UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Guilherme Jacobsen

Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns

Recife
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Guilherme Jacobsen

Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Música

Área de Concentração: Música, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira

Recife
2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Nathália Sena, CRB-4/1719

J17v Jacobsen, Guilherme
Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns / Guilherme Jacobsen. – Recife, 2020.
229f.: il.

Orientador: Gustavo Alonso.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2020.

Inclui referências e apêndice.

1. Viola dinâmica. 2. Pedais de efeito. 3. Viola nordestina. 4. Música instrumental. 5. Nordeste. I. Alonso, Gustavo (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-20)

Guilherme Jacobsen

Viola, dinâmica viola: viola dinâmica e pedais de efeito na música instrumental de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música

Aprovada em: 14/02/2020

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Gustavo Alves Alonso Ferreira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk (Examinador Externo)

Universidade de Brasília

Para as diferentes gerações que me fazem pensar sobre a vida: Maria das Neves (*in memoriam*), Maria José e Zoe River

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, ao meu pai e a Ana

A Rafa, Lu, Mari, Maria e Bete

A Walker, pela imensa amizade durante todos esses anos, a Beatriz, pelo apoio desde sempre nessa jornada acadêmica, e seus familiares

A Débora pelo compartilhamento e aprendizado destes últimos três anos juntos.

A Flávio e a Virginia, responsáveis pelas minhas melhores oportunidades de crescimento artístico, e ao Contracantos pela frutuosa caminhada

A Rodrigo Samico que marcou minha formação musical, sendo esta pesquisa um resultado disso

Aos amigos do PPGM, em especial àqueles com quem mais tive oportunidade de compartilhar: Edelson, Tainá e Tomás

Aos professores e funcionários do PPGM

Aos professores da banca: Eduardo Visconti e Amílcar Bezerra que acompanharam boa parte desta pesquisa, a João Miguel Sautchuk pela aceitação ao convite, e a Missionário José pela aceitação ao convite e também pelo auxílio no contato com Caçapa

A Carlos (Marlinho) e Publius pelo auxílio no contato com Hugo Linns

A Chris Fuscaldo pela gentileza em ceder informações do seu trabalho sobre Zé Ramalho

A alguns amigos e amigas que estiveram presentes ao longo deste processo: Carlinhos, Petros, Taís, Eudes, Vini, Artur, Luiz, Duda, Magno, Thazia e Lu

A Gustavo Alonso pelas orientações horizontais, precisas e cheias de liberdade

A Rodrigo Caçapa e Hugo Linns por suas músicas e pela disposição em contribuir para este trabalho

Sem vocês este trabalho não existiria.

O tempo é ventre fecundo
Aonde tudo é gerado
Se o tempo fosse parado
Nada existia no mundo [...]
Tudo que o tempo tem dado
De tempo em tempo se soma
Que o tempo com tempo toma
Tudo o que deu no passado (TEMPO..., 2007)

RESUMO

Este trabalho tem como objeto as obras de música instrumental para viola dinâmica de Rodrigo Caçapa e Hugo Linns. O objetivo é buscar uma melhor compreensão de como estas obras se colocam diante de narrativas e acionamentos territoriais da viola dinâmica sobre a formulação de Nordeste brasileiro. Mesmo distintas, as obras suscitam questionamentos semelhantes a partir da interseção entre dois agentes não-humanos: a viola dinâmica, instrumento musical frequentemente associado às práticas do repente presentes no Nordeste; e os pedais de efeito, dispositivos portáteis que produzem sonoridades comumente associadas às da guitarra elétrica. Parte-se da investigação das conexões das violas de arame com práticas denominadas tradicionais e consideradas rurais, ancestrais e arcaicas, estabelecendo um foco na cantoria de viola. Em seguida, procura-se destrinchar a prática de cada violeiro quanto às escolhas artísticas, os discursos, as referências históricas e as relações profissionais e mercadológicas. Por fim, busca-se analisar as sonoridades musicais produzidas a partir da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* para tratar dos elementos musicais que permitem que os violeiros se posicionem diante das tradições eleitas por eles. Ao fim é possível perceber releituras das práticas de viola e diferentes maneiras de lidar com uma ideia de tradição de viola nordestina.

Palavras-chave: Viola dinâmica. Pedais de efeito. Viola nordestina. Música instrumental. Nordeste.

ABSTRACT

This research objects are the instrumental musical works for *viola dinâmica* by Rodrigo Caçapa e Hugo Linns. The objective is to achieve a better comprehension of how these works put themselves in narratives and territorial activations of the *viola dinâmica* about the formulation of the Northeast of Brazil. Even distinct, both works raise similar questions from the intersection between two non-human actors: the *viola dinâmica*, musical instrument associated with the practice of *repente* that exist in the Northeast of Brazil; and the effects pedals, portable devices that produce sounds commonly associated with the electrical guitar. This research begins with the investigation of the instrument's connection with practices named as traditional and considered rural, ancestral and archaic, focusing on the *cantoria de viola*. In the following part, the aim is to explore the practices of each musician in terms of their artistic choices, discourses, historical references and professional and market relations. In the end, the purpose is an analysis of the musical sounds produced by the intersection *viola dinâmica-effects pedals* to treat of the musical elements that allow the musicians to correlate themselves with the traditions the referred. In the end it is possible to perceive rereadings of the practices in the viola and different ways of dealing with the idea of a *viola nordestina* tradition.

Keywords: Resonator viola. Effects pedal. Brazilian Northeast viola. Instrumental music. Northeast of Brazil.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
1.1 SOBRE RODRIGO CAÇAPA 11
1.2 SOBRE HUGO LINNS 14
1.3 SOBRE OS ÁLBUNS DE VIOLA DINÂMICA INSTRUMENTAL 16
1.4 SOBRE A PESQUISA 19
2 CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS DA VIOLA DE ARAME 22
2.1 PRIMEIRAS VISÕES SOBRE A VIOLA 29
2.2 SÍLVIO ROMERO E OS PRIMEIROS ESTUDOS FOLCLÓRICOS 31
2.3 UM OLHAR PARA O NORTE DO PAÍS EM MELLO MORAES FILHO 34
2.4 GUSTAVO BARROSO E O SERTÃO COMO ESSÊNCIA BRASILEIRA 37
2.5 A CONSOLIDAÇÃO DO CANTADOR EM CHAGAS BAPTISTA 41
2.6 UMA VISÃO DA MUSICOLOGIA POR FLAUSINO VALLE 43
2.7 PASSADO, SAUDADE, VIOLA E CANTORIA 47
3 CONSTRUÇÕES SONORAS DA VIOLA 51
3.1 MOVIMENTO ARMORIAL: RELEVÂNCIA DA INSTRUMENTAÇÃO 53
3.1.1 Antônio Madureira e a materialização sonora do armorial 60
3.2 MÚSICA REGIONAL: VIOLA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA 71
3.2.1 Paulo Rafael e sua viola blues 72
3.2.2 Zé Ramalho e a cantoria na MPB 79
3.2.3 Outras produções ligadas a Pernambuco 86
4 RELAÇÕES A PARTIR DO MANGUEBEAT 92
4.1 SONORIDADES NA PLURARIDADE DO MANGUE 94
4.2 PERNAMBUCANIDADE, AXÉ MUSIC E A ETNOGRAFIA PÓS-MODERNA: MANEIRAS DE LIDAR COM OS MASSIVOS E OS POPULARES 102
4.3 CAÇAPA E HUGO A PARTIR DO MANGUE 107
5 RELAÇÕES A PARTIR DO MERCADO DAS DIFERENÇAS 118
5.1 ACESSO MATERIAL, PERFORMANCE VISUAL E REDE DE RELAÇÕES 124
5.2 RODRIGO CAÇAPA, MÚSICO-PESQUISADOR 139
5.3 HUGO LINNS PARA ALÉM DA VIOLA 152
6 ANÁLISE 165
6.1 A INTERSEÇÃO "VIOLA DINÂMICA-PEDAIS DE EFEITO" 173
6.2 A MÚSICA DE CAÇAPA 186

6.2.1 Rojão nº 1 186
6.2.2 Samba de rojão nº 1 189
6.2.3 Baiano rojão nº 2 191
6.2.4 Coco-rojão nº 1 e Coco-rojão nº 2 193
6.3 A MÚSICA DE HUGO LINNS 196
6.3.1 Vermelhas Nuvens 196
6.3.2 Grão 199
6.3.3 O Sentido do Lírio 200
6.3.4 Revêur 202
6.3.5 Do Mar 204
7 SÍNTESE FINAL 207
REFERÊNCIAS 210
APÊNDICE A – ELEMENTOS MUSICAIS NO ARMORIAL 226

1 INTRODUÇÃO

Hugo Linns e Rodrigo Caçapa são dois violeiros nascidos no Recife, marcados por um entrelaçamento de caminhos e similaridades profissionais. A escolha pelo mesmo instrumento e sua forma de utilização com pedais de efeito poderia significar uma mesma linguagem. No entanto, os caminhos artísticos percorridos por ambos ultrapassa todas as interseções existentes entre os dois para gerar obras distintas.

O currículo de Caçapa demonstra uma maior dedicação às pesquisas, especialmente de caráter bibliográfico, além de seus trabalhos como arranjador e produtor. Já Hugo apresenta um perfil de maior dedicação à performance, participando de shows e gravações com diversos artistas no Recife. Além disto, tem investido no seu trabalho solo com a produção de um bom número de discos independentes nos últimos anos, dentre os quais estão os de viola dinâmica instrumental.

A atual pesquisa surge da criação musical de ambos que, antes de todos os questionamentos, reflexões e análise que este trabalho propõe, conquistaram e cativaram o autor. Afinal, não creio ser possível realizar um trabalho desta magnitude sem gosto e afinco pelo o que se quer estudar.

A este gosto adquirido também devo agradecimentos a Rodrigo Samico, violonista 7 cordas e professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Entre 2012 e 2013, nos meus últimos anos de estudo nesta instituição, Rodrigo me apresentou alguns estudos para viola escritos por Caçapa. Na época, Samico tocava com Alessandra Leão e no trabalho solo de Caçapa. A partir deste contato, utilizava alguns materiais do violeiro para estudar viola e me repassava seu aprendizado. O ato de me apresentar estes estudos acarretaram um interesse que persiste até hoje e que se materializa neste trabalho.

1.1 SOBRE RODRIGO CAÇAPA

Nascido no Recife no dia 15 de outubro de 1975, Caçapa iniciou seus estudos musicais na escola particular de música Minami, atualmente localizada na região central do Recife. Lá estudou órgão e teoria musical. Tentou ingressar no CPM através do sistema de acesso por sorteio, utilizado hoje apenas para alunos da educação infantil, mas à época não conseguiu.

Ao completar 17 anos de idade, no ano de 1993, passou no vestibular para o curso de *Arquitetura e Urbanismo* na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foi neste

momento que retomou seus estudos em música, interrompidos pela época de pré-vestibulando, e iniciou um maior contato com o manguebeat no mais alto estágio de efervescência. Quatro anos mais tarde realizou uma transferência para o curso de *Licenciatura em Música*, momento em que já realizava alguns trabalhos na área de música e adquiriu sua primeira viola de 10 cordas.

O interesse por esse instrumento surgiu pouco tempo antes, quando fez um curso de violão de 6 meses de duração enquanto esperava a transferência de curso. Já em 1998 entrou em estúdio com o grupo Chão e Chinelo para produzir o CD *Loa do Boi Meia Noite*, lançado no ano seguinte.

O Chão e Chinelo foi um grupo conectado à cena mangue, tratado como parte da linha estética do Mestre Ambrósio. De acordo com o Dicionário Cravo Albin o grupo foi formado no bairro de Casa Forte, bairro nobre da zona norte do Recife, pelo trio Guilherme Medeiros e Gustavo Villar na percussão, e Chiló no acordeon, todos estudantes da UFPE.

Após a entrada de Caçapa e de Maciel Salú[1] (filho do Mestre Salustiano[2]), o grupo começou a desenvolver composições a partir da influência de manifestações e ritmos das regiões próximas, como "o coco, o maracatu de baque-solto, baião e toada de cavalo-marinho" (CHÃO..., [2019]). O grupo ainda teve a saída do integrante Chiló e a entrada de Márcio Costa e Nilton Júnior. Este último já circulava pela cena local.

Mais recentemente, em conjunto com Alessandra Leão e Missionário José, produziu o disco *A noite hoje é a maior* (2018), com obras do mestre Biu Roque[3], falecido em 2010. Além disso, Caçapa já participou de uma série de outros trabalhos desde o fim da Chão e

[1] Maciel Salú é natural de Olinda e mestre do Maracatu Piaba de Ouro, da mesma cidade. Rabequeiro, integrou grupos da família Salustiano chamados *Os quentes do Forró* e *O sonho da rabeca*. Entrou em 1997 para o Chão e Chinelo e desde aquele tempo desenvolveu uma relação de proximidade com Caçapa, a quem confiou a posição de padrinho de um de seus filhos. Em 2003 iniciou sua carreira solo, e até o momento tem 5 álbuns: *A pisada é assim* (2004); *Na Luz do Carbureto* (2006); *Mundo* (2010), em que Hugo Linns assina os arranjos e a direção musical ao lado do próprio Maciel, de Rodrigo Samico, Carlos Amarelo e Zé Mário; *Baile da Rabeca* (2016); *Liberdade* (2018). Em seu trabalho solo, participou de diversos festivais internacionais na Dinamarca, França e Holanda (SALU, 2019).

[2] Mestre Salustiano nasceu em Aliança, município da Zona da Mata Norte de Pernambuco, em 1945. Tocador e construtor de rabecas, fundou o cavalo-marinho Boi Matuto em 1968 e o Maracatu Piaba de Ouro em 1997. Recebeu o título de doutor *honoris causa* pela UFPE em 1965, o título de *reconhecido saber* pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco em 1990, e o título de comendador da Ordem do Mérito Cultural em 2001. Atualmente a família Salu mantem o espaço cultural Casa da Rabeca do Brasil, situado na Cidade Tabajara, em Olinda.

[3] Biu Roque, nascido em Condado, município da Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco, foi lider do grupo Cavalo Marinho Boi Brasileiro e integrante do Maracatu de Baque Solto Estrela Brilhante, de Nazaré da Mata. Colaborou com o trabalho de Siba e a *Fuloresta do Samba*, participando de turnês com o grupo. Faleceu no dia 23 de abril de 2010. (SAUDADES..., 2010)

Chinelo: com Renata Rosa[4], com Siba e a Fuloresta[5], com Tiné[6], e com Alessandra Leão[7], com quem hoje também mantém o duo Leão-Caçapa.

É também um ativo pesquisador musical. No ano de 2015 aprovou no edital Rumos Itaú Cultural 2015-2016 o projeto denominado "O Coco-Rojão e as Violas Eletrodinâmicas: Pesquisa e Criação". Este projeto foi divido em três "áreas de atuação: pesquisa e estudo de linguagem musical, construção de instrumentos e composição musical" (CAÇAPA, 2016). As composições deste projeto serão gravadas e lançadas em outro momento, como me confirmou o violeiro. Até o presente momento foi lançado apenas o manual de construção das violas de modelo eletrodinâmico.

O resultado de algumas pesquisas, especialmente as bibliográficas, é possível conferir no site da revista digital *Outros Críticos*. Lá estão três partes de uma série de 8 artigos denominada *Por uma discografia nordestina*, que trata da música produzida por artistas nordestinos desde o início da indústria fonográfica no Brasil até o final do século XX. Até o momento foram divulgadas as partes referentes aos períodos de 1902-1919, 1920-1927, e de 1927. Além disto, há um artigo disponível online com o título *Quanto vale a música tradicional?*, publicado na versão física desta mesma revista em 2014, 2ª edição.

Seu único CD solo, o *Elefantes na Rua Nova* (2011), foi fruto de uma bolsa de pesquisa em composição pela FUNARTE. Após este processo, captou recursos para a produção do álbum que foi lançado em meio físico e digital. Nestes dois meios, disponibiliza

[4] Renata é atriz, rabequeira, cantora e compositora. Nascida na cidade de São Paulo e radicada em Olinda, vinculou-se às expressões do Cavalo Marinho, manifestação da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A partir do contato com o mestre rabequeiro Luiz Paixão, Renata aprendeu o instrumento e se inseriu nas práticas da região. Anos mais tarde produziu o *Pimenta com Pitú* (2005), o primeiro disco do mestre Luiz Paixão, co-produzido com Hugo Linns. Até o momento possui três CDs solo: *Zunido da Mata* (2002), arranjado e produzido por Caçapa, e que foi premiado pela revista *Le monde de la musique* com o *Choc de l'année*; *Manto dos sonhos* (2008); *Encantações* (2015).

[5] Nascido no Recife, trabalhou como assistente de pesquisa no projeto de doutorado sobre Cavalo Marinho do etnomusicólogo John Murphy (SANDRONI, 2009). Fundou o grupo Mestre Ambrósio, grupo de extrema relevância durante o manguebeat e em 2002 formou o Fuloresta do Samba, com músicos da região de Nazaré da Mata. Durante a formação do grupo, foram 8 turnês europeias, 2 CDs em estúdio — *Fuloresta do Samba* (2003) e *Toda vez que eu dou um passo / O mundo sai do lugar* (2007) — e 1 CD/DVD através do Itaú Cultural em 2008. Como artista solo tem os discos *Avante* (2012), *De baile solto* (2015) e *Coruja Muda* (2019), além de inúmeras outras parcerias.

[6] Nascido em Arcoverde-PE e residente do Recife desde a infância, Tiné é formado em licenciatura em música pela UFPE em 2009 e atua como músico desde 1998. É integrante do dos grupos Academia da Berlinda, e da Orquestra Contemporânea de Olinda. Como artista solo, possui dois álbuns: *Segura o Cordão* (2004), arranjado e produzido por Caçapa; e *Equilibrista* (2016).

[7] Nascida em Pernambuco, foi fundadora e integrante do grupo Comadre Fulozinha, importante grupo de percussão composto apenas por mulheres e que fez parte do manguebeat. Até o momento, lançou seis discos solo: *Brinquedo de Tambor* (2006); *Dois Cordões* (2009); uma trilogia de EPs composta por *Pedra de Sal* (2014), *Aço* (2015) e *Língua* (2015); e *Macumbas e Catimbós* (2019). Apenas no primeiro e neste último que a produção não possui assinatura de Caçapa. Além disto também lançou dois CDs de projetos paralelos: *Folia de Santo* (2008) e *Guerreiras – Trilha Sonora Original* (2010). Este último é a trilha sonora do espetáculo Guerreiras, de Luciana Lyra, de composição e produção musical de Alessandra (LEÃO, 2019). Além das parcerias profissionais, Caçapa e Alessandra também são casados.

uma série de vídeos e informações acerca do processo de criação e as relações deste processo com as pesquisas realizadas. É esta característica de pesquisador que está presente em sua obra, divulgando de maneira didática e acessível informações e conhecimentos produzidos a partir de suas pesquisas e criações.

1.2 SOBRE HUGO LINNS

Nascido no dia 27 de janeiro de 1977 também no Recife, Hugo Linns iniciou seus estudos musicais aos 9 anos emitindo suas primeiras notas ao piano até desistir temporariamente da prática musical dois anos mais tarde. Aos 14 interessou-se pelo violão e retomou os estudos na antiga escola Miriam Ramalho, no bairro de Boa Viagem, zona sul da cidade do Recife, tendo aulas de contrabaixo com Lito Viana[8].

Aos 15 anos de idade ingressou no Conservatório Pernambucano de Música (CPM), onde estudou contrabaixo elétrico até os seus 23 anos quando decidiu prestar vestibular para o curso de *Licenciatura em Música* na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Antes, já havia cursado *Psicologia* na mesma universidade, mas desistiu do curso por não conseguir conciliá-lo com as suas atividades musicais.

Cursou até o 8º período da graduação em música e não se formou após algumas turnês realizadas entre 2003 e 2004, acompanhando o trabalho solo de Renata Rosa. Este é o motivo que considera primordial na desistência do curso, pois não conseguia mais acompanhar as aulas devido as turnês, acarretando em reprovações por falta. Ao mesmo tempo, já estava inserido no mercado e viu a oportunidade de seguir carreira independentemente do diploma.

Hugo e Caçapa fizeram parte deste mesmo projeto de Renata Rosa, mas assumindo funções distintas. O primeiro tocava contrabaixo e o segundo a viola de 10 cordas. Caçapa não faz mais parte do projeto, enquanto Hugo ainda hoje acompanha Renata em shows e turnês assumindo o contrabaixo. Eventualmente é acionado para executar a viola em arranjos específicos.

Além deste trabalho com Renata que perdura até os dias atuais, Hugo destacou uma lista de outros projetos em seu antigo website: *Segura o Cordão* (2004), de Tiné; *Peso Leve* (2008), de Geraldo Maia[9]; *Luz do Baião* (2009), de Cláudio Rabeca[10]; *Mundo* (2010), de Maciel Salu; e do álbum *Elefantes na rua nova* (2011), de Caçapa.

---

[8] Lito foi baixista presente nas produções musicais recifenses. Participou de trabalhos com a banda Cascabulho, com o violinista Sérgio Ferraz, e por último com a cantora Isaar. Lito faleceu em 2012. (MORRE..., 2012)

[9] Sociólogo, músico e compositor, Geraldo Maia está presente em produções artísticas do Recife desde os anos 1980. Possui 10 álbuns gravados: *Cena de Ciúme* (1987) em duo com Henrique Macedo; *Verd'Água* (1999),

Em 2011, um ano após seu primeiro disco solo de viola dinâmica instrumental, foi convidado para participar do festival *Violeiros do Brasil*, organizado por Myriam Taubkin, importante pesquisadora e curadora musical brasileira. Na segunda participação no evento, ocorrida na Bélgica, dividiu o palco com importantes nomes da viola do país como: Ivan Vilela (professor de viola da USP); Pereira da Viola (presidente da Associação Brasileira de Viola); e Adelmo Arcoverde (professor de viola do Conservatório Pernambucano de Música) (LINNS, 2019d).

Recentemente realizou um intercâmbio musical com Sebastian Notini, percussionista sueco radicado na Bahia há 10 anos. Hugo e Sebastian se conheceram em Cabo Verde durante as turnês de Renata Rosa e do cantor Tiganá Santana, o qual Sebastian fazia parte da banda de apoio (ESTEPHANIA, 2019). Como resultado deste intercâmbio foi produzido um documentário a partir do financiamento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura-PE), vinculado à Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) – respectivamente o mais importante mecanismo e órgão de financiamento público na área de cultura no Estado de Pernambuco. Segundo Hugo, este trabalho também resultará em um álbum.

Além de seus três álbuns dedicados à viola dinâmica instrumental, Hugo também produziu outros dois álbuns de linhas distintas: *Sonoras*, álbum instrumental que contém uma grande mistura de texturas e instrumentos — com bases em samples e uma variedade de sintetizadores, pianos, guitarras, baixo-elétrico, viola dinâmica e etc. — todos executados por Hugo numa produção realizada entre 2009 e 2010; e o *Wassab* (2010) do trio homônimo de música instrumental, formado por Hugo no contra-baixo, Gilú Amaral[11] na percussão, e Juliano Holanda[12] na guitarra, que tem como proposta a combinação de timbres percussivos com os efeitos da guitarra e do baixo.

---

considerado seu primeiro disco solo; *Astrolábio* (2001); *Samba do Mar Quebrado* (2004); *Samba de São João* (2007); *Peso Leve* (2008), em que Hugo Linns trabalhou; *Lundum* (2009); *Ladrão de Purezas* (2011); *Estrada* (2012); *Geraldo Maia & Vinícius Sarmento – Voz e Violão* (2012); e *Avia* (2015) (MAIA, 2019).

[10] Potiguar e radicado no Recife, profissionalizou-se no final da década de 90 tocando, além da rabeca, viola de 10 cordas, violão e guitarra. Integrou o Maracatu Estrela Brilhante do Recife, e o Cavalo Marinho Estrela de Ouro do Mestre Biu Alexandre, de Condado-PE, além do Quarteto Olinda, que tem um disco homônimo lançado em 2009. Em sua carreira solo lançou dois CDs: *Luz do Baião* (2009); *Rabeca Brasileira* (2019). (CLÁUDIO..., 2019)

[11] Percussionista nascido em Olinda, participou de trabalhos com Naná Vasconcelos, Renata Rosa, Mundo Livre S/A, Bonsucesso Samba Clube, Ave Sangria, Marcelo Bratke, e a Banda de Pau e Corda. É integrante da Academia da Berlinda e da Orquestra Contemporânea de Olinda, este último também como fundador (AMARAL, 2019). Seu álbum solo chamado *Peji* (2018) teve participação de Hugo, que também integrou a banda no lançamento do disco em show realizado durante o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) (ÉDIPO, 2018).

[12] Juliano Holanda é um prolífico compositor presente por toda a atual cena recifense. Nascido em Goiana e radicado em Olinda, esbanja números impressionantes: até 2013 havia participado de mais de 60 discos e 130

1.3 SOBRE OS ÁLBUNS DE VIOLA DINÂMICA INSTRUMENTAL

A questão central desta pesquisa parte da interseção de dois agentes não-humanos que permeiam as obras dos dois violeiros escolhidas como objeto: a viola dinâmica e os pedais de efeito.

O *Elefantes na Rua Nova* será utilizado como referência sonora para tratar da obra de Caçapa, que vai além de sua produção musical ligada à viola dinâmica. São cinco faixas escolhidas de acordo com trechos identificados como os mais significativos para a discussão da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito*. Também será levado em consideração o material que acompanha o álbum, composto de vídeos, textos e partituras disponibilizadas gratuitamente abordando o processo de pesquisa, criação artística e gravação do disco.

Hugo produziu três álbuns solo instrumentais para viola dinâmica: *Fita Branca* (2010), *Vermelhas Nuvens* (2013) e *A solidão do Sol em Cinzas do Ar* (2015). Para o presente trabalho, serão escolhidas cinco faixas dos dois álbuns mais recentes. Isto se deve à maior presença dos efeitos nestes dois últimos álbuns, permitindo uma análise mais focada nos aspectos mencionados.

Como primeiro agente da interseção, a viola dinâmica é comumente referida como instrumento acompanhador da cantoria de viola. Da mesma forma, trata-se a viola dinâmica como um instrumento tipicamente nordestino, mesmo tendo sido criada e produzida a partir da década de 1940 pela fábrica de instrumentos musicais *Del Vecchio*[13], fundada em São Paulo por um imigrante italiano, e com revenda para todo o país. Por motivos que a mim parecem mais desconhecidos do que comumente se afirma, o instrumento esteve muito presente nas práticas de cantoria de viola localizadas no Nordeste do Brasil.

De modo semelhante a boa parte das violas de arame no Brasil, a viola dinâmica possui uma carga identitária bem específica: a de um instrumento ligado a práticas denominadas de populares, rurais, ou folclóricas; por vezes considerada "rústica" em sua construção, quase como resultado de um símbolo de "pureza"; e frequentemente marcada por alguma tradição associada ao passado histórico das origens de um povo brasileiro.

---

músicas gravadas por variados interpretes. Como artista demonstra uma preferência por não assumir o protagonismo. Lançou um único álbum solo chamado *A arte de ser invisível* (2013), que caracteriza bem suas decisões profissionais, atuando mais como compositor e articulador do que como performer (BARROS, 2015).

[13] Fundada em 1902 por Angelo Del Vecchio, imigrante italiano em São Paulo. Angelo criou e patenteou os modelos "dinâmicos", incluindo violão dinâmico e a referida viola dinâmica. A empresa já teve o nome de *Irmãos Del Vecchio* e atualmente se chama *Casa Del Vecchio*, e se coloca no mercado como resistência ao mercado de importados "com base sólida na tradição" (DEL VECCHIO, 2019).

A identificação da viola dinâmica com a prática de cantoria também levanta questões sobre a escolha do instrumento para a realização de um repertório instrumental e como estas escolhas estão justificadas diante de todos estes acionamentos que ela carrega. Esta "nova" possibilidade de uso do instrumento é reivindicada principalmente por Hugo, de modo a estampar na lombada do encarte do seu segundo álbum o termo *viola dinâmica instrumental*.

No outro conjunto da interseção estão os pedais de efeitos, objetos portáteis criados para alterar a sonoridade de instrumentos ligados a sinais elétricos. Estas alterações, comumente chamadas de "efeitos", são parte da história da guitarra elétrica, já no início de sua criação, em amplificadores de som.

A invenção da guitarra elétrica passa por uma série de experimentações em busca da amplificação sonora do instrumento. Apesar de muito popular, possuía dificuldades de encarar as massas sonoras das *big bands* de jazz, com percussão e metais. Para isso, a invenção e desenvolvimento da captação eletromagnética a partir da década de 1920 foi um passo essencial para a popularização do instrumento ao longo do século XX (MARX JUNIOR, 2009).

Guitarristas nos Estados Unidos nos anos 1930 almejavam um lugar de destaque diante de instrumentos de grande projeção sonora das bandas de jazz dos Estados Unidos, mas a baixa qualidade dos equipamentos de amplificação sonora da época ainda impediam este feito. Com isto, houve uma busca por formas de otimizar a qualidade e a projeção sonora dos amplificadores (GRIMES, 2011, p. 2).

Uma das primeiras tentativas melhorar a projeção foi feita no próprio instrumento. No final dos anos 1930, a fábrica de instrumentos *Rickenbacker Inc*.[14] produziu a *Electro Vibrola Spanish Guitar*, que possuía um motor que, quando ativado, gerava um vibrato sem qualquer outra ação manual do guitarrista (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2019). Na década de 1940, surge o que se considera até hoje o primeiro exemplar dos pedais de efeito, o *DeArmond's Tremolo Control*. Construído em 1941 para piano elétrico, a partir de 1946 passou a ser utilizado na guitarra e gerava mecanicamente o efeito de *tremolo*[15] (KIES, 2013).

A partir da década de 1950 há uma maior utilização de alguns efeitos com o embutimento destes nos amplificadores. Foi apenas no início dos anos 1960 que os pedais

[14] Fundada em 1931 por Adolph Rickenbacker e George D. Beauchamp, a companhia se define como a primeira a ter como propósito único a criação e produção de instrumentos musicais elétricos e amplificadores (RICKENBACKER, 2019). A Rickenbacker ficou marcada historicamente a partir do uso de suas guitarras e contra-baixos pelos Beatles.

[15] O *tremolo* é um efeito que reduz o sinal da guitarra para o amplificador diversas vezes por segundo. No caso do *DeArmond 601*, o efeito era produzido a partir de perturbações provocadas em um recipiente preenchido por um fluido, localizado no interior do pedal (KIES, 2013). Mais recentemente estes efeitos passaram a ser produzidos menos por meios mecânicos e mais por meios elétricos e digitais.

iniciaram um processo de popularização, a partir do uso de transistores na fabricação destes equipamentos. Em comparação aos modelos anteriores, construídos com válvulas termiônicas, os modelos transistorizados eram mais baratos e mais resistentes do que os modelos anteriores, facilitando o acesso e garantindo um uso adequado em palcos (GRIMES, 2011, p. 2).

Foi a partir da década de 1960 que a sonoridade dos pedais de efeito começaram a se consolidar, especialmente no imaginário sonoro das guitarras elétricas. Dos efeitos de Jimi Hendrix, que impactaram gerações, aos dias de hoje, o resultado sonoro que estes equipamentos proporcionam depende das escolhas de cada artista diante de seu público. Como exemplo estão as associações de sonoridades específicas do instrumento de acordo com os gêneros musicais: o *heavy metal* e o peso da distorção; a guitarra do *surf rock* com seu *chorus*; o *post-rock* e o uso de camadas de *delays*, *echoes* e *reverbs* considerados modernos e com propósito de produzir as chamadas ambiências sonoras[16].

Apesar da forte associação de sonoridade, a guitarra não é a detentora do uso exclusivo dos pedais. Assim, o que vemos nas obras de Hugo Linns e de Rodrigo Caçapa não é uma inovação por si só, pelo uso dos efeitos no instrumento. É fácil perceber como esta interseção entre viola e pedais ocorre há algum tempo em produtos fonográficos, assim como interseções dos pedais com outros instrumentos.

Desde a década de 1990 temos alguns exemplos ligados ao rock, como os trabalhos do violeiro Ricardo Vignini. Além de tocar com a banda *Matuto Moderno*, Vignini produziu trabalhos com arranjos para viola instrumental dos clássicos do universo do rock, utilizando o instrumento com distorção em algumas situações.

Quando se trata de outros instrumentos em contato com os pedais de efeito, alguns nomes se destacam na própria origem geográfica de Caçapa e Hugo. Sérgio Ferraz, nascido em Garanhuns-PE, é um violinista e violonista bastante ligado à música armorial e utiliza pedais de efeito em seu trabalho.

Além disto, é bem possível que efeitos e manipulações do sinal elétrico tenham acontecido em situações anteriores para além da guitarra elétrica, seja com a viola ou com outros instrumentos considerados tradicionais.

Assim, mais do que o pioneirismo em si, vale destacar a percepção de uma tendência recente de incluir e destacar o uso destes dispositivos. Um exemplo é o disco mais recente de

[16] Distorções, chorus, delays, reverbs, echoes e tremolos são alguns dos efeitos mais comuns no mercado de pedais para guitarra. Estes e mais alguns outros efeitos terão seus funcionamentos destrinchados na seção 6. Para agora, vale ressaltar que cada efeito e cada equipamento produz características específicas e que muitas vezes se tornam essenciais na definição de um determinado estilo ou gênero musical.

Maciel Salu, em que há uma ênfase a esta versatilidade sonora aberta pelo uso dos pedais, concedendo um diferencial discursivo a este trabalho. É esta abordagem discursiva semelhante que está presente nas produções para viola dinâmica instrumental de Hugo e Caçapa e se torna tema de debate desta pesquisa.

1.4 SOBRE A PESQUISA

O atual trabalho está dividido em três partes, com cinco seções além de introdução e síntese final. O foco da primeira parte está na construção de imagens e sonoridades das violas. São diversas associações produzidas historicamente que ligam o instrumento a práticas de um universo rural e arcaico, e/ou que se correlacionam a práticas associadas à região do nordeste do Brasil.

Esta primeira parte está dividida nas seções 2 e 3. Primeiro a discussão é tratada no âmbito da construção dos discursos acerca da ancestralidade, ruralidade, e geografia do instrumento, em um recorte temporal do final do século XIX até a primeira metade do século XX. Partiu-se dos discursos de Caçapa e Hugo Linns acerca de referidas tradições do instrumento. A principal tradição seria a da cantoria de viola, indicada como primordial a um conceito de viola do nordeste brasileiro.

Assim, destaca-se seis intelectuais brasileiros através de suas obras disponibilizadas para consulta gratuita. Esses autores variam entre folcloristas, historiadores e musicólogos, e possibilitam contar uma parte da história do instrumento, observar diferentes construções imagéticas e discursivas sobre as violas no Brasil, e identificar a solidificação da associação da prática do repente ao instrumento da viola num recorte geográfico da região Nordeste.

A seção 3 serviu para tratar das construções sonoras do instrumento num recorte de algumas produções relacionadas ao estado Pernambuco. Aqui, as referências sonoras partiram dos discursos de Caçapa e Hugo Linns sobre suas influências na viola. Um primeiro grande foco da discussão é o movimento armorial, responsável pela consolidação de uma sonoridade considerada nordestina e que coloca a viola em um pedestal de *nordestinidade* musical. Esse pedestal passa pela proposição de uma arte erudita e sistematizada fincada num discurso de ruralidade que se busca reproduzir através do instrumento.

Em outro foco estão as discussões sobre as violas psicodélicas de Zé Ramalho e Paulo Rafael e a importância destes músicos na formação de um conceito sonoro de viola distante do proposto pelo armorial. O instrumento aparece com sonoridades mais próximas do universo do rock e da música comercial. Ao mesmo tempo, evoca-se a ideia de uma

nordestinidade não associada apenas à ruralidade, em uma mistura ao *blues* e ao psicodelismo dos anos 1970. Também são citadas outras referências e práticas de viola existentes no estado de Pernambuco e que foram mencionadas de alguma forma por Caçapa ou por Hugo.

O segundo bloco da pesquisa é voltado para as primeiras práticas e vivências dos violeiros ocorridas dos anos 1990 em diante. Para este trecho, além das análises bibliográficas, utiliza-se como referência o trabalho *Do you know...?* (2009) de Robert Faulkner e Howard Becker de forma a auxiliar o mapeamento das redes de relações de cada músico e o quanto estas rede contribuem nas sonoridades produzidas.

Dentro deste bloco, a seção 4 aborda o manguebeat e as mudanças propostas na forma dos artistas se relacionarem com a dita cultura popular e com a comercialização musical. Foi um momento de mudança e afastamento das ideias de produzir uma arte erudita e de criar a partir de uma chamada arte popular sem compartilhar com os agentes desta arte.

Levanta-se também um debate acerca das hierarquias, tanto internas quanto externas ao manguebeat, levando em consideração a maior valorização de determinadas sonoridades e as dificuldades de produção de trabalhos independentes fora de grandes centros econômicos. Aqui, além dos músicos, são destacados agentes como os públicos consumidores, produtores, jornalistas e as grandes gravadoras. Todos esses demonstram ser responsáveis pelo reforço ou afastamento de determinadas sonoridades consideradas mais ou menos nordestinas ou modernas. Assim, pauta-se esse debate da formação dos músicos a partir de questões surgidas com o manguebeat.

A discussão da seção 5 foca nas relações mercadológicas mais recentes dos artistas após o manguebeat, que se aproximam das lógicas da indústria da *world music*. A importância do valor *local* nas produções é um fator essencial na proposição das obras de Caçapa e de Hugo e que está ligado aos discursos de relação com as chamadas tradições de viola do Nordeste brasileiro.

Ao mesmo tempo, a junção com os pedais são parte do processo de "inovações" sonoras próprias deste mercado. Observa-se também alguns modos de produção dos trabalhos artísticos ligados ao mercado independente. Esse mercado demonstra a importância das relações no processo produção e também de criação.

Outro fator importante são as formas de consumo e o tipo de público. Geralmente caracterizados por um certo gosto "especializado", os consumidores deste tipo de música muitas vezes também são artistas, músicos ou produtores. No entanto, o reconhecimento deste público e o espaço na crítica especializada não correspondem ao resultado financeiro. Assim, existe uma dificuldade em rentabilizar estes trabalhos.

O terceiro bloco possui a seção 6 voltada para um processo de análise. O foco do estudo é o resultado sonoro da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito*. Para realizar esta análise, partiu-se de duas perspectivas base: a primeira foi a teoria ator-rede de Bruno Latour, presente em *Reagregando o Social* (2012) e que serviu como reflexão inicial sobre os pedais e a viola terem capacidade de agenciamento das sonoridades produzidas pelos violeiros; a segunda é o método de análise de música popular massiva, presente no artigo *Analysing popular music*, de Phillip Tagg (2015), que auxiliou na realização de uma análise voltada para este tipo de produção musical.

Para o processo de análise foram escolhidas cinco faixas de cada violeiro. Destacou-se trechos nos quais a sonoridade da viola passa por algum processamento mais significativo a ponto de distanciar o resultado sonoro final do instrumento processado ao do instrumento em sua qualidade acústica. Esta comparação com a sonoridade acústica será recorrente e necessária para a compreensão de uma mudança dos padrões sonoros aceitos como próprios do instrumento e de suas tradições.

Considerou-se essencial compreender a interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* para o processo de criação de ambos os violeiros. É através destes dois agentes não-humanos que essa música pode ser produzida carregando um somatório imagético, discursivo e sonoro ligado a algumas ideias de nordestinidade, ao mesmo tempo em que se afasta de nordestinidades de caráter arcaico e rural. Essa interseção é responsável direta pelo resultado sonoro e pelo processo de criação, demonstrando a importância dessa leitura de uma capacidade agenciamento por parte dos objetos.

Ao final, uma síntese ocorre na seção 7 e busca tratar destas transformações musicais gestadas a partir da interseção mencionada. São parâmetros que demonstram como os agentes não-humanos se relacionam nessa rede de criação. Da mesma forma, é possível compreender melhor as visões de Hugo e de Caçapa quanto a uma ideia de tradicionalidade do instrumento. Essa ideia se apresenta de maneira menos rígida, mais fluida, e com a percepção de que as tradições são processos de constante transformação. Portanto, ambos propõem suas músicas a partir de referências a algumas tradições mas com uma ênfase composicional distinta de práticas anteriores.

2 CONSTRUÇÕES IMAGÉTICAS DA VIOLA DE ARAME

> Não deu muito certo lá [no Sudeste]. **Alguns estudiosos como Ivan Vilela dizem que não deu certo porque era uma questão com o sotaque da região, com a voz**. Que o instrumento, ele foi criado, como o violão, pra ser acompanhado pra a voz, não pra ser um instrumento solista. **Então ele era bem rústico quando foi criado. E ele acabou vindo pra cá porque disseram que a nossa forma de falar, que é diferente do pessoal do Sul, combina mais, uma voz um pouco mais anasalada, palavras um pouco mais fechadas do que lá.** E aqui a viola pegou corpo, né? Pegou corpo e entrou dentro do mundo do cantador. (LINNS, 2018a, grifo meu).

Este é um trecho de uma das falas mais extensas de Hugo Linns durante um de seus shows. Numa calma noite de quarta-feira, contrapondo uma agitada tarde de jogo do Brasil na Copa do Mundo, Hugo parecia sentir-se à vontade no pequeno e aconchegante Teatro do Arraial, no Recife. Acompanhado por sua banda composta de um baixo acústico, uma bateria e uma viola de 10 cordas, alternava sua performance entre duas violas dinâmicas e um controlador de samples. O resultado foi a produção de uma massa sonora capaz de preencher pelo menos o dobro daquele espaço.

Dias antes entrei em contato com Hugo para saber da sua programação e ventilar a possibilidade de uma entrevista. Não sei se Hugo já estava na expectativa de minha presença, mas estes quase seis minutos de descrição do instrumento e de valorização do próprio trabalho pareciam ter sidos direcionados a mim. E se não o foram, encaixaram perfeitamente na discussão deste trabalho.

Ao citar Ivan Vilela, Hugo já me entrega duas discussões básicas: um tratamento essencialista da relação instrumento e identidade, associando a adesão de um instrumento a "o sotaque" de uma região; a presença deste essencialismo em discursos acadêmicos sobre o tema, especialmente na área da música em que esta abordagem parece ser mais corriqueira. A citação que imagino ser a responsável pelas afirmações de Hugo, é esta:

> No Nordeste, a viola firmou-se como instrumento de repentistas, perpetuando a tradição árabe dos jograis. Frequentemente a encontramos com doze cordas, porém sempre divididas em cinco ordens (três pares e duas triplas). No repente utiliza-se muito a viola dinâmica. Como já dissemos, trata-se de um modelo criado no Brasil pela Del Vecchio cujo tampo tem vários buracos cobertos por uma tela que esconde amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, **resultando um som metálico que timbra bem com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste**. (VILELA, 2010, p. 329, grifo meu).

Sobre a primeira questão, parto da homogeneização de uma região. Trata-se o Nordeste como uma região de apenas um sotaque, ou até mesmo com alguma diversidade de sotaques mas que se assemelham por uma sonoridade que seria comum a todos. Aqui, a

diversidade de sotaques é enquadrada dentro de um grupo chamado "Nordeste". Então, escolhe-se uma característica generalizadora como denominador comum de todos aqueles que devem fazer parte deste grupo, numa tentativa de universalizar e hierarquizar a diversidade do outro.

Vilela é músico, violeiro, e pesquisador de viola, nascido no sul do estado de Minas Gerais e atualmente lecionando no maior centro urbano do país, a cidade de São Paulo. O perfil biográfico serve para a compreensão de sua visão mais centralizada nas práticas de viola da região Sudeste/Centro-Oeste. É esta visão "sudocêntrica" e não atenta às pluralidades de outras regiões que gera um essencialismo no discurso em relação ao outro.

O distanciamento geográfico, que historicamente também carrega relações hierárquicas, faz com que o estereótipo do sotaque prevaleça nesta leitura. É esta informação superficial, comum e "óbvia" que se permite afirmar sobre o outro a partir do pouco que se sabe sobre. Como afirma Albuquerque Júnior (2011) em referência ao tratamento midiático dado à região Nordeste:

> Este olhar e esta fala da mídia reproduzem, em grande parte, as hierarquias espaciais, as hierarquias identitárias, que realimentam as desigualdades sociais, econômicas e culturais no país. Operando com estereótipos, ele demonstra toda a sua pretensão de deter um saber prévio sobre o outro; um saber atento apenas às diferenças externas, mais superficiais; as diferenças típicas, diferenças que, em vez de questionar as identidades cristalizadas, as repõem. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 353-354).

Produz-se assim um resumo da interseção "identidade nordestina" e "viola nordestina". Nesta interseção, o tratamento das práticas de viola do Nordeste são frequentemente resumidas à prática da cantoria, elegendo-a como *a grande prática* de "viola nordestina". São as características da cantoria e a sonoridade da viola dinâmica, esta agora imbricada como parte da paisagem sonora da região, que teriam vivido uma história de amor predestinada a acontecer, seguindo o curso "natural" da vida com o matrimônio e, por fim, dando à luz esta identidade do tradicional violeiro nordestino e sua viola tradicionalissimamente nordestina.

Para corroborar esta crítica à visão naturalista de Vilela, vale tratar de outra informação do mesmo texto (2010). Ao citar as inovações de Tião Carreiro para o instrumento, Vilela destaca que parte destas se devem ao local de nascimento do referenciado violeiro. Tião nasceu no norte do estado de Minas Gerais, e por isto teria introduzido o modo mixolídio na música caipira (do Sudeste e Centro-Oeste). Nos comentários, Vilela propõe uma breve explicação das escalas comparando a escala diatônica (modo jônio) com a escala

mixolídia, comumente atribuída à música nordestina. Nesta explicação, Vilela demonstra uma estarrecedora naturalização das características musicais estereotipadas como nordestinas, a partir de conceitos básicos de teoria musical:

> Se cantamos dó ré mifá sol lá sidó, cantamos uma escala maior. A distância entre cada nota é medida numa unidade sonora chamada tom. De dó para ré, de ré para mi, de fá para sol, de sol para lá e de lá para si temos um tom e de mi para fá e de si para dó temos meio-tom. Essas distâncias fazem que a melodia que cantamos seja como é. **No norte de Minas e no nordeste do Brasil, as pessoas naturalmente cantariam dó ré mifá sol lási bemol dó, onde os meios-tons estariam em mi para fá e de lá para si bemol**. A melodia será um pouco diferente e para nossos ouvidos fará uma suave alusão à música nordestina. (VILELA, 2010, p. 344; grifo meu).

É certo que esta associação de escalas a determinadas regiões não é algo recente, muito menos exclusivo ao discurso de Vilela em relação ao Nordeste. As escalas modais e o modalismo dentro da história da música ocidental são como um período de renovação e de busca por caminhos relacionados a culturas fora da linha de progresso ocidental. Neste caso, é importante ressaltar como os usos das escalas modais muitas vezes estão associadas ao desconhecido, ao outro, denominadas frequentemente de "escalas exóticas". Este termo é extremamente comum na linguagem musical, e bastante utilizado pelos guitarristas. Um exemplo é o método *Creative guitar 2*, do guitarrista *fusion* Guthrie Govan (GOVAN, 2002, p. 128-129).

O modo mixolídio não é o único eleito como "nordestino". O modo lídio, e o modo lídio-mixolídio (combinação dos dois modos citados anteriormente) também estão associados a uma dita estética da música nordestina. A escala deste último modo, de maneira mais significativa ainda, é comumente denominada de "escala nordestina" (VISCONTI, 2011). Esta denominação não se dá, no entanto, por fatores naturais de uma prática inerente ao nordestino, mas sim por uma construção histórica desta correlação. Da mesma forma, não é uma ação unicamente externa aos nordestinos, mas uma prática bastante comum e perceptível no ensino das escalas modais na própria região. Existe uma corroboração desta associação construída entre geografia e estrutura musical.

Enquanto que para o universo da guitarra incorporou-se o conceito das escalas exóticas, aquelas que estariam fora do campo da música ocidental europeia, o universo da viola incorpora prática semelhante quanto às músicas encontradas no território brasileiro. A definição de escalas nordestinas evidencia uma hierarquia das práticas de viola, já que não é comum ver uma definição de "escala sudestina" ou qualquer outra estrutura musical

semelhante sendo associada de forma naturalista às regiões geográficas do Sudeste e do Centro-Oeste.

Curioso observar como Hugo não apenas bebe da fonte naturalista de Vilela, mas amplia e reinterpreta, justificando a qualidade da viola dinâmica em *ser nordestina* por essência. Essa reinterpretação é ressaltada quando questiono Hugo sobre a relação proposta por Vilela entre sotaque nordestino e sonoridade da viola dinâmica. Em reposta à minha indagação, o violeiro recifense fez questão de deixar claro que o discurso era inteiramente de Vilela, e que estava apenas a reproduzir o que foi dito pelo músico acadêmico.

O reconhecimento do discurso de Vilela como uma visão externa e distinta à sua própria leitura não impede que Hugo proponha parte do discurso em favor de seu trabalho. Assim, aquilo que seria uma falta de atenção, uma homogeneização e estereotipificação, reforçando delimitações hierárquicas entre regiões, é tomada como grande trunfo da sua própria identidade artística.

Ao mesmo tempo, existe um processo de reproduzir as diferenças hierárquicas para dentro da própria região. Ao empunhar a viola que mais combina com "*o* sotaque nordestino", reinterpreta o discurso homogeneizador em seu favor, para protagonizar o seu próprio "sotaque nordestino" enquanto artista e violeiro. Transforma-se uma pasteurização por vezes depreciativa às práticas localizadas naquela região, em uma característica a ser exaltada, destacada, valorizada e, principalmente, vendida.

Nesse sentido é importante observar como a definição de um sotaque ou de uma sonoridade de viola pode fazer parte de um jogo de disputas entre grupos de nordestinos. Apesar do estado da Bahia fazer parte oficialmente da região Nordeste do Brasil, ocorre com alguma frequência uma dissociação entre aquilo que seria cultural da região nordeste e aquilo que seria cultural do estado baiano.

Um forte exemplo vem do cantor e compositor Caetano Veloso ao comentar sobre a paródia musical *Baiano e os Novos Caetanos*, encabeçada pelo humorista Chico Anysio na década de 1970. O relato de Veloso aparece no documentário *Tá Rindo de Quê? Humor e Ditadura* (TÁ RINDO..., 2019) e expõe uma visão da Bahia como território de características distintas do restante do nordeste brasileiro. Segundo Caetano, Chico Anysio teria interpretado com maestria as idiossincrasias da fala dos baianos, algo que o músico considera difícil pela diferença entre o que seria o sotaque "baiano" e o "nordestino". É como se o músico baiano se colocasse fora do território e da dita cultura nordestina ao mesmo tempo em que homogeniza os sotaques do restante da região a partir do humorista cearense.

Esta diferenciação permite suscitar questionamentos ao próprio processo de definição de práticas, sotaques e estruturas musicais como nordestinas. Como mencionado anteriormente, existe um processo de homogeneização ocasionada pela visão externa e desatenta às pluralidades culturais de uma região imensa como é o nordeste brasileiro. Mas este mesmo processo de homogeneização também parece partir de forças internas à região, que propõem definições de acordo com aquilo que seja mais conveniente às suas próprias práticas.

Essas reflexões tornam-se importantes para iniciar os primeiros debates deste trabalho. Questionar uma série de estruturas que parecem definidas de forma natural é atentar à construção dessas estruturas enquanto processos sociais. Isso se torna importante para entender como a viola ganha um espaço e uma relevância que proporciona a criação de um termo próprio de "viola nordestina".

Da mesma forma, a delimitação geográfica da atual pesquisa para o estado de Pernambuco também exige uma reflexão sobre o papel deste centro econômico em determinadas construções culturais de toda a região. A exemplo da "música nordestina" de Luiz Gonzaga (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 171-185), essa reflexão se torna importante na música do movimento armorial e na consolidação de uma sonoridade proposta para representar toda a região nordeste. Esse debate será introduzido mais à frente.

Retomando o discurso de Vilela, outra observação relevante é sobre a associação das práticas de cantoria presentes no Nordeste a uma raiz árabe e medieval. Neste caso, destaco a fonte na qual Vilela se baseia para tal afirmação:

> Luis Soler, músico catalão residente no Brasil há mais de quarenta anos, publicou o livro Origens árabes no folclore do sertão brasileiro. Nesse livro, Soler (1995) afirma que as modalidades do repente nordestino são modalidades de desafio árabes, quais sejam, martelo agalopado, galope à beira-mar, sextilha, quadrão, martelo alagoano. Assimiladas em Portugal mediante o estreito convívio que cristãos e mouros mantiveram por séculos, chegaram até nós por intermédio dos que nos colonizaram. (VILELA, 2010, p. 323).

Soler foi professor do Departamento de Música da UFPE, violinista da Orquestra Armorial e, não diferente, atuou de maneira relevante para o movimento armorial. Suas ideias são referenciadas pelo próprio criador do movimento, Ariano Suassuna:

> Entre as várias observações agudas que ele alinha nesse trabalho, encontra-se a suposição de que o caminho através do qual a Música árabe veio roçar com sua asa de fogo os cantares do nosso Romanceiro, assim como os toques das nossas violas e rabecas, teriam sido o mesmo dos judeus cristãos-novos que para cá vieram, trazendo nas cordas de seus instrumentos e nas de suas gargantas as coplas, xácaras e romances cantados em ladino. Suposição

> ousada e original, porém não temerária. (SUASSUNA, 1978, p. 11, apud. PONTES, 2017, p. 199).

Há em Soler, assim como no movimento armorial, uma associação bastante comum à imagem da viola: a de um instrumento conectado ao passado, com práticas "à margem do tempo" e com seus praticantes caracterizados como "arautos do passado" (SOLER, 1995, p. 116, apud. PONTES, 2017, p. 205). Esta não é uma visão exclusiva do movimento armorial e está presente na construção identitária das violas em diversas regiões do país.

O tratamento do instrumento como parte de culturas caipiras, rurais, conectadas ao passado e distantes de uma modernidade urbana é uma construção histórica. Em um recorte geográfico de Nordeste, o movimento armorial torna-se o grande responsável por institucionalizar alguns destes pensamentos durante a construção de seus próprios ideais artísticos.

Ainda em referência à visão de Vilela, proponho a reflexão sobre alguns aspectos presentes em Hall (2005). O grande foco desta obra de Stuart Hall é a releitura do processo de globalização, partindo de uma forte crítica à ideia de homogeneização cultural e das identidades nacionais. São três argumentos utilizados para rebater uma ideia mais plana acerca desta homogeneização: a fascinação com a alteridade, com a diferença, com o local (p. 77-78); a desigualdade na distribuição do próprio processo de globalização, chamada de "geometria do poder" (p. 78); a manutenção das "relações desiguais de poder cultural", nas quais a direção destas relações apontam para os centros mais "ocidentalizados", os centros mais globais (p. 78-79). Estas reflexões ganham maior espaço a partir desta fala de Caçapa:

> Com Renata Rosa, quando eu gravei com Renata, Hugo tocava baixo essa época, tem alguma coisa ali, não é a mesma linguagem que eu uso hoje, porque a afinação era uma afinação que nem era do Sudeste e nem era daqui, era uma afinação que eu adaptava assim, mas era mais próxima do Sudeste. E o jeito que eu tocava era muito do... tinha alguma coisa do Zoca, e alguma coisa que eu queria puxar pra cantoria, mas tinha muito da linguagem que Roberto Corrêa botava no método dele lá. Mas que depois eu deixei pra lá, porque eu acho foda mas não é, não vou tocar [ininteligível]. Mas até eu chegar no processo do Elefantes [na Rua Nova] foram... sei lá, 2002 o disco de Renata saiu, o meu eu comecei a compor, o meu mesmo, em 2009/2010. Foram 6, 7, 8 anos pra chegar nessa viola que é a mais próxima... porque eu tava indo pra a viola do Sudeste pra chegar aqui, entendeu? (CAÇAPA, 2018a).

Aqui Caçapa demonstra alguns enfrentamentos no caminho de construção de sua sonoridade. Sobre a prática da viola, são destacadas três referências: Antônio Madureira; os cantadores de viola; e o método *A arte de pontear viola* (2000), de Roberto Corrêa. Mesmo

com a influência do manguebeat, com especial referência à banda Mestre Ambrósio (temática presente na seção 4), Caçapa indica que as fontes da sua prática de viola não estavam no mangue, mas fora dele. É clara a maneira formal e até acadêmica de Caçapa tratar a sua prática musical, especialmente pela busca de métodos formais sobre o instrumento. Isso também torna perceptível um afastamento das práticas de viola presentes na região a processos ocidentais de sistematização de conhecimento e de ensino.

Assim, essa sistematização de práticas de viola mais presentes nas regiões Sudeste e Centro-Oeste promoveu esta "ponte" educacional citada por Caçapa. Assim, também é possível perceber uma discrepância nos modos de produção e consolidação das práticas no instrumento. O trabalho realizado por Roberto Corrêa propõe uma louvável e abrangente sistematização das práticas de um tipo de instrumento por todo o país, mas também assume o papel de eleger determinadas práticas em detrimento de outras[17]. Quando se considera a amplitude das práticas da viola e a própria presença do instrumento em uma grande área geográfica, percebe-se que este tipo de trabalho gerará e reforçará uma hierarquização das práticas.

É nesta situação que é possível identificar os três argumentos de Hall (2005). Os grande centros de poder econômico são os que detém maior força nas relações com os menores centros. Este mesmo fato também ocorre em escalas diferentes. Ou seja, no Sudeste/Centro-Oeste se produz "os métodos para viola" de modo a desconsiderar especificidades das práticas de outras regiões. Ao mesmo tempo, a consideração da prática da cantoria de viola como "a prática nordestina de viola" (no sentido mais generalizante possível) pode também se relacionar às disputas internas região Nordeste.

As disputas locais também se relacionam às hierarquias entre regiões do país e propõe-se a exportação da imagem do exótico a partir de uma construção específica. Nesse sentido, a eleição de uma determinada prática também pode fazer parte de um jogo de poder que silencia outras práticas ao mesmo tempo em que divulga uma imagem como representativa do todo. A caracterização homogeneizadora é também resultado de uma

[17] Vale ressaltar que, mais recentemente, Roberto Corrêa coordenou a produção de três volumes do Partituras Brasileiras Online de música popular, proposto pela FUNARTE. No prefácio escrito pelo violeiro, há um maior detalhamento sobre algumas das violas de cinco ordens encontradas no Brasil. Aqui, Corrêa propõe uma diferenciação pouco encontrada na literatura sobre viola entre o que seria uma "viola nordestina" e o que seria uma "viola-de-cantoria" (CORRÊA in FUNARTE, 2019, p. 12). A separação de categorias demonstra uma percepção de práticas de viola distintas à da cantoria no chamado nordeste brasileiro, ainda que certas leituras homogeneizadoras estejam mantidas. O porquê destas recategorizações é algo que merece uma atenção específica. No entanto, não é possível destrinchar estes fatos no escopo da atual pesquisa. Espera-se que levantar o debate possibilite futuras reflexões sobre o tema.

construção narrativa por grupos específicos em defesa de suas propostas e ideias para uma cultura nordestina.

É a partir dessa construção que o cantador, a viola de cantoria e o dito sotaque nordestino são incorporados no discurso daqueles artistas que buscam seus caminhos diante das chamadas tradições nordestinas. Atualmente, ainda que sejam reconhecidas outras práticas de viola, outras formas de cantoria sem a viola, e múltiplos sotaques ao longo de toda a região, a imagem do repentista com uma viola dinâmica foi solidificada como a mais representativa das violas de arame deste Nordeste.

Nesse sentido, é importante questionar a construção destas narrativas. Estas dependem sempre dos interlocutores, de quem está falando e para quem se está falando. Ou seja, "a nação e a região são vistas e ditas de formas diferentes, dependendo do lugar que se ocupa na sociedade, na teia de poder que a atravessa e na rede de saberes que a esta se vincula" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 344-345). Nesta ação carregam-se inúmeras relações de poder, assim como hierarquias geográfica e social, sobre aquilo que se está definindo em termos de país, de regiões e de práticas culturais.

Desta forma, uma leitura crítica do passado histórico é um importante caminho de aprofundamento destes acionamentos carregados pela a viola dinâmica. Afinal, para discutir questões ligadas às identidades nordestinas, "é preciso questionar as lentes com que os nordestinos são vistos e se veem e com que enunciados os nordestinos são falados e se falam" (idem, p. 353).

2.1 PRIMEIRAS VISÕES SOBRE A VIOLA

Neste trecho do trabalho, a proposta é de observar as construções discursivas sobre as violas e práticas correlatas a estas. Como bem relata Leonardo Ventura (2007, p. 159), o movimento armorial foi responsável por uma elaboração sonora a partir de arquivos sonoros considerados nordestinos. Ventura se apoia na tese de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011), afirmando que a formação sonora de Nordeste acontece principalmente através do rádio e com a figura de Luiz Gonzaga. Este seria o ponto de partida para a consolidação de determinadas sonoridades construídas como tipicamente nordestinas.

A música feita por Gonzaga começou a ganhar espaço a partir do momento em que começou a se distinguir da música urbana feita na capital. É o momento em que a sonoridade proposta pelo sanfoneiro começa a tomar ares "regionais" e passa a ser definidora de imagens e sons de uma região.

Dentre as várias contradições encontradas na música feita por Gonzaga, destaco a presença da sanfona. Atualmente, esse instrumento é referenciado como próprio de culturas rurais, seja com especificidades da região Sul do país, ou da região Nordeste. No entanto, naquela época em que Gonzaga propunha sua música ainda imperava uma visão do acordeom como um instrumento próprio do ambiente urbano.

Esta leitura da música de Gonzaga como urbana se torna um contraponto essencial para a proposta de uma música armorial, estabelecendo um maior vínculo ao universo rural. A partir disso é possível questionar: se a música de Gonzaga firmou sonoridades consideradas nordestinas, então onde estava a viola, assim como outros instrumentos além do acordeom, neste recorte geográfico? Por que o armorial se utiliza da viola, assim como do pífano, da rabeca e de outros instrumentos, neste processo de proposição de uma música nordestina?

Como já tratado por autores como Amílcar Bezerra (2013), Durval Muniz de Albuquerque Jr (2011) e Leonardo Ventura (2007), o armorial bebe de diversas fontes anteriores à sua formação. Uma das bases conceituais partiria dos pensadores do nacional-popular, que têm como marco histórico a Semana de Arte Moderna de 1922. Diante deste contexto, há uma forte aproximação de Ariano Suassuna às ideias regionalistas de Gilberto Freyre. No entanto, para tratar deste tema com ênfase nas violas, é necessário voltar um pouco mais na linha temporal da história.

Assim, parto da exploração de trabalhos de pesquisadores e folcloristas desde o século XIX até meados da metade do século XX em que a viola é mencionada ou é parte da temática principal. Neste escopo, excluo obras literárias e busco apenas por aquelas publicações que buscam registrar manifestações consideradas folclóricas, tendo algumas delas um caráter cientificista.

Para encontrar estas obras, buscou-se o termo “viol” em acervos digitais brasileiros, como o da Biblioteca Digital de Obras Raras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo (USP), e o do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A partir dos trabalhos acessados foi possível descobrir outras obras mencionadas com frequência, conseguindo obter uma delas através do acervo digital da Biblioteca Robarts da Universidade de Toronto (UofT).

Demais obras mencionadas com alguma frequência não foram encontradas em acervos digitais. Da mesma forma, obras importantes para a temática, a exemplo de *Vaqueiros e Cantadores* (1939) de Luís da Câmara Cascudo, ficaram de fora por esta dificuldade de acesso em meio digital. Devido ao limite de tempo da pesquisa, foi impossível realizar uma

exploração bibliográfica mais aprofundada de outras obras que não possuíssem o auxílio das ferramentas digitais de pesquisa de termos.

Desta forma, abordo aqui seis autores em obras com publicações originais datadas de 1879 até 1953. Todos estes autores foram intelectuais de suas épocas, com práticas distintas. Eram folcloristas, musicólogos e até mesmo cantadores. Todos eles estão, em maior ou menor grau, enquadrados nos moldes que Renato Ortiz (2013) define como uma tradição de intelectuais que buscavam compreender uma dita realidade brasileira, cada um a sua maneira. Estes autores são partícipes do processo de construção de imagens de Brasil e também de imaginários da viola no país e na região Nordeste:

> Esta tradição, constituída de autores com pontos de vista distintos e conflitantes, antecede qualquer debate sobre cultura e identidade nacional, ela baliza nossa compreensão sobre as questões relevantes a serem discutidas: modernidade inacabada, mestiçagem, imitação do estrangeiro, atraso etc. (ORTIZ, 2013, p. 609).

Assim, o que anos mais tarde se caracterizará como "viola nordestina" tem suporte em um material histórico, de imagens e sons, criados ao longo dos últimos séculos. Se hoje podemos tratar de uma "viola nordestina" conectada a uma cadeia de pedais de efeito é porque nestes dois agentes não-humanos há um conjunto de significados construídos socialmente ao longo da história, proporcionando uma junção de narrativas conflituosas para um primeiro olhar.

2.2 SÍLVIO ROMERO E OS PRIMEIROS ESTUDOS FOLCLÓRICOS

Nascido em 1851 no munícipio de Lagarto, localizado no agreste sergipano, Sílvio Romero veio ao Recife ainda jovem para realizar seus estudos. Como boa parte dos intelectuais da época, a Faculdade de Direito do Recife era a grande referência de instituição educacional na região. Fez parte do chamado *Movimento da Escola do Recife*, liderado pelo também sergipano Tobias Barreto, e que contava com boa parte dos intelectuais formados na instituição. Este movimento é considerado de extrema importância para a formulação do pensamento de Ariano Suassuna (VENTURA, 2007, p. 17), que viria a se formar na mesma instituição já na década de 1940.

Silvio Romero fez sua carreira como crítico literário, filósofo e professor, assumindo a disciplina de filosofia do Imperial Colégio de Dom Pedro II, no Rio de Janeiro (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2019). Produziu diversos artigos para revistas e publicou livros com foco especial no folclore e nas poesias populares. Entre suas obras publicadas estão *A*

poesia popular no Brazil (1879) e *Cantos populares do Brazil* (1883; 1897[18]) que aqui serão brevemente discutidas.

Estas duas obras são compilados de literatura oral organizados por Sílvio Romero indicando a região de origem. Aqui vale observar os prefácios, que são breves mas possuem uma série de informações acerca do pensamento do autor sobre as manifestações estudadas por ele.

O primeiro fato a se observar aqui é a ainda inexistente associação da viola de maneira quase exclusiva às práticas interioranas (AZEVEDO apud CASTRO, 2005, p. 784; VILELA, 2010, p. 328-329), algo mais comum no recorte de nordeste brasileiro. No caso de Romero, a associação proposta é entre o instrumento e todas aquelas manifestações ocorridas fora do ambiente urbano, incluindo aqui comunidades litorâneas.

> Os nossos homens das praias e margens dos grandes rios são dados á pesca; raro é o individuo entre elles que não tem sua pequena canoa.
> Vivem de ordinário em palhoças, ora isoladas, ora formando verdadeiros aldeiamentos. São chegados a rixas, amigos da pinga e amantes da viola. Levam as vezes, semanas inteiras dançando e cantando em chibas ou sambas. Assim chamam-se umas funcções populares em que, ao som da viola, do pandeiro e de improvisos, ama-se, dança-se e bebe-se. Quasi todo o praeiro possue o instrumento predilecto e canta ao desafio. Se os lavradores visinhos mandam covidar esta gente para traballiar nas roças, ella não apparece muito facilmente. Se a convida para uma chiba, apparecem cincoenta de pancada. (ROMERO, 1897, p. V).

Neste relato há também uma associação bastante comum aos instrumentos de cordas dedilhadas ao longo da história: o da vida boêmia e da vadiagem. Pela visão de Romero, a rejeição ao trabalho seria proporcional à aceitação a uma chiba (cateretê das costas fluminense e paulista[19]). Ou seja, o desejo de participar de uma prática do tipo era inversamente proporcional ao convite de trabalho, que acabava sendo facilmente rejeitado. Assim também se faz presente uma narrativa comumente direcionada aos povos originários e aos povos africanos no Brasil: o da preguiça para o trabalho, servindo como polo opositor ao europeu dito trabalhador.

---

[18] A segunda edição exclui a introdução feita pelo português Teóphilo Braga e acrescenta o primeiro capítulo da obra *A poesia popular no Brazil*, publicado na Revista Brazileira em 1879 e de autoria do próprio Silvio Romero. Por facilidade de acesso ao material, tratarei deste texto através da versão contida no *Cantos populares do Brazil*, de 1897. De toda forma, é importante observar que este texto já havia sido publicado quase duas décadas antes.

[19] É importante observar que estes relatos parecem mais relacionados às práticas do litoral fluminense e paulista. Este é mais um indício de que a perspectiva de Romero sobre estas manifestações se sustentava no argumento da ausência do ambiente urbano. Mesmo apresentando literatura colhida nos estados de Sergipe e do Rio Grande do Sul, aqui o que parece unir estas manifestações não é a região, mas a falta de urbanização. Considerando sua atividade profissional na cidade do Rio de Janeiro é possível que esta visão esteja aliada à mudança de residência para o maior centro urbano e também capital do país na época em que escreveu as obras mencionadas.

Assim, a unidade para representar esta parte da população e suas manifestações culturais é a falta de urbanidade, de civilidade. Estariam todos em um estágio de atraso. Portanto, estariam unidos pelo fato de serem incultos diante dos padrões europeus, como se observa no relato a seguir:

> De não mui grande vivacidade intellectual. tanto que suas industrias são em estado rudimentar, é um povo sem claro objectivo politico, sem consciência social e histórica, falho de sciencia e de elevados incentivos, e, ao mesmo tempo, sem mythos e sem heróes. Se não é um povo culto, nem por isso permanece ainda claramente e de todo no periodo polytheico e mythologico das crenças. Está elle exteriormente no periodo theologico, na phase do monoteismo; mas ainda com pronunciados resíduos da phase do fetichismo e do polytheismo. Nem é isto ura phenomeno estranho. As populações ruraes da própria Europa são monotheicas na superfície, occultando porém profundos sedimentos do fetichismo e do polytheismo. (ROMERO, 1897, p. V).

Ao comparar a "fase" religiosa desta população, percebe-se um critério de progresso positivista imbricado em seu pensamento. Estes povos estariam, portanto, em um estágio menor, mais atrasado numa suposta linha evolutiva civilizatória. Assim, a superstição seria um outro elemento que ligaria povos de regiões[20] distintas do país: "Os habitantes das três zonas, aqui descriptos rapidamente, são supersticiosos." (ROMERO, 1897, p. VI).

Outro fator a se considerar e que permeará as construções narrativas acerca das manifestações ditas populares é o fator racial. Como já citado anteriormente, a "preguiça" destes povos também está ligada ao seu fator de "mestiçagem", ainda que este termo não esteja presente de forma direta nestes trechos da obra de Silvio Romero.

Mesmo sem a presença do termo, existe uma concepção presente na obra que propõe estágios evolutivos a das civilizações europeias. Assim, o estágio de "mestiçagem" em que a nação brasileira se encontrava seria uma transição para um aperfeiçoamento, idealizado na raça branca europeia:

> O europeu foi o concurrente mais robusto por sua cultura e o que deixou mais tradições. [...] A obra de transformações das raças entre nós ainda está mui longe de ser completa e de ter dado todos os seus resultados. Ainda existem os três povos distinctos em face um dos outros; ainda existem brancos, índios e negros puros. Só nos séculos que se nos hão de seguir a assimilação se completará.
>
> O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. A extincção do trafico africano, cortando-nos um grande manancial de misérias, limitou a concurrencia preta; a extincção gradual do caboclo vae também concentrando a fonte india; o branco deve ficar no futuro com a

[20] Observar aqui que as regiões, ou zonas como está o relato de Silvio Romero, não são as regiões Norte e Sul como se dividia o país na época, muito menos a divisão política atual em cinco regiões. Segundo o próprio relato de Silvio Romero, além do ambiente urbano (considerando cidades e vilas), o país teria outras três regiões: das praias e margens dos grandes rios, das matas, e dos sertões (ROMERO, 1897, p. IV).

> prepoderancia no numero, como já a tem nas idéas. (ROMERO, 1897, p. IV).

A falsa ideia de que não havia um grande número de negros e índios era um indicativo do pensamento branqueador da identidade brasileira almejada. Ao mesmo tempo que se reconhecia uma certa importância dos não-europeus nestas manifestações culturais, estes eram considerados representantes de um primitivismo e de uma rusticidade, estariam atrasados na linha evolutiva europeia.

Os objetivos de preservação desse passado guardam também um rebaixamento e um silenciamento da maior parte da população e de sua cultura. É uma contradição que guarda todos os componentes necessários para fincar raízes num passado brasileiro e ao mesmo tempo almejar um *status* europeizado de cultura.

Além desta relação da viola a um universo rural, inculto e representativo do passado, há uma outra narrativa bastante característica sobre o instrumento já presente em Romero: a ligação do instrumento com as práticas poéticas. “Vamos vêr despontar o manancial mais fecundo da poesia popular. A viola e o enthusiasmo, o canto e os ardores da paixão, eis a dupla origem da grande torrente” (ROMERO, 1897, p. XV).

A obra é dedicada justamente à dita poesia popular. Nesta categoria, a viola é posta como fio de destaque numa malha bem entrelaçada com a poesia, e que persiste até hoje. É um indício de construção das narrativas sobre a cantoria de viola pautadas na ruralidade e ancestralidade das práticas populares.

2.3 UM OLHAR PARA O NORTE DO PAÍS EM MELLO MORAES FILHO

Nascido em Salvador no ano de 1844, quando esta já não era mais a capital do país, Alexandre José de Mello Moraes Filho tem sua história marcada pela importância de seu pai. Mello Moraes, o progenitor, foi médico e importante literato do começo do século XIX. Uma publicação o homenageando postumamente foi feita por Moraes Filho no ano de 1886.

Moraes Filho realizou estudos na Europa, diplomando-se médico. Em seu retorno, além de atuar clinicando, dedicou-se também à literatura e ao jornalismo e cumpriu função no Arquivo Municipal do Rio de Janeiro. Também esteve em contato com a Escola de Recife, a qual Sílvio Romero foi representante (RIBEIRO, 2019, p. 424).

Utilizando o verbete “viol” no site da Biblioteca Brasiliana surgiram três obras do autor. Duas delas não possuíam informações adequadas à pesquisa. Em *Festas Populares do Brazil* (1888) a menção ao instrumento ocorre apenas quando este foi encontrado em alguma

manifestação ou prática vista pelo autor, sem maiores relatos ou descrições. Em *Serenatas e Saraus* (1901) o instrumento é tratado basicamente pela sua relação com a poesia de Domingos Caldas Barbosa.

No entanto, em sua obra *Festas do Natal* (1895), Moraes Filho traz uma referência da viola em relação às suas práticas, e agora com uma definição geográfica bastante distinta daquela apresentada por Sílvio Romero:

> Durante as festas do Natal as províncias do norte ostentam-se magníficas nos folguedos mais innocentes e antigos. A tradição acatada por aquelle povo alli resplandece com os brilhos de outr'ora, embalando no sentimento mais doce os habitantes das cidades e os incultos tabaréos d'aquelles sertões povoados de seres imaginários, de amores que plangem ao som da viola, de cantigas sempre ardentes, á sombra das jaqueiras e aos tinidos alegres das campainhas da tropa. (MORAES FILHO, 1895, p. 17).

Aqui já é notável uma narrativa em que o Norte aparece mais bem definido como uma região do país. A viola, acompanhando cantigas e amores, aparece como imagem e paisagem sonora da área dos sertões[21]. O brilho vem da "tradição" que aqui está preservada. Este é o discurso que se consolida na época de oposição entre uma região sul desenvolvimentista e uma região norte tradicionalista.

Mesmo que o processo de modernização e urbanização pelo qual passava a capital do Brasil não atingisse toda a região meridional do país, o saudosismo elege aqui um outro por oposição. Quando se percebe que o Rio de Janeiro não voltaria mais a ser o que foi um dia, Moraes Filho promove um argumento para eleger a narrativa do norte como região da tradição: "[...] a noite de Natal no Rio de Janeiro era a festa das crianças e das mãis; dos venturosos da sorte e do escravo, que já tinha quem lhe recolhesse as lagrimas afilictas e os gemidos sem echo na treva das senzalas" (MORAES FILHO, 1895, p. 7).

Mais à frente, o autor reforça seu argumento de esquecimento das tradições pelo maior centro urbano da época, mas desta vez amplia o discurso para o restante do país: "Mas o Rio de Janeiro como quasi todo o Brazil, tem esquecido as suas tradições e os seus costumes. A festiva noite de Natal já não é o que foi; nós nos temos desfeito do nosso passado, como de um objecto inútil" (MORAES FILHO, 1895, p. 15).

Assim, a saudade descrita por Albuquerque Jr (2011, cap. 2), que se territorializava no Nordeste tanto nas narrativas que ligavam a região ao passado quanto nos processos

[21] Estes sertões parecem ter um significado mais ligado às regiões interioranas mais distantes e menos urbanizadas do que necessariamente os sertões do semi-árido nordestino, imagem e terminologia que se solidificarão algumas poucas décadas depois.

migratórios de sua população em direção à região Sudeste, já parecia se materializar nos discursos dos intelectuais do final do século XIX.

No caso de Moraes Filho, o Rio de Janeiro pós família real, representando o que seria o desenvolvimentismo da parte sul do país, parece ter sido o propulsor de uma saudade que começava a se materializar no chamado norte do país. Esta saudade não ocorria pelo argumento da distância geográfica dos migrantes, fato de maior intensidade narrativa apenas a partir do século XX. A saudade referida aqui é a da distância temporal, de um passado que caminhava em direção ao seu esfacelamento.

Assim, aquilo que o Rio de Janeiro deixou de ser foi projetado no Nordeste como um último resquício romantizado de um passado. Desta forma, encontra-se indícios do discurso já descrito por Albuquerque Jr de uma região norte agrária, tradicionalista, rural e pura polarizada com uma região sul considerada urbana, moderna, industrial e artificial.

Outro ponto a se observar é a mesma conceituação presente em Silvio Romero sobre a preponderância do europeu sobre os demais povos. Talvez por ter nascido na antiga capital do país, Moraes Filho dá algum destaque à região da Bahia como propulsora das manifestações do território ao norte do país. O fator europeu, que teria chegado pelo território baiano, é somado a um determinismo em que o meio é considerado definidor das práticas e ações humanas:

> E foi da Bahia, da velha métropole da civilisação brazileira, que esses costumes portuguezes, modificados transformados pela adaptação, estenderam-se até o alto norte, variando, entretanto, segundo as condições do clima e do meio.
> No Ceará, por exemplo, e no Piauhy, as festas publicas do Natal vão pouco além do Bumba-meu-boi, e isso explica-se pela natureza do solo rico de pastagens, abundante de gado, sulcado em varias direcções por vaqueiros e rapazes da guia, cantando as suas canções á frente das boiadas nedias e apathicas. (MORAES FILHO, 1895, p. 31).

Assim, Moraes Filho propõe um discurso de exaltação da presença europeia no território brasileiro que, mesmo tendo sua cultura transformada pelo "solo" brasileiro, é considerada primordial na formulação de uma cultura brasileira. A referência feita à Bahia é pela proximidade da antiga capital Salvador com a metrópole. Portanto, as tão saudosas tradições que Moraes Filho buscava preservar não seriam nada mais do que as raízes europeias trazidas para nossa terra.

Se naquelas manifestações que foram vistas por Moraes Filho havia um grau de "brasilidade", estas seriam dadas pelo meio. O discurso sobre a "raíz" daquelas manifestações, no entanto, focava no fator europeu, sendo este, ao final de tudo, o principal a ser preservado: o nosso passado europeu.

Por fim, vale considerar que a viola presente nas narrativas não se restringe à prática da cantoria. O relato é de sua presença em cheganças (MORAES FILHO, 1895, p. 23-25), no bumba-meu-boi de Alagoas (idem, p. 28-29), e nos reisados (idem, p. 32). A imagem que associa, quase que de modo exclusivo, a viola na região Nordeste à prática do repente ainda não estava consolidada. Naquele momento histórico havia uma certa percepção de pluralidade das manifestações em que a viola se fazia presente. Mesmo assim, é possível perceber nos discursos uma correlação já bem estabelecida entre o instrumento e as manifestações consideradas de caráter rural ou ligados a um tradicionalismo.

2.4 GUSTAVO BARROSO E O SERTÃO COMO ESSÊNCIA BRASILEIRA

Nascido na cidade de Fortaleza no ano de 1888 e de família tradicional e influente na região, Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso seguiu os estudos na área de direito, atuando grande parte do tempo como jornalista e escritor. Nesta última função é referenciado como bastante profícuo, com números imprecisos que indicam uma produção entre 70 e mais de 100 livros em sua vida (COSTA FILHO, 2016, p. 2).

O pseudônimo de João do Norte foi utilizado desde que começou a colaborar com jornais do Rio de Janeiro, cidade na qual foi morar a partir de 1911. Figura admiradora do militarismo, é frequentemente objeto de estudo pela produção de um pensamento conservador e racista, em especial pela sua forte atuação na *Ação Integralista Brasileira*.

A obra de Barroso que possui grande relação com a temática da presente pesquisa é *Ao som da viola (folk-lore)* (1921). Neste espaço temporal de quase três décadas entre as obras dos autores discutidos anteriormente e a obra de Barroso é possível constatar algumas transformações discursivas. Uma delas é a definição geográfica de um território denominado Nordeste, ambientado agora não apenas pelo ambiente rural e pelas manifestações tradicionais, mas marcado pela seca como fator primordial:

> [...] desta sorte, quem tiver de conhecer a alma e a vida dos nossos sertões de Nordeste, tão açoitados pelas misérias das sêccas, deve sem falta estudar carinhosamente o seu «folk-lore», analysando as suas fontes e procurando as suas analogias. Nelle esta contida a essência mesma do caracter do povo mestiçado, principalmente de portuguez e de indio, que, ha séculos já, luta, com heroísmo, pela salvação da sua riqueza e da sua própria vida, contra a natureza impiedosa, quasi abandonado dos poderes centraes e vendo afundados nos lameiros das politicagens pessoaes os governos dos Estados. (BARROSO, 1921, p. 11-12).

Um fator bastante expressivo é a ideia da mestiçagem e sua "essência", tratada aqui como a mistura entre o português e o índio. Em relação aos discursos anteriores, o índio aqui

recebe uma posição de maior proximidade com o europeu, assumindo a adjetivação como herói. Então, esta seria a formação do homem sertanejo, aquele que enfrenta as adversidades impostas pela natureza para garantir sua sobrevivência.

Esta mestiçagem descrita entre o português e o índio, sendo a visão sobre este último bastante distante e romantizada, é também um silenciamento da presença dos povos africanos. Enquanto que em discursos anteriores o ideal da mestiçagem se desenrolaria na supremacia da raça branca, aqui o índio ganha seu lugar num processo em que a mestiçagem começa a ser ressignificada, não sendo tratada mais como um estágio transitório e "evolutivo" em direção ao embranquecimento.

Mesmo com esta mudança de perspectiva, a equação de mestiçagem proposta por Barroso exclui a influência dos povos africanos das narrativas sobre o sertão. Sobre essa exclusão, Salatiel Ribeiro Gomes (2008) propôs uma crítica a partir da obra *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo. De acordo com Gomes, o sertão foi se tornando uma paisagem importante a partir da literatura oitocentista, até ser incorporado ao pensamento nacionalista que buscava as "verdadeiras raízes" do país.

A obra de Barroso *Ao som da viola* é referenciada por Cascudo como "a primeira antologia do Folclore publicada no Brasil" (CERQUEIRA, 2011, p. 17). Este fato indica um reconhecimento por parte de Cascudo e permite relacionar o pensamento de ambos os intelectuais. Como afirma a historiadora Erika Morais Cerqueira, foram alguns estudiosos, dentre eles Barroso, que "postularam que o ser nacional estava no interior do país, e não nas grandes cidades, onde residia o cosmopolitismo. [...] Dessa forma, o sertão fora alteado como o local onde as virtudes do brasileiro permaneciam intocadas e, dessa forma, o sertanejo passou a ser visto como o símbolo da nacionalidade" (CERQUEIRA, 2011, p. 85).

Estas "raízes intocadas" eram frequentemente montadas a partir de traços considerados próprios de uma cultura europeia, geralmente a portuguesa, trazida para o território brasileiro durante o período colonial. Esta influência europeia produziria uma mestiçagem com a cultura indígena. Essa mestiçagem não parece ser semelhante àquela proposta por Sílvio Romero em que há um evidente argumento de embranquecimento da população. No entanto, isto não significa um afastamento de qualquer visão depreciativa dos povos não-europeus.

O índio seria admissível nesse processo pela sua característica de pureza, daquele representante originário da terra brasileira. A imagem do indígena ganhava espaço como representante da cultura brasileira e seria primordial na formação de uma identidade nacional. Por outro lado, a presença dos povos africanos é omitida, muito provavelmente por

representar um fator "externo" tanto à territorialidade brasileira quanto aos moldes europeizados que ainda reinavam nos desejos imagéticos de um povo brasileiro.

A partir da ressignificação de sertão, deixando de representar toda região interiorana para se tornar uma região específica do nordeste brasileiro, ocorre uma narrativa reforçando o Nordeste como detentor da essência brasileira. Este processo ocasiona uma inclusão de imagens criadas anteriormente a essa ressignificação.

Assim, a representação do sertanejo — homem da região denominada sertão, dotado pela sua ancestralidade, portador da verdadeira raiz cultural brasileira, figura de força no projeto de nação — precisava estar de acordo com os moldes que se queria construir. E nestes moldes, tornava-se inviável conceber uma região "pura" com um fator que estivesse alheio a esta mestiçagem proposta. Portanto, a presença do negro era incômoda para este projeto de sertão e precisava ser silenciado. Sobre os esforços discursivos para omitir a presença negra, Salatiel Gomes afirma:

> Nesse ponto, acreditamos que os esforços operavam, sobretudo, a omissão de traços africanos em alguns segmentos da cultura popular mais estritamente ligada ao sertão nordestino. Isso se esconde por detrás de um contraditório empenho romântico em estabelecer um fio mágico que ligue as manifestações culturais sertanejas – como é o caso da cantoria de viola – à Idade Média européia, ou mais longe ainda, aos aedos e rapsodos gregos, como fez o folclorista Luís da Câmara Cascudo, que aqui analisamos objetivamente. (GOMES, 2008, p. 49-50).

Isto é extremamente perceptível quando se faz a correlação com as políticas escravagistas e pós-abolição ao longo do século XIX e início do século XX. Tanto o processo da abolição da escravatura —extremamente lento e gradual que nos tornou o último país das Américas a fazê-lo, e isto apenas quando já não havia mais sustentação econômica do sistema escravagista — quanto o escanteamento dos libertos pós-abolição cercearam qualquer possibilidade de inclusão e ascensão social.

Estas são decisões políticas entrelaçadas às ideias de formação de povo brasileiro. A formalização das decisões no campo burocrático também depende do campo conceitual. Nesse sentido, tornam-se fatos entrelaçados em discursos segregatórios e silenciadores como estas narrativas construídas de um sertão sem a presença negra.

Assim como boa parte da produção intelectual da época, Gustavo Barroso é um dentre tantos porta-vozes destes discursos silenciadores. Em sua obra está presente a ideia de ancestralidade brasileira do sertão a partir do medievo europeu. Destaco dois trechos. No primeiro, Barroso constrói uma narrativa sobre a brasilidade estar na aridez geográfica do

sertão, o que faz as tradições aparecerem com um "sabor da terra e da gente". Gente esta que traz características de um indivíduo medieval:

> O que soffre é a influencia do meio em que se manifesta e das adulterações que elle lhe impõe. Esta ou aquella tradição deste ou daquelle povo apparece no sertão de Nordeste com o aspecto e o sabor da terra e da gente que a repete, aspecto e sabor esses que dia a dia mais e mais se tornam característicos. No sertão, além disso, ha outra influencia que actua sobre essas incipientes manifestações artísticas. Um dos característicos mais interessantes da sociedade sertaneja é o individualismo, resultante do próprio estado de insulamento medieval do seu viver. Pois bem, no estylo geral do «folk-lore» sertanejo até esses caracteristicos individuaes não se perdem e facilmente se deixam notar. (BARROSO, 1921, p. 14).

No segundo trecho, Barroso explora algumas formas e manifestações encontradas na região. Em todas há o estabelecimento de relações com o passado europeu:

> A poesia sertaneja pôde bem dividir-se em dois grandes ramos: o repentista e o tradicional. O primeiro lembra, com os desafios, as «tensons» provençaes e as disputas dos foliões romanos; nelles o cantador de pé de viola se eguala, embora mais humilde e mais rude, aos troveiros e trovadores da média edade européa; pelo menos é o mesmo espirito que o inspira e que o domina; recorda com as emboladas e as quadras as velhas trovas de amor e de amigo, as antiquissimas cantigas de bom e de mal-dizer. (BARROSO, 1921, p. 14-15).

A figura do cantador de viola já aparecia em destaque na representação das práticas do Nordeste, assim como um forte argumento para sua exaltação que seria esta suposta relação com as práticas medievais. Nesse sentido, a escolha do título do livro parece ser um indicativo da importância que o instrumento recebe como representante destas práticas consideradas europeias. Assim, encontrou-se na figura do cantador um argumento de ancestralidade presente até os dias atuais. A cantoria é então referenciada como uma prática antiga o suficiente a ponto de ganhar a relevância e assumir a representatividade de um recorte de nordeste brasileiro.

Por último, a influência dos povos originários do território brasileiro, mencionada por Barroso apenas no início do livro, ganha uma argumentação discreta ao final do livro. É possível perceber uma certa aceitação de suas influências quando comparadas à ausência discursiva das influências dos povos africanos. No entanto, esta aceitação não ocorre sem o destaque reforçador do discurso de ancestralidade europeia. Assim, a cultura europeia, ao chegar nos sertões, teria sido agraciada com uma "singela" característica considerada própria dos povos indígenas, dando o caráter da brasilidade:

> O desafio é, porém, ainda mais antigo. Já o praticavam em Roma, para gáudio dos convivas dos banquetes, os bufões da moda. Horácio conta no livro I das suas Satyras o desafio entre os bufões Sarmentus e Messius, que se não pouparam ásperos remoques.

> A essa longa tradição latina do repentismo poético, casou-se a faculdade que tinha o indio de improvisar versos também. Joakim Catunda, na sua «Historia do Ceará», fala, baseado em J. F. Lisboa, na maneira especial que possuia o indigena de improvisar ao som da sua barbara musica. (BARROSO, 1921, p. 563-564).

2.5 A CONSOLIDAÇÃO DO CANTADOR EM CHAGAS BAPTISTA[22]

O livro *Cantadores e Poetas Populares* (1929) foi escrito e produzido pelo poeta, escritor e editor Francisco das Chagas Baptista. Este criou a Livraria Popular Editora, em 1913 e, talvez por conta disso, é considerado um dos mais prolíficos poetas de literatura de cordel. Nesta obra, Baptista afirma que deixa de fazer um breve estudo do tema para apenas publicar os versos originais recebidos ou recolhidos por ele durante sua convivência com os cantadores do sertão.

Para este período histórico, é importante observar o processo de construção da imagem do repentista como um símbolo do nordeste brasileiro através de uma produção de trabalhos por intelectuais distintos. São práticas e ideias que vão circulando nestes grupos e formatando narrativas e imagens do cantador como símbolo. O próprio Baptista (1929, p. 1) referencia autores como Rodrigues de Carvalho[23], Leonardo Motta[24], além do já citado Gustavo Barroso.

O historiador Cícero Filgueira (2018, p. 165-166) trata de alguns fatos importantes nas obras de Rodrigues de Carvalho e de Leonardo Motta, como uma maior aproximação com os cantadores durante o processo de pesquisa, e indicar a autoria dos versos registrados em suas obras, tirando os poetas e cantadores do anonimato. Além disto, Filgueira percebe uma mudança na abordagem das publicações e reedições destes dois autores ocorrida apenas a partir do final da década de 1920: a incorporação da ideia de Nordeste (FILGUEIRA, 2018, p. 165-167).

É justamente neste mesmo período que Chagas Baptista publica sua obra. As características desta produção não diferem das obras estudadas por Filgueira (2018). Assim, mesmo com as poucas palavras escritas por Baptista, vale observar o tratamento dado para a

---

[22] Neste momento histórico ainda não parece haver uma maior distinção entre a cantoria e outras práticas poéticas, como a literatura de cordel. Neste sentido, a obra escolhida para análise trata das formas poéticas de maneira mais ampla, incluindo o repente nesta categoria.

[23] Nascido no estado da Paraíba no ano de 1867, José Rodrigues de Carvalho foi um intelectual de importantes contribuições para a pesquisa folclórica no começo do século XX. Depois de mudar-se para Fortaleza-CE, produziu *Cancioneiro do Norte* (1903), que é referenciado como um dos primeiros trabalhos sobre a cantoria do nordeste brasileiro.

[24] Leonardo Ferreira da Motta, nascido em 1891 no município de Pedra Branca, no estado do Ceará. Mudou-se para a capital do estado para realizar os estudos em direito. Bastante reconhecido pela dedicação às temáticas sertanejas, publicou livros relacionados à poesia e à cantoria de viola. Chagas Baptista cita dois: *Cantadores* (1921) e *Violeiros do Norte* (1925).

obra. O relato mais importante parte de Coriolano de Medeiros[25] no prefácio do livro. Reproduzo aqui a maior parte do texto:

> Os livros dedicados ao folk-lore nordestino, em maioria, são de escriptores que inventam folk-lore também. Os que se afastam desta regra não se apegam ao afan de separar o joio do trigo, ou de espantar as gralhas que infestam a poesia sertaneja. Felizmente esta publicação tem sobre as congeneres a vantagem de ser documentada com testemunho idoneo, de ser material colhido, cirandado nas próprias fontes. Demais, as notas biographicas de cada um destes trovadores humildes, exclarecem o sentir dos seus cantores, destacam a indole e aspiração de um povo que por mais de tres séculos, alem do flagello das seccas, soffre escassez quasi absoluta de instrucção e justiça. Salvo melhor critério e melhor conhecimento, estimo o seu livro, meu caro e operoso Baptista, original em todo Brasil; lastimo unicamente que não tenha alcançado os nomes dos que primeiro cantaram ao pé da viola nos afastados tempos da colonisação do nordeste. (MEDEIROS in BAPTISTA, 1929, p. s.n.).

Deste trecho vale destacar três fatos: a compreensão de que o folclore também é "inventado", produzido por quem o estuda e publica sobre; a narrativa do nordestino como um povo humilde construído numa suposta base secular de enfrentamento das secas da região; o lamento pela impossibilidade de se ter feito o registro dos primeiros cantadores.

O primeiro ponto acaba sendo utilizado como argumento de originalidade e autenticidade da obra. Assim, de acordo com Medeiros, o que torna a produção de Baptista mais próxima da cultura popular é o fato de o registro ter sido feito "diretamente nas fontes". Aqui, é como se o trabalho do pesquisador nada mais fosse que uma transcrição da cultura popular, ganhando em critério de autenticidade, do que uma pesquisa intelectual da poesia popular, que se tornaria artificial. A discussão sobre o autêntico permeia a viola e as práticas associadas a ela, estendendo-se até os dias atuais.

O segundo ponto trata de uma consolidação da visão de Nordeste, já presente em obras discutidas anteriormente na atual pesquisa, e desta associação da região ao cantador e à cantoria. Assim, a poesia popular e seu criador-executante ganha cada vez mais corpo como figura representativa de um povo desta região. O sertanejo passa a ser narrado de forma cada vez mais firme através da poesia popular do cantador de viola e da literatura de cordel. Portanto, a obra de Baptista é mais uma neste contexto de construção das narrativas acerca da viola em conexão direta com a cantoria.

[25] João Rodrigues Coriolano de Medeiros nasceu em um sítio no atual município de Santa Terezinha, próximo à cidade de Patos, no interior da Paraíba. Realizou sua formação na Faculdade de Direito do Recife mas logo retornou ao estado da Paraíba. Reconhecido pela sua atuação na área da educação e da cultura, tendo sido sócio-fundador do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, da Academia Paraibana de Letras e mais um número de outras instituições do estado da Paraíba (SANTOS et MACARAJÁ, 2013, p. 11).

Já o terceiro ponto trata de uma narrativa de ancestralidade ainda pouco explorada pelas obras citadas até aqui na atual pesquisa. Enquanto boa parte das narrativas sobre a ancestralidade nordestina recaem sobre associações genéricas feitas a momentos históricos, aqui existe uma maior ênfase nos indivíduos considerados responsáveis pela criação da tradição de cantoria. Assim, o discurso que relaciona a cantoria à influência ibérica e aos trovadores medievais já está, de alguma forma, incorporado, mas aparece apenas em segundo plano.

A narrativa aqui apresentada é semelhante àquela em que Rodrigues de Carvalho é considerado pioneiro (FILGUEIRA, 2018, p. 165): a de dar autoria às poesias registradas. Assim, o processo entendido como mais efetivo para tratar da poesia popular seria o de "resgatar" estes nomes e estabelecer uma linhagem das práticas e tradições dos cantadores através de indivíduos. Cada um destes indivíduos teria sua peculiaridade, montando o leque de referências históricas e que corroboram a noção de uma "tradição de cantoria de viola". São nomes e situações cada vez mais palpáveis e que reforçam a estrutura desta tradição.

Por fim, Coriolano de Medeiros ainda ressalta a importância do estudo da música destes poetas populares. Para ele, havia uma lacuna que precisava ser encarada:

> Assim, quando apparecerá quem recolha também essas melodias sertanejas, ás vezes dolentes como um soluço, ás vezes ternas como um arrulho, ás vezes alegres como uma restea de sol? Quando completarão nosso folk-lore, juntando a palavra rithmada ao som, musical? Quando se publicarão esses motivos de que se vão indebitamente se appropriando os maestros das cidades colhendo, elles sos, resultados mais do que satisfactorios? A poesia nacional não deve esquecer a musica nacional (MEDEIROS in BAPTISTA, 1929, p. s.n.)

Medeiros aqui reconhece a relação entre a poesia destes cantadores com o resultado sonoro. Uma parte das publicações folclóricas não de tratava de questões especificamente musicais, restringindo-se apenas ao registro literário ou a, no máximo, a análise literária. É próximo a este período em que *Cantadores e poetas populares* foi publicado que se intensificaram os desejos pela pesquisa da música dita folclórica. Assim, surgirão novas relações com as práticas populares através da preocupação em tratar também de sonoridades e não apenas dos aspectos poéticos.

2.6 UMA VISÃO DA MUSICOLOGIA POR FLAUSINO VALLE

Flausino Rodrigues Valle nasceu em 1894 na cidade de Barbacena, estado de Minas Gerais. Advogado, violinista e compositor, tornou-se professor de história da música do

Conservatório Mineiro, além de ter atuado como instrumentista nas orquestras da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, assim como em orquestras de rádios na capital mineira e no Rio de Janeiro (FRÉSCA, 2007, p. 2; MAGALHÃES, 1997, p. 339).

No ano de 1936 publicou o livro *Elementos do folk-lore brasileiro*. Nesta obra, buscou tratar das questões musicais do folclore brasileiro. A obra é dividida em seis capítulos: "importância do folk-lore"; "a música dos aborigenes no Brasil"; "a música dos africanos no Brasil"; "os costumes do povo ligados à música"; "característicos da música brasileira"; "o canto coral". Nesta divisão é interessante observar como a leitura da mestiçagem se mantém e é repassada para a análise musicológica/folclórica feita. Desta vez a mestiçagem já aparece em uma outra resolução, de maior aceitação da influência dos povos originários da África: "Das tres linhas mestras formadoras da raça brasileira, incontestavelmente, o ramo africano é o que mais tem exercido influencia sobre a nossa musica" (VALLE, 1936, p. 61).

Não é possível precisar o contato possível que Valle tenha tido com o pensamento de Gilberto Freyre. A esta altura, a obra *Casa-grande e senzala* já havia sido publicada três anos antes, o que poderia ter relação com esta visão. No entanto, a aceitação da cultura dos povos africanos por Valle não demonstra uma maior aproximação da resolução pacífica elaborada por Freyre sobre o conceito de mestiçagem. Para Valle, o branco continuava sendo a cultura preponderante, dominadora, e que se colocaria "naturalmente" sobre as demais com o passar do tempo:

> Como sabemos, a nacionalidade brasileira gira dentro de um triangulo tricolor: branco, amarello e preto; e por maior que seja a luta estabelecida entre contingentes os mais diversos dentro de sua area, o resultado ha de ser sempre delimitado pelas tres linhas mestras que lhe fecham o perímetro, as quaes pela lei da hereditariedade e do atavismo hão de perdurar seculos e seculos. Este triangulo, entretanto, é isosceles; e o lado desegual, e que lhe serve de base, é o maior, representando a raça branca;· de modo que, com o decorrer dos tempos, esta linha irá sempre se acompridando, e as duas de cima, naturalmente, vão abaixando, até desapparecerem absorvidas nella. Nesse futuro remoto, estará, então, creada a raça brasileira; e a literatura, a poesia, a musica nacionaes, terão sua feição propria, inconfundível, revestidas do indispensavel poder de persuasão. (VALLE, 1936, p. 14).

O próprio pensamento de Valle coloca esta parte não-europeia da população, referenciada como os lados menores do triângulo racial, em um patamar abaixo dentro de um suposto estágio evolutivo de progresso ocidental. Isto se torna perceptível pela consideração de que o branco não é mais "o povo" brasileiro, pois está acima, em um estágio à frente. Apenas o negro e o índio poderiam ser representantes do povo, caracterizados pelo primitivismo. O estudo proposto os enfatiza porque eles seriam os agentes da

> [...] manifestação espontanea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, em via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anonymo. Só depois de visceralmente arraigado á psyche nacional, é que vem sendo trazido á estampa, pelo concurso de artistas e literatos que, com auxilio da intelligencia e cultura, devem saber respeitar sua feição propria, e, do mesmo passo, talhar-lhe a indumentaria imposta pelo grao a que attingiram sciencias e artes no mundo civilizado. (VALLE, 1936, p. 9-10).

Seria, então, através do refinamento artístico das práticas ocidentais europeias que esta alma popular se aperfeiçoaria, atingindo um patamar acima no estágio evolutivo das artes. Da mesma forma, toda a presença europeia que se faz misturada a estes povos são consideradas influências ancestrais, seguindo a mesma concepção anterior de um povo brasileiro resultante de uma cultura europeia preservada desde o período colonial.

A partir de seu currículo, é possível subentender o tipo de abordagem que faz da música. Toda a base de sua formação está posta sobre o terreno da música euroclássica. Assim sendo, Valle procura embasamento nas práticas musicais das escolas europeias para justificar o estudo das manifestações musicais feitas pelo o que considerava como povo brasileiro. É com este raciocínio que afirma:

> Pelo exposto, infere-se a força indomita do folk-lore. Eis o motivo pelo qual exclamo: **a musica brasileira tem que vir do sertão no bojo de uma viola**. Nosso hinterland continua a ser o vasto conservatorio da musica nacional. E assim como só os engenheiros de minas sabem varar as penhascosas brenhas e buscar o precioso metal nas entranhas da terra, também sómente os musicos de prol poderão trazer do coração do paiz suas gemmas musicaes, e afeiçoal-as convenientemente. (VALLE, 1936, p. 11-12; grifo meu).

Aqui, a imagem de sertão e de viola já aparecem quase como indissociáveis. A construção da região como local da "verdadeira cultura brasileira" está consolidada. É então neste local que os músicos de formação conservatorial devem atuar em busca desta dita essência musical nacional.

Para a atual pesquisa é de extremo valor tratar algumas considerações feitas por Valle que expressam a narrativa da viola como instrumento portador da essência brasileira:

> Quantos genios não vemos perdidos por essas incultas brenhas além, quer na esphera da musica como na poesia e outras artes? Só quem já ouviu um violeiro ingenito, no proprio ambiente em que nasceu, pode aquilatar do valor e belleza da nossa guitarra: a viola de arame. [...] Nossos violeiros possuem rythmos inusitados e desconhecidos, accordes que as regras academicas proscrevem mas que os ouvidos acceitam. (VALLE, 1936, p. 12).

Aqui, Flausino coloca a viola de arame como o instrumento de cordas dedilhadas tipicamente brasileiro. Ela seria o transdutor sonoro do povo e da cultura popular. E diante da própria visão musical eurocêntrica, Valle destaca que mesmo sem corresponder às regras

composicionais convencionais da música erudita, o resultado sonoro da música tocada traz aceitação de um ouvido treinado nas normas ocidentais.

Em outro trecho, Valle argumenta que esta aceitação das práticas populares são resultado da ancestralidade brasileira. Por mais que o ouvinte seja conhecedor da música euroclássica, a prova de brasilidade do indivíduo está no quanto este se contagia com as sonoridades da viola, assim como dos batuques de candomblé:

> O passado, ao invés de ser annullado, cria raizes e se expande. Uma prova real da influencia que o passado accumulado de gerações pregressas exerce sobre nós, por uma especie de memoria anímica das cellulas, é que, não ha quem, por mais versado nos classicos, por mais illustre que em musica seja, não fique tomado de sublime enlevo, completamente embriagado pela delicia dos sons, ao ouvir um sertanejo tanger uma viola, ao presenciar a musica barbara e asselvajada de um batuque ou candomblê. E a razão deste paradoxo está em que, num momento desses, nós deixamos de ser um individuo, e por um milagre do atavismo, conjugado e impulsionado pelo poder magico dos sons, transformamo-nos em os nossos avos, em os nossos maiores; passamos a ser uma revivescencia de nós mesmos, em epocas ha muito idas; somos o conjuncto de todos os nossos ancestraes; somos portuguezes, somos indios e negros; nós nos tripartimos, nós nos multiplicamos; ha uma explosão, um despertar subito de todos os nossos avatares; e é este phenomeno de turbilhonamento racial, recalcado nas camadas mais reconditas de nosso multimillenar ser, que faz com que tanto nos inebriemos. (VALLE, 1936, p. 14-15).

Assim, estabelece-se mais uma vez a conexão do instrumento com os antepassados. Sentir-se envolvido com este tipo de música, com esta sonoridade da viola, seria o atestado da presença dos antepassados garantindo o carimbos de brasilidade. A narrativa se torna cada vez mais e mais complexa, mais imbricada na relação da viola com uma ancestralidade e uma expressão da tradição musical brasileira.

Mais à frente, Flausino traz informações importantes sobre "a voz sertaneja" em dois momentos distintos. Seguindo um raciocínio próximo ao dos trechos citados anteriormente, Valle identifica na voz uma relação naturalista. Assim, a música e a poesia produzida pela cultura popular seria a materia prima bruta, e a voz do cantador seria nada mais do que a própria natureza exercendo seu papel:

> Os maiores musicos e os mais insignes poetas encontraram sempre a materia prima de suas obras mestras nos motivos populares. A melodia que escapa da garganta rustica de um sertanejo inculto, é como se fora a propria natureza cantando pela sua bocca. (VALLE, 1936, p. 16).

Tratando especificamente do Nordeste brasileiro, Flausino faz uma menção ao que aparenta ser um dos sotaques da região. Este seria resultado da influência indígena e caracterizaria boa parte da região: "Outra reminiscencia do índio é o canto anasalado; era

corrente entre elles, e é ainda commum entre os cantadores do sertão, principalmente bahiano" (VALLE, 1936, p. 90).

Para Valle, a sonoridade voz do sertanejo está bem definida através de sua nasalidade. Assim, encontra-se indícios desta construção narrativa acerca da sonoridade da voz nordestina, ou mais especificamente do cantador do sertão. Cria-se uma imagem sonora que pasteuriza os sotaques em uma característica única, semelhante ao discurso de Vilela, exposto no início desta dissertação. Portanto, é perceptível como esta visão propagada ainda hoje é resultado de uma ação histórica, muitas vezes inquestionada por aqueles que olham para o outro (o nordestino) de fora.

Esta é a visão geral de um determinado grupo social, e para se fazer ser entendido como parte de tal grupo, é preciso cumprir os papeis eleitos como essenciais. Assim, cria-se a imagem de um sotaque nordestino e da naturalização da música feita naquele local, do instrumento escolhido para fazer tal música, e todo um conjunto de símbolos imagéticos e sonoros que se complementam em busca de uma formulação de identidade nordestina na qual a viola dinâmica está enquadrada.

2.7 PASSADO, SAUDADE, VIOLA E CANTORIA

A última obra analisada para este trecho do presente trabalho dá um salto temporal de mais de duas décadas. O livro *Violas e repentes* (1953) foi escrito por Francisco Barbosa Coutinho Filho. Apesar do grande prestígio da publicação, as informações sobre o autor são bastante nebulosas. Ao que parece, nasceu no ano de 1891 na cidade de Bananeiras, no estado da Paraíba. Frequentemente referido como folclorista, afirma-se que também foi professor e repentista, assumindo a cadeira de nº 30 da Academia Paraibana de Letras no ano de 1971.

O livro traz informações sobre as formas poéticas utilizadas, trechos de cantoria de poetas renomados, e a narração de diversos causos do universo da cantoria de viola. Um diferencial desta obra em relação às anteriores está na contemporaneidade "aos primeiros de cantadores da década de 1940 trazendo um material importantíssimo para o estudo sobre os cantadores deste período" (FILGUEIRA, 2017, p. 31).

A escrita do prefácio ficou por conta do já renomado Gustavo Barroso. Atenho-me nesta análise justamente a este prefácio e à introdução escrito pelo próprio Coutinho Filho. Aqui, a consolidação de uma imagem e uma narrativa de Nordeste se faz presente. Desta vez, reconhece-se o espaço de uma outra forma, agora pautada pelo saudosismo do passado. Ao exaltar a obra de Coutinho Filho, Barroso justifica sua comoção:

> Comovidamente, digo bem, porque as páginas de 'Violas e Repentes' me transportaram ao sertão nordestino, onde semeei vai para muito tempo já, infelizmente, os sonhos da minha adolescência. Em contato com o chão e a gente do meu Ceará, formei o meu espírito no culto apaixonado de suas tradições. Dia a dia, mês a mês, ano a ano, bebi com a luz ardente do seu sol ou com a melancolia prateada do seu luar a poesia heróica dos seus lutadores, a poesia lírica dos seus sentimentos e a poesia repentista dos seus grandes violeiros. Como não me emocionar, pois, ao encontrar nos diversos capítulos desta obra aquelas vozes sertanejas que foram o acalanto da minha meninice. Então, os meus contemporâneos nos tabuleiros litorâneos e nas ribeiras do interior, desde a mais tenra idade, recebiam a tradição oral dos menestréis e rapsodos da raça. (BARROSO in COUTINHO FILHO, 1953, p. 11).

Assim, a tradição da cantoria de viola já parece bem estabelecida, através de nomes históricos, pelejas míticas, e a exaltação de todo o passado construído como referencial simbólico desta prática. É este passado que traz o sentimento de saudade que começa a se imbricar na ideia de Nordeste e, consequentemente, na prática da cantoria. Esta não é mais apenas um símbolo da ancestralidade brasileira, mas é a história sentimental dos indivíduos nordestinos.

Se a saudade do passado de Silvio Romero tinha relação com o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro, aqui a saudade está relacionada ao próprio Nordeste idílico. Nesse sentido, a contribuição de Barroso com o prefácio de *Violas e repentes* demonstra mais uma vez sua importância na construção de narrativas sobre o sertão e a cantoria. O passado assume cada vez mais importância na solidificação das práticas da cantoria. Como afirma Erika Cerqueira:

> O passado, na obra barroseana, exerce uma força capital sobre a experiência de tempo, e, claro, sobre a escrita da história; a saudade marca a ideia de passado, transbordando para o presente a melancolia e a nostalgia. Seria demasiado afirmar que o presente não existe em Barroso, mas sua identidade se encontra sob o signo do passado. (CERQUEIRA, 2011, p. 18).

Assim, a saudade é a materialização sentimental da linhagem da cantoria de viola que parece ter sido construída ao longo da primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, a cantoria materializa sonoramente o sentimento de saudade construído. É um entrelaçamento indissociável: a cantoria de viola, sua tradição construída, a simbologia imagética e sonora do instrumento e de suas vozes, e os sentimentos exaltados diante destas paisagens sertanejas que supõem uma conexão do presente com o passado.

Uma outra característica presente é a manutenção de ideias naturalistas acerca das manifestações do repente. Da mesma forma, destaca-se o medo da artificialização do

processo, algo que se mostra corrente em boa parte das perspectivas de pesquisa relacionadas a viola até a primeira metade do século XX.

> Nesse tempo, a meninada do Nordeste criava-se dentro do folclore, sem o sentir, sem saber mesmo o que era isso, pois não passava duma necessidade da vida como o comer, o dormir, o tomar banho, o ir à escola. Os escritores que se ocupavam dessas manifestações espontâneas e naturais de longe em longe despertavam sôbre a sua bizarria e sôbre a sua engenhosidade a atenção dos meios cultos, artificializados e sofisticados no cosmopolitismo das capitais marítimas. Hoje, o folclore se orna com tabuletas científicas, preocupa instituições de caráter internacional, emoldura-se em disposições legislativas, provoca a reunião de congressos e, infelizmente, serve de palco a exibições de homens de letras ávidos de celebridade. Tornou-se o folclore quase uma moda nos grandes centros, o que me faz temer, com justas razões, pelo seu destino. (BARROSO in COUTINHO FILHO, 1953, p. 12).

A autenticidade, que também é recorrente nas discussões e trabalhos sobre as práticas associadas à viola, entra mais uma vez em questão. Em mais um reforço argumentativo sobre a saudade do passado está a forma de se tratar estas manifestações. Barroso considera que anteriormente a relação era mais "natural", o folclore no Nordeste era "respirado" no dia a dia. A ideia preservacionista aparece quando afirma que o folclore se tornou um objeto de estudo acadêmico e que por isso perderia um certo grau de autenticidade

Este é um argumento recorrente sobre uma suposta artificialidade do material produzido por intelectuais. Seria o distanciamento das práticas mais "puras" que rebaixaria o trabalho em uma escala de autenticidade. E este se torna um dos argumento em favor da obra de Coutinho Filho:

> Em todo o seu trabalho referto de probidade, vem sempre à tona aquêle amor ao assunto, filho do amor à terra e à grei, que é apanágio de todo estudioso sincero de costumes e memórias populares. Nada de artificialismos, nenhum preocupação de eruditismo de empréstimo. Em tudo, simplicidade e sentimento [...] (BARROSO in COUTINHO FILHO, 1953, p. 12).

Tratando da introdução do livro, Coutinho Filho apresenta uma visão de exaltação dos cantadores registrados em sua obra. Para ele, o maior fruto do seu trabalho é contribuir para o reconhecimento destes cantadores (COUTINHO FILHO, 1953, p. 17). Já naquela época havia uma série de discordâncias acerca do processo de relação com os manifestações ditas populares. Este é um debate prolongado e que permeará as discussões presentes nas próximas 3 e 4.

Ainda neste trecho escrito pelo autor, são exaltadas algumas características comuns à narrativa do sertanejo nordestino comum a obras anteriores, como a de "um povo sofredor, de um povo abandonado à própria sorte, dêsse coeficiente humano desnivelado, relegado ao esquecimento, necessitado de tudo e sem direito a nada, faminto e andrajoso, analfabeto e

doente, povo brasileiro e nosso irmão, preponderante na demografia da terra sêca" (COUTINHO FILHO, 1953, p. 19). Similarmente há a releitura de pensamentos preservacionistas anteriores, como a necessidade de registro destas manifestações com fins de "preservar" e "cultivar" estas culturas (idem, p. 19).

Por fim, Coutinho Filho ainda traz dois pontos de exaltação sobre a viola. No primeiro há o tratamento do instrumento como símbolo de resistência do povo nordestino. Se esta parte da população enfrenta os problemas da seca, mais uma vez a viola seria o instrumento que sonoriza a força de espírito do sertanejo.

> Mas, o sertanejo, com a fibra das criaturas super-resignadas, sentindo desfeita a última esperança de inverno, não podendo louvar a fartura dos campos na prodigalidade das lavouras e na salvação dos rebanhos, tange as cordas da viola dolente e a alma vibra, contendo íntimas revoltas, para extravasar de lirismo apurado e sadio. (COUTINHO FILHO, 1953, p. 20).

Se em registros anteriores é possível encontrar informações sobre a cantoria no Nordeste sendo acompanhada por rabeca e pandeiro, aqui a viola já foi colocada no posto mais alto. E é neste momento histórico que a viola parece assumir seu lugar como símbolo maior da cantoria.

> Faço uso da palavra violeiro, nas páginas dêste trabalho, para expressar o cantador de improvisos poéticos, ao baião da viola, tocada por êle. O celebrado instrumento é a musa do bardo popular. Sua música convida à inspiração, estimula o entusiasmo nas pelejas e desenvolve o poder imaginativo do poeta, fazendo o pensamento transluzir nos repentes glorificadores. Raramente o cantador usa outro instrumento, em vez de viola. Tivemos o negro paraibano Inácio da Catingueira, o gênio bábaro do século passado, cantando ao batuque do pandeiro por êle acionado e recoberto de louros. No Ceará, também, fugindo à regra, o cego Aderaldo Ferreira de Araújo canta tocando rabeca. **Só a viola, entretanto, harmoniza a cadência do verso ao som melódico das suas cordas mágicas. A viola é a alma dos cantadores nordestinos**. (COUTINHO FILHO, 1953, p. 25; grifo meu).

Corpo e alma, instrumento e som, vibram como um só. O sertanejo aqui não mais é representado sem sua viola. O bojo imagético de sertão é o próprio bojo da viola. O instrumento carrega em si toda a configuração de significados de um espaço geográfico. Cria-se e consolida-se, enfim, a imagem de uma viola nordestina.

3 CONSTRUÇÕES SONORAS DA VIOLA

Durante a primeira metade do século XX ocorre um processo de construção do aparato conceitual de Nordeste. Antes disso, as narrativas sobre sertão são produzidas desde a literatura oitocentista (GOMES, 2008, p. 49). Apenas a partir da solidificação do Nordeste como região geopoliticamente delimitada que as narrativas sobre sertão são ressignificadas e somadas ao aparato conceitual da região Nordeste. É a partir do final da primeira década do século XX que o Nordeste "surge na 'paisagem imaginária' do país, [...] substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul", fundado "na saudade e na tradição" (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 78).

Este somatório de pesquisas e narrativas literárias montam um aparato imagético da região Nordeste, baseado em conceitos de ruralidade e ancestralidade, de uma tradição enraizada que corresponderia à verdadeira essência de brasilidade. A viola esteve presente em algumas destas narrativas sobre o Nordeste, com papel preponderante nas narrativas sobre o sertão e seu indivíduo, o sertanejo. Mesmo fazendo parte de manifestações de fora do sertão nordestino, a representação fomentada para a viola na região Nordeste foi a de fiel escudeiro do cantador sertanejo, o repentista.

No entanto, quando se observa o caminho da produção musical, pode-se considerar que este se resguardava em dois polos básicos de maior visibilidade (ou, neste caso, de audibilidade): um primeiro ligado aos intelectuais, produzindo embates como aqueles entre modernistas e regionalistas, especialmente a partir do marco histórico da Semana de Arte Moderna de 1922; e as práticas musicais mais comerciais e com forte ligação ao rádio. Este meio de comunicação se fortalecia principalmente a partir da chamada revolução de 1930, servindo de aparato do governo getulista para a almejada integração nacional. Assim, o plano político era de estímulo à divulgação de uma "cultura nacional" (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 172-173).

É neste momento histórico, de um Nordeste mais definido como região geopolítica e de um aparato imagético mais bem montado que se busca a proposição de uma música tida como própria desta região. Essa música deveria corresponder aos conceitos cada vez mais estruturados sobre o que se pensa e se imagina da região, mas ao mesmo tempo também deveria corresponder aos anseios de um projeto político de integração nacional através da cultura.

Luiz Gonzaga, com sua voz e sua sanfona, propunha uma música recriando de maneira "comercial uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país"

(ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 175). Seria através do baiano, trecho instrumental executado na viola pelos repentistas entre a elaboração dos versos improvisados, que Gonzaga propôs uma reconstrução do ritmo comumente encontrado nesta prática dos violeiros. Residindo na capital do país, incluiu elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que já conhecia através de suas tocadas noturnas (idem, p. 174-175). Assim surge a dita "música do Nordeste" a partir do agora denominado baião (idem, p. 176).

No entanto, esta proposta sonora de Nordeste amplamente divulgada no rádio não exaltava o timbre do dedilhar das violas. Considera-se que, até o final da primeira metade do século XX, ainda não havia ocorrido uma propagação da sonoridade da viola em sua associação ao território nordestino. Se os intelectuais folcloristas exaltavam a figura do cantador, como visto anteriormente, o maior destaque residia nas capacidades poéticas destes agentes.

Até aquele momento, a grande contribuição musical da viola havia sido como instrumento acompanhador da poesia cantada, servindo de "matéria prima" rítmica do baião. Assim, permanecia muito mais no imaginário visual do que sonoro de Nordeste, especialmente para aqueles que estavam distantes das práticas locais.

É neste ponto que se levanta o questionamento sobre aquela época: como o cantador é referenciado a nível nacional como símbolo das práticas da região do sertão se sua sonoridade ainda seria restrita às populações locais? Por mais que já existisse um conjunto de práticas realizadas com a viola, a sonoridade do instrumento ainda não estava marcada no imaginário nordestino da época. O espaço da saudade incluía a viola numa representação visual e poética do cenário nordestino, mas o espaço sonoro ligado ao instrumento ainda se limitava à memória, talvez pela própria oralidade da cantoria.

No momento, não é possível propor qualquer resposta a este questionamento além do campo especulativo, sendo necessário mais profundas reflexões para traçar caminhos mais precisos. No entanto, permite levantarmos outra questão mais específica: quais foram os possíveis processos de construção sonora de uma dita viola nordestina? Sabe-se da existência dos trechos instrumentais entre as cantorias, mas a preocupação dos registros sobre os cantadores se voltava, na maioria das vezes, para a prática poética e, em alguns casos, para peculiaridades sonoras, como o uso da voz. Então como hoje se trata sonoramente uma prática instrumental de viola associada à região Nordeste?

É possível traçar algumas pistas a partir da dissertação de Leonardo Carneiro Ventura. Segundo o autor, a música no movimento armorial cumpriu um papel de condensação e

divulgação da estética de uma arte nordestina, resultando na "delimitação de um espaço sonoro" de Nordeste (VENTURA, 2007, p. 152).

Deste modo, reflete-se que, devido ao grande alcance do movimento, as práticas de viola escolhidas e reelaboradas pelos músicos armorialistas também são importantes na construção e consolidação de uma prática considerada própria da região Nordeste. No entanto, estas práticas não são únicas. Já desde os anos 1960, antes mesmo da estreia do movimento armorial, já era possível identificar a sonoridade da viola na música comercialmente definida como "regional", a exemplo do Quarteto Novo.

Assim, a presente discussão pode ser dividida em dois momentos: o primeiro trata da proposição musical do movimento armorial, focando especificamente na importância dada à figura do cantador e da viola, assim como as formas de lidar com a dita cultura popular, de escolher a instrumentação e de toda uma construção conceitual em torno da proposta artística montada; o segundo trata de algumas produções em que a presença sonora da viola não almejava atingir este mesmo patamar de "reprodução" das características "essenciais" do "povo nordestino", mesmo que houvesse referências às ditas culturas populares e à figura do cantador, contrapondo-se em alguns aspectos à proposta artística do movimento armorial.

Portanto, esta seção é dedicada ao tratamento de certos aspectos sonoros da viola através de específicas produções musicais da segunda metade do século XX. Vale ressaltar que os artistas e grupos debatidos a seguir foram citados por Caçapa ou Hugo Linns durante as entrevistas, tendo como recorte as referências de viola em Pernambuco de ambos violeiros. Não há uma pretensão de cobrir todas as produções de viola neste recorte, mas sim aprofundar o debate acerca das construções sonoras de uma dita viola nordestina nas obras de Caçapa e Hugo Linns.

3.1 MOVIMENTO ARMORIAL: RELEVÂNCIA DA INSTRUMENTAÇÃO

O movimento armorial foi de extrema importância para a produção artística no estado de Pernambuco e na capital Recife, mas não se restringiu a esta geografia. Nascido a partir da figura idealizadora de Ariano Suassuna, abrangia diversos campos da arte, incluindo literatura, artes plásticas, artes visuais, teatro e dança, além da própria música. O foco principal era a utilização do material cultural considerado popular a fim de produzir uma arte erudita brasileira.

Ariano Suassuna foi um teatrólogo, escritor e poeta paraibano, nascido em 1927 na ainda denominada *Cidade da Parahyba*, capital do estado homônimo. Ainda na juventude

realizou estudos na capital pernambucana, onde se formou pela Faculdade de Direito do Recife.

Pensamentos, narrativas e a arte proposta por Ariano estão entrelaçadas à própria história familiar, em especial de João Suassuna, pai e também governador do estado da Paraíba entre os anos de 1924 e 1928. Diante de uma grande disputa de famílias pela política no estado, inflamada pelas disputas nacionais à presidência, João Suassuna foi assassinado no ano de 1930. A partir deste momento, Suassuna recebe uma marca afetiva em sua história que irá alicerçar boa parte de seus argumentos de valorização do universo rural e de manifestações consideradas do "povo nordestino", incluindo aqui a cantoria de viola.

É o período da vida de Ariano entre os 6 e os 15 anos de idade que Amílcar Bezerra considera como essencial para a formação do imaginário do futuro escritor. Com sua família residindo na cidade de Taperoá, no estado da Paraíba, era lá que o jovem passava as férias escolares ao retornar do Recife:

> Neste período trava contato íntimo e prolongado com o universo da arte popular sertaneja, experiência que vai deixar profundas marcas na construção mítica de seu universo sertanejo particular. Assim, gradativamente, os folhetos de cordel, o cantar e o dedilhar dos repentistas nas violas sertanejas, o teatro popular e o circo se enraizam na vivência infanto-juvenil de Ariano Suassuna, forjando um imaginário estético-afetivo que estará nos alicerces de sua atividade criativa. O contato mais próximo com os tios por parte de mãe também é estimulante do ponto de vista intelectual, já que, por meio deles, tem acesso à biblioteca do falecido pai. (BEZERRA, 2013, p. 45).

A disputa entre famílias é um reforço da narrativo de conflito entre o urbano e o rural, gerando a dicotomia que alicerça a formulação dos discursos de Suassuna. As narrativas sobre cultura popular ganham força no imaginário de Ariano, e João Suassuna é escolhido como símbolo de defesa das práticas populares e do povo sofrido do sertão contra as elites urbanas:

> Um dos pontos-chave dessa construção simbólica é a descrição feita por Suassuna de seu pai como um legítimo sertanejo, admirador das manifestações artísticas tipicamente locais. Ariano enfatiza a coleção de folhetos de cordel compilada e mantida pelo pai como signo de seu apego aos costumes da região, bem como o incômodo provocado em setores da elite urbana da Paraíba nas ocasiões em que, enquanto governador, promovia cantorias e recitais com violeiros e poetas populares sertanejos nas dependências do palácio do governo. (BEZERRA, 2013, p. 41).

Ariano então monta sua argumentação de defesa do povo sertanejo embasada em narrativas anteriores. Discursa em prol da valorização de tudo aquilo que simbolizaria este povo: o batalhador das secas, de pulso firme, que se sustenta em um ambiente desfavorecido e dotado da essência do Brasil verdadeiro, do Brasil rural.

Assim, propos uma arte nordestina, única e homogeneizante que representasse toda uma região. Para isto, elencou algumas manifestações consideradas por ele mais dignas de formular esta representação regional, sempre embasado em características consideradas próprias do universo rural.

A autora Idelette Muzart Santos[26] (1999 apud. VENTURA, 2007, p. 85) divide o movimento em três fases: preparatória, experimental e romançal. O primeiro passo foi realizado ainda na juventude de Ariano, quando estudante da Faculdade de Direito do Recife, estabelecendo contato com parte da produção teatral da cidade nas décadas de 1940 e 1950. A fase preparatória é descrita como o momento de formulação das ideias acerca da cultura popular que marcará o surgimento do movimento.

Suassuna já havia assumido o cargo de professor da Universidade Federal de Pernambuco no ano de 1956. É em 1969, quando se torna diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) desta mesma universidade, que Suassuna acumula importantes relações com futuros realizadores do seu movimento, como Jarbas Maciel[27] e Antônio Nóbrega[28] (BEZERRA, 2013, p. 152). O movimento tem a sua estreia oficial através de um concerto no ano seguinte, em 1970, dando início à fase experimental.

Após algum sucesso com turnês pelo Brasil (ANDRADE, 2017, p. 39-41), o movimento lança seus primeiros materiais fonográficos no ano de 1974 com o Quinteto Armorial e em 1975 com a Orquestra Armorial. Especialmente pela influência política de Suassuna, o movimento ganha projeção e atinge uma nova fase.

---

[26] Esta divisão, apesar de presente em diversos trabalhos, aparenta ter sido primeiramente discutida, ou mesmo proposta, no trabalho *Em demanda da poética popular* (1999), da autora citada. Destaco que não foi possível acessar a obra completa, de forma que as argumentações da autora para esta divisão proposta se tornaram inacessíveis para a atual pesquisa. Assim, a leitura realizada aqui parte da contribuição de autores que obtiveram este acesso, a exemplo de Leonardo Ventura (2007), Erickinson Bezerra de Lima (2014), Rucker Bezerra de Queiroz (2014) e Stephen Coffey Bolis (2017). Vale destacar também que existem outras divisões propostas, como a de Ana Paula Campos Lima (2019, p. 3-4). Nesta proposta, que inclui as fases denominadas de *arraial* e *ilumiara*, o argumento da autora vincula estas fases às políticas públicas culturais dos governos de Miguel Arraes (1995-1998) e de Eduardo Campos (2007-2014). Para a atual pesquisa, assume-se a divisão proposta por Muzart Santos apenas para facilitar a discussão voltada para a presença da viola, especialmente no período pré-manguebeat, sem necessariamente assumir ou corroborar uma ou outra argumentação quanto a estas divisões.

[27] Importante figura no cenário da cultura e da educação na cidade do Recife, dentre suas muitas funções foi violinista, compositor e professor universitário em diversas áreas do conhecimento. Além da sua atuação junto ao movimento armorial, integrou a Orquestra Sinfônica do Recife (PREFEITURA DO RECIFE, 2019) e foi docente da Universidade Federal de Pernambuco (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 2019). Faleceu recentemente no dia 01/09/2019.

[28] Nascido no Recife no ano de 1952, foi extremamente atuante nos anos iniciais do movimento armorial como violinista. Ao final dos anos 1970 passou a dedicar-se também às artes cênicas, com a criação de diversos espetáculos ligados ao chamado "universo da cultura popular". Além dos trabalhos com o Quinteto Armorial, possui um trabalho solo, tendo lançado os seguintes discos: *Na pancada do ganzá* (1996); *Madeira que cupim não roi* (1997); *Pernambuco falando para o mundo* (1998); *O marco do meio dia* (2001); *Lunário perpétuo* (2002); *Nove de frevereiro*, lançado em dois volumes entre os anos de 2006 e 2007. É também idealizador e diretor do *Instituto Brincante*, na cidade de São Paulo, que oferece cursos, oficinas e apresentações voltados aos aspectos da "cultura brasileira pouco ou não conhecidos" (NÓBREGA, 2016).

O ano de 1975 é considerado por Idelette Muzart Santos (1999 apud VENTURA, 2007) como o marco inicial da fase romançal do movimento, com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira. Esta foi uma espécie de consolidação do projeto artístico a partir dos estímulos governamentais alcançados durante os primeiros anos do movimento.

Boa parte desses estímulos governamentais se deve à identificação, por parte de governistas, de um discurso de arte nacionalista no movimento armorial, abrindo o espaço necessário para a consolidação de Suassuna no meio cultural, ao menos em âmbito local.

> Construção coerente em sua unidade interna, embora questionável em seus princípios valorativos, o ideário formulado por Suassuna se materializa não só em prática artística, mas também em política cultural, apoiado no diálogo com uma caudalosa tradição intelectual que pensa o Brasil pela lente do nacional-popular. (BEZERRA, 2013, p. 50).

Diante de uma ditadura militar, Ariano demonstra sua capacidade de articulação com as políticas culturais da época, fortalecendo sua criação e seus ideais propostos. O movimento artístico era a materialização destes ideais e necessitava deste espaço, desta possibilidade de circulação e deste fomento para produzir de maneira intensa em meio a uma grave repressão.

Nos anos mais prolíficos, entre 1970 e 1980, os dois principais grupos do movimento eram a Orquestra de Câmara Armorial e o Quinteto Armorial. Neste período cada grupo gravou quatro discos[29] e realizaram turnês que ampliaram o prestígio das ideias de Suassuna.

Ariano passa a enxergar uma abertura para sua consolidação também no campo da política, assumindo o cargo de Secretário de Cultura da Cidade do Recife, no ano de 1975 (BEZERRA, 2013, p. 103). Ao fim do auge musical do movimento, Suassuna opta por se afastar de boa parte de suas atividades públicas no ano de 1981, só retornando à mídia e ao cenário político na década seguinte, novamente para assumir função pública na gestão cultural.

Mesmo com a ausência temporária da figura criadora é possível constatar a continuação de uma produção musical ligada às políticas culturais e às proposições sonoras do armorial. Alguns exemplos são: a continuação de alguns grupos relevantes para a formulação do movimento, como a orquestra e o quinteto já citados, e que mantiveram suas produções até meados dos anos 1990; uma "atualização" de grupos e trabalhos artísticos, como o Quarteto Romançal coordenado por Antônio Madureira, e a carreira solo de Antônio

[29] Da Orquestra Armorial foram produzidos: *Orquestra Armorial* (1975); *Chamada* (1975); *Gavião* (1976); *Orquestra Armorial vol. 4* (1979). Há ainda outros três registros, todos realizados na década de 1990. Do Quinteto Armorial foram produzidos: *Do romance ao galope nordestino* (1974); *Aralume* (1976); *Quinteto Armorial* (1978); e *Sete flechas* (1980). Vale considerar também a Orquestra Romançal Brasileira, surgida no mesmo período dos anos 1970.

Nóbrega; e o surgimento de novos grupos, como o Quinteto da Paraíba e o grupo Sa-Grama, e de novos compositores, geralmente ligados à produção musical presente nas universidades da região Nordeste.

Assim, é possível perceber a relevância do movimento para algumas práticas musicais da região, em especial nos centros em que o armorial surgiu e se consolidou. Há uma formulação conceitual de uma arte erudita e, talvez por isso, ainda mantenha uma forte ligação com as produções mais acadêmicas, geralmente realizadas nas universidades e nos conservatórios, mas não restrita a esses locais. A forte marca da música armorial nas academias é tratada por Leonardo Ventura como resultado de um processo de sistematização composicional, que buscava corroborar a proposta sonora de caráter erudito:

> Aqui se vê como o Armorial, munido de conceitos musicológicos europeus procurou recriar de forma erudita não apenas uma estética, mas também um sistema musical nordestino através do qual pretende justificar teoricamente suas composições. O que o Armorial pretende com essa elaboração teórica de um sistema de escalas e de formas musicais é oficializar uma paisagem sonoro-musical do Nordeste, agora passível de notação e análise acadêmicas. Levar aquilo que o Armorial admite como sendo a "verdadeira música popular brasileira" para dentro de parâmetros musicológicos acadêmicos é a base para a "recriação erudita" pretendida por Ariano. (VENTURA, 2007, p. 120).

O movimento armorial parte de uma reconstrução de sonoridades já consideradas como nordestinas, mas propondo um caminho de eruditização desta sonoridade. Ao mesmo tempo, busca-se uma rota que demonstre maior proximidade a sonoridades consideradas próprias de um universo rural.

Até aquela época, a proposta artística de Gonzaga apontava para a formulação de alguns aspectos considerados próprios de uma cultura nordestina: vestimenta (chapéu de couro, gibão, etc.), voz (impostação e sotaque), e a linguagem musical (a presença do modalismo e a releitura do baiano de viola em um novo ritmo denominado baião). Como destaca Durval Muniz, havia uma série de elementos inovadores na música de Gonzaga, partindo da forma de cantar e tocar a sanfona, passando pelo uso dos elementos fonéticos onomatopaicos, e alcançando algumas temáticas mais próximas do cotidiano urbano (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 184-185). Da mesma forma, o próprio baião seria uma junção do baiano de viola com ritmos urbanos presentes nas noites do Rio de Janeiro.

Por ser uma música voltada para o mercado de consumo em massa do rádio, em meio a um projeto político de integração nacional, carregava simbologias de uma modernidade que, por vezes, se afastava da ideia de Nordeste arcaico que o armorial propunha. Assim, é a partir

de Luiz Gonzaga que o próprio armorial consegue se reafirmar sonoramente, calcado na dicotomia "urbano vs rural" que conceitua o movimento.

Ao estabelecer essa dicotomia, garantia-se um outro argumento de diluição da oposição "popular vs erudito", essencial para a proposta armorial. É reforçando a ideia de autenticidade do rural que se permitiu propor uma "arte popular eruditizada", tendo como polo oposto as lógicas mercadológicas do sistema capitalista, próprias do ambiente urbano. Como tratou Antônio Nóbrega em artigo para o Jornal do Brasil:

> No sul, as pessoas têm uma idéia distorcida do que seja a música erudita. É fácil de explicar, porque foi Luiz Gonzaga uma das primeiras pessoas que brilharam no Sul com música nordestina. Mas a dele é de sanfona, que apesar de assimilar muitos elementos da música de pífaros, é mesmo uma música urbana. Música de sanfona é harmônica, ao contrário da maioria das manifestações musicais do Nordeste, que são modais, sem acompanhamento. (NÓBREGA, 1975 apud VENTURA, 2007, p. 152).

Ao mesmo tempo em que encontra os seus contrapontos, o armorial não exclui os arquivos sonoros já existentes acerca do Nordeste. A região estava em um contínuo processo de construção e reconstrução de símbolos identitários desde as primeiras décadas do século XX. Rejeitar aquilo que já havia sido construído para propor uma nova leitura seria percorrer um caminho mais longo e mais difícil.

Portanto, tratava-se de escolher minuciosamente uma série de conceitos, argumentos e sonoridades que formulassem um alicerce suficientemente seguro para a proposição de uma arte "fincada" no solo nordestino. Assim trata Leonardo Ventura sobre a construção sonora e musical do universo armorial:

> Nesse contexto de insurgência de um imaginário musical para o Nordeste é que foram produzidos, e disseminados através primeiro do rádio, depois pela televisão, os arquivos sonoros aos quais, em grande medida, o Armorial, através de sua música, buscará, a partir da década de 1970, remeter seus ouvintes. Para tal tarefa, os compositores e músicos armoriais se apropriarão de sonoridades – timbres – e elementos musicais – melodia, ritmo, harmonia – que ficaram conhecidos como fazendo parte de um discurso musical regional. É rearticulando esses mesmos elementos com a estética suassuniana de "união dos contrários" que o Movimento pretende criar uma música "autenticamente popular e erudita", representante dessa espacialidade que se chamou de Nordeste. (VENTURA, 2007, p. 80).

Diante das múltiplas e complexas escolhas conceituais e sonoras de Nordeste na proposição de uma música armorial, destaco dois pontos importantes para o foco desta atual pesquisa. O primeiro é a importância dada à instrumentação. É a partir da escolha dos instrumentos ditos populares que o armorial justifica parte de sua proposição de sonoridade associada a uma ambientação rural. Dentro deste recorte está a viola de arame. Além do

simbolismo de narrativas anteriores, o timbre do instrumento também se torna essencial na formação deste imaginário sonoro da região.

O segundo ponto é a proposição composicional dada por Antônio Madureira. Suassuna o considerou, em determinado momento, como o compositor responsável pela "verdadeira música armorial" (SUASSUNA, 1974 apud VENTURA, 2007, p. 84). É também reconhecido tanto por Hugo Linns (2019) quanto por Caçapa (2018a, 2019a), tendo este último explicitado a importância dos discos do Quinteto Armorial no início de sua formação musical.

Vale observar aqui que boa parte das experiências de proposição de uma música armorial carregam elementos composicionais já experimentados ao longo da história da música ocidental, especialmente no Brasil e no nordeste brasileiro. Dessa forma, Madureira é de suma importância para a consolidação de um pensamento da música armorial proposta por Ariano, mas não está sozinho neste processo.

Assim, vale ressaltar nomes importantes para as estruturas musicais trabalhadas pelo armorial e que tiveram atuações precursoras ao movimento, como Guerra-Peixe (QUEIROZ, 2014, p. 22-24), e Capiba (BEZERRA, 2014, p. 115). Durante o movimento, é notável a atuação de Jarbas Maciel e de Clóvis Pereira. No entanto, Madureira é o responsável por buscar proposições em conjunto com Suassuna. É através dessa parceria que a viola ganha relevância no movimento.

Desta forma, além de importância do nome de Antônio Madureira para o movimento armorial, Zoca (como também é conhecido) também contribuiu para a formulação de uma ideia e de uma sonoridade de "viola nordestina". Responsável por sonorizar alguns ideais de Suassuna, tornou-se figura primordial nesta linha do movimento armorial, sustentada por Ariano, que buscava produzir a partir dos ditos instrumentos populares. Faz-se presente até os dias atuais como representante da música armorial, atuando em palestras e eventos[30] e, de forma indireta, tendo sua obra musical estudada por diversos acadêmicos[31].

[30] Por motivos de doença parou, ao menos momentaneamente, de realizar apresentações musicais. No entanto, continuou a vida pública como figura ímpar do movimento armorial, apresentando palestras e acompanhando apresentações de outros grupos, como o Rosa Armorial, grupo do Paraná que busca dar continuidade à proposta musical do armorial.

[31] Cito aqui dois trabalhos: *O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro* (2017), do já citado Stephen Coffey Bolis; e *Quinteto Armorial – timbre, heráldica e música* (2017), de Francisco Andrade.

3.1.1 Antônio Madureira e a materialização sonora do armorial

Antônio José Madureira Ferreira nasceu no ano de 1949 em Macau, município litorâneo do Rio Grande do Norte que é cortado pelo rio Piranhas. Foi na praia de Redinha, na capital Natal, que Zoca teve as primeiras aulas de instrumento num violão Giannini comprado pelo seu pai anos antes, na esperança de que algum dos filhos aprendesse a tocá-lo (BOLIS, 2017, p. 26).

Depois de passar por alguns professores particulares, matriculou-se na Escola de Música de Natal. Lá permaneceu por apenas um semestre, já que a família se mudaria logo em seguida para o Recife, no ano de 1967. Mesmo com apenas um semestre de aula, esta experiência serviu como uma ponte em seus estudos para realizar o teste na Escola de Belas Artes do Recife e ser admitido como aluno do violonista José Carrión[32].

Neste momento, Zoca entra em contato com uma série de fatores considerados importantes para sua formação como músico e para sua atuação profissional que viria anos adiante durante o movimento armorial. Primeiro, seu professor José Carrión, havia sido aluno de Emílio Pujol[33]. Através de Pujol, Carrión teve instruções na vihuela (figura 1). Este seria um ponto de contato com a música ibérica renascentista que, de forma indireta, esteve presente na formação de Madureira:

> O Carrión veio da Espanha e tinha uma formação muito completa, tinha a técnica impecável, uma musicalidade imensa e tocava tudo aquilo com uma desenvoltura, uma naturalidade. Entre os professores dele, não lembro agora os professores de violão mais formais, mas foi aluno do Emílio Pujol, inclusive aluno de vihuela. Estudava vihuela com o professor Emílio, assim ele o chamava. O professor Emílio estava muito empenhado em divulgar o repertório, as tablaturas e o instrumento também, que naquele momento ainda estava desconhecido. Ele fez a pesquisa sobre os modelos de vihuela, o repertório. Fez talvez as primeiras edições do livro de Mudarra, eu tenho essa edição. (MADUREIRA in BOLIS, 2017, p. 30).

[32] José Carrión nasceu em Valladolid, na Espanha, no ano de 1924. Além de violonista, era pianista e cellista. Foi com este último instrumento que chegou ao Brasil, na cidade de Porto Alegre, para tocar em orquestra. Pouco tempo depois veio ao Recife para concorrer à vaga de professor de violão na Escola de Belas Artes do Recife (BOLIS, 2017, p. 129-130). Foi nesta instituição que Carrión deu aulas a Madureira. Falecido em 1987 no Recife, o espanhol é considerado um dos mais importantes nomes no desenvolvimento técnico do instrumento na região nordeste (MEDEIROS, 2017).

[33] Nascido em 1886, foi discipulo de Francisco Tárrega, um dos grandes mestres da história do violão. Pujol estudou musicologia em Madri e em Paris, e é considerado um dos responsáveis pelo ressurgimento da vihuela renascentista e da guitarra barroca, dedicando um bom tempo a transcrições de tablaturas encontradas nas bibliotecas da Europa. A estreita relação com a musicologia permitiu o contato com obras do espanhol Gaspar Sanz (1640-1710), do francês Robert de Viseé (1655-1732/33) e do italiano Francesco Corbetta (1615-1681) para vihuela, alaúde e guitarra barroca (GALILEA, 2012, p. 87), influenciando seus discípulos, a exemplo de José Carrión. Faleceu no ano de 1980.

Um segundo fator foi o contato com padre Jaime Diniz[34], com quem estudou harmonia e contraponto. Aqui encontra-se o contato indireto com a musicologia histórica, em especial o estudo do barroco colonial e a vasta biblioteca que Madureira teve acesso.

> Na verdade aprendia mais levando os livros dele toda semana pra casa. Abria a biblioteca e levava de monte. Teve um momento que começou a se desfazer da biblioteca e a vender por um preço simbólico para os alunos. Adquiri muita coisa. Foi outra grande fonte de aprendizado. Tive acesso não somente às partituras, ele tinha muitos discos, livros, me ajudou muito, porque de certa forma foi quase que um aprendizado autodidata esse da composição. Fui analisando as partituras, testando e aprendendo, vendo as partituras, ouvindo as gravações. (MADUREIRA in BOLIS, 2017, p. 30-31).

Figura 1 – Vihuela da mano

Fonte: GERMAIN in CITÉ DE LA MUSIQUE (2019)

Ao estabelecer esse contato e esse fascínio com a música ibérica do renascimento, e com o chamado barroco brasileiro, Madureira também se aproximava do discurso de ancestralidade nordestina do armorial. Conceitualmente era o casamento perfeito entre Suassuna, como idealizador, e Madureira, como realizador da proposta musical do armorial. Se Zoca possuía uma atração por estas práticas, relacioná-las a uma proposta artística que pretendia construir uma nordestinidade através da ancestralidade significava a abertura necessária e adequada aos interesses e narrativas do músico.

[34] Foi compositor, regente, organista, professor e pesquisador de importante atuação na cidade do Recife. Foi membro efetivo da Academia Brasileira de Música e responsável por edições musicais e publicações sobre história da música no Brasil. Faleceu no ano de 1989, deixando como legado material o seu vasto acervo, hoje gerenciado pelo Instituto Ricardo Brennand, no Recife (CARVALHO SOBRINHO, 2012, p. 64).

> [...] é possível atestarmos a disponibilidade dos músicos [do Quinteto Armorial] e seu envolvimento com Ariano no que tange, fundamentalmente, a comunhão ideológica, a espécie de contágio que perpassa tanto a prática interpretativa como o mergulho semântico neste mundo de novos interesses e descobertas. A busca sincera do próprio instrumentista por aludir instrumentos próprios ao fazer de uma música anterior, como profetisa Harnoncourt, se verifica aqui de forma natural e em nome da "fé" compartilhada pelos que, de forma bastante empolgada, se entregam às paixões do populário e da tradição ibero-folclórica sem perder a consciência das influências distantes no tempo e suas conexões com o fazer atual. (QUEIROZ, 2014, p. 48).

A leitura de Queiroz expõe também um caráter idílico dos músicos armorialistas. A referência a Harnoncourt é também uma comparação do uso dos instrumentos de época, comum nas performances historicamente informadas de música antiga, com o uso dos instrumentos ditos populares, proposto pelo movimento armorial. Este fato suscita um questionamento paralelo.

É interessante pensar sobre como a prática de um repertório ibérico para cordas dedilhadas por parte de Madureira pode ter contribuído para a criação de um repertório "nordestino" baseado na ideia de ancestralidade europeia. Ainda que não seja possível precisar e nem aprofundar este tema para a atual pesquisa, vale questionar o quanto que o estudo deste repertório pode ter contribuído na construção sonora de uma proposta musical que buscava representar um nordeste brasileiro de fortes ligações ao passado ibérico.

Um terceiro fator são as relações estabelecidas neste período. Na Escola de Belas Artes conheceu figuras que integraram posteriormente o movimento armorial, como Antônio Nóbrega e Edilson Eulálio[35] (BOLIS, 2017, p. 16-17). Sua entrada para o movimento armorial se deve, em parte, pela presença no Teatro Popular do Nordeste (TPN), que era liderado pelo renomado Hermilo Borba Filho.

No TPN, Zoca assumiu em alguns momentos a trilha sonora de algumas peças teatrais (BOLIS, 2017, p. 30). Fez sua estreia como compositor no TPN em 1969 (ANDRADE, 2017, p. 42). Foi lá que se aproximou de Fernando Torres Barbosa[36]. Fernando já integrava o

[35] Edilson Eulálio Cabral nasceu em Campina Grande, no estado da Paraíba. Violonista, também foi discípulo de Carrión na Escola de Belas Artes. A partir desse contato, foi convidado por Madureira para integrar o Quinteto Armorial logo no início, permanecendo até a dissolução do grupo (ANDRADE, 2017, p. 61). Após a ida do grupo para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em Campina Grande, tornou-se docente desta mesma universidade (idem, p. 158).

[36] Nascido em 1945 em Palmeiras dos Índios, no estado das Alagoas, Barbosa iniciou sua jornada como escultor e artista plástico, tendo integrado o movimento armorial enquanto cursava a Faculdade de Filosofia na UFPE. Participava do Teatro Popular do Nordeste (TPN), coordenado pela importante figura de Hermilo Borba Filho. Foi no TPN que conheceu Madureira e, posteriormente, realizou a ponte entre o músico e o idealizador do movimento armorial (ANDRADE, 2017, p. 42). Em um segundo momento, Barbosa fez parte do Quinteto

movimento armorial através da sua produção nas artes plásticas. Ao conhecer o trabalho de Madureira, Barbosa intermediou a relação entre o músico e Suassuna (idem).

Também no TPN, Madureira teve seu primeiro contato com a obra de Mário de Andrade. De grande influência para o compositor, o pensamento andradiano também contribuiu para a aproximação de alguns ideais almejados por Ariano no projeto de uma música armorial, ainda que guardassem distinções em meio a este processo. Vale observar o relato de Madureira a Stephen Bolis:

> Fruto desse meu contato com o Teatro Popular do Nordeste conheci um sociólogo que também era músico, o Sebastião Villa Nova[37]. O Sebastião me apresentou a obra de Mario de Andrade, logo cedo. Me apresentou e me emprestava todos os livros. Lia aquilo incansavemente e me impressionava muito o trabalho do Mario, inclusive aquelas propostas dele que estão no livro "Ensaio da música brasileira", aquilo eu li a muito e já estava iniciando as primeiras composições instrumentais, inclusive foi um quarteto que eu compus. [...] Naquele momento achava que Mario de Andrade estava com uma visão nacionalista, mas achava muito parecido [com a visão de Ariano Suassuna]. Inclusive, conversava muito com Ariano sobre a visão de Mario de Andrade e a sua visão. Existia sim uma diferença grande. [...] A diferença é essa, que ele anuncia a possibilidade desse desenvolvimento de uma linguagem nova para a música brasileira, mas o que foi realizado foi numa linha do que Villa-Lobos fez. Enquanto que no Recife, Suassuna tinha uma preocupação maior com a valorização da música do Nordeste e inesperadamente eu apareço no cenário com essa proposta, que de certa forma era uma sonho dele, mas ele não via esse sonho sendo realizado pelos outros músicos que estavam na música nacionalista. (MADUREIRA in BOLIS, 2017, p. 133-134).

Para compreender um pouco mais essa diferença entre os pensamentos de Mário de Andrade e Ariano Suassuna, Leonardo Ventura (2007, p. 98-99) propõe uma leitura a partir da cisão de práticas musicais no movimento armorial. Segundo o historiador, parte do desacordo entre Suassuna e Cussy de Almeida teria relação com o grau de proximidade com o pensamento andradiano. A roupagem das criações propostas pela Orquestra de Câmara Armorial seriam mais próximas dos ideais do pesquisador paulistano.

Cussy era violinista de formação conservatorial, tendo iniciado os estudos bastante cedo e teve a oportunidade de se aperfeiçoar na Europa. Em seu retorno ao Recife, engaja-se na proposta de Ariano para a criação de uma música erudita nacional. No entanto, diante dos

---

Armorial. No grupo, executava uma espécie de berimbau de lata denominado *marimbau*, instrumento encomendado pelos próprios armorialistas (idem, p. 45-46).

[37] Nascido no ano de 1944 em Rio Largo, município da região metropolitana de Maceió, no estado das Alagoas. Desde bastante cedo morou no Recife e se estabeleceu na capital pernambucana. Reconhecido pela sua atuação na área da sociologia, assumindo a função de docente em diversas universidades, foi responsável por composições e direções musicais no extinto Teatro Popular do Nordeste (TPN), quando conheceu Antônio Madureira. Faleceu no dia 1º de janeiro de 2018. (GASPAR et VERARDI, 2018)

desejos de Ariano por sonoridades mais “rústicas”, Cussy enfrenta o idealizador do movimento a fim de defender sua própria perspectiva.

Suassuna almejava se distanciar deste tipo de nacionalismo andradiano que identificava na Orquestra de Câmara. Um caminho encontrado para uma proposta distinta, ao menos no campo musical, seria a partir de uma instrumentação que pudesse representar a região do nordeste brasileiro. Assim aparecem a rabeca, o pífano e a viola, ainda que em diferentes graus de importância, como matérias-primas “populares” da proposição de uma arte erudita.

Para Cussy, rejeitar a utilização dos instrumentos de orquestra em prol dos timbres da rabeca, do pífano e da viola de arame seria um caminho de subversão da lógica musical e de subutilização de músicos treinados. Como afirma Amílcar Bezerra (2013, p. 109-110), o violinista via no raciocínio de Ariano uma ameaça ao capital simbólico construído em anos de formação musical. Com isso, Cussy mantém seus trabalhos diante da Orquestra Armorial, sendo desconsiderado por Suassuna em alguns momentos.

Com Antônio Madureira, Suassuna encontrou um músico capacitado e, ao mesmo tempo, dotado de uma vantajosa característica para o movimento: “Antônio José Madureira dispunha-se a aprender a técnica da viola sertaneja, para incluirmos esse belo instrumento no Quinteto [Armorial]” (SUASSUNA apud ANDRADE, 2017, p. 43). Em comparação a Cussy, Madureira estava mais aberto às propostas de instrumentação de Suassuna, o que garantiu seu espaço com o criador do movimento.

Torna-se curioso observar a relação de Madureira com o violão e a viola, seus dois instrumentos, em meio a esse embate timbrístico da instrumentação. Tendo realizado estudos formais no violão, afirma não ter tido interesse em seguir com uma vida de concertista, mesmo sendo considerado apto pelo seu professor. Assim, os interesses de Madureira se ampliavam para o campo da pesquisa e da criação musical. O violão passou a ser considerado como uma ferramenta que possibilitasse atingir esta finalidade composicional:

> Ele (Carrión) estava muito entusiasmado. Achava que eu seria um concertista, que estava me preparando e que logo montaria uma agenda para a gente sair tocando pelo Brasil. Minhas preocupações com o violão não eram somente o estudo para ser concertista, ao contrário, queria fazer uma ponte para desenvolver um trabalho de composição, estudar a música tradicional do nordeste, coisa que para ele inclusive foi de muito pesar porque dizia que não era possível que esse talento fosse desviado para outra área de realização e não o concertista, que tinha qualidades excepcionais para ser concertista. Já muito adiantado o processo com o Quinteto e dentro do curso de arquitetura, então o violão ficou como um apoio para o meu trabalho de composição, que até no Quinteto eu toquei a viola. (MADUREIRA in BOLIS, 2017, p. 31).

A escolha da viola parece ter sido resultado de uma forte influência de Ariano sobre um Madureira predisposto ao contato com aquela "música tradicional do nordeste". Assim, vendo o cantador como uma figura catalisadora da arte armorial — com poesia, canto e sonoridade — Ariano propõe que Madureira entre em contato com violeiros repentistas para pesquisar, aprender e criar a partir destas práticas.

Desta forma, enquanto o violão ganhava função de ferramenta composicional, a viola se tornava o objeto final, responsável pela materialização das composições por suas simbologias visuais, poéticas e sonoras. Portanto, justifica-se a utilização do instrumento pela sua origem ligada às práticas das tradições da cantoria de viola. Neste momento dos estudos, a viola se tornava essência da arte almejada por Madureira.

Este fato ganha contornos mais bem definidos quando se considera o tratamento dado pela Orquestra Armorial ao violão. Em certos momentos, este traduziria a sonoridade da viola para um contexto mais adequado à prática orquestral. Assim, o violão era também instrumento dos embates entre uma sonoridade que estaria mais próxima do meio erudito, contra uma sonoridade do popular "rústico", associada ao universo rural e materializada no timbre da viola.

Mesmo quando o instrumento carregava aproximações ao conceito de uma prática musical popular, esta prática guardava laços mais fortes com o ambiente urbano. Nesse sentido, o instrumento não foi deixado de lado, mas também não assumia uma função de destaque a nível concertista, nem mesmo atuava buscando adaptar a prática de viola. Colocar o violão em segundo plano e assumir a viola tornava-se um dos passos necessários para este trabalho de construção da sonoridade armorial desejada por Suassuna.

> Não obstante, em certa medida, Suassuna já se incomodava – embora tenha mantido tais decisões – com essa organologia adaptada. O refinamento contrapondo-se à rusticidade aponta para adequações de mundos diferentes, ou antes, argumentos populares a serviço de uma estética eruditizada. A própria ausência da viola sertaneja já na primeira formação era 'disfarçada' quando dos convites esporádicos feitos ao violonista Henrique Annes, não por Ariano, mas por Cussy e Maciel, embora, mantendo a mesma ideia: não o original, mas seu "primo rico". (QUEIROZ, 2014, p. 46).

Apenas assim estaria encaminhada a carreira de Madureira como compositor. Afinal, não adiantaria compor uma obra que tivesse sua execução feita nos mesmos moldes da Orquestra Armorial que tanto insatisfazia Ariano. Então surge o Quinteto Armorial, com a finalidade de dar à música de Madureira uma roupagem considerada mais próxima do ambiente sonoro rural graças à instrumentação escolhida.

> Logo ainda, fiz algumas composições para a Orquestra Armorial, mas a ideia era abrir a frente de um grupo de câmara que utilizasse os instrumentos populares, alguns dos instrumentos eruditos que correspondiam aos populares como o pífano-flauta transversal, a rabeca-violino, a viola-violão. Aí que nasceu o Quinteto Armorial. Comecei a me dedicar a compor e a fazer as pesquisas para o Quinteto Armorial. (MADUREIRA in BOLIS, 2017, p. 18).

Como trata Leonardo Ventura, o timbre dos instrumentos escolhidos era a marca necessária para a música de Zoca:

> A questão do timbre, dessa forma, afastara os caminhos traçados pela Orquestra Armorial de Camara, dirigida por Cussy, daquele pretendido por Ariano, ao mesmo tempo o que aproximara da música de Madureira. Além disse, a noção de timbre se tornaria logo o âmago das pesquisas na composição de uma sonoridade para o Nordeste. Isso fica claro pela história dos grupos musicais, confundida muitas vezes com a própria história do Movimento. (VENTURA, 2007, p. 99).

A escolha dos instrumentos também necessitava de um estudo e adaptação, com olhar especial para a organologia e construção. Há relatos, tanto de Madureira, quanto de Antônio Nóbrega, sobre a dificuldade daquele momento em tocar a viola e a rabeca. Um exemplo é a fala de Madureira, que afirmou que as violas eram geralmente "rústicas" em seu processo de construção, de baixa qualidade e extremamente desafinadas (MADUREIRA in ANDRADE, 2017, p. 58). Para facilitar sua execução, contratou um luthier para que produzisse um modelo mais adequado às suas necessidades.

Assim, nesta fase "experimental" do movimento armorial, com o processo de contato, aprendizado e composição assumido pelos músicos do Quinteto Armorial, propôs-se uma sonoridade de viola considerada nordestina a partir dos embasamentos conceituais de uma dita arte popular transformada em erudita. É interessante observar como o processo de composição de Madureira possibilitou a consolidação de determinadas estruturas sonoras que, mesmo que não fossem exclusivas de práticas do Nordeste, tornam-se argumentos para a territorialização da sonoridade proposta.

Àquela época, apenas alguns elementos de uma linguagem de viola haviam sido transcritos ou registrados em áudio, e poucos em formato de música instrumental. A partir do momento em que Madureira entra em contato com violeiros, busca captar alguns elementos que possam ser reconhecidos como próprios da prática destes músicos/cantadores. Como exemplifica a referência de uma de suas composições intitulada *Improviso para Viola*, em entrevista ao pesquisador Francisco Andrade:

> Improviso no sentido de que se usava, eu estava usando uma toada do martelo agalopado, não improviso no sentido de ser improvisado na hora,

> mas sim porque fazia parte dos improvisos dos cantadores. E se tivesse alguma coisa de improviso, e de certa forma ela tem também, mesmo mantida naquela forma tem um jeito do que na música erudita se chama improviso também, os improvisos de Shubert. Mas, é mais porque tem a citação do Martelo (Cantarola o tema), Então, isso é uma toada pra se cantar o Martelo Agalopado, e aí eu coloquei no centro da peça. (MADUREIRA in ANDRADE, 2017, p. 58).

Curioso observar que esta obra acaba sendo considerada, por Andrade, um marco na consolidação de uma sonoridade de "viola nordestina". Para este autor, há um pioneirismo da exigência do instrumento em termos técnicos e interpretativos e, consequentemente, o pioneirismo do registro da obra. Considera, assim, *Improviso para viola* a "primeira composição instrumental para viola nordestina solo de que temos registro" (ANDRADE, 2017, p. 58).

Andrade ainda compara o processo de composição de Madureira aos primeiros registros datados do século XVI sobre vihuela e guitarra. Nesse caso, a partir da pesquisa das práticas baseadas na oralidade pelos violeiros do sertão, Madureira bebe da linguagem de viola destes cantadores para propor sua própria música. Então, este seria o processo de registro que traria um caráter "didático" similar ao dos pioneiros livros e tablaturas do século XVI, ao mesmo tempo em que instituiria uma "nova estética para o campo composicional da viola brasileira" (ANDRADE, 2017, p. 59).

O que é interessante atentar na argumentação de Andrade é uma busca por corroborar esta ideia de "viola nordestina" para além do aspecto técnico de utilização do instrumento. O autor remete a um discurso de ancestralidade muito próximo àquele proposto pelo próprio movimento armorial enquanto procurava autenticar a própria arte.

É um caminho de autenticação da arte armorial através de uma ancestralidade que continua sendo reproduzida nos materiais de análise da obra musical armorial. Esta carga "ancestral" é carregada pela viola[38] e vai se renovando a cada releitura destas narrativas, especialmente quando se associa o instrumento ao território do nordeste brasileiro.

Mesmo com uma argumentação essencialista e reprodutora das narrativas criadas pelos próprios proponentes do movimento, é importante observar, pelo menos, alguns aspectos composicionais tidos como próprios do armorial e desta sonoridade dita nordestina. Estes aspectos fazem parte de um processo de consolidação estética da arte armorial.

Como afirma Leonardo Ventura (2007, p. 120), é a partir de um processo de racionalização e construção sistemática de uma dita música nordestina, fincada na ideia de

[38] Assim como pelo restante da instrumentação dita popular escolhida pelos armorialistas.

ancestralidade, que o armorial monta um aparato que garante longevidade à música proposta. Para exemplificar este processo de racionalização, destaco 5 elementos musicais: modalismo; ostinatos e repetições; nota pedal; nota rebatida; paralelismo. Para maiores detalhes, ver o *apêndice A* da presente dissertação.

Um ponto importante deixado de fora da análise de Ventura é o timbre. A escolha inicial de Ariano pelos instrumentos "rústicos" se baseia em grande parte pela diferença timbrística em relação aos instrumentos dos padrões musicais europeus. É essa escolha que pauta a proposta do Quinteto Armorial e que abre espaço para a demarcação territorial destas sonoridades.

Estes elementos são essenciais para a proposta estética do armorial mas também ultrapassam o âmbito do próprio movimento. É possível identificá-los, em maior ou menor grau, em outras construções musicais consideradas "nordestinas" incluindo aqui os trabalhos de Caçapa e de Hugo Linns. De forma semelhante, torna-se mais fácil propor uma ideia de viola nordestina pela conjunção da linguagem sistematizada junto à sonoridade do instrumento.

Essas reflexões se tornam ainda mais curiosas quando o grau de rigidez dos armorialistas, incluindo Ariano, vai diminuindo com o passar do tempo. Francisco Andrade identifica a proposta da Orquestra Romançal como o momento de mudança gradual de foco do campo timbrístico para o campo composicional (ANDRADE, 2017, p. 79). Instrumentos como a viola de arame e o recém criado marimbau dividiam o palco dos teatros com instrumentos de orquestra.

O próprio Suassuna muda seu discurso acerca da utilização dos ditos instrumentos populares, e em um artigo escrito para a Folha de São Paulo afirma:

> Mas, em texto de 1977, eu já advertia: tudo aquilo tinha apenas um caráter didático inicial. Era, como eu afirmava, "um modo, digamos assim, de reeducar os nossos músicos", encaminhando-os a um som brasileiro e novo, "a um despojamento, a uma pureza, a uma estrutura musical que os afastasse dos padrões convencionais europeus". (SUASSUNA, 1999).

Essa abertura parece guardar um intuito de agregar manifestações recentes sob o guarda-chuva conceitual de Nordeste construído pelo armorial. Isso traria uma relevância à ideia armorial para além do próprio movimento. Foi assim com aquelas produções que se relacionavam de maneira direta e explicita com o movimento. Foi assim com produções que se relacionavam parcialmente, ou que abraçavam ideais considerados distintos do movimento armorial.

Um exemplo da primeira situação é o Quarteto Romançal, proposta de Antônio Madureira em que o músico retoma o uso do violão ao lado de uma flauta, um violino e um violoncelo. Outro está nas composições acadêmicas como a *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais, bastante elogiada por Ariano por demonstrar que "a tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina" (SUASSUNA in QUEIROZ, 2002, p. 23 apud QUEIROZ, 2014, p. 16).

Como exemplo da segunda situação há o trabalho do violinista Sérgio Ferraz. Nascido em Garanhuns e radicado no Recife, Ferraz realizou seus estudos formais no Conservatório Pernambucano de Música e na Universidade Federal de Pernambuco. No entanto, seus releases entregam a influência do rock e do jazz misturada com uma dita música nordestina.

Em outros momentos, eletrificação e linguagens do rock e do jazz teriam sido criticados pelos armorialistas. No entanto, em 2007, Antônio Madureira convidou Sérgio Ferraz para integrar uma turnê de aulas-espetáculo de Ariano Suassuna. Depois disso, Sérgio integrou o Quarteto Romançal e gravou um disco em duo com Zoca. Como o próprio Ferraz afirma, o caráter improvisatório do jazz criou o interesse necessário para Madureira convidá-lo (FERRAZ, 2017, apud SANTOS, 2017, p. 116).

É possível afirmar que, para o armorial, o jazz passara de um inimigo da cultural nacional para um propulsor da cultura local. Isto porque, dentre tantos movimentos culturais da segunda metade do século XX no Brasil, a Bossa-Nova era rejeitada por Ariano pela presença do elemento estrangeiro da linguagem do jazz (POLO, 2002, p. 6). A aproximação de Ariano com o trabalho de Ferraz demonstra uma percepção menos rígida, ao menos no campo discursivo.

Outro caso curioso é do próprio Hugo Linns. Ao lançar *Fita Branca* (2010), seu primeiro disco, Hugo afirma que recebeu elogios do próprio Suassuna pela produção feita. Segundo o violeiro, o idealizador do armorial havia considerado aquele CD como um resultado sonoro típico do armorial (LINNS, 2019a).

Curioso observar que durante esta entrevista, Hugo dá indícios de que foi graças ao seu primeiro disco ter sido mais "cru" em termos de processamentos sonoros na viola que Ariano se simpatizou e o considerou armorial. O violeiro deixou implícito que, caso Ariano tivesse tido a oportunidade de ouvir e comentar as obras seguintes, talvez a visão fosse outra justamente pela questão timbrística.

Hugo não demonstrou, nem na entrevista, nem em suas falas para a imprensa, qualquer interesse em referenciar ou fazer parte deste legado armorial, mesmo com essa rápida aproximação com o criador do movimento. O fato citado reforça a importância do

timbre na definição do conceito sonoro armorial, ao mesmo tempo que expõe o valor do processamento sonoro para sua própria obra.

Apesar desta descrença implícita de Hugo quanto a suas obras serem aceitas como armoriais, vale ressaltar uma mudança gradual de perspectiva. É bem verdade que Suassuna, além de criador, foi o grande porta-voz do armorial para além da existência deste como movimento. Mas é importante notar como o movimento de ultrapassar a própria delimitação funcionou, fazendo com que a ideia armorial não se limitasse mais a corroborações de suas figuras oficiais.

Nesse sentido, o armorial paira como ideia de nordestinidade, nem sempre aceita e nem sempre uniforme. É um pouco o que trata Marília Santos em sua dissertação:

> [...] embora o Movimento Armorial tenha criado uma determinada ideologia que deveria ser seguida para que a música ideal, segundo o que defendia, fosse criada, essas ideias não ficaram presas à vontade dos seus criadores e idealizados, de modo que outros artistas foram-nas utilizando, reinventando da maneira que lhes convinha, que lhes parecia melhor. Seus ouvintes também passaram a compreendê-la de várias formas, aplicando, inclusive, seu conceito a outros tipos de música. (SANTOS, 2017, p. 88).

Assim, o armorial toma formas e rumos muito mais subjetivos. Dentro destas subjetividades estão as relações de sonoridades ditas nordestinas propostas pelo movimento, interligadas a sonoridades consideradas como pertencentes a outras práticas, promovendo ressignificações das ditas sonoridades nordestinas

Com a referência às gravações do Quinteto Armorial por parte de Caçapa e a menção da viola de Zoca por parte de Hugo, há uma demonstração de sonoridades diversas que marcam a subjetividade de cada músico. São as influências obtidas ao longo de toda a vida pessoal e profissional de cada artista, num jogo singular de construções sonoras. Neste jogo é possível considerar sonoridades ditas nordestinas e sonoridades atribuídas ao pós-punk britânico dos anos 80[39], por exemplo.

Quando os armorialistas flexibilizam determinados conceitos e abandonam a narrativa exclusiva sobre os timbres dos ditos instrumentos populares, é porque já não havia mais qualquer disputa. Aqueles timbres e aquela instrumentação não precisavam serem

[39] Utilizo o pós-punk como exemplo por este ter sido referenciado por ambos os violeiros em momentos distintos. Em entrevista concedida por Caçapa (2018a), este referenciou a banda *Joy Division* como uma das vivências musicais de sua adolescência. Recentemente, Hugo Linns publicou um vídeo em sua conta na rede social Instagram em que tocava na viola dinâmica a canção *Boys Don't Cry*, da banda *The Cure*. Curiosamente, ambas as bandas fazem parte de um recorte espacial, temporal e de gênero musical extremamente próximo. Ainda que este fato mereça maior investigação, deixo aqui apenas a menção pela impossibilidade de destrinchá-lo na atual pesquisa.

corroborados. A viola já estava consolidada no imaginário, não só visual, mas também sonoro de nordeste brasileiro.

3.2 MÚSICA REGIONAL: VIOLA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Para este trecho do trabalho serão tratados dois trabalhos artísticos com maior ênfase e, em seguida, outros três trabalhos de maneira mais breve. O intuito é levantar alguns pontos considerados cruciais nas relações identitárias de uma viola nordestina no campo da chamada música popular brasileira (MPB).

Nesse recorte, mesmo com a viola carregando o elemento "regional" do gênero musical, os discursos de reivindicação de autenticidade são menos impositivos, e a ideia de ruralidade parece se diluir em alguns momentos em meio a práticas jazzísticas e a experimentações psicodélicas dos anos 1970. Nessas produções é perceptível a consciência do caráter comercial e de um caráter urbano, em que o fator "regional" desponta como diferencial mercadológico.

Inicio a discussão com dois músicos destacados por Hugo Linns como relevantes na construção de seus ideais sonoros ligados à viola. O primeiro é Paulo Rafael, guitarrista e produtor musical. Paulo recebeu algum destaque na sua atuação com a banda Ave Sangria. No entanto, Hugo ressalta o trabalho de Paulo na reconhecida parceria com Alceu Valença.

Outra figura destacada por Hugo como essencial para sua formação de sonoridade de viola é Zé Ramalho. Em alguns momentos do início de sua carreira também atuou ao lado de Alceu. Ao início de sua carreira atuou como instrumentista, fato que parece ter deixado resquícios em seus trabalhos como cantor quando inclui algumas poucas faixas instrumentais em alguns álbuns.

Nos demais registros fonográficos ao longo da carreira, Ramalho não utilizou a viola de 10 cordas com frequência, mas de alguma forma o instrumento esteve presente: seja na referência à prática da cantoria, nas referências visuais do instrumento, ou mesmo em temáticas e narrativas de suas canções.

No terceiro bloco deste trecho do trabalho, serão tratados alguns trabalhos artísticos citados de maneira menos enfática por ambos violeiros. Aqui, segue-se uma ordem cronológica para tratar rapidamente de algumas características e tornar palpável o tipo de produção que passava, ainda que de forma indireta, aos usos da viola a partir da cidade do Recife, e que chegaram aos ouvidos de Hugo e Caçapa.

Neste recorte, o primeiro caso é o de Heraldo do Monte, com destaque para o trabalho com o Quarteto Novo, de álbum homônimo lançado em 1967, e o álbum de sua carreira solo intitulado Viola Nordestina (2001). O trabalho seguinte é o do Quinteto Violado. Destaca-se os primeiros cinco álbuns lançados em LP entre os anos de 1972 e 1976. Acredita-se que este recorte dos primeiros álbuns é suficiente para compreender a origem referencial da música proposta pelo grupo, e o papel da viola nesta proposta. Por fim, há ainda uma consideração sobre a Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório Pernambucano de Música, em especial com a figura de Aldelmo Arcoverde, e a correlação desta instituição no fomento à prática da viola na cidade do Recife, especialmente para os dias atuais.

Pelo vasto material a ser trabalhado e pela escassez de análise de algumas destas obras citadas, identificou-se uma impossibilidade de maior exploração destes temas. Assim, opta-se por uma breve observação focada na presença da viola: como o instrumento integra os discursos — musicais, visuais e narrativos — destas obras. Assim, ainda que de forma sucinta, busca-se elencar uma multiplicidade de acionamentos de nordestinidade a partir da viola por estes trabalhos artísticos.

3.2.1 Paulo Rafael e sua viola blues

Paulo Rafael nasceu em Caruaru no ano de 1955 (PAULO..., [2019]). Já no início da década de 1970 começa a participar do cenário musical recifense, tendo como primeiro grupo de maior importância o Phetus. Neste grupo, Paulo se juntou a Zé da Flauta[40] e a Laílson[41]. Inicialmente a proposta era de uma instrumentação com flauta doce, viola de 10 cordas, tocada por Paulo, e craviola, tocada por Laílson. A ideia era de produzir um "rock medieval".

> Aí a gente começava assim, aí tocava umas músicas, aí era Greensleeves... [cantarola a melodia como se estivesse tocando flauta, depois imita uma guitarra fazendo o acompanhamento] mas esse "tandandam" [de uma guitarra distorcida], só na cabeça, porque era uma viola, uma craviola e uma

[40] Nascido em 28 de dezembro de 1954, José Vasconcelos de Oliveira, mais conhecido como Zé da Flauta, é (obviamente) flautista, compositor e produtor musical. Bastante ativo na década de 1970 e 1980, tendo tocado com artistas como Alceu Valença, Elba Ramalho e Zé Ramalho, e integrado grupos como o Quinteto Violado. Intensificou seus trabalhos como produtor ao final dos anos 1980, tendo sido indicado ao Grammy de 1991 na categoria *Traditional Folk* com o disco *Brazil Forró – Music for Maid and Taxidriver* (LUNA, 2012). Também atuou como coordenador de música da Secretaria de Cultura do Recife entre os anos de 2001 e 2004 (PHAELANTE, 2010, p. 322-323). Depois de décadas de carreira e diversos trabalhos feitos, lançou seu primeiro disco solo em 2016, intitulado *Psicoativo*.

[41] Nascido no Recife, Lailson de Holanda Cavalcanti teve sua formação nos Estados Unidos, quando começou a publicar suas primeiras charges. Desde então atua como ilustrador. Sua participação mais significativa na música foi na década de 1970. Responsável pela coordenação musical da I Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém (1972), uma espécie de *Woodstock* pernambucano (TELES, 2012, p. 150), também atuou como músico no LP Satwa (1973) em parceria com Lula Côrtes, e no grupo Phetus (LAILSON, 2019).

> flauta doce. Mas a ideia era ser [faz um grunhido imitando o som distorcido de guitarra]. (PAULO..., 2017a).

Em entrevista a Cesar Gavin, Paulo referencia a forte influência dos Beatles, os ideais de liberdade e a psicodelia que se propagava através do rock'n'roll. Curioso observar como neste período, mesmo com a influência da guitarra elétrica e das bandas do rock anglófono, os instrumentos acústicos estavam presentes. Isso ocorre justamente pelo trabalho estar conceituado sobre a ideia de uma música medieval[42].

O que fica claro no discurso de Paulo quanto a um "rock medieval" é a própria liberdade em criar uma narrativa, propor um tipo de música que sequer existiu. Assim, a relação do medievo com nordestinidade e o uso das violas aparece de maneira muito mais flexível e afastada do significado de ancestralidade dado a outras leituras, como a proposta armorial.

Não há aqui a necessidade de embasar conceitualmente a proposta artística quanto à verossimilhança ou ao grau de autenticidade daquilo que se pretende criar. A proposta artística era a própria finalidade, um norte de criação e de performance artística do grupo musical que não necessitava de maiores embasamentos.

A presença da viola não é aleatória. Existia um pensamento muito comum da época de valorização da cultura local. Foi justamente a partir de um momento de grande efervescência da cena que Paulo entrou em contato com diversos músicos e grupos. O que em alguns momento ocorria como uma separação entre roqueiros e regionalistas assumia uma nova forma. Colaborou para uma ponte de novas criações sonoras que pudessem trabalhar elementos considerados próprios de uma música nordestina com elementos globais do rock psicodélico.

> Coletivamente se pensava meio... era sempre a coisa do "porra, a gente tem a nossa música, a música do Nordeste, do baião, o coco". E a gente queria deixar ela... o sentimento era de deixar universal e 'tar conectado com o que 'tava acontecendo no mundo. Não era uma mistura pra imitar, nem copiar, nem colar, nem era emendar. (PAULO..., 2017a).

Importante notar dois elementos neste discurso: a ideia de universalizar uma música nordestina, semelhante ao discurso do armorial. Neste caso, os discursos se aproximavam quanto ao desejo, mas as referências de universalização eram distintas: para o armorial, seria a

[42] Vale atentar sobre como a relação do acústico com a música medieval parece estar imbricada na prática de uma música nordestina que prega uma ancestralidade. A sonoridade acústica nesse caso parece carregar uma simbologia de passado. Esta sonoridade, embasada neste discurso, frequentemente acionada em criações consideradas nordestinas.

música de concerto o fator de universalização da música nordestina; para músicos como Paulo Rafael, a universalização viria através do rock e do psicodelismo que estava em voga na cultura anglófona.

Alceu Valença, maior parceiro musical de Paulo Rafael, é uma das figuras que corroborou um discurso de indistinção do rock e de uma música regional. Seria uma figura importante na promoção desta ponte entre os dois universos. Em uma fala, típica de sua personalidade, reivindica uma certa genialidade e um certo pioneirismo:

"Fui eu que colocou esta coisa do Nordeste. [...] Nunca fiz rock; minha música tinha intenção rock. Nunca ouvi Beatles, Rolling Stones. A intenção de rock combina muito com a música do sertão, que é uma música seca, não combina com a música do litoral" (VALENÇA in TELES, 2012, p. 219)

O segundo elemento é a ideia de não imitar, copiar, colar ou emendar. Ao que parece, os ritmos considerados próprios das práticas existentes em Pernambuco poderiam ser utilizados em uma mistura mais "orgânica" com elementos do rock. Sobre esta busca pela organicidade, não é possível aprofundar um olhar e avaliar de que forma se propunha esta criação. Este discurso de organicidade de Paulo Rafael se assemelha ao exposto por Caçapa mas com resultados distintos (ver seção 5.2).

Paulo Rafael cita uma série de influências: Nelson Gonçalves, seresta, frevo, Luiz Gonzaga. Música romântica, música de orquestra clássica. Rock, passando pelo iê-iê-iê, Roberto Carlos, Renato e seus Bluecaps, depois Bossa Nova. Para ele, o rock, em especial o blues, e a música nordestina tinham grande relação. Cita dois exemplo: o primeiro da semelhança encontrada por ele na "levada" de uma música do Led Zeppelin com o ritmo do baião; no segundo, afirma que as práticas das bandas de pífano em alguma momento carregam uma "levada que parece coisa de punk rock" (PAULO..., 2017a)

É justamente através de seus primeiros trabalhos da época que recebe o convite para integrar a banda que é um dos marcos do psicodelismo dos anos 1970 no Recife: a Ave Sangria[43]. No grupo, atuava muitas vezes executando a viola de 10 cordas. Na ficha técnica do primeiro lançado pela banda em 1974, Paulo aparece como o responsável por todas as violas que foram gravadas para o LP (AVE, 1974).

[43] A banda foi formada inicialmente por Marco Polo, Ivinho, Paulo Rafael, Almir de Oliveira, Agrício "Juliano" Noya e Israel Semente. Em seu primeiro momento lançou apenas um disco homônimo e que foi retirado de circulação pouco depois de um mês pela censura do regime militar. Mesmo sem a circulação de seu próprio álbum, a banda esteve presente em diversos outros discos e shows de artistas locais. Após seu fim, a banda retornou no ano de 2014 com três de seus membros originais — Marco Polo, Paulo Rafael e Almir de Oliveira, lançando um novo disco intitulado *Vendavais* em abril de 2019, 45 anos após o primeiro LP (AVE SANGRIA, 2019).

Neste trabalho registrado pela Ave Sangria, a viola de Paulo aparece em alguns momentos específicos. Em geral, executa acordes em bloco com forte presença da rítmica da mão direita pelo movimento próximo ao da palhetada, muito comum à prática da guitarra. Também aparece com melodias de preenchimento entre as frases dos versos cantados, a exemplo da faixa 5 intitulada *Cidade Grande*.

É através da Ave Sangria que Paulo sobe ao palco ao lado de Alceu Valença pela primeira vez durante o Festival Abertura realizado em São Paulo (TELES, 2012, p. 195-196). Nesta performance, Paulo foi encaixado na banda para tocar contra-baixo. Esta performance é relembrada como um marco do psicodelismo pernambucano sendo apresentado ao país através de um festival transmitido pela Rede Globo, de alcance nacional.

Sobre este psicodelismo, é interessante observar como os múltiplos elementos utilizados são hoje percebidos como parte de uma característica regional, de uma música nordestina. Para exemplificar, ressalto alguns comentários de usuários da plataforma de vídeos YouTube em uma das versões disponíveis online desta performance ocorrida no ano de 1975 (ALCEU..., 1975).

Figura 2 – Comentários sobre Alceu Valença

Fonte: Alceu... (1975)

No vídeo desta apresentação de Alceu no festival Abertura, os comentários exemplificam a percepção daquela apresentação. Em alguns comentários, há a descrição de um "puro progrock" que não tem "nada a dever a um Jethro Tull", indicando que o resultado musical "[...] é psicodélia pura... na essência!!!". Além disto, surgem algumas comparações

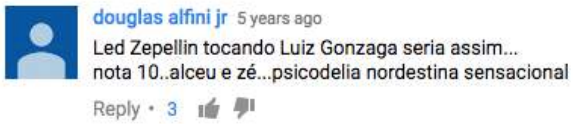
pernambucanamente bem humoradas, como “Ian Anderson[44], o Alceu Valença britânico” (figura 2).

Figura 3 – Comentário sobre Nordeste

Fonte: Alceu... (1975)

De outro lado, a exaltação do grau de regionalidade naqueles músicos, como “Viva o nordeste brasileiro!!!” (figura 3). Há também uma demonstração de que não há qualquer incompatibilidade desta geografia musical com a universalidade psicodélica do rock da época, a exemplo das figuras 4 e 5.

Figura 4 – Comentário sobre psicodelia nordestina



Fonte: Alceu... (1975)

Pouco tempo depois, Paulo Rafael integraria a banda de Alceu, assumindo também algumas produções do artista. Esta parceria dura até hoje, e Paulo brinca, de forma séria, ao comentar a importância de Alceu para sua carreira: “um contrapeso ao excesso de, vamos dizer, americanização” (PAULO..., 2017b).

Figura 5 – Comentário sobre psicodelia

Fonte: Alceu... (1975)

Esta americanização, em parte, se daria pela raiz do rock’n’roll: o blues. Ao mesmo tempo que significaria uma música externa à cultura nordestina, Paulo enxerga possíveis conexões com as práticas musicais da região nordeste do Brasil: “Musicalmente, apesar de o blues e o nordeste parecerem muito, na minha cabeça, pelo menos, tem muita coisa assim...

[44] Flautista e cantor da banda britânica de rock Jethro Tull, Ian Anderson é conhecido por performances musicais com alto teor de teatralidade. Uma marca de sua imagem, e que também se tornou imagem da banda, é a pose que utiliza para tocar tocar flauta, apoiando-se em apenas uma das pernas.

não é que sejam as notas musicais mas é... sei lá, o jeito, a coisa do... o blues é muito parecido com a música nordestina" (PAULO..., 2017a)

É justamente esta relação proposta por Paulo, entre o blues e uma música nordestina, que Alceu elogia:

> Eu acho Paulinho um dos guitarristas mais importantes do Brasil, e talvez do mundo também. Sabe por quê? Porque tem uma maneira original de... de tocar. Ele tem um timbre sensacional e ele é um guitarrista que ouviu a música internacional – rock'n'roll, blues, essas coisas – mas ele também se debruçou sobre a música do Nordeste, sobre... as melodias nordestinas, né? A harmonia. Pronto. E aí ele fez uma coisa original. (VALENÇA in PAULO..., 2017b).

Percebe-se que o critério de qualidade está embasado na mistura entre práticas de alcance global, como o blues e o rock'n'roll, e práticas consideradas locais, de uma dita música nordestina. A partir desta mistura, ou fusão, seria possível criar uma sonoridade autêntica e original. Assim, Alceu considera que Paulo Rafael conseguiu atingir uma sonoridade extremamente pessoal, única.

Ao longo da obra de Alceu, Paulo Rafael assume o posto de guitarrista com maior frequência e a viola aparece pontualmente. Sua prática no instrumento acústico está muito ligada à técnica guitarrística, tanto no uso da mão direita com um movimento similar ao da palhetada, como na mão esquerda, a exemplo dos *bends*[45].

Ainda na década de 1970, em paralelo ao trabalho de Alceu, Paulo gravou alguns discos que a viola está presente. Destaco dois. O primeiro é acompanhando o cantor Flaviola, no álbum *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). O segundo é um dueto feito com Zé da Flauta que resultou no álbum *Caruá* (1980).

Boa parte do disco de Flaviola está marcado com a sonoridade de um instrumento de cordas duplas, indicando o uso de uma viola de 10 cordas, de 12 cordas, uma craviola, ou até mesmo um outro instrumento próximo à família do bandolim. Não foi possível encontrar a ficha técnica deste álbum, mas apenas a informação dos integrantes em alguns blogs.

Que algumas violas do álbum foram feitas por Paulo, isto é fato. Mesmo não sendo possível diferenciar o executante nem especificar o instrumento exato, vale observar algumas características da presença dos instrumentos de cordas duplas.

[45] Técnica muito presente na linguagem guitarrística. Consiste em empurrar, uma ou mais cordas presas, verticalmente para alterar a altura da nota executada. Movimento semelhante ao vibrato produzido na guitarra, o bend tem como objetivo atingir outra nota, podendo funcionar como um glissando (se feito de forma lenta) ou um portamento (se feito de maneira mais rápida).

Frequentemente realizam fraseados melódicos diversos, tanto preenchendo espaços da melodia cantada, quanto assumindo um jogo de pergunta e resposta com a flauta em trechos instrumentais. Mesmo nos trechos em que há uma execução melódica, muitas das passagens exigem uma agilidade, demonstrando um nível técnico relativamente alto diante de outras produções da mesma década no Recife que utilizavam a viola.

No álbum *Caruá*, a viola tocada por Paulo está presente em três faixas: *Rembimbela de parafuseta*, faixa 2 do lado A; *Ponto de Partida*, faixa 4 do lado A; e *Fora de órbita*, faixa 2 do lado B. O álbum contém uma instrumentação abrangente. Como relata Paulo Rafael, o disco foi gravado a partir da parceria do duo com diversos músicos que passavam pelo estúdio, acrescentando instrumentos.

O guitarrista compara o processo deste disco ao processo de *Paêbiru* (1975), gravado por Zé Ramalho e Lula Côrtes, em que uma série de músicos amigos e conhecidos passavam pelo estúdio durante o processo de gravação e iam acrescentando suas contribuições sonoras (PAULO..., 2017b). A comprovação é a extensa ficha técnica de Caruá, com mais de 20 pessoas envolvidas e mais de uma dezena de instrumentos tocados (CARUÁ..., 1980).

Em *Tema de partida*, segunda faixa do lado A, a viola aparece de maneira mais preponderante já na introdução, com uma melodia tocada com notas duplicadas ritmicamente. Em relação às demais, esta é a faixa que guarda mais proximidade ao caráter "regional": um violoncelo de articulações mais ríspidas no arco, produzindo um ruído nos ataques, e flautas em terças, a princípio em busca das sonoridades da rabeca e do pífano. A faixa é marcada por ampla improvisação, especialmente da seção rítmica.

Na faixa *Tema da batalha*, há um instrumento de cordas dedilhadas que aparece pontualmente executando acordes em bloco com algum efeito que, a princípio, parece com um phaser. Ao longo da faixa reaparecem instrumentos de cordas de aço, a princípio a viola, realizando algumas melodias pontuais, e em outros trechos com um acompanhamento de forte ênfase rítmica pelo movimento de palhetada da mão direita.

Já a faixa 2 do lado B, mesmo indicando a presença da viola na ficha catalográfica, quase não é possível identificar sua sonoridade em meio à massa sonora proposta. De uma forma ou de outra, os exemplos citados até aqui demonstram uma abordagem específica da viola em uma perspectiva de música nordestina aliada ao psicodelismo do rock dos anos 1960 e 1970.

Não é possível precisar a utilização dos efeitos e filtros na sonoridade das violas. Considerando o contato que os músicos desta geração tiveram com o rock anglófono, é bem provável que tenham ocorrido experimentações de instrumentos acústicos com equipamentos

e pedais próprios para guitarra. Assim, ainda que não se tenha propagado esta prática, inclusive por possíveis dificuldades técnicas[46], é possível perceber esta possibilidade de uso do instrumento está relacionada às práticas de alguns músicos como Paulo Rafael.

Assim, Hugo cita o guitarrista e produtor como uma importante influência ao seu trabalho. O outro nome citado também está estritamente ligado a este grupo de artistas pernambucanos: Zé Ramalho.

3.2.2 Zé Ramalho e a cantoria na MPB

José Ramalho Neto nasceu no ano de 1949 em Brejo do Cruz, município pertencente à região geográfica de Catolé do Rocha-São Bento, no estado da Paraíba. Passou boa parte da infância em Campina Grande e ao final da década de 1950 se estabelece na capital João Pessoa.

Apesar de sua família impor a profissão de médico a ele, já na década de 1960 Zé tocava guitarra em conjuntos de baile influenciados pela música da jovem guarda. Pouco tempo depois, entra em contato com os lançamentos recentes do Beatles, e descobre trabalhos como o do Pink Floyd, dos Rolling Stones, e de Bob Dylan (RAMALHO, 2019). Estas influências pautam o futuro de sua carreira artística, especialmente após a vinda para Pernambuco e o contato com a geração influenciada pelo psicodelismo.

Um outro lado de sua influência musical é destacado no texto do próprio site do cantor-compositor:

> [Em 1974] Participa da trilha sonora do filme "Nordeste: Cordel, Repente e Canção" da cineasta Tânia Quaresma. Descobre seus próprios rastros da passagem do cangaço e se sente influenciado pela linguagem dos cantadores, emboladores, violeiros, rabequeiros do sertão. A partir daí inventa sua maneira de compor, que até então continha os elementos de rock e dos forrós de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, que tanto ouviu na infância de sertanejo. Naturalmente ocorre a fusão-transformação e ele, sem se aperceber, acha a fórmula que lhe dará a escrita característica ramalheana. (RAMALHO, 2019).

[46] Instrumentos acústicos tem sua construção em corpo aberto, que significa a existência de um espaço de ressonância para que o instrumento amplifique as vibrações produzidas na caixa acústica. Este modelo se torna mais difícil de manipular através de amplificação elétrica, especialmente em grandes volumes sonoros, pois a caixa acústica acaba reverberando e produzindo microfonia através dos captadores. Se ainda hoje este fato provoca problemas para os músicos, como relata Hugo (LINNS, 2018b), imagina-se que as dificuldades técnicas da época eram ainda mais problemáticas neste sentido. Assim, ainda que houvesse interesse, parece ser factual a impossibilidade de realizar maiores experimentações com pedais e processamentos sonoros em instrumentos como a viola naquela época.

Fincando os pés de sua caminhada artística no solo nordestino, abraça a influência do forró. Assim, marca sua obra como parte de uma continuidade cronológica da produção de música nordestina aos moldes de música comercial "regional". Uma especificidade de Zé Ramalho é a referência conceitual aos "cantadores, emboladores, violeiros, rabequeiros do sertão", o que garante também uma referência mais voltada às ditas tradições populares, da população sertaneja. Ramalho cita de forma direta a influência poética dos cantadores sobre sua prática.

É a partir desta conexão que a viola ganha algum destaque em seu projeto artístico. As referências que fizeram parte de sua infância foram redescobertas mais tarde, quando pegou a estrada para viajar pelo interior e entrar em contato com os cantadores e as práticas de viola (FUSCALDO, 2019). Como afirma o cantor: "Otacílio Batista[47], recentemente falecido, Oliveira de Panelas[48] e Diniz Vitorino[49], foram três mestres que eu tive que me ensinaram muito da cantoria de viola, suas leis... aquela coisa filosófica, mediúnica que existe na cantoria, e principalmente a rigorosidade das rimas" (RAMALHO, 2015). Foi este mesmo Oliveira de Panelas que presenteou Zé Ramalho com uma viola dinâmica na década de 1980 (FUSCALDO, 2019).

Importante observar como a narrativa deste contato coloca Zé numa posição de originalidade em sua proposta de mistura de elementos de "nordestinidade" com o rock. De maneira similar aos elogios de Alceu Valença feitos a Paulo Rafael, Zé Ramalho recebe os elogios pela capacidade de fusão de elementos musicais distintos.

Ainda que conhecesse o instrumento, só passou a utilizar em suas criações a partir do contato com Lula Côrtes e aqueles que faziam parte da chamada *psicodelia pernambucana*. Com Lula gravou o psicodélico e experimental *Paêbirú* (1975), executando inclusive a viola. Outro registro importante foi com Marconi Notaro, outro integrante deste desbunde

[47] Nasceu no ano de 1923 em Itapetim-PE, cidade próxima a São José do Egito-PE que é conhecida como a capital da poesia, dos repentistas, e berço dos cantadores (SÃO JOSÉ DO EGITO, 2017). Um dos marcos de sua história é a peleja acontecida em 1947 contra Cego Aderaldo em Fortaleza (OTACÍLIO, [2019]). Era o mais novo dos três irmão que passaram a ser conhecidos como a *trindade Batista*: Dimas e Lourival eram os outros dois. Teve versos gravados por Luiz Gonzaga e pelo próprio Zé Ramalho, além de ter escrito onze livros e gravado mais de uma dezena de discos (PATRIOTA, 2019).

[48] Oliveira Francisco de Melo, adotou o nome artístico de Oliveira de Panelas em referência à sua cidade natal, Panelas-PE. Nasceu lá no ano de 1946, tendo atuado por diversas cidades entre a Paraíba, Pernambuco e Alagoas (OLIVEIRA..., 2011). Em mais de 60 anos de carreira, ostenta números impressionante: mais de 300 festivais, 38 discos e 18 livros lançados. Atua até hoje, realizando shows por todo o Brasil e pelo exterior (LIMA, 2018)

[49] Filho de uma família de poetas, nasceu em 1940 na cidade de Lagoa do Monteiro-PB. É referenciado como autor de dois LPs e um CD, além de ter publicado quatro livros de poesias, três romances e inúmeros cordéis (OLIVEIRA, 2012). Considerado dono de uma das vozes mais fortes da cantoria e dotado de um "vocabulário rebuscado" presente em sua obra e prática (idem). Faleceu em 05 de maio de 2010.

psicodélico da época, gravando as violas presentes no disco *No sub reino dos metazoários* (1973) (FUSCALDO, 2019).

Alceu então o convida para o show *Vou Danado pra Catende* que estreou no festival *Abertura* da Rede Globo em 1975. O relato é que o convite foi feito pela sua capacidade de execução musical na viola de 12 cordas (TELES, 2012, p. 218). Neste momento, Zé já compunha e apresentava algumas de suas canções, como *Jacarepaguá Blues*, que executava com sua viola antes do intervalo do show (FUSCALDO, 2019).

Entre as turnês com Alceu e seu primeiro álbum solo sofreu com uma fase de muita instabilidade. Retornou brevemente à Paraíba após um desentendimento com Alceu, estabelecendo-se na capital carioca logo em seguida para tentar se projetar como artista. Neste período passou por diversas dificuldades econômicas.

Em 1977 teve sua canção *Avohai* gravada por Vanusa em seu álbum *30 anos*. José Teles relata que a viola presente na versão da cantora foi executada por Zé Ramalho (TELES, 2012, p. 207). A presença de sua composição no disco contribuiu para sua jornada em busca de um contrato com alguma gravadora, o que viria a acontecer um ano depois.

Assim, o primeiro álbum solo de Zé Ramalho foi o homônimo lançado em 1978. Neste, a viola de 10 cordas está presente sendo tocada pelo próprio cantor e pelo também cantor e compositor Pedro Osmar. Neste início de carreira a viola ganha uma preponderância à imagem de um Zé Ramalho que ainda levava, em algumas ocasiões, o prefixo geográfico "da Paraíba".

A foto de capa do LP é o próprio compositor executando um violão dinâmico, de seis cordas. Intencional ou não, a semelhança entre o violão e a viola dinâmica parece indicar uma proximidade do trabalho do cantor com o da cantoria de viola, definindo fortemente uma origem geográfica de Nordeste sertanejo (figura 6).

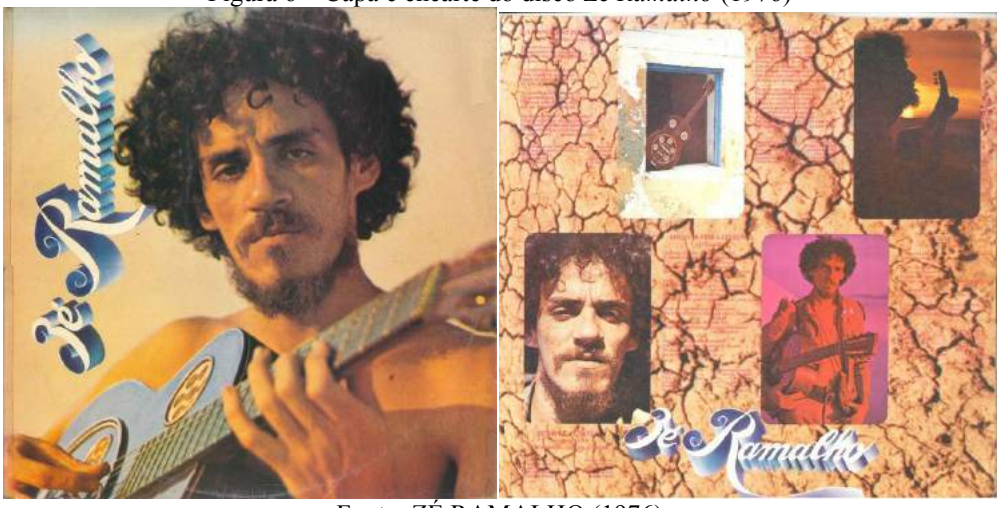
É possível perceber a predominância das tonalidades entre um amarelo e um vermelho terroso. No encarte, o fundo remete ao chão rachado ocasionado pela aridez e falta de chuva, narrativa comum à imagem do Nordeste. A imagem de Zé Ramalho e seu violão dinâmico estão sempre em destaque em meio a paisagens áridas.

Nas gravações se torna difícil discernir o papel das violas executadas por Zé. Uma suspeita é que os trechos com mais solos sejam executados por outros instrumentistas, enquanto que o cantor realizava a parte do acompanhamento harmônico, presente durante praticamente todo o disco.

Uma exceção seria a segunda faixa do lado B, uma versão instrumental de *Bicho de 7 Cabeças* em ritmo de choro com a predominância do solo de viola. Não há indicação de que

outro instrumentista tenha tocado, o que expõe a capacidade de Zé Ramalho como instrumentista, algo que é possível notar em algumas faixas de seus demais álbuns.

Figura 6 – Capa e encarte do disco *Zé Ramalho* (1976)



Fonte: ZÉ RAMALHO (1976)

O que é evidente neste disco é a presença dos instrumentos de cordas dedilhadas, como a viola, violões e o tricórdio de Lula Côrtes. Mesmo com a presença de sintetizadores e arranjos para cordas friccionadas e vozes, o som do ataque das cordas dedilhadas predomina especialmente pelo aspecto rítmico. É o acompanhamento comumente referenciado como próprio da junção viola (ou violão) e voz, reforçado pela própria imagem do cantador.

No segundo trabalho já é possível perceber uma maior presença de determinados ritmos ditos populares, especialmente pela seção rítmica da instrumentação. Intitulado *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979), o álbum possui arranjos mais próximos de uma música "regional" em seu caráter mais comercial.

Além da própria referência à peleja, uma das denominações do duelo entre cantadores, o título também apresenta um caráter irônico bastante presente na cantoria: o enfrentamento entre deus e diabo eleva a importância da cantoria para o campo do divino; ao mesmo tempo, aproxima as divindades a práticas humanas, tratando a cantoria como algo tão popular que independente do plano astral em que se está[50].

De instrumentação muito mais cheia que no primeiro álbum solo, com uma maior presença da instrumentação de metais. O caráter de um Nordeste sertanejo é mantido

[50] É curioso como práticas associadas à viola em todo o Brasil estão em contato constante com a questão do divino, incluindo uma dita relação com entidades demoníacas. Este fato também está presente na prática do blues norte-americano, a exemplo das lendas sobre Robert Johnson, um dos mais importantes cantores e guitarristas do blues do Mississipi em meados dos anos 1920 e 1930. Nestas lendas, afirmava-se que o música havia feito um pacto com o diabo para tocar bem a guitarra. Sobre algumas destas relações sobrenaturais das violas no Brasil, vale conferir o documentário *Violeiros do Brasil* (VIOLEIROS..., 2008).

especialmente pela seção rítmica, composta por triângulo, zabumba e ganzá. Essa base rítmica é bastante associada à instrumentação do forró e aqui se faz muito mais presente do que no primeiro álbum. É criação sobre uma prática e uma sonoridade já marcada por uma imagem associada a esta territorialidade.

O acordeon, outro timbre marcante do forró proposto por Gonzaga, aparece de forma discreta. Ainda que a aproximação sonora e conceitual de Ramalho fosse com a cantoria, a inclusão do acordeon demonstra uma maior flexibilidade aos timbres e instrumentações. Essa observação serve de reflexão para a diferente abordagem das produções comerciais com a abordagem armorial.

Enquanto o armorial se preocupava em afastar determinados timbres de sua proposta, este tipo de produção não possui semelhante preocupação. O timbre do acordeon soma-se a outros que reforçam essa aproximação ao forró e todas as construções imagéticas propostas anteriormente. Assim, assume-se de maneira mais clara a prática da música nordestina proposta por Gonzaga décadas antes.

Em todas as faixas o violão de aço está presente. Este acompanhamento ao estilo folk[51], com acordes em bloco e mão direita com um suave rasgueado com toque de palhetas, dá um caráter rítmico semelhante ao que ocorre no primeiro álbum. A diferença entre os dois álbuns estaria justamente na ênfase do arranjo à instrumentação. Ainda que os arranjos não deem destaque às cordas dedilhadas, a presença dessa prática indica uma importante característica da carreira de Zé Ramalho enquanto cantor indissociado de sua viola (ou violão, no caso).

A viola recebe destaque solista apenas em *Agônico*, na curta quarta faixa quase instrumental do lado B do LP. Na ficha técnica há a indicação de que o próprio Zé Ramalho executa o instrumento de 10 cordas, assim como os demais instrumentos da faixa: contra-baixo, percussão, piano, pandeiro, e vocalizes. Um certo grau de experimentalismo (muito menor para o que já havia ocorrido em *Paêbiru* (1975)) aproxima o resultado sonoro ao título da faixa.

As referências à cantoria e ao sertão estão em quase todas as faixas, como a abertura que dá nome ao álbum *A peleja do diabo com o dono do céu*, e a terceira faixa *Falas do povo*. Nesta, em clara referência às imagens dos sertanejos como batalhadores contra a pobreza, Zé Ramalho canta:

[51] Essa prática rendeu comparações com Bob Dylan desde sua turnê com Alceu no show *Vou Danado pra Catende*. Como afirma Chris Fuscaldo, biógrafa de Zé Ramalho, Nelson Motta compara Ramalho a Dylan e destacava o que seria a fusão do blues com as práticas dos cantadores (FUSCALDO, 2019).

> [...] Em feiras distantes, romeiros fiéis
> Desfiam seu canto, velhos menestréis
> Pelejas e lutas, esperanças de novo
> Ninguém pede socorro nem se afoga no mar
> Mendigos e risos, os ferrões do amor
> Novamente os risos, os leões, domador
> Acertaram no alvo, acertaram no negro
> Descobrir o segredo de sorrir e chorar
> Falo da vida do povo
> Nada de velho ou de novo... (A PELEJA..., 1979)

Na quarta faixa, intitulada *Beira Mar*, faz-se referência a uma forma poética utilizada na cantoria de viola, o *galope à beira mar*. Nesta faixa há um instrumento de cordas duplas que acompanha toda a canção, como referência à viola. No entanto, na ficha técnica a informação é de que foi utilizado um violão de 12 cordas, executado por Geraldo Azevedo[52] (A PELEJA..., 1979).

Em *A terceira lâmina* (1981), terceiro álbum solo de Zé Ramalho, mais uma vez a sonoridade das cordas duplas aparecem ao longo de todo o LP. No entanto, não é possível identificar estas sonoridades como próprias de uma viola de 10 cordas ou de um violão 12 cordas. Mesmo assim, vale destacar a presença de alguns processamentos sonoros, talvez próximos a um *phaser*, o que garante uma sonoridade mais próxima ao caráter "experimental" da carreira artística de Zé Ramalho.

As referências à cantoria continuam fortes, como na faixa de abertura chamada *Canção Agalopada* em que menciona o martelo agalopado, forma poética bastante usada por cantadores. Nesta faixa um instrumento de cordas duplas executa acordes pontuais. Outra referência direta à cantoria ocorre na canção *Terceira Lâmina*, terceira faixa do lado A e homônima ao álbum, quando Zé canta "Na garganta do fosso; Na voz de um cantador" (A TERCEIRA..., 1981).

No lado B do vinil há uma faixa instrumental executada por dois instrumentos de cordas dupla em rápidas melodias com notas pedais de cordas soltas, intitulada *Violar*. A inclusão de faixas instrumentais é algo recorrente principalmente neste início de carreira de

[52] Nascido no ano de 1945 em Petrolina, na divisa do estado de Pernambuco com a Bahia, realizou suas primeiras práticas musicais na cidade do sertão. Mudou-se para o Recife em 1963, tornando-se bastante ativo na cena musical, inclusive dirigindo musicalmente peças do Teatro Popular do Nordeste (TPN). Ao final dos anos 1960 tem sua carreira interrompida pelo regime, sendo preso e torturado. Em 1972, após conhecer um fã chamado Alceu Valença, é convencido a retomar a produção e grava seu primeiro álbum em parceria com Valença. Foi preso mais uma vez em 1974, mas não parou o ritmo de produção. Desde então, lançou mais de 30 álbuns, entre trabalhos solo em estúdio, ao vivo e coletâneas, e em parcerias como ao lado de Alceu Valença, Elba Ramalho e Zé Ramalho, intitulada *O Grande Encontro* (AZEVEDO, 2019).

Zé e demonstra sua capacidade enquanto instrumentista, ainda que não seja sempre com a viola.

Assim, é perceptível que a relação de Zé Ramalho com a viola assume mais um papel conceitual do que necessariamente de execução do instrumento e utilização de sua sonoridade. As faixas instrumentais indicam uma maior exploração das características, mas também demonstram a extrema flexibilidade de Ramalho com o instrumento sem haver um rompimento com a ideia da cantoria. Esta sim, parece se fazer presente em toda sua obra, especialmente pelo aspecto poético.

A substituição da viola de 10 cordas por violões de aço pode também significar uma dificuldade técnica e de acesso a violas construídas com qualidade, suspeita que precisa ser mais investigada. Outra possibilidade seria a própria adesão do músico pela característica sonora dos violões.

De uma forma ou de outra, a viola está presente na obra de Zé Ramalho. Sonoramente em menor grau e conceitualmente de maneira significativa. As temáticas de pelejas e desafios mantêm essa relação do artista com um sertão nordestino e, da mesma maneira, com a viola dos cantadores.

Ao assumir essas temáticas junto ao instrumento, propõe em sua caminhada artística uma junção do sertão nordestino a sonoridades internacionalizadas e a discursos musicais "híbridos". Esta produção só pode ocorrer pelo momento vivido por Ramalho com a chamada *psicodelia pernambucana*, permitindo uma reconstrução das referências dos cantadores em criações de caráter mais próximo do experimental.

Assim, mais do que uma referência musical às práticas violeiras de Zé Ramalho, parece-me que a menção feita por Hugo está mais associada a uma atitude artística e criativa do cantor-compositor. As referências às tradições não impediram as experimentações, tanto instrumentais quanto poéticas.

Nesse sentido, observa-se uma semelhança entre o processo de criação de Hugo e daqueles responsáveis pela proposição de uma "música nordestina psicodélica": a liberdade da criação pela experimentação com referências conceituais à tradição. Então, surgem infinitas possibilidades de se executar uma viola de 10 cordas ligada a outros equipamentos e somada a sonoridades distintas. O ponto de partir seria a criatividade do seu executante.

É mais um passo e uma referência concreta de Hugo para a formulação sonora de seus ideais artísticos com a viola. É mais um elemento de psicodelismo e nordestinidade acrescentado ao caldeirão artisticamente subjetivo de Hugo Linns.

3.2.3 Outras produções ligadas a Pernambuco

Heraldo do Monte nasceu no Recife no ano de 1935. Na juventude, teve seu primeiro contato com a música através das bandas de escola em um segundo momento assumiu a prática do violão. Mudou-se para São Paulo em 1957 e começou a tocar na noite paulistana. Dez anos depois, gravou o único álbum do Quarteto Novo, composto exclusivamente de faixas instrumentais.

O Quarteto se formou a partir do Trio Novo, que havia sido montado para acompanhar o cantor Geraldo Vandré[53], em turnê pelo Nordeste (GEROLAMO; DIAS, 2014, p. 4). O trio, formado por Airto Moreira[54] e Théo de Barros[55], além do próprio Heraldo, transformou-se em quarteto com a chegada de Hermeto Pascoal[56].

Uma forte influência do Quarteto Novo é a origem jazzística de seus instrumentistas. Esta origem foi trabalhada e discutida com o objetivo selecionar elementos do jazz que fossem mais apropriados aos interesses dos musicistas. Nesse sentido, a prática da improvisação jazzísticas foi mantida, mas a ideia seria se afastar da linguagem do bebop e se aproximar das linguagens regionais, em especial de uma dita música nordestina.

> Como nós éramos todos jazzistas, nós começamos a desenvolver uma forma de improvisar usando frases brasileiras. E isso foi o mais difícil. Porque improviso não tem jeito, tem que improvisar mesmo... E foi como se a gente fizesse um novo inconsciente, para que cada vez que a agente improvisasse fugisse do jazz e fizesse frases tipicamente brasileiras. (BARROS apud GEROLAMO; DIAS, 2014, p. 5).

Ainda que os músicos buscassem se afastar de determinadas linguagens do bebop, parece que há uma evidência do caráter jazzístico do grupo. A utilização de ritmos

[53] Nascido na cidade de João Pessoa-PB no ano de 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1950, onde estudou direito e se transformou em cantor de rádio. Gravou o primeiro LP em 1964 e após ter sua composição *Pra não dizer que falei de flores* apresentada no *3º Festival Internacional da Canção da Record* (1968), passa a ser perseguido pelo regime militar. Após um exílio, voltou ao Brasil em 1973 lançando seu último disco, o *Das Terras de Benvirá*. Após este período entrou em reclusão, com pouquíssimas aparições em público e bastante mistério envolvendo sua vida (GERALDO..., 2017).

[54] Nascido no ano de 1941 na cidade de Itaiópolis-SC, cresceu na cidade de Curitiba-PR. Profissionalizou-se músico bastante cedo tocando bateria e percussão e com isso passou a circular por diversas cidades, tanto no Brasil quanto no exterior. Tem uma lista extensa de dezenas trabalhos realizados, alguns deles com grandes figuras do jazz. Atualmente atua como professor de etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles – UCLA (MOREIRA, 2019).

[55] Violonista, compositor, arranjador e produtor nascido em 1943 na capital carioca. Profissionalizou-se no final da década de 1950 tocando em bailes na cidade de São Paulo e posteriormente produzindo diversos trabalhos. Até o presente momento, lançou quatro discos solo e participou em dezenas de outros registros (THEO..., 2019)

[56] Músico multi-instrumentista e extremamente premiado, nasceu no ano de 1936 em Lagoa da Canoa, próximo à cidade de Arapiraca, na região central do estado das Alagoas. Na juventude assume a sanfona como instrumento e passa a circular com o instrumento pelos estados de Pernambuco e da Paraíba. Também assumiu uma carreira de ampla circulação desde o final da década de 1960, tendo passado pelo Sudeste brasileiro e saído do país. Ficou conhecido por suas performances musicais com instrumentos do cotidiano, como chaleiras, garrafas, panelas, e etc. (HERMETO..., 2019).

considerados próprios do Nordeste, como baião, xaxado, galope, não afastaram determinadas características da prática jazzística dos músicos, especialmente em termos de complexidades harmônicas, métricas e de textura (GEROLAMO; DIAS, 2014, p. 6).

Esse fato é extremamente importante, pois mesmo sendo uma referência de prática de viola, a música de Heraldo do Monte é relativamente distante das obras de Hugo Linns e Caçapa. Este último chega a mencionar Heraldo, mas não toma esta prática como influência, e considera distante a prática de sua música da prática daquilo que chama de "jazz-brasil" (CAÇAPA, 2015).

Além do Quarteto Novo, Geraldo Vandré também esteve ligado a outro grupo em que a viola se fazia presente: o Quinteto Violado. Em Paris, durante as gravações do álbum *Nas terras de benvirá* (1973), o músico Marcelo Melo, junto com toda a banda de Vandré, foi extraditado após a polícia francesa encontrar haxixe no carro do cantor (TELES, 2012, p. 91).

Nascido na cidade de Campina Grande, no estado da Paraíba, Marcelo retornou ao Brasil e se juntou a um grupo de músicos: Toinho Alves[57], Fernando Filizola[58], Luciano Pimentel[59], Generino[60]. Este último logo foi substituído por Sando[61], que participou dos dois primeiros discos e, em seguida, deu lugar a Zé da Flauta, completando a formação dos anos 1970 (TELES, 2011). Dos anos 1980 em diante o grupo passou por uma série de mudanças e se mantém até hoje fazendo shows com quase 50 anos de carreira. O único remanescente da formação original é Marcelo Melo.

A proposta artística do Quinteto Violado era de criar sobre práticas e manifestações próprias da região. Utilizava frequentemente temáticas e ritmos de cavalo-marinho, ciranda, embolada, repente e frevos. Como afirma José Teles (2011) em matéria escrita para a Revista

[57] Nascido em Garanhuns-PE no ano de 1943, desde cedo esteve em contato com a música, escolhendo o contrabaixo como instrumento. Depois de chegar ao Recife para realizar estudos universitários, manteve-se ativo na prática musical. Através do TVU Trio (1969-1971), grupo musical da TV Universitária do Recife, estreitou contato com Luciano Pimentel. Marcelo faleceu no ano de 2008 (PHAELANTE, 2010, p. 310).

[58] Nascido no Recife-PE em 1946, ainda bastante cedo radicou-se no interior por questões famíliares, tendo seus primeiros contatos musicais acontecido em Limoeiro-PE. Tocou inicialmente piano e sanfona, mas em seu retorno ao Recife assumiu o violão. Já na ativa desde os anos 1960, foi em seu trabalho como produtor na TV Universitária que entrou em contato com o TVU Trio e os futuros membros do Quinteto Violado. Saiu do grupo no ano de 1984 e desde então tem se dedicado à carreira solo (PHAELANTE, 2010, p. 115-116).

[59] Nascido em Limoeiro-PE no ano de 1939, teve seu maior contato com a música após mudança para o Recife. Na capital, iniciou os estudos de bateria e percussão e, posteriormente, entrou no mundo profissional, tocando na Banda Municipal do Recife e em orquestras e grupos de dança. Neste momento entrou em contato com diversos ritmos, sendo considerado parte crucial para o desenvolvimento do trabalho do Quinteto Violado. Saiu do grupo em 1980, e faleceu no ano de 2003 (PHAELANTE, 2010, p. 187).

[60] Foram encontradas poucas informações biográficas acerca deste músico. Ao que se sabe, foi flautista e deixou o grupo ainda no início.

[61] Alexander Johnson, conhecido como Sando, foi flautista e fez parte do grupo quando tinha apenas 13 anos. Seu talento e influência familiar o fizeram seguir a carreira no mundo da música erudita, tendo tocado em orquestras sinfônicas e na Orquestra Armorial, regida por Cussy de Almeida (TELES, 2011).

Continente, os violados propuseram uma inserção destas práticas a uma música comercial voltada aos moldes da MPB, sendo considerados importantes na influência de outros grupos.

Nesse sentido, vale destacar uma relação da proposto do Quinteto Violado com a proposta armorial, em especial do Quinteto Armorial. Sobre isso, há uma fala de Ariano Suassuna acerca das diferentes abordagens entre os grupos:

> Quando, na década de [19]70, Antônio José Madureira e eu estávamos tomando as primeiras providências para a criação do Quinteto Armorial, Marcelo Melo e Toinho Alves estavam fazendo a mesma coisa em relação ao Quinteto Violado. Conversamos muito sobre nossas preocupações e objetivos comuns, ligados à criação de uma música brasileira, o Armorial, numa linha mais erudita, o Quinteto numa mais popular. (SUASSUNA apud TELES, 2012, p. 91).

Indicados por Hermilo Borba Filho, o grupo fez parte do projeto *Música Popular do Nordeste*, da Discos Marcus Pereira, participando de todos os quatro volumes lançados em 1973 ao lado de outros artistas. Nesta produção executam cirandas, frevos, coco, samba de roda e músicas ligadas às manifestações dos bois, como reisado e cavalo marinho.

A presença da viola nas composições, principalmente nos primeiros álbuns, é de maneira pontual. Frequentemente o instrumento é utilizado executando melodias em uníssono ou em movimentos paralelos de terças em relação à voz cantada. Em outros momentos, o instrumento executa acordes em bloco, podendo ser em momentos pontuais como no início do compasso, ou com forte presença rítmica. Neste segundo caso é mais frequente uma execução com movimentos próximos ao da palhetada de guitarra, não sendo tão comum o dedilhado.

O que parece evidente na produção do grupo é a influência da música de Luiz Gonzaga. Nos cinco primeiros LPs lançados, quatro possuem ao menos uma composição que havia sido parte do repertório do chamado rei do baião.

Um dos relatos mais marcantes e frequentemente narrados quando se fala do grupo é sobre o arranjo de *Asa Branca* já no álbum de lançamento do Quinteto. Afirma-se que esta foi a interpretação que Gonzagão mais havia gostado. Independente do gosto de Luiz Gonzaga, parece ser factual a influência que a obra dele teve sobre o grupo.

Assim como o armorial, o Quinteto Violado acionou, de forma mais direta, as construções sonoras de Gonzaga sobre o Nordeste realizadas décadas anteriores. No entanto, para os violados houve uma outra forma de lidar com os fatores comerciais, garantindo também longevidade e alcance público do seu trabalho. Ainda que não sejam referências diretas, tanto na prática da viola, quanto no passado de Hugo e de Caçapa, é possível afirmar que o grupo faz parte de uma construção sonora do instrumento e das práticas musicais no

estado de Pernambuco, tenso sido citado por este último violeiro em uma das entrevistas realizadas.

Outro importante marco na música para viola em Pernambuco e mencionado tanto por Caçapa quanto por Hugo foi a *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Criada no início da década de 1980, realizou sua estreia no ano de 1982. A instrumentação variou durante anos, mas aquela considerada por Alice Alves como a mais duradoura consistia em: um violão; três violas; três bandolins; um cavaquinho; um contrabaixo acústico; dois percussionistas (ALVES, 2018, p. 2). Uma característica importante da formação é que muitos dos membros não se restringiam à função de instrumentista, assumindo também composições e arranjos muitas vezes executados pelo próprio grupo.

Coincidentemente ou não, a Dedilhadas teve Cussy de Almeida como figura propositora, algo que chama a atenção quando se considera a disputa ocorrida entre o maestro e Ariano Suassuna pelo uso de instrumentos considerados populares, como a viola. Este fato pode ser um indicativo de que a disputa entre as duas figuras tenha tido mais argumentos externos à música do que necessariamente as divergências conceituais e estéticas comumente mencionadas.

A proposta artística da Dedilhadas se baseava nos chamados *regionais* de choro. A formação denominada regional nasceu relacionada às dificuldades de acesso a determinados instrumentos, especialmente os metais. A junção de instrumentos como violão, bandolim, cavaquinho e flauta teria relação com a capacidade econômica, com adesão ao acordeon anos depois (PETERS, 2004, p. 5-6).

O termo regional surgiu pela instrumentação que muitas vezes era considerada própria de uma música regional[62] (idem, p. 6). No caso da Orquestra de Cordas Dedilhadas, a ideia seria utilizar a formação e a prática do choro para propor uma música de linguagem nordestina.

Essa interseção proposta entre o choro e a música armorial parece ter sido fundamental na formulação do grupo, além das diversas influências de cada um dos membros, algo que Alice Alves considera fundamental para compreender a proposta sonora do grupo (ALVES, 2018, p. 5-6).

Mesmo sem esse grau de profundidade, é possível perceber, pela audição dos dois álbuns lançados, uma característica próxima da prática orquestral. Os instrumentos se agrupam em naipes, podendo ser tocados em conjunto ou dividindo tarefas. Esse é um fato

[62] Neste caso, o termo "música regional" parece ser utilizado para definir uma música que viria de outras regiões de fora dos centros urbanos do Sudeste.

que demonstra o cuidado na construção e execução dos arranjos com menos ênfase no caráter menos improvisatório do choro e mais próximo das orquestras de música popular.

Sobre isso, vale atentar para o relato de Maurício Carrilho sobre a prática da Dedilhadas:

> O Radamés fez um trabalho camerístico, usando aquela formação, quer dizer usava os instrumentos da forma tradicional, mas também criava polifonias pré-concebidas, escritas, transformando o conjunto numa pequena orquestra de câmara, um conjunto de câmara, por isso o nome de Camerata. O trabalho da OCDP, de certa forma tinha um viés muito semelhante, só que traduzido para a linguagem da música nordestina. Então eles levaram para esta formação de cordas, que não era parecida com nada que se tivesse, eu pelo menos não tenho notícia de nenhum conjunto com esta formação anterior a Orquestra Dedilhadas. Tinha um pouco dos grupos de frevo-de-bloco, violão, cavaquinho, bandolim, mas usava muito mais a linguagem do frevo-de-rua, na orquestração, no pensamento orquestral. Além disso, tocava o repertório de concerto da Música Armorial, tinha coisas do Guerra-Peixe, do Clóvis Pereira. (CARRILHO, 2017 apud ALVES, 2018, p. 4).

Sobre esse tipo de prática, proponho uma breve associação às criações de Caçapa. Quase todas as composições presentes no seu álbum estão escritas em partituras. Existe uma ideia muito clara e frequentemente exposta pelo violeiro de produzir polifonias com suas violas. Este tipo de proposta exige um raciocínio prévio e um arranjo muito mais fechado, inclusive nas performances ao vivo (ver seção 6.2).

Das violas da Orquestra, Alves menciona três nomes: João Lyra[63], Nilton Rangel[64] e Adelmo Arcoverde. Para o atual trabalho, este último foi frequentemente citado por Caçapa e Hugo Linns, merecendo um foco específico.

Nascido na cidade de Serra Talhada, no sertão pernambucano, a influência musical partiu de sua própria família: bisavôs repentistas e avô sanfoneiro de oito-baixos. Começou a tocar guitarra com forte influência da jovem guarda (ALVES, 2018, p. 2), indicando uma importante presença da prática do rock na formação da sua prática de cordas dedilhadas.

Além da sua importância na música da Dedilhadas, Adelmo é hoje professor de "viola nordestina" no Conservatório Pernambucano de Música. É frequentemente referenciado na cidade e tem sido responsável pelo surgimento de uma escola e de um modo próprio de tocar viola, algo que Caçapa (2019a) e Hugo (2019a) atestam.

---

[63] Nasceu no ano de 1949 em São José da Laje, no estado das Alagoas. Em sua juventude tocou em diversas bandas de rock, samba e MPB, tendo em sua formação musical a forte influência do choro e da bossa nova (ALVES, 2018, p. 2). Em 1987 lançou um LP initulado *Ao Capitão Furtado – Marvada Viola* ao lado de outros dois grandes nomes da viola: Roberto Corrêa e Adelmo Arcoverde (AO CAPITÃO..., 2013).

[64] Nascido no ano de 1949, teve sua formação no próprio Conservatório Pernambucano de Música em violão erudito. Seu nome é extremamente importante para a história da guitarra no estado de Pernambuco, especialmente pela influência do jazz e a exploração da técnica de improvisação (ALVES, 2018, p. 2).

No caso de Hugo ainda há um contato mais próximo com Adelmo, ao ter feito parte da banda como contrabaixista. Ainda que na banda não tenha executado a viola, Hugo afirma que foi um momento de grande aprendizado de viola e de caminhos composicionais para a música modal.

Para Hugo, o fato de ter tocado contrabaixo com Adelmo contribuiu para pensar os caminhos da linha de baixo de sua própria música. Seriam possibilidades de fugir das composições de viola em que o bordão é mantido em uma mesma nota, algo bastante comum na prática do instrumento.

4 RELAÇÕES A PARTIR DO MANGUEBEAT

> Quando apareceu o manguebeat eu disse: bicho é isso. Aí quando apareceu Mestre Ambrósio eu digo: não, esse, a minha onda é essa. Chico Science mudou minha cabeça pra carai, mas quando eu vi o Mestre Ambrósio eu digo: não, esse aqui eu acho que tem mais a ver comigo ainda, e vai mais dentro da tradição que me interessa. Porque Nação era mais a galera que era do hip-hop, do punk, que abriu pra a música brasileira, e Mestre Ambrósio era uma galera que foi criada no rock mas era como se fosse basicamente o contrário, né? Disse: 'não, a gente mergulhou aqui, a gente vai abrir isso aqui pro rock'; é diferente, né? São abordagens diferentes assim, não é dizendo que isso é melhor ou pior que o outro. É uma coisa diferente, né? (CAÇAPA, 2018a).

> [...] tudo que Recife é de música tá no manguebeat. Recife virou — muita gente é músico hoje porque o manguebeat abriu as portas, né? Apesar de não ter, não considerar que o manguebeat influenciou a minha música... não acho que influenciou. Acho só que abriu espaço pra visibilidade da música pernambucana. O que é muito importante, né? Porque se você não é visto, você morre. No sentido a gente tá falando do consumo, da produção, de giro, fazer capital, você precisa ser visto. E o manguebeat trouxe isso pra Pernambuco. (LINNS, 2019a).

Falar de música em Pernambuco, e mais especificamente no Recife, dos anos 1990 em diante é tratar, inevitavelmente, de *manguebeat*. Ao final dos anos 1980, diversas bandas começam e acabam seus trabalho nos entornos da capital pernambucana. São os primeiros passos e os primeiros contatos de uma geração de músicos e artistas que fomentarão uma mudança cultural na década seguinte.

O marco inicial é o mês de julho de 1992. Publica-se um release, posteriormente considerado um manifesto, chamado *Caranguejos com Cérebro*. Escrito pelo músico e jornalista de formação Fred Zero Quatro, dá-se nome a uma inquietação que teve como ponto de partida o marasmo cultural e econômico dos anos anteriores.

Em pouco tempo o movimento ganha espaço e projeção para além do seu território. A chamada cultura popular de Pernambuco é exportada através do trabalho dos mangueboys e manguegirls[65]. A meteórica ascensão guardava um grande percalço.

A morte de Chico Science tornou-se tema de debate acerca da sobrevivência do manguebeat. Independente das disputas e dos argumentos, o antigo *frontman* da Nação Zumbi se tornou símbolo de uma mudança no comportamento cultural daquela e de outras gerações mais recentes.

---

[65] De acordo com Renato L, o termo surgiu de uma brincadeira das garçonetes de um bar frequentado pelos músicos. Elas começaram a chamá-los de *mangueboys*, e eles aderiram à brincadeira, chamando-as de *manguegirls* (RENATO L, 2016 apud. MOURA, 2017, p. 36). Independente da origem, o termo se popularizou e passou a denominar todos aqueles considerados parte do manguebeat.

Do símbolo, há também o legado deixado por toda aquela “efervescência”, adjetivação comumente utilizada para se referir aos anos áureos da vida cultural recifense com o manguebeat. Foram anos marcantes para a produção musical da cidade, impossíveis de passarem despercebidos pela escrita da história. O manguebeat propôs uma redefinição daquilo que havia sido feito antes, e tornou-se referência, tanto em aceitação quanto em negação, por praticamente tudo aquilo que veio depois.

Nesse sentido, é imprescindível debater o manguebeat ao tratar da obra de Hugo e de Caçapa. Ambos nascidos em meados da década de 1970, viveram suas infâncias em um recorte social que garantia alguns desfrutes de um Recife da década de 1980 economicamente decadente: o contato com a música é um desses desfrutes, seja através da escuta de uma paisagem, ou com o acesso a materiais fonográficos, ou através do aprendizado do instrumento em escolas particulares de ensino especializado.

Já em suas adolescências, viveram a explosão da década de 1990: novas bandas, novas sonoridades, novos espaços, novos festivais e novas perspectivas. Recife estava em destaque no cenário nacional e abria as portas para novas gerações de artistas.

Para Hugo, o manguebeat não seria uma influência direta no resultado sonoro. No entanto, reconhece o mangue como uma espécie de síntese do fazer musical do pernambucano. Para ele, esse fazer já estava presente em artistas anteriores, mas apenas através do manguebeat que esse modo de produção foi enfatizado e amplamente divulgado (LINNS, 2019a). Assim, enxerga o manguebeat com um grau de importância que ultrapassa gerações.

Em contraponto, Caçapa referencia o manguebeat como divisor de águas pessoal. Um marco de transformação para seu processo criativo, incluindo aqui as maneiras de lidar com as ditas tradições. Destaca algumas marcas deixadas pela vivência inicial do mangue: ver Chico Science & Nação Zumbi, e a Mundo Livre S/A antes mesmo de terem lançado seus discos; assistir à Mestre Ambrósio e poder conhecer e compartilhar ideias com seu membros; e ainda ir a shows em que essas, e tantas outras bandas de origens e escolhas estéticas completamente distintas, compartilhavam o mesmo palco.

São marcas que enfatizam a pluralidade. Estava no cerne da proposta mangue a valorização das pluralidades culturais do estado de Pernambuco. E neste processo também estavam novas perspectivas de lidar com manifestações da dita cultura popular que influenciarão ambos os violeiros, direta ou indiretamente.

4.1 SONORIDADES NA PLURARIDADE DO MANGUE

Na fala de Caçapa citada ao início desta seção há o destaque de dois eixos práticos distintos do mangue: uma linha vinculada à Nação Zumbi, e outra vinculada ao Mestre Ambrósio. Observando o trabalho de Luciana Mendonça (2004), é possível observar que não há apenas esta divisão no manguebeat, mas sim uma pluralidade estética que ultrapassa estes dois eixos.

> O que une estas bandas e músicos, com certeza, não é uma uniformidade de produção ou de combinação dos elementos musicais 'modernos' e 'tradicionais' para suas criações específicas, mas uma perspectiva comum, embora com usos diversos, sobre a cultura popular do Recife e sobre a cultura pop internacional, além do sentido prático de cooperação material entre as bandas. (MENDONÇA, 2004, p. 16).

O mangue[66] tem como uma de suas principais características a valorização da diversidade, proporcionando uma grande diferença de sonoridades produzidas pelo não estabelecimento de uma estética, ou pela vinculação a um determinado gênero musical. A partir disto, retomo a fala de Caçapa para questionar: quais tipos do manguebeat estão sendo mencionados?

O que parece ficar claro aqui é que a prática criativa na qual Caçapa se refere é uma entre várias. É justamente por não haver uma unidade estética que se torna importante identificar quais trechos do mangue estão sendo referenciados em cada discurso, quais são mais importantes para cada violeiro, e quais se afastam. É um olhar que também pode se tornar essencial para qualquer outra discussão acerca do manguebeat.

Para iniciar esta reflexão, parto do grupo tido por Caçapa como sua grande influência musical do manguebeat: o Mestre Ambrósio. A banda surgiu a partir das figuras de Siba, Éder "O" Rocha[67], e Hélder Vasconcelos[68].

---

[66] Para não entrar em discussões conceituais sobre o manguebeat ter sido ou não um movimento ou uma cena, opto por utilizar com mais frequência o termo mangue.

[67] Eder Rocha dos Santos, ou Eder "O" Rocha. Teve sua formação institucional em música pelo nível técnico do Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife (CPCMR). Já possuía uma boa experiência profissional antes da criação do Mestre Ambrósio, tendo atuado em orquestras, bandas sinfônicas e big bands da região. Ao longo de sua carreira, acompanhou artistas como Silvério Pessoa e DJ Dolores, e participou de gravações de faixas de discos de Antônio Nóbrega, Zeca Baleiro, Zélia Duncan, Miriam Maria, Mundo Livre S/A e Renata Rosa (PREGO BATIDO, 2019). Vive em São Paulo desde a mudança do Mestre Ambrósio para a cidade durante a gravação dos dois últimos CDs. Também desenvolve trabalhos ligados ao ensino da música, com publicação de um livro chamado *Zabumba Moderno* (2004) e a criação da escola de música Prego Batido, no bairro paulistano da Lapa.

[68] Nascido em Garanhuns-PE, viveu parte da infância em Caruaru-PE, e em sua adolescência morou na Região Metropolitana do Recife, quando conheceu Siba enquanto cursava o 2º grau. Como músico realizou gravações com artistas como Chico César, Antônio Nóbrega, Zélia Duncan e Myriam Maria. Já atuou na direção musical e na composição de trilha sonora para espetáculos teatrais e filmes. É também ator e dançarino, e desde a saída do

O ponto considerado crucial por Hélder foi a pesquisa de doutorado realizada por John Patrick Murphy[69], na qual Siba trabalhou enquanto cursava a graduação em música. A partir desta pesquisa que o trio entrou em contato com as manifestações da zona da mata norte de Pernambuco, em especial o cavalo marinho e o maracatu rural.

Mais tarde entraram na banda Mazinho Lima[70], Maurício Badé[71], e Sérgio Cassiano[72]. Juntos fizeram parte dos três discos produzidos pelo grupo: *Mestre Ambrósio* (1996), *Fuá na Casa de Cabral* (1998) e *Terceiro Samba* (2001). O primeiro disco foi uma produção independente, e as duas últimas produções foram já com contrato assinado com a Sony.

Chegaram a contar com a utilização de uma formação mais próxima das bandas de rock, incluindo guitarra e bateria. Foi um processo de releitura da influência do rock, somado ao contato com as manifestações da zona da mata, para construir essa proposta artística. Como afirma Hélder Vasconcelos, propuseram dois shows: um elétrico e um acústico. O impasse sonoro teria sido resolvido antes da gravação do primeiro disco (VASCONCELOS, 2019), tendo a escolha sido feita pelo lado mais acústico, com ênfase nas percussões, na rabeca e no fole de oito baixos.

É esta escolha que diferencia o grupo das vertentes sonoras ligadas à Nação Zumbi, ou à Mundo Livre S/A, os outros dois grupos mais midáticos do manguebeat. A primeira misturava a sonoridade percussiva dos maracatus de baque virado, dando ênfase no "peso" da sonoridade grave e volumosa das alfaias. Estas soavam junto à guitarra bastante distorcida de Lúcio Maia e a voz ritmicamente ágil de Chico Science, que combinava cantoria, embolada e rap.

Mestre Ambrósio tem desenvolvido espetáculos que misturam atuação, dança, música e tecnologias digitais para performance (VASCONCELOS, 201-?)

[69] Etnomusicólogo norte-americano, veio a Pernambuco entre os anos 1990 e 1991 para realizar as observações de sua pesquisa de doutorado, tendo o *Cavalo-Marinho* como tema. O resultado deste trabalho foi traduzido e publicado pela Editora UFMG com o nome *Cavalo-Marinho pernambucano* (2008). Também é autor do livro *Music in Brazil* (2006) e desde 2001 leciona na Universidade do Norte do Texas (UNT) (UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, 2019).

[70] Atuava profissionalmente com música já nos anos 1980. Entrou para a Mestre Ambrósio em 1993. Após o término da banda, permaneceu na cidade de São Paulo, onde reside até hoje. Desde então tem atuado compondo trilhas sonoras e realizando direções musicais para espetáculo de teatro e dança. Lançou em 2013 o primeiro trabalho solo autoral intitulado *Músicas para cantar, dançar, ouvir...* (MAZINHO..., 2015).

[71] Maurício Alves de Oliveira é percussionista que iniciou sua vivência musical em "maracatus, caboclinhos, cocos, cirandas, afoxés e quadrilhas juninas" desde cedo. Foi um dos que permaneceu em São Paulo após a dissolução da Mestre Ambrósio. Desde então, tem atuado em projetos educacionais voltados para a periferia, além de cursos e oficinas. Também é bastante ativo como percussionista, atuando em bandas de artistas como Criolo, Luciana Oliveira e Russo Passapusso (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, 201-?)

[72] Ao lado de Siba foi um dos principais compositores da Mestre Ambrósio. Boa parte dos estudos musicais ocorreram em instituições formais, como na Universidade Federal de Pernambuco, onde graduou-se na Licenciatura em Música, e no Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Depois da Mestre Ambrósio, lançou dois álbuns solo: *Ciência da Festa* (2004) e *ÁGUA!* (2013). Em 2018 comemorou seus 30 anos de carreira com um show realizado no CPM, onde também atua como professor de Percussão Popular (BLOG DO DIDI GALVÃO, 2018)

Por outro lado, a Mundo Livre S/A aderiu a algumas sonoridades consideradas próprias do samba, como algumas percussões e o cavaquinho tocado por Zero Quatro, que também cantava por vezes *à la* Jorge Ben. No entanto, o restante da instrumentação e das posturas do músicos os aproximavam de uma prática do rock. Guitarra, contrabaixo, bateria e teclados permitiam que o grupo frequentemente soasse como bandas de ska do final dos anos 1980 e início dos 1990.

No caso do Mestre Ambrósio, mesmo com a utilização destes instrumentos, (guitarra, contrabaixo e bateria), o resultado enfatizava ritmos, formas e sonoridades próprias de algumas práticas das chamadas manifestações populares, como o maracatu rural, o cavalo-marinho e os forrós rabecados da zona da mata pernambucana.

Nesse sentido, a percussão tinha uma forte preponderância na produção destas sonoridades associadas às práticas populares, juntamente com a rabeca e o fole de oito baixos. Além disso, o processo de composição das canções bebia das formas poéticas encontradas nessas manifestações. Mesmo quando havia a utilização da guitarra, o instrumento era utilizado de maneira mais próxima dos timbres acústicos, com pouca utilização de efeitos, especialmente a ausência de distorção.

Caçapa coloca sua percepção de que, naquela época, haveria uma hierarquia que colocava a linha estética ligada ao Mestre Ambrósio abaixo das sonoridades mais próximas do mercado *pop* e do *rock*. Sobre isso, o músico destrincha seu argumento de diminuição de importância ao estilo musical mais acústico:

> [...] usava o termo armorial pejorativamente, né? Que o manguebeat era contra o armorial, avesso ao armorial. E com razão também. Mas quando se falava 'ah, mas Mestre Ambrósio tem um trabalho mais armorial', era uma maneira de se botar pra baixo, entendeu? E aí as bandas que tinham mais ligação com a sonoridade de Mestre Ambrósio, que era a banda que eu tocava com Maciel [chamada Chão e Chinelo], a Comadre Fulozinha, tinha menos esse status ainda. Uma posição menos respeitosa ainda. (CAÇAPA, 2018a).

A utilização do termo armorial transpassa uma contraposição existente entre as sonoridades destes grupos e as sonoridades de outras partes influentes e mais midiáticas do manguebeat. No caso deste eixo estético vinculado ao Mestre Ambrósio, não havia uma ligação conceitual ao armorial. O grupo era parte do manguebeat, tanto pelo momento em que surgiu quanto pela maneira de se relacionar com as manifestações culturais locais.

A partir disso é possível entender que a "crítica" seria direcionada às características sonoras consideradas mais próximas do armorial. Um dos indícios do que seria considerado "armorial" é a escolha pelo caminho sonoro ligado ao acústico. A instrumentação se torna um

fator primordial dessa disputa, não mais pelo viés da ruralidade como no armorial, mas pelo viés das frequências e potências sonoras.

Comparando com a Nação Zumbi, que seria esse polo oposto descrito por Caçapa, a escolha pelas alfaias de maracatu de baque virado guardaria o mesmo princípio de produção de uma sonoridade acústica. No entanto o resultado sonoro obtido é totalmente distinto da percussão em Mestre Ambrósio.

Para a Nação Zumbi, o "peso" se torna o principal fator da seção percussiva do grupo. Ao lado da guitarra elétrica distorcida, o resultado produzido aproxima a banda muito mais dos consumidores de gêneros e sub-gêneros do rock (AMARAL; MONTEIRO, 2012, p. 8).

Mesmo com uma presença eventual da guitarra tocada por Siba, esta possui um "som limpo", sem a utilização da distorção, produzindo uma sonoridade menos associada a um gênero global como o rock. Soma-se isto à percussão que, muitas vezes, aproxima a sonoridade do grupo a de ritmos ligados ao forró, carregando também um significado mais próximo ao de uma categoria de "música regional".

Assim, lê-se que, para dentro do movimento, as práticas assumidas por este eixo do Mestre Ambrósio seriam mais "puristas" quanto à sua sonoridade. Esta ideia é reforçada a partir do relato do próprio Siba ao pesquisador John Murphy, enquanto o grupo ainda estava na ativa:

> Na verdade, para a música que a gente faz hoje ser possível, a gente vem de um processo longo de se limpar. Se limpar do rock, se limpar do jazz, se limpar da música erudita. Se limpar não no sentido de que aquilo seja ruim ou bom, mas que da forma como a gente vai crescendo, convivendo com isso, a gente perde completamente o sentido, a referência específica nossa, como música, como pessoa até, de nordestino, brasileiro. (MURPHY, 2001, p. 256 apud SANDRONI, 2009, p. 66).

Com a ascensão de popularidade do manguebeat, em especial após a estreia do festival *Abril pro Rock* no ano de 1993, ocorre um *boom* das bandas recifenses na região sudeste do país a partir das turnês de CSNZ e da Mundo Livre. A primeira emplaca com contrato assinado com uma *major*, além de duas faixas em trilhas sonoras de novelas de Rede Globo (MENDONÇA, 2004, p. 25). A segunda passa por alguns embates com as gravadores quanto ao rumo de seu trabalho artístico e abre mão de contratos mais ambiciosos ao assinar com a *Banguela*, selo ligado à Warner.

A rápida absorção inicial da CSNZ pelo mercado nacional seria um indicativo de qual caminho sonoro deveria a ser buscado por artistas locais, mas havia a percepção por parte de alguns artistas de que a indústria musical queria criar um gênero "manguebeat" a partir dos

parâmetros sonoros da banda. A princípio, a reação dos principais nomes foi pela a manutenção dos valores de diversidade do manguebeat, sem estabelecer uma estética específica.

Com o passar do tempo, parece que a resposta dada à indústria *mainstream* também significava um comprometimento interno de produção incessante, não apenas da diversidade, mas também da novidade. Era a necessidade constante de reinventar, ser autêntico, mostrar o quão plural Pernambuco podia ser através da inovação artística. Essa leitura se enquadra na observação feita por Caçapa:

> Eu lembro muito na época do manguebeat assim – mas principalmente depois que Chico Science morreu e a coisa foi perdendo um pouco da força – que se você usasse uma alfaia numa banda, você automaticamente... automaticamente as pessoas diziam que você tava imitando Nação Zumbi [...] Tinha essa cultura muito cruel, no Recife, de... patrulha, quase que patrulha do que o outro tava fazendo e de dizer "ah, isso aqui não tem valor porque fulano já usou esse instrumento, ou já canta desse jeito, já usa esse gênero no show dele". É muito cruel, sabe? E isso tá também dentro daquilo que eu tinha te falado assim de... desse status mais baixo que se dava a essas bandas que não tavam ligados à música pop. Anglófonas, digamos assim. Tem um pouco a ver com isso, né? "Ah, não é tão original assim porque o Mestre Ambrósio já fez, já usou rabeca, ou porque a Nação Zumbi já usa alfaia, então vocês tão imitando". Mesmo que as pessoas não botassem isso no jornal, isso era dito, né? Explicita ou implicitamente. E isso acaba... isso é mais importante do que a gente imagina, né? Na verdade, talvez seja uma das coisas mais importantes pra você determinar o quanto cada um vai ganhar no final das contas [riso]. O quanto cada um vai ter respeito, né? Pelo seu trabalho e tal. Eu acho uma visão muito limitada, cara. Muito cruel mesmo. (CAÇAPA, 2019a).

Fato semelhante é abordado por Néstor García Canclini (2015) quanto às necessidades dos artistas modernistas em quebrarem continuidades históricas e se estabelecerem como vanguardas. Segundo o autor, "não há pior acusação contra um artista moderno do que apontar repetições em sua obra. Segundo esse sentido de fuga permanente, para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela." (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 49).

Diferentemente dos modernistas, não havia uma busca dos mangueboys e manguegirls pela descontinuidade. O ato era justamente oposto, de estabelecer relações com aquilo que melhor representasse a cultura do estado, um jogo conectado com as tradições locais. No entanto, as inovações artísticas que deram visibilidade nacional surgiram dessa relação com a cultura local. Ainda que não fosse necessariamente uma obrigatoriedade sonora, propostas artísticas conectadas ao local poderiam significar uma inovação com o status de uma criatividade pernambucana.

No caso de Caçapa e sua vivência com a Chão e Chinelo, ter como referência a Mestre Ambrósio se tornou, para alguns que estavam rodeando o meio musical, um sinônimo de cópia, de repetição, de falta de criatividade. E se este modelo sonoro mais acústico já é lido por Caçapa como numa posição hierárquica mais abaixo, ser tratado como cópia desta vertente escancara a dificuldade do violeiro em se colocar, ainda hoje, como músico que pertenceu a uma segunda geração mangue.

Independente desta suposta hierarquia local, Mestre Ambrósio conseguiu uma posição extremamente privilegiada no mercado nacional, assinando contrato para gravação dos dois últimos CDs em uma *major*. O grupo possuía um público local jovem, geralmente de classe média e que circulava no ambiente universitário.

Fora do estado, indica-se uma correspondência a esse padrão de consumo da capital pernambucana ao das classes médias de outras capitais, como relatado por Luciana Mendonça em relação ao público da banda na cidade de São Paulo (MENDONÇA, 2004, p. 28).

Para gravar os dois CDs com a Sony, o grupo se mudou para São Paulo. A inclusão no selo *Chaos* indicava uma leitura da Sony de proximidade mercadológica do Mestre Ambrósio com a Nação Zumbi e com diversas bandas contratadas naquela época voltadas para públicos juvenis das culturas do hip-hop e do rock, como *Skank*, *Jota Quest*, *Gabriel, O Pensador* e *Planet Hemp*.

É interessante observar como a própria banda Mestre Ambrósio, em determinado momento da carreira, acredita na busca por sonoridades consideradas mais mercadológicas para sua própria música. É o que indica este relato de Siba, concedido a John Murphy no ano de 1998: "A parceria com os produtores Mitar Subotic e Antoine Midani e um acesso maior a recursos tecnológicos [...] nos ajudou (sic) a chegar mais perto de uma qualidade sonora que esperamos que nos possibilite atingir o rádio sem no entanto descaracterizar nossa música" (MURPHY, 2001, p. 257 apud. SANDRONI, 2009, p. 66-67).

Apesar do investimento e da crença dos próprios músicos em fazer sucesso no *mainstream*, este objetivo não é alcançado. Pouco tempo depois o próprio Siba assume, assim como Fred Zero Quatro o fez mais cedo, um fluxo contrário ao da grande indústria fonográfica brasileira. Era preciso retornar, retomar e buscar outros caminhos de produção que não passassem necessariamente pelas lógicas de um mercado nacional.

A experiência com as demandas das grandes gravadoras indica a necessidade de encontrar caminhos diferentes. No mercado *mainstream* se produz uma grande teia de consumo na qual a originalidade se torna exigência mínima. Fluxos mercadológicos cada vez

mais rápidos propagam a cobrança pelo novo em todas as camadas: artistas, jornalistas, consumidores e produtores. Como afirma Ana Carolina Leão do Ó:

> Cada cena, cada astro tem um tempo média de vida e de duração que pode variar de acordo com as possibilidades de exploração midiática que ele possa apresentar. Isso significa que cada uma dessas realidades projetadas pela cultura de massa tem um papel definido pelo mesmo formato que a cria, possibilita. Não há como negar também a importância que esse sistema de comunicação tem na transmissão dessa linguagem para a cultura de massa. O Manguebeat fala desse universo das oportunidades permitidas pela indústria cultural. Até certo ponto ele consegue penetrar nas instâncias mais conservadoras (como a própria autoridade do Armorial) e engendrar um outro mecanismo para a sua visibilidade social (meios de divulgação alternativos, por exemplo, ou, ainda, a disponibilização de músicas pela Internet). Mas não suporta, no entanto, a pressão exercida por tais meios para continuar como uma novidade rentável ao mercado cultural. Além disso, ele não escapa da saturação do seu conceito, que acaba ficando "gasto" midiaticamente. Verbetes como tradição, fusão e hibridismo, aliás, são "estigmas" no jornalismo cultural atual. O hibridismo tornou-se, além de um fetiche, um clichê perfeitamente partilhável pelo senso comum. (LEÃO DO Ó, 2008, p. 173-174).

Por fazer parte do mesmo eixo da Mestre Ambrósio, Caçapa relatou dificuldades num melhor reconhecimento do trabalho da Chão e Chinelo. Isso ocorre mesmo com a presença de Maciel Salu que, como dá a entender Caçapa, poderia garantir uma maior "autenticidade" no fazer musical por sua origem ligada à dita cultura popular. Aparentemente, havia uma necessidade inalcançável quanto à originalidade artística de tudo aquilo que fosse produzido no Recife após este *boom* do manguebeat.

> Sou contra muitas coisas mas não preciso estar dizendo isso o tempo todo. Resolver isso na música pode ser mais eficiente do que ficar com o discurso assim 'isso é uma merda, aquilo é bom; vamos por aqui'. Que o manguebeat tinha um pouco isso também. 'Esse é que é o caminho, se não for por aqui você tá por fora'. Ao mesmo tempo tinha uma abertura pra a diversidade, né? Que é até cruel, porque imagine 63, 64, 65, se Rolling Stones não pudesse usar guitarra porque Beatles usava guitarra. Duas guitarras. Não, não pode porque se não você vai estar imitando os Beatles. Quem usasse uma alfaia aqui tava fodido, quem usasse uma rabeca como a gente usava com Maciel, 'ah, copiei do Mestre Ambrósio'. O cara nasceu naquilo ali, antes de Siba e tal, tinha rabeca no ouvido... como é que tu tá me dizendo que o cara tá... [copiando,] sabe? E mesmo que não fosse. A gente é muito cruel. Em Recife a gente é muito cruel com essa coisa da cobrança da originalidade a qualquer custo, assim imediato, o cara já nasce original. É outra coisa que eu não vejo o menor sentido. (CAÇAPA, 2018a).

A partir da crítica de Caçapa, ainda é possível propor uma breve reflexão sobre a distância entre a visão do músico e do público da época. Ao que parece, para o violeiro o que

mais importava era aquele fazer musical enquanto uma multiplicidade de interações e trocas entre músicos. A visão do musicista se volta para o processo em si da criação musical.

Para o público e para a crítica, talvez o sentimento fosse de uma busca por resultados sonoros sempre muito distintos. Neste sentido, a demanda partiria muito menos de um conceito de "autenticidade" ligada ao *quem está fazendo* para uma originalidade baseada no resultado sonoro em si. Atrairia mais público quem fizesse primeiro o som mais distinto, e se possível agregando o valioso selo de qualidade de "cultura pernambucana".

Essa dualidade ganha outras camadas quando somada à discussão anterior sobre sonoridade acústica e elétrica. Uma das inúmeras críticas públicas feitas por Ariano Suassuna ao manguebeat residia na mistura de elementos da dita cultura popular com a eletrificação sonora comumente associada ao rock e à cultura do hip-hop. "Ariano decretou, militantemente, que o maracatu jamais deveria ser misturado ao rock. E que se houve algum beneficiamento, este foi do rock, ao melhorar com o maracatu, que só empobreceria com o rock" (ALBERTIM, 2014).

Com uma contribuição do Prof. Dr. Eduardo Visconti durante a banca de qualificação desta dissertação, foi possível notar uma expansão das discussões acerca das sonoridades em outros ambientes. Na experiência pessoal relatada, em um recorte de vida acadêmica no estado de São Paulo do final da década de 1990, a percepção era de uma maior aceitação das sonoridades do Mestre Ambrósio do que a sonoridade da CSNZ.

Quando se considera que o surgimento do Mestre Ambrósio ocorre a partir de uma pesquisa acadêmica, que possibilitou o contato de Siba com algumas manifestações da zona da mata de Pernambuco, essa observação de Visconti parece ganhar uma corroboração.

Simultaneamente, a menor aceitação da CSNZ também passaria por uma crítica àquilo que entendido como uma sonoridade mais mercadológica. Nessa caso, há uma inversão do quadro hierárquico proposto por Caçapa sobre a valorização sonora do manguebeat.

Essas duas visões destacam dois fatores importantes a serem discutidos: a maneira de lidar com os ditos artistas populares pelo artistas mangue, numa busca por se afastar dos ideais armoriais e de assumir práticas consideradas menos segregatórias e elitistas; e uma ideia de extrema valorização das manifestações locais, que pode ser denominada aqui de "pernambucanidade". Esta segunda provoca aproximações entre armorialistas e artistas mangue ao mesmo tempo em que escancara outras contradições conceituais. Transversalmente a esses dois fatores estão algumas disputas mercadológicas a partir de argumentos quase dicotômicos entre o *mainstream* e o "autêntico".

4.2 PERNAMBUCANIDADE, AXÉ MUSIC E A ETNOGRAFIA PÓS-MODERNA: MANEIRAS DE LIDAR COM OS MASSIVOS E OS POPULARES

Um dos argumentos para rejeitar os direcionamentos estéticos propostos pelo mercado nacional vinha da *axé music* baiana. Como afirmou Lúcio Maia em entrevista ao jornalista Pedro Alexandre Sanches, a proposta de homogeneizar o manguebeat através da sonoridade da CSNZ era uma tentativa de "criar um novo axé" (SANCHES, 2002c apud. MENDONÇA, 2004, p. 25).

O gênero musical do estado vizinho estava em alta na indústria musical nacional e acabou servindo como um exemplo dos "danos" que a indústria poderia causar à diversidade cultural de um estado. Render-se aos interesses das gravadoras naquela época significava um caminho para atingir vendas massificadas, algo que relegaria a capacidade criativa pernambucana enquanto se buscava por modelos de consumo considerados mais plurais e menos segregatórios que o da *axé music*.

Boa parte desta disputa externa se deve também aos modelos de gestão pública de cultura dos anos 1980 e 1990 no Recife. Um exemplo caracaterístico é o extinto Recifolia[73], carnaval fora de época realizado nos moldes do carnaval baiano, com desfiles de trios elétricos que carregavam bandas de axé pela orla da praia de Boa Viagem, área nobre da zona sul da cidade.

Acompanhando os trios elétricos estava a percepção de um reforçamento da segregação social que o evento provocava, como criticava o próprio Fred Zero Quatro (LEÃO DO Ó, 2008, p. 186). Um exemplo daquilo que incomodava o artista é a venda de pacotes para acesso privilegiado ao carnaval com valores correspondentes aos altos custos das atrações mais "pops" da indústria da época.

Vale observar que a crítica à arte como produto de consumo é algo que ganha corpo do período romântico em diante, reforçada a partir dos teóricos da chamada Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno. Guardadas as devidas proporções, o ato de crítica à *axé music* é uma releitura de um olhar crítico às estruturas do sistema capitalista, tendo como foco as escolhas da indústria musical nacional.

[73] Evento criado no primeiro ano da gestão de Carlos Eduardo Cadoca como Secretário Municipal do Recife em 1993. Consistia em desfiles de trios elétricos na principal avenida da orla da praia de Boa Viagem, zona sul do Recife. O evento era alvo de diversas críticas por parte de alguns setores da cultura, como os armorialistas e os artistas mangue, pelo caráter segregatório do evento, com cordões de isolamento e abadás de alto custo, além da importação do *axé music*. Extinto em 2003, teve seu retorno anunciado algumas vezes desde então, mas sem qualquer concretização até o momento.

Ímpeto semelhante de rejeição ao axé baiano havia nos armorialistas. Eram críticas e manifestações ocorridas determinados eventos culturais de um estrato intelectual da classe média, geralmente manifestando o sentimento de defesa da cultura local contra uma destruição que viria pelo capitalismo. Pernambuco então se torna local de combate às lógicas mercadológicas no campo da cultura. Um caso extremamente significativo do bloco *Pernambuco falando para o mundo* é relatado por Luciana Mendonça:

> No mesmo ano [de 1999], Antônio Nóbrega saiu com seu bloco Pernambuco falando para o mundo (o mesmo que realizou a homenagem a Chico Science, em 1997), que é literalmente um anti-trio-elétrico, no Recifolia, evento pré-carnaval dominado por trios elétricos; na verdade, em sua maioria, grupos baianos de axé music, realizado na Avenida Boa Viagem. Com um abre alas de caboclinhos e caboclos de maracatu rural, Nóbrega enfrentou, num ímpeto quase quixotesco e numa atitude aberta de resistência cultural, uma avassaladora massa sonora elétrica somente com instrumentos acústicos e predominância de frevos de bloco. Ariano Suassuna desfilava orgulhoso, acompanhando o bloco, de braços dados com sua esposa. (MENDONÇA, 2004, p. 215).

Mesmo com críticas ao mesmo objetivo, para os armorialistas os interesses mercadológicos estavam representados por símbolos culturais do imperialismo estadunidense, como a guitarra elétrica, o rock e a cultura do hip-hop e da *pop music*. No discurso manguebeat, não seriam as ferramentas culturais externas que destruiriam a cultura local, mas sim a maneira de utilizá-las.

O mangue se aproxima do discurso da valorização do local pela lente da globalização, de modo a incorporar os elementos externos na produção de uma "música pernambucana". Do mesmo modo, a rejeição dos símbolos do rock'n'roll que ocorria com armorialistas é realocada para uma rejeição dos símbolos do axé baiano por parte de mangueboys e manguegirls.

Essa rejeição chega a ganhar ares segregatórios e xenofóbicos, com tentativas de proibição da *axé music* nos carnavais de Recife e Olinda (MENDONÇA, 2004, p. 214-215). Um ponto de convergência entre grupos distintos vinha de fora e a rejeição a esse tipo de produção musical baiana acompanhava o reforçamento de um sentimento "bairrista".

Mesmo com significados de pluralidade diferentes entre armorialistas e artistas mangue, o argumento era o da defesa da pluralidade artística local. Uma dita cultura pernambucana é colocada acima das demais, ação perceptível desde os intelectuais regionalistas que produziram discursos de Nordeste a partir de uma visão centrada em Pernambuco. A reformulação desta prática se transforma finalmente em sentimento de defesa daquilo que é considerado pernambucano, traduzida no termo "pernambucanidade".

No manguebeat esse sentimento evidencia uma relação contraditória com o massivo. Enquanto há uma crítica à *axé music* e à desigualdade que seria produzida pelo modelo de consumo desta música, o parâmetro de "sucesso de público" é utilizado para defender o manguebeat de artístas locais insatisfeitos com um certo domínio do mercado musical local pelos artistas mangue no início dos anos 2000.

Em 2003 o músico Geraldo Maia escreveu uma crítica publicada na revista *Continente Multicultural* na qual avaliava que o ambiente musical estava dominado pelo manguebeat. Haveria uma exclusão de artistas que, assim como ele, não se enquadravam no movimento.

Em resposta a Maia, Fred Zero Quatro e Renato L declararam que o reconhecimento dos agentes locais eram

> [...] a maior prova da eficiência do chip antipadronização embutido, desde o início, no conceito mangue. A alegoria inspirada na biodiversidade dos manguezais impediu a reprodução no Recife — como pretenderam, em 93, a Sony e a WEA — de um fenômeno semelhante ao da axé music, que tanto asfixiou, em termos criativos, a música baiana. (MONTENEGRO; L, 2003, p. 95).

Diferente da avaliação sobre a *axé music*, nesse argumento dos mangueboys a crítica musical e o público ouvinte são postos num pedestal de legitimação dos próprios trabalhos. A receptividade do público em seus shows seria um parâmetro mais "preciso" pra medir e justificar o sucesso dos músicos mangue sobre demais artistas da cidade do Recife.

Esse argumento escancara uma contradição: se o consumo massivo da *axé music* era parte da esterilização da cultura baiana, como que o sucesso de público local poderia definir a qualidade da produção mangue? A reposta está na pernambucanidade.

Nessa narrativa há um fator implícito que é a distinção entre o público baiano e o público pernambucano. O primeiro acaba sendo desqualificado pela valorização do segundo. A recepção do público pernambucano acabava sendo tratada como mais qualificada que a do público baiano, num sentimento quase ufanista de exaltação e valorização da cultura produzida no estado de Pernambuco.

Curioso que Zero Quatro defendia modelos de divulgação e circulação que abrissem espaço para bandas de públicos menos massivos (MENDONÇA, 2004, p. 129). Discursivamente era um argumento perfeito, mas utilizar o sucesso de público local como argumento de qualidade também poderia justificar a exclusão de grupos novos com menor público.

Para os artistas mangue, havia um pensamento mais flexível quanto ao modo de se relacionar com o mercado. O público massivo não era necessariamente o alvo da crítica, mas

sim um determinado público massivo que corroborava uma segregação social e econômica. A rejeição à *axé music* era uma crítica aos modelos de consumo e a um certo grau de massificação, mas não significava, a princípio, uma rejeição dicotômica das culturas massivas como estabelecia o armorial.

A massividade então é um fator de diferenciação entre os mangueboys e manguegirls dos armorialistas. Mesmo compartilhando um certo sentimento de pernambucanidade, a verdade é que ambos possuíam abordagens distantes e defendiam diversidades distintas.

O mangue abraçava diversas influências externas, seja do rock, do punk e da cultura do hip-hop, assim como o uso dos instrumentos elétricos em conjunto com práticas locais e instrumentos acústicos. O armorial propunha excluir os fatores estrangeiros e eletrificados. Este talvez seja mais um indicativo do uso pejorativo do termo "armorial" para grupos mais acústicos como Mestre Ambrósio e o próprio Chão e Chinelo do qual Caçapa fez parte.

Para os armorialistas, a diversidade local precisava ser defendida através de uma visão mais romantizada do fazer artístico. A proposição de uma arte erudita a partir do popular entregava um certo distanciamento de classes e de manutenção das estruturas sociais. Criação e usufruto dessa arte eram praticamente exclusivos dos intelectuais.

Nesse sentido, o manguebeat se opunha ferrenhamente ao armorial na abordagem à dita cultura popular. Um dos discursos mais comuns era em favor de tratamentos mais horizontais e menos segregatórios com os ditos artistas populares. Em um primeiro momento, buscava-se dar visibilidade aos mestres e às mestras, como Mestre Salustiano e Lia de Itamaracá, que tiveram mais espaço a partir do manguebeat.

Em um segundo momento há a busca pelo compartilhamento e por construções artísticas colaborativas com estes mestres e mestras das culturas populares. Um grande exemplo é a proposta de *Siba e a Fuloresta do Samba*. Após o fim do Mestre Ambrósio, Siba decide retornar a Pernambuco, mais precisamente para a cidade de Nazaré da Mata, para realizar este projeto em conjunto com músicos locais.

Esse paradigma diante do popular se afasta daquele preservacionismo cultural fomentado desde o nacionalismo romântico do século XIX, propagado e reformulado ao longo do século XX e ainda bastante presente na atualidade. É o que Nestor Garcia Canclini trata como a "fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, [que] leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação" (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 211).

O trabalho de Siba e a Fuloresta entrega o entendimento de que os processos de contato e de produção com aqueles músicos interessava muito mais do que o produto final

que seria gerado a partir daquilo. Se anteriormente a cultura popular era tratada como uma "fonte" de criação, nessa visão se assume um processo colaborativo com os ditos artistas populares, colocando-os de forma atuante dentro desse processo criativo. Elizabeth Travassos dá a esta abordagem o nome de etnografia pós-moderna:

> Nesse velho debate, contudo, perdeu prestígio a preocupção de "elevar" a música popular tradicional, transfigurá-la por meio da técnica, fazendo então música artística e nacional — a maneira do sonho modernizador de Mario de Andrade. Em lugar disso, prefere-se a contaminação pelo folclore, possibilitada polo conhecimento de primeira mão, durante viagens ou oficinas. Aproximações fortuitas e episódicas também são menos valorizadas do que os contatos diretos regulares e duradouros. O ideal é selar verdadeiras parcerias com os artistas populares, isto é, trabalhos conjuntos que resultam de uma colaboração espontânea entre pares. (TRAVASSOS, 2002, p. 106).

De certa forma, a Chão e Chinelo era um exemplo do compartilhamento entre indivíduos de origens distintas. Músicos ligados à universidade, músicos da periferia da região metropolitana e músicos da região da zona da mata se juntavam para criar. Essa pluralidade de origens foi destacada por Caçapa como um dos grandes trunfos do manguebeat em sua formação, ao mesmo tempo em que gerava uma série de críticas:

> [...] parte desses músicos do Chão e Chinelo e do Mestre Ambrósio, – não todos, mas parte – eram músicos – era gente da classe média, da capital que 'tava se interessando por uma música que, normalmente, era associada às pessoas mais pobres da periferia ou do interior, né? E muita gente da classe média, e algumas pessoas que 'tavam em volta do manguebeat, escrevendo sobre, ou falando, ou tocando, discursando, viam isso como uma coisa estranha. "Ah, vocês são músicos de classe média, vocês não tem que... não é verdadeiro vocês tocarem essa música porque vocês não nasceram ali, vocês não são pobres, vocês não são do interior." [...] É um discurso conservador, né? Cada um fica no seu lugar, que é: historicamente sempre aconteceu você nesse lugar e aquele outro no outro; não se misturem, não se encontrem, não troquem ideias, não... não mexa na configuração original. Deixa como tá. Pra mim é isso, no final das contas. Só consigo entender desse discurso isso. (CAÇAPA, 2019a).

Mesmo com a valorização desta abordagem, fica perceptível a presença de uma estrutura anterior nos discursos sobre cultura. De certa forma o pensamento cultivado pelos armorialistas continuava ativo. Mas este acaba não sendo o único empecilho. As estruturas de desigualdade eram e ainda são bastante sólidas e são definidoras dos processos de produção artístico.

4.3 CAÇAPA E HUGO A PARTIR DO MANGUE

Mesmo com uma abordagem mais recente da dita cultura popular, o que têm ocorrido nos últimos anos é a demonstração de que os grandes centros mantêm maior capacidade dos processos de globalização do que cidades periféricas. Se no início dos anos 2000 Siba retorna para propor um trabalho menos nacional e mais mundial (SANDRONI, 2009, p. 69), no início dos anos 2010 Siba retorna para São Paulo para produzir e lançar de forma independente seu primeiro disco como artista solo.

Na maior cidade brasileira Siba estabeleceu parceria com Fernando Catatau[74] para o disco *Avante* (2012). Um pernambucano e um cearense se encontraram na capital paulista para gravar um disco independente que se tornou parte do catálogo da *Mais Um Discos*[75], voltado para o mercado internacional. A obra foi bem recebida pela crítica estrangeira, a exemplo do jornal britânico *The Guardian* (DENSELOW, 2013).

Para Siba, voltar a um grande centro foi necessário para se distanciar das influências sonoras e poéticas da zona da mata pernambucana, lugar no qual viveu os últimos anos[76]. A escolha pelo nome de Catatau para a produção também passa pelo *status* que este alcançou no meio musical, especialmente numa sonoridade própria de guitarra (NASCIMENTO, 2010).

Nesse sentido, os contatos e as parcerias estabelecidas por um músico se tornam importantes fatores para os caminhos de uma carreira artística. O local de produção se torna um fator decisivo não tanto pela capacidade material, mas pela possibilidade colaborativa. O resultado sonoro de cada proposta artística é traçado a partir partir das práticas e dos procedimentos em meio às redes de relações.

Em comparação à primeira década dos anos 2000, as empreitadas da década de 2010 estão suportadas por novas redes de relações, mais fortalecidas entre os próprios músicos e que ultrapassa determinadas barreiras geográficas. Há uma convergência de grupos de artistas em produções independentes, distantes das *majors*.

---

[74] Nascido em Fortaleza-CE, é guitarrista, vocalista e protagonista da banda Cidadão Instigado. Com o grupo lançou cinco registros: *Cidadão Instigado EP* (2000); *O Ciclo da Dê.Cadência* (2002); *Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências* (2005); *UHUUU!* (2009); e *Fortaleza* (2015). Também se tornou bastante requisitado, com vida profissional bastante ativa na cidade de São Paulo. Como guitarrista atuou em trabalhos de Karina Buhr, Otto, e Vanessa da Mata, e como produtor em discos de Arnaldo Antunes (2009), Juliano Gauche (2018) e Cordel do Fogo Encantado (2018), além do já citado Siba (RODRIGUES, 2019).

[75] Selo criado pelo britânico Lewis Robinson, fundado em 2010 (BRASIL MUSIC EXCHANGE, 2014). Focado em artistas brasileiros, mas não de modo exclusivo, o selo conta com trabalhos de Elza Soares, Dona Onete, Metá Metá, e Lucas Santtana, além de coletâneas (MAIS UM DISCOS, 2019).

[76] Essa experiência de saída de Nazaré para criação do disco solo é relatada no filme *Siba: Nos Balés da Tormenta* (SIBA, 2012).

Seguindo esta lógica Caçapa assumiu uma mudança no ano de 2013: saiu de Recife, sua cidade natal, para fincar residência em São Paulo. Desde então Caçapa tem desenvolvido trabalhos na capital paulista em duas vertentes: a pesquisa e a produção musical.

Sobre a primeira vertente, Caçapa tem estado em contato com o acervo do Centro Cultural São Paulo, realizando sua pesquisa patrocinada pelo edital *Rumos* do *Itaú Cultural*. A presença de um número significativo de documentos históricos em São Paulo, incluindo aqui as boas condições de catalogação e disponibilização, atrai aqueles que, assim como o violeiro, desejam trabalhar neste tipo de pesquisa.

No plano da produção artística, que ocorre de maneira indissociável ao trabalho de pesquisa, Caçapa soma as funções de produtor, compositor e arranjador, além de instrumentista, geralmente tocando guitarra e viola dinâmica.

Em São Paulo Caçapa fortaleceu parcerias e ampliou suas redes de contato. Um agente importante foi justamente Siba, que já estava em São Paulo quando Caçapa chegou à capital paulista no último dia do ano de 2013. Com Siba, Caçapa fez shows com o projeto *Azougue Vapor*[77] (DANTAS, 2014).

A mudança de Caçapa não ocorreu de uma escolha abrupta. Como afirma o violeiro, há outras duas relações muito importantes para este processo: Kiko Dinucci[78] e Juçara Marçal[79]. Estas amizades começaram em meados de 2009 na ocasião da gravação do CD *Dois Cordões*, de Alessandra Leão. A chegada do casal de músicos recifenses em São Paulo passou pela abertura de um campo de trabalho nos anos anteriores, e que permitiu que adentrassem na vida artística da cidade.

Assim, soma-se uma rede de nomes citados por Caçapa, que vão de outros ex-integrantes da Mestre Ambrósio, como Maurício Badé, Éder Rocha e Hélder Vasconcelos

[77] O projeto encabeçado por Siba ainda possuía o cirandeiro João Limoeiro, de Carpina-PE, e o mestre de maracatu rural João Paulo, de Nazaré da Mata-PE. Nas palavras de Siba, presentes na reportagem de Itamar Dantas, o projeto consistia numa reformulação das práticas da zona da mata pernambucana: "Não é um projeto de resgate, é para mudar. É para levar essa poética da rua pro palco, isso altera muito o texto, a poesia" (DANTAS, 2014). Além do trio principal, o projeto contava com o tubista Leandro Gervázio, o percussionista Mestre Nico e o baterista Antonio Loureiro, além do próprio Caçapa na guitarra.

[78] Integrante dos grupos *Metá Metá* e *Passo Torto*, faz parte de um grupo de artistas que atuam de forma colaborativa na cidade de São Paulo, tendo lançado entre 2012 e 2017 "cerca de 30 trabalhos inéditos". Realizou trabalhos com diversos artistas, como Elza Soares, Juçara Marçal, Tom Zé, Criolo, Rodrigo Campos e Siba (DINUCCI, 2015).

[79] Cantora integrante dos grupos *Metá Metá*, *A Barca* e o quinteto vocal feminino *Vésper*. Lançou em 2014 seu primeiro álbum solo intitulado *Encarnado*. Também faz parte do grupo colaborativo de artistas em São Paulo. Realizou trabalhos com variados artistas, como Luiz Tatit, Rodrigo Campos, Cacá Machado, Emicida e Criolo. Também é mestra em Letras pela Universidade de São Paulo, tendo atuado como docente universitária (JUÇARA, 2019).

(que recentemente retornou ao Recife), a nomes de relevância na produção musical recente como Guilherme Kastrup[80].

Como já identificado no exemplo da gravação do disco *Avante*, de Siba, o caso de Caçapa não é diferente quanto às possibilidades cosmopolitas de uma cidade como São Paulo. Mesmo com o encurtamento das distâncias, seja pela transformação dos aparatos de comunicação ou de transporte, ainda é mais fácil entrar em contato com os mais distintos universos através das pessoas que lá estão.

Esta característica da capital paulista tem uma razão clara. O forte poder econômico possibilita uma consequente atividade cultural mais intensa que em demais localidades do pais. São Paulo então carrega consigo essa capacidade de atrair artistas e mantê-los profissionalmente ativos.

Somada a uma rede de contatos que serviu como porta de entrada estava a dificuldade em permanecer no Recife. O grande motivo da mudança de Caçapa e Alessandra residia nas dificuldades de ambos se manterem financeiramente no Recife através dos próprios trabalhos artísticos:

> A gente tocava muito pouco no Recife. Tocava, digamos, mais fora daí... mais na Europa até do que em São Paulo ou em outros estados, né? E... e a vida pra cá foi muito nesse sentido, né? A gente tentou a vida toda ficar em Recife, trabalhar no Recife, se manter no Recife como músico, mas sempre teve muita dificuldade... por muitas questões, né? Como todo mundo sabe a cidade costuma ser ingrata com os músicos, com os artistas num geral, e... acho que passou por um momento bom, a cidade, menos hostil a quem trabalha com cultura durante a gestão do João Paulo, no Recife, um pouco durante a gestão do Eduardo Campos no governo, mas depois a coisa começou a regredir, né? Então chegou um ponto em que a gente não aguentava mais. Já tínhamos bastante experiência, assim. Trabalho com música desde a metade dos anos [19]90, Alessandra também, desde a Comadre Fulozinha. Então a gente tinha uns 15 anos de trabalho assim musical e 'tava cansado de não conseguir pagar as contas, né? Com alguma dignidade, alguma regularidade. E a gente sentia que São Paulo tinha essa abertura pra a gente. Já tínhamos muitos amigos, colegas de trabalho já de anos. (CAÇAPA, 2019a).

Um fator que chama a atenção nesta mudança de domicílio do músico é a diminuição de trabalhos no exterior. Desde 2013, ano de sua mudança para a capital paulista, que Caçapa não vai à Europa a trabalho. Esta pausa parece se relacionar com as boas condições de realização dos seus projetos na cidade paulistana.

---

[80] Produtor musical, baterista e percussionista. Produziu o premiado *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), e *Deus é Mulher* (2018), ambos de Elza Soares. Contribuiu com trabalhos de importantes nomes, a exemplo de Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Chico César, João Donato, Jorge Drexler, Pitty, Roberto Fonseca, Selma Uamusse e Zeca Baleiro (KASTRUP, 2019).

Assim, esse forte poder econômico de São Paulo também proporciona aos músicos uma condição de maior estabilidade financeira e artística, sem a necessidade de recorrer a empreitadas longínquas para preencher a agenda profissional e fazer circular seu trabalho artístico.

Em contraponto à mudança de Caçapa para São Paulo, Hugo Linns optou pela permanência no Recife até o presente momento. Graças ao trabalho de Renata Rosa, o músico tem realizado turnês para o exterior com uma certa frequência. Nesse trabalho, Hugo teve a oportunidade de circular por diversos festivais, entrar em contato com pessoas, sonoridades, experiências e equipamentos. E através dessa renda também pode investir em seu trabalho solo.

Além disso, o trabalho de Renata parece ter colaborado para a criação de uma relação afetiva de Hugo com a França, desde sua primeira experiências de pedais de guitarra na viola, fato ocorrido na loja La Pédale, localizada no bairro de Pigalle em Paris, até a escolha do nome de algumas de suas músicas, como *Revêur*, presente no disco mais recente, *Solidão do Sol em Cinzas do Ar* (2015), e *Para o céu parisiense*, presente no primeiro disco, *Fita Branca* (2010).

Ao mesmo tempo em que estabelece laços internacionais, Hugo se coloca de maneira incisiva no mercado local. Uma das atividades recentes mais ativas é acompanhando artistas da autoproclamada *nova cena pernambucana*[81], ou *Cena Reverbo*, que tem como uma das marcas o fortalecimento da canção autoral.

Além desta cena, Hugo afirma que tem atuado com certa frequência acompanhando cantores, mas que prioriza trabalhos que correspondam aos seus interesses artísticos. Na maioria das vezes em que vai tocar acompanhando outros artistas, Hugo faz uma troca extremamente comum ao longo da sua vida musical: deixa a viola de lado e assume o contrabaixo elétrico.

> É o que eu disse: o meu baixo, ele me permite sobreviver pra tocar minha viola. Então... já pensei, claro, em sair de Recife pra expandir a minha arte e a capacidade de chegar a mais gente. Ainda não chegou a hora, apesar de achar que tá mais perto do que longe de sair de Recife. Mas, por enquanto, as coisas tão funcionando por aqui. E eu sempre dei um passo depois do outro, então as coisas são devagar. Pra mim sempre foi um pouco mais devagar, mas nunca desconsiderei essa questão... na verdade, do mundo. Eu moro em Recife porque eu consigo sair daqui. Se eu não conseguisse sair de

[81] Em julho de 2018, durante o Festival de Inverno de Garanhuns, foi apresentado uma atração chamada "Nova Cena Pernambucana", dirigida por Juliano Holanda e contendo 9 artistas do estado. Como afirmou o próprio Juliano em matéria escrita pelo jornalista Bruno Albertim: "Este é apenas um dos vários recortes da música que se faz hoje em Pernambuco. [...] São vários, esse é apenas um deles. O mais importante é dizer: existimos" (ALBERTIM, 2018).

> Recife, morava em Recife não. Não tem nada aqui pra mim. Eu não consigo mostrar meu trabalho aqui. Faço nada. Ano passado eu fiz três shows... dois... Acho que dois ou três shows em Recife. Como é que uma pessoa vai viver? Só se eu fosse funcionário público, né? Mas como eu toco com muita gente, saio sempre daqui, sempre viajando, eu consigo viver aqui. (LINNS, 2019a).

Esta fala de Hugo é esclarecedora em diversos níveis. Primeiro destaque que dou é sobre a maneira como ambos os violeiros chegaram até o instrumento de seus trabalhos solo. Tanto Hugo quanto Caçapa estudaram instrumentos de teclas durante a iniciação musical e aprenderam a tocar outros instrumentos de cordas dedilhadas, em especial o violão e a guitarra, antes de tocar viola. Isto certamente tem relação com a maneira de ambos em lidar com sonoridades eletrificadas, o que inclui a utilização dos pedais de efeito.

Esse caminho feito por ambos se relaciona com outro fato mencionado por ambos: a dificuldade de encontrar professores de viola no Recife daquela época, por volta da segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000. Este fato é importantíssimo, especialmente para considerarmos o tipo de formação musical de ambos e a ausência de uma orientação formal, presencial e rotineira nos estudos para viola.

No caso de Hugo, esta caminhada musical feita até alcançar a viola proporcionou uma experiência de dedicação a outros instrumentos. Ao longo de sua formação musical estudou piano, violão clássico e popular, e também contrabaixo. Dentre todos os instrumentos estudados, o contrabaixo é frequentemente utilizado por questões mercadológicas, o que demonstra uma visão atenta do violeiro às possibilidades de se sustentar fazendo música no Recife.

> Porque eu sempre tive visão de mercado de trabalho também, né? Você não pode dar murro em ponta de faca. Se numa cidade tem 100 violonistas e só tem 10 baixistas, por que você vai ser violonista se você gosta de música? Pra quê que você vai ficar insistindo em querer ser violonista? Foi o baixo que me permitiu ser violeiro, na verdade. Se não, não era musicista. Se não, não tinha conseguido sobreviver da música. Porque com o violão eu não ia conseguir emprego, não ia viajar, ganhar dinheiro. Aí eu, primeiro, ganhei dinheiro tocando baixo muito, aí pude sustentar minha carreira de violeiro, fazer meus discos. Foi assim que eu fiz, entendesse? (LINNS, 2019a).

Um outro ponto importante é a possibilidade de sair e retornar ao Recife. Simultaneamente aos trabalhos que o sustentam na cidade, Hugo construiu caminhos profissionais que o permitem circular fora dela. De forma similar ao que Caçapa passou antes de se dirigir a São Paulo, Hugo pouco toca no Recife com seu trabalho instrumental. A

oportunidade de fazer shows em outras cidades e estados garantiu uma possibilidade tanto financeira quanto de circulação do seu projeto solo.

Vale reforçar o envolvimento com o trabalho de Renata Rosa a partir desses fatos. Com ela, Hugo se mostra inserido numa rede de produção do mercado da *world music*, em que boa parte dos trabalhos assumidos são direcionados para um público fora do Recife e, principalmente, fora do país. O músico consegue seu espaço profissional e sua condição de sustentação ao atingir os mais diferentes mercados.

Um fato que parece mais comum do que nas décadas anteriores é a facilidade dos meios de comunicação e de transporte. Recife ainda é uma referência econômica e de posição geográfica privilegiada dentre as capitais da região Nordeste, o que torna mais viável uma logística de viagens para outros centros nacionais e internacionais.

A importância destes fatores é de grande relevância especialmente para um dos trabalhos mais recentes do violeiro. Graças a algumas facilidades proporcionadas pelo processo de globalização, Hugo pode produzir *O Vento ao Longe*.

Inicialmente, o trabalho reuniu o violeiro ao lado do percussionista Sebastian Notini[82]. Radicado em Salvador, foi necessário que ambos viajassem a Cabo Verde para participar de um evento musical para que se conhecessem. De lá pra cá estreitaram os laços mesmo com a distância existente entre Recife e a capital baiana.

Em um segundo momento, o projeto contou com outro contato à distância, agora numa escala internacional. O violoncelista Olivier Koundouno[83] veio ao Recife no ano de 2015. Hugo o conheceu naquela época e desde então cultivou uma amizade e um interesse em trabalhar com o violoncelista.

Hugo relata que algum tempo depois de conhecer Sebastian, enviou para o percussionista três faixas contendo apenas sua viola. Em pouco tempo, o sueco incluiu sua percussão e enviou a faixa de volta para Hugo. A partir disso, surgiu a ideia de construir o trabalho. Para isso, contou com o auxílio do Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco (FUNCULTURA) para financiar a proposta de intercâmbio entre o violeiro e o percussionista.

---

[82] Percussionista e produtor musical nascido em Estocolmo, na Suécia, instalou-se em Salvador-BA em 2008. Chegou ao Brasil anos antes para passar três semanas, mas o interesse pelas músicas brasileiras cativou o musicista que já está há cerca de 20 anos no país (PERCUSSIONISTA..., 2017). Alguns exemplos dos trabalhos feitos são a produção dos discos *Mama Kalunga* (2015) de Virgínia Rodrigues e *Um Corpo no Mundo* (2017) de Luedji Luna, e suas diversas parcerias com Tiganá Santana.

[83] Violoncelista e baixista francês. Frequentemente referenciado por acompanhar a cantora francesa Emily Loizeau. Foi com Loizeau que Olivier veio ao Recife em 2015, para a Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO), num show em que a cantora francesa se juntava a Renata Rosa no palco. Foi desta experiência que nasceu o contato entre Koundouno e Linns. A partir das poucas informações constantes em página da wikipedia sobre Koundouno, é possível afirma que o músico possui uma característica de pluralidade, tendo atuado com cantores, bandas e grupos de música popular e jazz, e grupos de música de câmara (OLIVIER, 2019).

Com a aprovação no edital 2016/2017 deste fundo foi possível que ambos se encontrassem para realizar parte das gravações no Recife. A partir disso, Hugo convidou Olivier para contribuir com o projeto. O violoncelo foi gravado em Genebra, na Suíça, e os arquivos de áudio foram enviados para a produção realizada no Recife.

Em certos momentos sem sequer ter a possibilidade de um encontro físico com todos os três músicos, Hugo foi capaz de articular um trabalho que envolve três cidades, três nacionalidades e três tipos de instrumentos graças ao aparato tecnológico que facilitou o estreitamento das distâncias globais. Retornando à própria fala de Hugo, a produção de *O Vento ao Longe* permitiu que ele "saísse" de Recife, mas nesse caso sem ao menos ter se distanciado fisicamente da cidade[84].

Assim, retomo a discussão das dificuldades de produção no Recife com um terceiro fator. Há a leitura de uma certa estagnação cultural imposta pelas dificuldades existentes no campo econômico. Este seria o grande ocasionador de todas as dificuldades encontradas por ambos os violeiros em desenvolver de maneira mais exclusiva os seus projetos principais de viola. A partir disso, enfrenta-se diversos desafios para colocar em prática qualquer projeto artístico na cidade.

> Dando um exemplo: último ano que a gente passou em Recife... pra fazer a festa que a gente fazia, precisava pagar toda a estrutura, assim, da faxina ao aluguel do espaço, da iluminação ao som. Tinha que bancar do bolso pra uma festa de bilheteria, enquanto que aqui em São Paulo a gente tem centenas de lugares que entram no risco com a gente se a gente quiser fazer uma festa, um show. Em Recife a gente não 'tava conseguindo se a gente não tirasse uma boa grana do bolso antes de qualquer coisa acontecer. Isso acho que é uma das coisas mais importantes, né? Como a cultura da cidade tá mais voltada pra parceria do que no Recife, do que em outras cidades. Isso aqui é uma coisa já lugar comum, ninguém vai lhe cobrar. Em geral não se cobra pra você usar o espaço pra fazer um show ou uma festa. O dono da casa geralmente entra no risco com você e oferece alguma estrutura. Então são muitas questões que fazem a cidade funcionar do jeito que funciona. (CAÇAPA, 2019a).

A visão de Caçapa atenta para uma certa falta de colaboracionismo. O comportamento no ramo cultural é muito mais "conservador" do ponto de vista econômico. Na visão dos donos de casas de show do Recife, para entrar em um acordo de ceder o espaço é necessário que o evento seja garantidamente rentável. Da mesma forma, não há interesse por parte da casa em investir em equipamentos de som.

---

[84] A pretensão é de que o trabalho seja lançado após um financiamento coletivo que permita a realização da produção final do disco. Até o presente momento apenas um documentário sobre o processo de produção foi lançado. Para mais informações, ver o blog criado para o projeto: http://oventoaolonge.blogspot.com/ — Acesso em: 02/12/2019 às 18:06.

Assim, o modo mais seguro para as casas de show também se torna o modo mais complicado para artistas e produtores independentes. É preciso ter bastante capital para investir no negócio. Consequentemente, a produção do evento também precisa ter maiores garantias do sucesso financeiro para não terminar a noite no vermelho.

Sobre isso, Caçapa ainda identifica que o único lugar com essa capacidade no país seria São Paulo. Segundo ele, a grande diferença é de:

> [...] conseguir realizar as coisas, mantendo-se, digamos, num mercado independente, mas com alguma estrutura que dê dignidade ao seu trabalho. Isso é uma coisa que eu acho que só acontece em São Paulo, cara. Nem no Rio de Janeiro, nem em Curitiba, nem em Belo Horizonte, nem Brasília, nem Porto Alegre. É muito centralizado em São Paulo mesmo, infelizmente. Circulam, ainda, com toda a dificuldade, circulam dinheiro na área de cultura aqui, né? O que é o mínimo pra a coisa acontecer. (CAÇAPA, 2019a).

Nesse sentido, é comum que tantos músicos ligados à produção independente no Recife recorram aos meio de financiamento público, seja para viabilizar grandes projetos ou para cobrir parte dos custos. Isso também está presente no trabalho de ambos violeiros. Cito alguns exemplos: os três trabalhos de Hugo lançados em cópia física, incluindo dois discos de viola instrumental, tem auxílio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA-PE), assim como o intercâmbio já mencionado anteriormente; no caso de Caçapa, o processo de composição das faixas do disco *Elefantes na Rua Nova* teve fomento do *Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística* da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) de 2008, e a realização do disco foi feita através de projeto patrocinado pelo *Programa Petrobras Cultural* de 2009.

Ainda sobre a dificuldade financeira na área cultural recifense, vale observar como há também um desgaste entre os próprios músicos. Com uma população menor e de menor poder aquisitivo, há um aumento na concorrência artística para atingir determinados públicos consumidores.

Até mesmo por este fato que os investimentos são, de modo geral, mais cautelosos. Os espaços se tornam limitados e menos propensos a entrar em investimentos e, consequentemente, as produções possíveis de se realizar na cidade são aquelas em que existe um maior poder econômico, tanto no momento do investimento quanto no momento do retorno financeiro.

Assim, Caçapa enxerga que uma série de desavenças foram criadas ao longo dos últimos anos justamente pela falta de espaço na cidade:

> Não é que as pessoas de São Paulo são melhores, não é isso. É que a cidade permite que você tenha seu grupo sem precisar... tirar o espaço do outro, digamos assim. [Desavenças são] coisas que são mais fáceis de acontecer em cidades onde o dinheiro circula menos. Onde todo mundo tá precisando pagar as contas e o dinheiro não aparece. (CAÇAPA, 2019a).

Essas atuais dificuldades no campo artístico recifense são um contraponto a todo o processo vivido durante o manguebeat nos anos 1990 e início dos 2000. Talvez até por este fato a percepção de ambos os violeiros seja tão fatalista sobre a situação atual — o que não significa dizer que as dificuldades relatadas não existem, nem que são menores, especialmente quando se fala de música instrumental. O fato é que a experiência tida por ambos proporciona comparações entre o momento pré-manguebeat e o momento atual em termos de dificuldade de circulação.

> [Antes do manguebeat] não tinha lugares pra tocar. Os lugares que tinham, tinham poucas condições de som. Eu acho que se assemelha muito ao que é hoje, que a gente tem poucos espaços, com sons deficientes que não... não dão condições de fazer um som bacana. Mas aí veio o boom lá de Chico Science, [19]93, [19]94, e a galera começou a olhar pra cá, né? Então a coisa cresceu, tinha festivais de verões, programas de televisão nacional que eram passados aqui na praia de Boa Viagem — Chico Science inclusive tocou nele. Tinha um espaço, foi se criando, aí veio a Soparia que ajudou um bocado de artista na época. Foi se criando espaços melhores, e as coisas foram acontecendo. Aí aconteceu, aconteceu, Chico morreu, ficou em evidência durante uns 5, 6 anos Pernambuco. Aí depois foi caindo, né? Tinha muita atividade lá no Recife Antigo, shows no Pátio de São Pedro, mas depois isso tudo foi se perdendo e chegou ao que é hoje: uma cena independente que é bem difícil de ser auto-gerida, tirando o Reverbo porque a galera se juntou. Quando é a questão instrumental mesmo, do músico instrumentista, é mais difícil, de ter uma abrangência, lugares legais pra tocar. (LINNS, 2019b)

Assim, parece que o auge do ciclo de prosperidade cultural, em termos de circulação de artistas e de geração de renda, proporcionado pelo manguebeat já se distanciou bastante. Enquanto a comparação feita entre o pré-manguebeat e o pós-manguebeat[85] seja algo mais restrito às possibilidades de circulação na cidade, é preciso destacar que uma série de fatores permitem que hoje se tenha mais possibilidades de produzir e divulgar um trabalho artístico do que duas décadas atrás.

O que parece ter ocorrido de lá para cá foi a permeabilidade das lógicas de um mercado cultural nas relações básicas dos próprios artistas. Algo que parece ser muito mais

[85] O termo *pós-mangue* pode ser utilizado para definir uma espécie de cena alternativa que surgiu em meados dos anos 2000 em diante. À parte da controversa ideia de formação desta cena, utilizarei o termo pós-manguebeat para me referir apenas ao período em que o ápice do mangue já havia passado. De acordo com os relatos de ambos os violeiros, pode-se definir este período pós-manguebeat como algo próximo do final da primeira década de 2000.

fácil de tratar atualmente, enquanto que para a época talvez fosse muito mais difícil certos aspectos — a compreensão da música, e da arte em geral, como um produto a ser vendido e consumido e que também pode ser considerado "artístico", mantendo uma espécie de selo de "autenticidade".

O manguebeat, além de propor uma nova lógica no tratamento da arte como produto, também proporcionou caminhos para novas formas de relacionamentos com as manifestações populares, focando muito mais nos agentes destas culturas. De modo semelhante, ao encarar algumas lógicas da produção massiva, parte dos artistas se distanciaram dos ideais das grandes produtoras da época, e partiram em busca de processos que permitissem criações mais adequadas aos seus valores estéticos e pessoais.

Durante este processo é também importante observar como a indústria cultural sofreu enormes transformações já no final da década de 90, especialmente com o advento da internet e das mídias digitais. A crise pela qual a indústria fonográfica passou também afetou o comportamento de investimento e divulgação em relação a possíveis novidades.

Portanto, o manguebeat também teve os limites do seu alcance estabelecidos por esta crise. A primeira década dos anos 2000 se tornou um momento de revisão e busca por novos caminhos, novas lógicas de mercado, especialmente para aqueles que não conseguiram criar um capital cultural suficiente para sua sustentação no mercado a longo prazo, a exemplo da Nação Zumbi ou da Mundo Livre S/A. Estes parecem ter espaço garantido no cenário musical nacional e local.

Já no começo da atual década se percebia a segmentação mercadológica e o surgimento dos circuitos independentes (KISCHINHEVSKY et HERSCHMANN, 2011, p. 9). Hoje o acesso mais segmentado aos bens culturais, em mercados de nicho, permite uma divulgação mais rápida e prática.

Similarmente, atingir o público alvo torna-se o grande desafio do artista atual. Em meio a um oceano de produções artísticas, faz-se necessário brigar por segundos de exposição suficientemente precisos para chamar a atenção dos usuários certos nos *feeds* do *Instagram*, por exemplo.

É a partir deste universo de produções que cada artista busca singularidades como diferencial ao seu produto. Ao que parece, a incessante cobrança por originalidade criticada por Caçapa nada mais é do que uma atualização da vida cultural recifense após a explosão do manguebeat. Ao mesmo tempo em que se distanciava do auge da visibilidade midiática nacional ocorriam diversas transformações e adequações aos modelos comerciais emergentes.

Semelhantemente, o surgimento de mercados mais direcionados a públicos específicos também afasta a possibilidade de circulação entre sonoridades distintas. Perde-se a característica ressaltada e exaltada por Caçapa como primordial para a tal "efervescência" cultural do Recife dos anos 1990.

Um exemplo da pluralidade de consumo daquela época e sua consequente inviabilidade atual é o programa "Mangue Beat", que era apresentado por Renato L na *Rádio Caetés FM* entre os anos de 1995 e 1998 no Recife. Como relata Luciana Mendonça (2004, p. 126), Renato L declarou que existia uma certa dificuldade em vender publicidade para o programa devido à grande audiência. Nesse caso, não seria apenas o grande alcance, mas sim o alcance a um público diverso em sua composição socioeconômica, dificultando a identificação dos padrões de consumo e a consequente divulgação de produtos e marcas. Era um "embaralhamento produzido pela indústria cultural entre as categorias de consumo e de qualidade estética" (MENDONÇA, 2004, p. 126).

Assim, novas lógicas de funcionamento da produção e divulgação musical são parte essencial de todos os artistas da atualidade. Para uma melhor compreensão de cada trabalho, é necessário partir de pontos de convergência identificados pelas formas de produção, divulgação, sonoridade e público alvo. Refletir sobre estes fatos nas obras de Hugo Linns e Rodrigo Caçapa é trazer para o debate questões ligadas à lógica mercatória da world music.

Algumas dessas lógicas já foram identificadas no manguebeat ao longo desta seção. No entanto, as obras de viola a serem estudadas são extremamente recentes, a partir de 2010 em diante, e acabam obedecendo regras mais específicas e até mesmo mais subjetivas no modo de lidar com as tradições e de realizar escolhas profissionais diante dos mercados culturais.

Considerando as marcas deixadas pelo manguebeat em cada um dos dois violeiros e a transformação mercadológica das últimas décadas, o que fica de questionamento para a sequência do trabalho é como as lógicas de produção de ambas obras para viola dinâmica estão conectadas às lógicas do mercado da world music. Assim, buscar-se-á explorar mais elementos destas lógicas na seção seguinte com foco nas obras de Caçapa e Hugo Linns, de modo a ultrapassar seus trabalhos solo.

5 RELAÇÕES A PARTIR DO MERCADO DAS DIFERENÇAS

> Fui tocar num festival, um dos maiores festivais de música do mundo – música do mundo que eu digo é música que engloba essa cadeia que não é mainstream, né? Que são músicas independentes que têm características da sua região. A gente tocou lá em Essen, uma cidade chamada Essen, na Alemanha. [...] eu toquei num festival chamado WOMEX, depois a gente tocou no palco, né? Isso é um festival só pra programadores do mundo. Só vão programadores, não vai público, só gente que tem festivais no mundo todo. Então a exigência lá em cima pra você ter uma performance. A gente fez o show, foi massa... aí depois a gente saiu, todo mundo falando e tal, e a gente foi assistir ao próximo show. Quando a gente foi ver o outro show, entrou uma banda do Paquistão. Não me lembro agora o nome dela, mas eu me lembro muito bem dos senhores. Senhores que o mais novo devia ter 60. Eles naquela formação, né? Original que eles sentam, naqueles instrumentos, tabla e tal. Você olha, você vê, quando eles começaram a tocar foi tipo um transe. Você olha pro cara, o cara não tá ali mais não, tá entendendo? Isso é que é foda. O cara tá tocando, o cara tá dentro da música. Aí você entra também naquela viagem ali. Foi a primeira vez que, realmente, eu entendi a parada, transcender, né? Você transcende dentro daquilo que você tá fazendo. (LINNS, 2018b).

A fala de Hugo serve muito bem para abrir esta discussão. Ela traz alguns elementos importantes sobre o mercado da world music, que permeia as obras de Hugo e de Caçapa. É um mercado símbolo do processo de globalização, de um mundo transnacional, em que é possível dividir o palco com paquistaneses, mexicanos, suecos, indianos, balineses, centro-sudaneses... Enfim, é o ideal da diversidade representado em um único lugar, através da manifestação cultural comum a todos os povos: o som.

Esta fala também torna perceptível algumas lógicas de mercado. O WOMEX, sigla para *World Music Expo*, teve sua primeira edição no ano de 1994 em Berlim, e é a representação da lógica de mercado da world music. Poderia ser qualquer outro festival, mas este é emblemático por ser direcionado aos chamados "programadores", como o próprio músico especifica.

Neste modelo não há público. O que ocorre é um imenso encontro voltado para a prática do *networking*, palavra de língua inglesa incorporada ao vocabulário do mundo corporativo brasileiro e que se refere à criação de relações com intuito profissional. Assim, o objetivo do festival é de montar redes de negócios, conectar produtores, realizadores, empresários, músicos, artistas... enfim, todas as partes efetivas desta teia global da world music em um só lugar.

A ausência de público se torna ainda mais significativa diante de tamanha estrutura. Na edição de 2018 foram mais de 2700 profissionais envolvidos, dentre os quais

aproximadamente 300 artistas que realizaram shows. O restante dos números reafirmam a grandeza do evento: 1000 promotores de evento; 580 selos, editoras e distribuidoras; 420 instituições governamentais e educacionais; 830 agentes de booking, 730 empresários e 400 produtores. Ao todo, 1450 empresas e instituições estavam representadas. Foram mais de 90 nacionalidades com representantes no festival que se orgulha não apenas em ser "a plataforma de networking número um na indústria da world music, mas também **a mais diversa reunião musical do mundo**" (WOMEX, 2018; grifo meu; tradução minha[86]).

Aqui, a diversidade é tratada como a moeda mais preciosa. Neste modelo de mercado, a produção está associada à visão pós-moderna de diversidade. O universal e o particular não estão dispostos de forma dicotômica, mas unidos entre os termos "mais diversa" e "do mundo". Como trata Ortiz:

> Universal remete-nos à idéia de expansão, quebra de fronteiras, "todos", humanidade; diferença associa-se a particular, contenção, limites, identidade. Entretanto, na situação de globalização, muitas vezes esse par antagônico se entrelaça, mesclando alguns valores antes fixados a apenas um de seus elementos. [...] Há nessa operação semântica uma redefinição do que seria impensável nos marcos anteriores: o diverso torna-se um bem comum. (ORTIZ, 2007, p. 15).

Diferente dos festivais destinados aos consumidores que ficam na plateia, o WOMEX se restringe localmente à Europa. As últimas 10 edições passaram pelas cidades de: Tampere (2019), na Finlandia; Las Palmas (2018) e Santiago de Compostela (2014 e 2016) na Espanha; Katowice (2017), na Polônia; Budapeste (2015), na Hungria; Cardiff (2013), em País de Gales; Thessaloniki (2012), na Grécia; e Copenhagen (2010 e 2011), na Dinamarca. O evento nunca foi sediado fora da Europa.

Como exemplo oposto, o festival *World of Music, Arts and Dance* (WOMAD), um dos mais antigos e relevantes deste nicho de mercado, possui hoje versões exportadas para Nova Zelândia, Austrália e Chile. O festival foi realizado pela primeira vez em 1982 no Reino Unido, e a idealização é do músico britânico Peter Gabriel, que integrou a banda de rock progressivo Genesis de 1967 até 1975. Posteriormente à sua saída do Genesis, Gabriel assumiu a carreira solo e contribuiu para os passos iniciais da world music como gênero musical e como indústria em consolidação.

A discrepância entre local e objetivo dos dois eventos citados traz à tona o fluxo da cadeia produtiva da world music. Os grandes representantes da indústria estão localizados nos grandes centros. A Europa, mais até mesmo do que os Estados Unidos, torna-se o grande

[86] Original: "[...] not only the number one networking platform for the world music industry, but also the most diverse music meeting worldwide".

centro da produção musical da world music. É a partir deste centro que se produz a ideia de diversidade.

É um fato próprio do processo de globalização de carregar os mesmos processos disputas anteriores e das "relações desiguais de poder cultural" (HALL, 2005, p. 78-79). O gênero musical da diversidade pós-moderna tem seu alto escalão de produtores localizado nos maiores centros globais, de grande força cultural e geopolítica.

Estes centros globais são os mais representativos de uma dita diversidade cultural "transnacional". Neles é possível encontrar uma pluralidade de origens étnicas e nacionais, agora aglomeradas nestes centros graças ao fluxo das relações desiguais.

Além disto, são os grandes centros globais que ainda detém a maior parte do poderio econômico e cultural de produção artística. E é a partir deste centros que o próprio conceito de diversidade vai sendo moldado e definido. Como afirma Michel Nicolau Netto, o processo de globalização

> [...] não apenas universaliza ou particulariza os fenômenos sociais. Ela actua na transversal destes fenómenos, relacionando o universal com o particular, sendo que ao mesmo tempo em que universaliza o particular — no momento em que o desterritorializa — particulariza o universal no momento em que o reterritorializa. [...] se a globalização não impõe o universal, ela hierarquiza o particular. (NICOLAU NETTO, 2011, p. 227-228).

Aquilo que é considerado diverso é parte do processo de definição dos grandes centros econômicos. Um exemplo são cidades como Nova Iorque, Paris, Londres, Berlim que elegem a própria diversidade da sua população como referência ao significado de diversidade. São cidades formadas por uma série de imigrantes das mais variadas origens nacionais e étnicas. Nestes locais não importa mais se nos países de origem dos imigrantes, como Índia, Brasil, Gana ou Nicarágua, existiam diversidades dentro daqueles territórios — o modelo de diversidade é construído a partir dos grandes centros justamente pela condição de hierarquizar o particular ao mesmo tempo em que ocorre um processo de homogeneização das origens étnicas e nacionais.

Este recorte de fluxos desiguais não se restringe a nações distintas, mas a qualquer comparação entre localidades de hierarquia geográfica distintas. Neste caso, é possível enquadrar o processo de migração de Caçapa para São Paulo quando se compara a economia cultural do Recife com a do maior centro urbano do Brasil.

Caçapa conta uma experiência pessoal que incrementa essa discussão. Alessandra Leão foi indicada ao *Prêmio da Música Brasileira* no ano de 2016 como *melhor cantora* na categoria *regional* pelo álbum *Língua* (2015). Disputou com os nomes de Elba Ramalho (que

também concorria ao mesmo prêmio na categoria *MPB*) e Socorro Lira, que concorria com o álbum *Amazônia entre águas e desertos* (2015).

Ao contar sobre esta experiência, Caçapa demonstrou sua percepção de uma falta de coerência quanto à definição destas categorias. O que ficou implícito no discurso do violeiro é que esse enquadramento seria muito menos pelo resultado sonoro do trabalho de Alessandra e muito mais pela origem geográfica. Como afirma:

> E aí tem lá [no álbum *Língua*] sintetizador, ruído, guitarra elétrica distorcida, bateria, bateria eletrônica... todos os elementos que são tradicionalmente associado à música pop, a sei lá o quê... do mundo todo. E ela foi indicada ao prêmio da música brasileira em 2015, ou 16 – não lembro não – na categoria "regional" por essa trilogia, né? Aí como é que fica? E o que é que significa regional, né? Só isso já daria uma outra dissertação, né? Mas... isso é colocado... é pra colocar uma parte considerável da produção musical brasileira numa prateleira que é menos... tem menos respeito mesmo. Do público, das pessoas... é visto como uma coisa menor, né? Menos elaborada, mais simples, mais humilde, sei lá. E vários adjetivos que a gente pode pregar em cima disso. Mais rústico, mais antigo, é o arcaico, é a música antiga, né? Se Alessandra que fez um disco com essas características, ainda é em 2015, 2016, colocada nesse lugar, né? Aí você vê que o buraco é muito fundo, né? Isso é uma questão cultural e econômica. (CAÇAPA, 2019a).

Caçapa identifica uma série de elementos que seriam, para ele, um distanciamento dessa dita música regional. A aproximação com sonoridades consideradas *pop* é também um caminho de fugir dessa definição de música regional. O músico então se vê em meio a um jogo em que o enquadramento da categoria permanece, mesmo na tentativa de distanciamento de determinadas imagens e sonoridades consideradas regionais. Torna-se um conflito de representações entre espaços geográficos e sonoros em meio às categorizações propostas, enquanto estas produzem e reforçam hierarquias.

A presença de Elba Ramalho em duas categorias diferentes indica um pouco do traçado da indústria nessa relação geográfica. Há uma certa obviedade no poder mercadológico de Elba em ocupar duas categorias distintas, demonstrando a própria construção de sua carreira ao galgar espaço no hall da chamada *música popular brasileira*.

O que levou Elba à indicação da categoria regional foi o álbum *Cordas, Gonzaga e Afins*, gravado ao vivo e lançado em 2015 em formato de DVD e de CD. Remetendo a diversos elementos considerados regionais, inclui composições de grandes nomes do forró e do baião, como Luiz Gonzaga e Dominguinhos, e canções feitas por "sulistas" que envolvem temáticas mais brejeiras e rurais. Os exemplos são: a faixa 4, um pout-pourri de *Assum Branco*, de José Miguel Wisnik, com *Assum Preto*, de Gonzaga e Humberto Teixeira; e a

faixa 10, com a canção *A violeira*, composta por Tom Jobim e Chico Buarque, com temática do universo simbólico do migrante nordestino.

Para a indicação na categoria MPB, o trabalho foi o *Do meu olhar pra fora* (2015). É curioso notar a presença específica da faixa 11, *Risoflora*. Composta por Chico Science, esteve presente no primeiro CD da Chico Science & Nação Zumbi, o *Da Lama ao Caos* (1994). Aqui, recebe um arranjo em ritmo de ciranda em andamento mais lento, com intervenções dissonantes de harpa e pontualmente de uma guitarra que remete ao arranjo do primeiro disco da CSNZ.

Essa produção de Elba possui temáticas e sonoridades que variam entre as faixas. Como exemplo, passeia entre estilos e ritmos distintos, como o baião, o rock, o fado, o reggae e o carimbó. Um ecletismo que é capaz de desenquadrar de categorias e ao mesmo enquadrar o produto fonográfico na camaleônica categoria da MPB. Quando se soma este fator ao capital simbólico acumulado pela carreira de Elba, torna-se uma indicação correspondente ao funcionamento do mercado musical.

Realizando uma comparação, as sonoridades e temáticas presentes no álbum de Alessandra Leão são distantes daquelas do álbum de Elba enquadrado na categoria regional. De outro lado, não possui sonoridades mais próximas das canções MPB como a produção de *Do meu olhar pra fora*.

De fato, quando Caçapa menciona uma proximidade de sonoridade a elementos do pop, é possível estabelecer uma correlação com o álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares, indicado para a categoria múltipla *pop/rock/reggae/hiphop/funk*.

Essa correlação não é apenas uma mera coincidência sonora de batidas eletrônicas, sintetizadores, guitarras "gritadas" pelo fuzz de alto ganho e linhas de baixo que guiam boa parte das faixas em ritmo dançante. A produção do CD de Elza foi feita por Guilherme Kastrup, um dos contatos estabelecidos por Caçapa e Alessandra em São Paulo, e que inclusive participou da gravação de 4 canções do EP *Língua*. Além dele, Kiko Dinucci é outro nome comum às duas produções.

Com isso, é possível levantar duas reflexões. Primeiro, sobre como as sonoridades carregam também interações sociais através de redes de contato profissional e pessoal. É um fato do qual Robert Faulkner e Howard Becker tratam como próprio de uma ação coletiva, em que as escolhas de repertório não surgem de maneira aleatória, mas sim através de um modo de negociação entre os agentes (FAULKNER et BECKER, 2009, p. 188). No caso específico de Caçapa, Alessandra e o círculo profissional destes, as negociações não se restringem a repertórios, mas a sonoridades.

Nesse sentido, a chegada em São Paulo não só significa uma possibilidade financeira de realizar projetos, como a trilogia de Alessandra Leão, mas carrega em si um processo de transformação dos resultados sonoros a partir das redes de contatos. As características de cada músico envolvido nos projetos, com experiências e desejos de cada um, são colocadas em prática nas produções daquele círculo profissional, proporcionando um aglomerado de ideias musicais recriadas e reinterpretadas a cada novo projeto.

Em segundo lugar, avalio a importância do capital simbólico de cada artista na categorização dos trabalhos. Assim como Elba Ramalho, Elza Soares tem seu trabalho presente numa categoria considerada de maior visibilidade. Mesmo com sonoridades próximas à produção de Alessandra, a carreira de Elza parece ser um fator que garante esse privilégio de ser indicada numa categoria considerada mais importante.

Partindo da afirmação de Caçapa sobre o "regional" ser uma prateleira de menor respeito, parece que a origem geográfica permitiu que essa música de característica mais "pop" pudesse ser enquadrada na categoria regional como uma espécie de prêmio de consolação. Esta visão parece reforçar o enquadramento de cada cantora também a partir do status de cada uma no cenário nacional.

Este exemplo do *Prêmio da Música Brasileira* é apenas um recorte que demonstra o complexo funcionamento dos mercados musicais. Independente do quão mais global ou quão mais local é um determinado mercado, existe um centro que propõe uma visão acerca da diversidade e os consequentes padrões de investimento a partir do conceito adotado.

Tratando de forma prática: em relação à Europa ocidental, fala-se do já mencionado mercado da world music, que também possui diferentes níveis de investimento. Festivais como o WOMEX ou o WOMAD podem ser caracterizados como o *mainstream* do mercado *alternativo*. Assim, diversos outros festivais e eventos de menor porte ocorrem e podem abarcar mais uma série de diversidades menos midiatizadas.

No mercado nacional, há a categoria da música regional, que também acumula uma série de estereotipificações. Neste caso, podem seguir a regra de padrões estéticos estabelecidos como próprios de regiões do país, geralmente fora do eixo urbano do Sudeste brasileiro. Como exemplo há os forrós e as músicas ditas como caipira, presentes na premiação debatida anteriormente.

Em outro sentido, há também um capital simbólico acumulado pelos artistas, que podem garantir uma ultrapassagem dessas barreiras geográficas. É o momento em que se deixa de reconhecer a diversidade para reconhecer as similaridades, tendo como exemplo a situação mencionada do trabalho de Elba Ramalho. Enquanto isso, outros artistas apostam em

trabalhos que ultrapassem a linha lógica da diversidade, enquadrada na categoria do regional, mas esbarram na soma entre origem geográfica e menor capital simbólico acumulado.

Assim, observando especificamente nas produções de Caçapa e Hugo Linns, é possível perceber o pertencimento de seus trabalhos às categorias mais próximas da diversidade. Há um enquadramento em mercados específicos a partir da perspectiva da diversidade, com uma produção que assume uma territorialidade musical de Nordeste. Além disso, há um outro enquadramento na categoria de *música instrumental*, que os colocam diante de outra especificidade mercadológica de menor alcance em relação aos mercados de canção.

De uma forma ou de outra, se o olhar for feito a partir de recortes regionais, começa-se a compreender também especificidades nos modos de produção de ambos. A música de Caçapa e Hugo são produzidas a partir de um centro geopolítico: o estado de Pernambuco, com foco na capital Recife, possui grande força histórica na formação do Nordeste brasileiro. Como tratado nas seções 2 e 3 desta dissertação, boa parte do pensamento sobre viola e da proposição de uma sonoridade de *viola nordestina* passam por este centro.

Assim, o que parece ser pertinente é observar de maneira mais específica como ambos os violeiros estiveram posicionados dentro deste centro geopolítico que é o Recife. Como cada músico acessa e utiliza ferramentas e tecnologia e como cada um articula sua proposta artística se torna importante nessa equação. Observar o processo de criação, atentando para diferentes capitais acumulados, permite uma análise crítica menos normalizadora da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito*.

5.1 ACESSO MATERIAL, PERFORMANCE VISUAL E REDE DE RELAÇÕES

Tanto Caçapa quanto Hugo Linns tiveram seus privilégios em termos acesso a bens culturais e de formação musical numa cidade como Recife, que é um dos mais importantes centros urbanos da região Nordeste. Considerando estes recortes geográficos e sociais, vale tratar a relação de cada violeiro com os mercados musicais a partir do processo de construção de suas músicas.

Parte-se de um olhar sobre o acesso a aparatos tecnológicos, a ideias formuladas e desenvolvidas acerca das ditas culturas populares, e a uma cadeia de relações profissionais. Esses são alguns fatores que permeiam a vivência de cada violeiro e, consequentemente, importantes para a realização dos trabalhos. Além disso, considerando todos esses aspectos como fatores indissociáveis das lógicas mercadológicas desse nicho musical da diversidade.

Inicio essa proposta a partir das condições nas quais os violeiros conseguiram produzir seus trabalhos em termos da tecnologia utilizada. Inclui-se aqui o esforço e a adaptação realizada na viola dinâmica em busca de atender às necessidades de sonoridade e execução do instrumento, assim como acesso, compra e utilização dos pedais e demais materiais de gravação, produção e distribuição.

Falando em termos gerais, os avanços tecnológicos eletrônicos apontam para um caminho de barateamento de custos de produção e consumo. Ainda que esse caminho seja um tendência também na produção de pedais de efeito, é importante atentar o quanto o custo atual ainda é um fator limitante do acesso a estes bens a classes sociais de menor capacidade de consumo.

Boa parte dos pedais e captadores citados por Hugo e por Caçapa são importados[87] e de alto custo. No caso de Hugo Linns, as oportunidades de trabalho no exterior tornaram possível adquirir parte dos materiais com um custo mais baixo do que numa importação e, as vezes, de produtos ainda pouco conhecidos ou utilizados por aqui.

Inclusive, o violeiro relata sua primeira experiência de pedal utilizado na viola a partir de um produto adquirido em uma das turnês realizadas na França. De lá pra cá, foram inúmeras experiências e descobertas de produtos mais ou menos adequados às capacidades técnicas e aos interesses sonoros propostos para a viola dinâmica.

Para iniciar a utilização dos pedais nesse instrumento, vale ressaltar as dificuldades encontradas pela propriedade acústica da viola dinâmica. Os investimentos precisam ser minuciosamente estudados e os resultados desejados demoram um tempo até serem atingidos, modificados ou abandonados. O comentário de Hugo sobre a busca pelo captador ideal expõe essa empreitada:

> Aí essa captação segurou a onda, porque é uma captação nova, foi fabricada há pouco tempo. É lá da California. É uma captação pra instrumento ressonador, que é usado em *dobro*[88] lá nos Estados Unidos, de uma empresa chamada *Lacer Sensor*, que ela é bem fininha, chama slim, que ela fica embaixo das cordas. E é uma captação magnética, muito fiel ao som do instrumento. (LINNS, 2018b).

[87] Para não haver uma omissão descompromissada, vale destacar que desde a década de 2000 é possível perceber um crescimento na produção dos chamados pedais de *boutique*, ou *handmades*. São pedais produzidos fora de uma escala industrial por pequenos fabricantes nacionais. No entanto, até o momento, esse modelo de produção não permitiu a comercialização de produtos com um valor final muito mais baixo, o que reforça o argumento de que o acesso a essas ferramentas corresponde a um privilégio.

[88] O *dobro* é um tipo de instrumento de cordas dedilhadas muito comum nos Estados Unidos e construído utilizando o princípio dos modelos de instrumentos ressonadores.

Importante observar como um elemento técnico permite a mudança de determinados ideais sonoros. Um pouco antes de realizar esta entrevista, eu havia acompanhado parte do ensaio do percussionista Gilú Amaral, que Hugo fazia parte. Em poucas semanas depois daquele ensaio, Gilú e sua banda partiriam em direção à cidade de Garanhuns, no agreste pernambucano, para realizar um show no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), evento anual de extrema importância para o calendário cultural do estado.

Em uma das músicas ensaiadas naquele dia, Hugo acionava o pedal *big muff*[89]. Logo após o ensaio, durante a entrevista, questionei o fato de utilizar distorção na viola. À época dessa entrevista, Hugo me confessou que utilizava aquele tipo de distorção de alto ganho apenas acompanhando trabalhos de outros artistas e que ainda não via aquele tipo de sonoridade enquadrada em seu trabalho solo. Para ele, não era interessante o uso da distorção pois aproximava o resultado sonoro ao de uma guitarra elétrica, perdendo boa parte do timbre que caracteriza a viola. No entanto, admitiu que poderia um dia considerar (LINNS, 2018b).

Um ano após esse encontro, realizei uma segunda entrevista em que o próprio Hugo me relata ter inserido um *overdrive*, uma espécie de distorção mais "leve", em um de seus arranjos recentes. A obra escolhida para fazer parte deste novo show[90] foi a canção *Forró no Escuro*, consagrada da voz de Luiz Gonzaga.

Nesta nova montagem há também outro arranjo que chama a atenção. Na faixa de abertura intitulada *Céu*, Hugo inicia sua performance tocando um *pad* controlador, acionando uma série de sons sintetizados eletronicamente. Assim, a única sonoridade de viola presente nesta faixa é a executada por Eduardo Buarque, violeiro que atua frequentemente com Hugo em sua banda.

Em situações anteriores Hugo chegava a levar três violas para uma performance ao vivo. Recentemente tem preferido utilizar apenas a viola que possui a captação da Lacer Sensor. Assim, a escolha por utilizar apenas uma de suas violas se dá tanto pela facilidade logística como pelos interesses sonoros de Hugo, que afirma ter encontrado uma captação mais capaz de produzir sua proposta musical, também incluindo aqui a possibilidade de utilizar o efeito do drive.

---

[89] Pedal do tipo *fuzz*, na categoria de distorções de alto ganho (para mais informações, ver seção 6.1), criado pela empresa norte-americana *Electro-Harmonix* (EHX) a partir de modelos já existentes. Iniciou sua comercialização entre os anos de 1969 e 1971 (A HISTORY..., 2018). De lá pra cá, tornou-se símbolo da sonoridade *fuzz*, com a produção de dezenas de modelos diferentes e com quase 20 tipos disponíveis no catálogo de comercialização da EHX atualmente (ELECTRO-HARMONIX, 2019a).

[90] Um registro desse novo show está disponível na íntegra em: https://youtu.be/t7vvsts1FrU. Acesso em: 05/12/2019 às 16:23.

As possibilidades abertas pela qualidade de novos equipamentos também se relacionam com as escolhas artísticas dentro do planejamento de carreira de Hugo. Para o novo show montado a partir do ano de 2019 há um direcionamento que se diferencia de momentos anteriores. Neste novo show:

> [...] entram os *samplers*, entram os sons mais pesados, entra até uma distorção numa hora, na viola tá entrando uma distorção, num arranjo de Luiz Gonzaga, que é a visão de uma apresentação pra coisas abertas, pra palcos abertos. Que a gente vai fazer agora, né? Porque a minha música ela tinha essa experimentação mas sempre foi uma coisa entre o palco aberto e o palco fechado, de teatro. E esse ano a gente resolveu abrir mais pra deixar a coisa um pouco mais... elétrica. Mais juvenil também. Juvenil no sentido de pegar um público mais da noite mesmo. Que tá mais afim, mais do som, do volume de som e da... do movimento em geral, do que aquela música tipo Duas Luas, que o cara vai escutar as violas abertas, os ponteios e tal, a relação com o baixo fazendo o solo. Isso não dá pra levar pra a rua. A não ser que seja festival muito diferente, tipo uma MIMO da vida. Aí o cara pode fazer uma música dessa. Mas tem festival que o cara não pode fazer. (LINNS, 2019a).

Estas escolhas parecem se relacionar com um fator sonoro: o volume. Trabalhar pensando em palcos grandes, ou shows abertos, requer um outro tratamento sonoro. São escolhas que necessitam de equipamentos específicos para sustentar o alto volume, especialmente em instrumentos acústicos[91]. Além da mudança timbrística, a distorção também permite que, nos momentos exatos, a viola tenha um alcance sonoro maior de acordo com as frequências e os harmônicos enfatizados pelo dispositivo, garantindo uma maior projeção sonora.

Com um processo distinto de busca por uma tecnologia mais adequada para a utilização da viola dinâmica em palcos grandes, Caçapa assumiu um caminho de reinvenção do instrumento. Através de financiamento do projeto Rumos do Itaú Cultural, Caçapa construiu e disponibilizou um manual de luteria da chamada *viola eletrodinâmica*. Estas são definidas como: "[...] instrumentos híbridos que aliam características estruturais e estéticas das violas dinâmicas e das guitarras elétricas, além de afinações e encordoamentos idealizados por mim [Caçapa] a partir das formas tradicionais de execução do instrumento no Nordeste" (CAÇAPA, 2018b).

[91] Instrumentos de cordas dedilhadas construídos para performances acústicas geralmente possuem uma cavidade de ressonância. Essa cavidade funciona como uma espécie de "amplificador natural" do som produzido pelas cordas. No caso de instrumentos elétricos como a guitarra, o modelo de construção mais usual é de um corpo sólido, sem cavidade de ressonância. Enquanto um corpo sólido facilita o processo de eletrificação do som produzido pelo instrumento, as cavidades dificultam esse processo, geralmente apresentando chiados e microfonias. Isto se torna um desafio ainda maior com a utilização de pedais, a exemplo de Hugo e Caçapa.

Os dois pontos de partida para a construção do instrumento são esclarecidos no manual:

> [...] a exploração das possibilidades estéticas e acústicas das violas brasileiras, através da conjugação num só instrumento das técnicas e linguagens tradicionais dos violeiros do Nordeste, da versatilidade própria dos instrumentos elétricos, e do timbre peculiar dos instrumentos dinâmicos; [...] e a inserção da viola brasileira em conjuntos instrumentais de grande volume. (CAÇAPA, 2018b).

A construção de um instrumento foi o caminho encontrado por Caçapa para a resolução de alguns problemas técnicos encontrados durante a execução do instrumento em palcos que exigem maior volume sonoro, por exemplo. Uma dessas dificuldades citadas por Caçapa (2019a) foi a de conseguir quebrar a barreira sonora dos instrumentos de percussão que geralmente acompanham o seu trabalho, como o ganzá e o maracá.

Estes instrumentos de percussão geralmente trabalham numa região aguda do espectro sonoro, garantindo uma grande projeção sonora. Para quebrar essa barreira, é preciso que o instrumento de cordas dedilhadas tenha uma boa amplificação elétrica. Assim, o caminho de Caçapa foi tornar o corpo da viola sólido, facilitando a manipulação do sinal elétrico produzido a partir do instrumento.

Vale ressaltar que o projeto de pesquisa que gerou o manual de construção da viola eletrodinâmica está associado a outras duas fases: uma pesquisa documental da linguagem do coco, da cantoria e da música instrumental para viola; e um processo de composição específico para a viola eletrodinâmica.

Estas outras duas fases da pesquisa demonstram o caminho escolhido por Caçapa em lidar com as chamadas tradições. A associação da construção da viola eletrodinâmica ao estudo de materiais fonográficos dos acervos de Mário de Andrade e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, expõe uma percepção de Caçapa sobre a ideia de tradição.

Seu processo de criação não se faz por meio de uma proposta de ruptura, mas sim com uma proposta de continuação da tradição, a partir da sua própria visão sobre a ideia de continuidade de uma tradição. Há uma consciência da transformação como parte desse processo e também de como as necessidades individuais pautam essas transformações. No caso, se suas composições já seriam um primeiro passo de transformação, a adaptação do instrumento a algumas necessidades da performance ao vivo já significa outro.

Portanto, a confecção do instrumento é parte integrada de um processo criativo em que são referenciadas determinadas tradições de viola num recorte de Nordeste brasileiro para atingir um grau de continuidade e renovação diante dessas tradições, sem que seja proposta

uma dissociação. Como expôs rapidamente Caçapa em um trecho de sua entrevista, existe uma certa ideia de renovação que abarca o projeto que inclui a feitura da viola eletrodinâmica:

> Esse [atual] projeto é meio que um desdobramento daquele [que resultou no *Elefantes na Rua Nova*]. É uma tentativa de sistematizar um pouco mais, e ir um pouco além do que eu já consegui fazer com aquele lá... e aí envolve muitas questões, de como compor, como arranjar, que som você tirar, como é a relação com a música tradicional, e de tentar... puxar um pouco os limites da... de sonoridade. Trabalhar com essa tradição antiga e tentar abrir outros espaços de alguma maneira. Não entendo tradição como uma coisa... fica ali, sempre se repetindo, né? (CAÇAPA, 2018a).

O caminho de Hugo para resolver algumas questões técnicas demonstra uma diferença de abordagem ao mesmo tema. Buscar um tipo específico de captação é um processo de pesquisa distinto, não necessariamente associado à produção de conhecimento academicista, mas sim para realizar suas intenções e pretensões como violeiro. Nesse sentido, é possível perceber alguns elementos que destacam uma maior preocupação em termos de planejamento profissional e artístico por parte de Hugo.

Figura 7 – Hugo Linns em performance no *Instrumental SESC Brasil* em 2011

Fonte: Hugo... 2011

A inauguração dessa nova fase voltada para um público juvenil é a prova disso. Parece haver uma clareza de objetivos e quais planejamentos assumir em sua carreira, o que também possibilita propor outros elementos para além das construções sonoras. Sobre isso, o próprio Hugo expõe a importância do aspecto visual de um artista sobre o palco. O figurino é o grande exemplo citado pelo violeiro e escancara sobre como as escolhas de carreira tem sido deliberadamente planejada.

Sobre o figurino, parto da divisão feita pelo próprio violeiro sobre as fases de sua carreira: uma primeira fase mais ligada ao visual de violeiros num molde "tradicional" (LINNS, 2019a) (ver figuras 7 e 8); uma segunda fase caracterizada pela roupa formal de

estilo *vintage*, com suspensório e camisa ensacada, numa proposta de "tirar a tradição, o conceito visual da tradição da viola" (idem) ao mesmo tempo em que assumia sonoridades mais distantes de uma viola crua do primeiro disco (ver figura 9); a terceira fase sendo inaugurada agora, com vestimenta menos formal e que seria mais compatível com a atual fase mais experimental com a viola (idem) (ver figura 10).

Figura 8 – Hugo Linns no encarte do disco *Vermelhas Nuvens*

Fonte: Hugo... (2013)

Essa leitura de Hugo sobre seu próprio trabalho indica uma certa minúcia no tratamento profissional de sua carreira artística. Da mesma forma, demonstra o quanto as construções sonoras não estão dissociadas do aspecto visual, e como estes dois fatores atuam em conjunto para alcançar um objetivo final, um público alvo daquela determinada produção artística.

Figura 9 – Hugo Linns em performance para o projeto *Solto*

Fonte: Hugo... (2018)

Outro aspecto visual que contém informações sobre como cada violeiro lida com o direcionamento de seu trabalho é a postura sobre o palco. Hugo frequentemente executa a viola em pé, assumindo também um protagonismo quanto ao posicionamento no palco. Apenas em algumas performances específicas o músico aparece sentado ao lado de sua banda.

Figura 10 – Hugo Linns em performance no programa *Almoço Musical* da Rádio Universitária FM 99.9

Fonte: Almoço... (2019)

Aparentemente há uma relação da escolha de como se portar de acordo com o tipo de ambiente da performance. No caso do show pelo *Instrumental Sesc Brasil* há uma relação mais direta da performance com uma tradicionalidade da viola, de um Hugo Linns em sua primeira fase como artista solo, inclusive utilizando pouquíssimos efeitos em sua música.

Figura 11 – Hugo Linns em videoclipe da performance da música *O Sentido do Lírio*

Fonte: O Sentido... (2015)

Já no clipe de *O Sentido do Lírio* (ver figura 11), mesmo com a utilização de pedais com grandes camadas de efeito, a performance com um *slide* e um visual *vintage* de sua segunda fase de caráter mais experimental, Hugo optou por tocar sentado. Nesse caso, há um

caráter mais intimista da gravação que aparenta ter sido feita sem um público presente e que parece justificar a opção por não tocar em pé.

Outro fato que pode justificar essa escolha é o fato desta gravação ter sido escolhida para a última faixa do disco *A Solidão do Sol em Cinzas do Ar*. Para uma gravação ao vivo faça parte de um disco em que boa parte das músicas são gravadas em estúdio, a qualidade da performance ao vivo precisa ser alta. Nesse caso, talvez o grau de atenção exigido tenha proporcionado essa escolha.

Dois casos opostos são mais próximos às últimas performances que assisti nos anos de 2018 e 2019. Pelo projeto *Solto* (figura 9), Hugo realiza uma performance de *Rêveur*, faixa do seu mais recente disco solo. Nesta performance o violeiro se apresenta em pé nesta versão que construiu para tocar sem sua banda. Uma segunda performance é a feita para o programa *Almoço Musical*, na Rádio Universitária FM da UFPE (figura 10). Ao lado de sua banda, empunha sua viola também em pé, centralizado logo à frente no enquadramento da câmera.

Ambas as performances mencionadas são caracterizadas pelo grande uso de equipamentos de processamento sonoro e envolvem também uma performance corporal do uso destes equipamentos. Exemplos são o acionamento de pedais e *samples*, a utilização de um *pad* eletrônico, e a utilização da voz processada pelos pedais através da captação da viola (ver figura 12).

Figura 12 – Hugo Linns canta no captador de sua viola durante performance para o projeto *Solto*

Fonte: Hugo... (2018)

É possível perceber um contraponto quando se observa a abordagem mais comum de Caçapa no palco. Os dois vídeos mais relevantes de performance do violeiro disponíveis no YouTube são no programa Cultura Livre (ver figuras 13 e 14), e também no *Instrumental SESC Brasil* (ver figura 15). Assim como na única performance que assisti ao vivo com o Duo Leão-Caçapa, o violeiro executou toda a performance sentado.

Na galeria de fotos do seu website há algumas fotos de apresentações musicais feitas. Destas, apenas duas mostram o músico tocando em pé e empunhando uma guitarra. Nestes casos, acompanhava o trabalho de Alessandra Leão em um show no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) e o Azougue Vapor.

Figura 13 – Rodrigo Caçapa em performance no programa *Cultura Livre* da TV Cultura

Fonte: CAÇAPA (2019c)

Figura 14 – Em provável alusão à identidade visual do CD, a cor vermelha predomina no figurino de Caçapa e sua banda durante performance para o *Cultura Livre*

Fonte: CAÇAPA (2019c)

Essas performances indicam a probabilidade deste comportamento ocorrer apenas em shows de maior porte, em palcos abertos, e com uma outra abordagem estética e sonora mais distante daquela realizada no trabalho solo. Quando se trata, por exemplo, das performances de sua própria música, Caçapa parece assumir uma abordagem corporalmente menos audaciosa.

Figura 15 – Camisas estampadas fazem parte do figurino de Caçapa (à frente) e Guga Santos (ao fundo) em performance no *Instrumental SESC Brasil*

Fonte: CAÇAPA... (2015)

É possível compreender essa abordagem por uma fala do próprio Caçapa. Em entrevista registrada em audiovisual no canal de YouTube da Revista *Polivox*, o violeiro afirma que, se fosse possível, sequer apareceria em público. Nesse sentido, afirma que o intuito do seu trabalho é de que sua música "chegue às pessoas e pronto" (CAÇAPA, 2015).

Ainda que sua performance visual e corporal se altere de acordo com a situação, o grande foco de Caçapa parece ser a materialização sonora do seu trabalho. Mesmo com essa dificuldade em lidar com sua imagem pública enquanto artista, o que parece haver é uma compreensão do processo artístico como um todo, a exemplo de alguns padrões visuais possíveis de se identificar no figurino do violeiro e sua banda (figuras 14 e 15).

Enquanto Hugo demonstra com mais frequência uma performance corporal de maior ação, Caçapa adere a uma performance mais contida. São escolhas que parecem estar de acordo com o próprio conforto de cada músico num posicionamento artístico singular. E no caso específico de Caçapa, um interesse por estar mais distante dos holofotes também parece se relacionar com seu processo de pesquisa, que será discutido mais à frente no tópico 4.2.

Vale ressaltar que essa reflexão acerca das abordagens de cada violeiro não tem um caráter definitivo. Portanto, não trata de situações específicas de performances em que seja preferível tocar de uma ou outra forma: são mais indicativos sobre o tipo de circulação mais comum dos dois artistas. Semelhantemente, os modelos de performance são escolhas deliberadas, sejam estas racionalizadas ou mais intuitivas.

Da mesma forma que propor a construção de um instrumento envolve um grande número de etapas contatos e conhecimentos devidos, a proposição de um projeto artístico passa por complexidades semelhantes. Em ambos os casos, além da captação de recursos financeiros, a presença de uma rede de profissionais capazes e dispostos (seja financeiramente

ou pela "brodagem", termo bastante utilizado no Recife que vem do inglês *brother*) a contribuir com o projeto é obrigatória.

Assim, as condições sociais e financeiras de ambos são também fatores primordiais na construção das obras. Isto inclui o próprio acesso a eventos, shows, cursos, festas, discos, pessoas, profissionais, redes de contato, instituições, elaboração de projetos e mais uma infinidade de elementos que permeiam a vida de ambos violeiros. São os diversos capitais acumulados desde os primeiros momentos de suas formações e atuações profissionais como musicistas.

O recorte social de uma classe média intelectualizada não provocou um isolamento, mas significou a vivência simultânea de universos distantes. Um exemplo é relatado por Caçapa: "primeira cantoria de pé de parede que eu vi foi na frente da casa de Salustiano em lá Tabajara, o pai de Maciel, e ao mesmo tempo nos [19]80 eu ouvia rock inglês: Joy Division, pós-punk todinho, rock dos anos [19]60 mais doidão." (CAÇAPA, 2018a).

Antes de entrar em contato presencial com a cantoria, a adolescência de Caçapa parece ter sido marcada pelo contato com diversas bandas estrangeiras. De modo semelhante, Hugo faz referências fortes a algumas bandas estrangeiras, indo do rock dos anos 1960, como os Beatles e The Doors, ao dos anos 1990, como Radiohead. É um processo que evidencia estas vivências distintas em meio a um processo de globalização, agora em formas menos dicotômicas e mais complexas:

> Ao chegar à década de [19]90, é inegável que a América Latina efetivamente se modernizou. Como sociedade e como cultura: o modernismo simbólico e a modernização socioeconômica já não estão tão divorciados. O problema reside em que a modernização se produziu de um modo [p. 97] diferente do que esperávamos em décadas anteriores. [...] Continua havendo desigualdade na apropriação dos bens simbólicos e no acesso à inovação cultural, mas essa desigualdade já não tem a forma simples e polarizada que acreditávamos encontrar quando dividíamos cada país em dominadores e dominados, ou o mundo em impérios e nações dependentes. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 96-97).

O estudo da música e o acesso à universidade pública foi um privilégio que garantiu a ambos o acesso a uma rede de relações e a uma pluralidade de bens culturais. Como afirma Hugo, um dos grande trunfos do acesso à universidade foi estabelecer uma rede de contatos pessoais e profissionais. Mesmo sem ter concluído o curso e adquirido o diploma, considera que estes contatos foram primordiais para conseguir exercer a profissão de músico.

> [...] vi que a academia realmente não era pra mim, que eu ainda achava que poderia pensar no futuro, mas vi que não era pra mim. E dali eu parti pra tocar. [...] Porque música, música no sentido de tocar mesmo, é só isso que acontece mesmo, é o cara ser bom, né? O cara ter uma eficiência. E o

> contato, porque é tudo contato. Não adianta você chegar pra um grupo e chegar e dizer "toma, olha aqui o meu diploma" [riso]. O cara não vai botar você pra tocar. É porque você é e porque lhe conhece. Tudo funciona assim. E eu vejo que é no mundo todo. Assim, nessa questão da música popular, né? A música erudita, aí já entra a questão da eficiência acadêmica, do cara ter diploma, ser formado no instrumento e tal. Mas na música popular, não. (LINNS, 2019a).

No mercado em que ambos violeiros estão inseridos, a rede de relações é de extrema importância. Construí-la é parte do processo de construção do seu próprio projeto artístico e profissional. É através dessa rede de relações que se estabelecem as "tocadas" de Hugo no Recife, a possibilidade de mudança de Caçapa para São Paulo, e praticamente todo e qualquer projeto coletivo que um artista possa montar. É possível propor mais algumas considerações ao aproximar estes fatos aos modelos de consumo do mercado da world music.

Como afirma Frith (2000, p. 306), o gênero da world music nasce como via alternativa ao mercado *mainstream*, polarizado pela *pop music* e pelo *rock'n'roll*. Apesar de ser uma via alternativa, Frith afirma que a world music nasce sob uma categoria ideológica do universo do rock (idem). O argumento de Frith para esta relação entre world music e rock parte do semelhante tratamento às formas de consumo.

Antes de mais nada, é preciso haver uma ideia de autenticidade musical dentro daquele nicho. A partir disto, o consumo assume um caráter mais especializado, em que é necessário um conhecimento e um apuramento do ouvinte para identificar e desfrutar as qualidades de uma música "autêntica".

Nesse sentido, o ouvinte da world music é aquele que gosta de descobrir novas sonoridades, que gosta de experimentar, que tem a "mente aberta". Ao mesmo tempo, é o tipo de consumidor que busca aquelas manifestações mais "autênticas" no sentido de proximidade das tradições, ou que ao menos carreguem um aparente "selo de autenticidade".

Este "selo" é o que faz com que os encartes e releases de artistas e suas obras sejam focados na valorização das tradições locais — o fator de diferenciação mercadológica, ou "valor de diferenciação". Como afirma Michel Nicolau Netto, no mercado da world music: "[...] a diferença é articulada pelos agentes (artistas, produtores, donos de selos) ao lhes serem atribuídos uma origem étnica que, uma vez afirmada incorpora nesses agentes aquilo que chamei de valor de diferenciação" (NICOLAU NETTO, 2017, p. 56).

No campo da performance, Hugo deixa clara a própria percepção de autenticidade nos músicos paquistaneses que assistiu durante a WOMEX. Para ele é o ato de estar tocando e estar dentro da música, transcendendo a própria individualidade para fazer parte daquele

resultado sonoro coletivo. É uma espécie de elevação da performance para acima do campo físico da materialidade.

Para consumir este tipo de música é preciso um engajamento. Cada álbum e cada gravação é uma "descoberta" de preciosidades que não haviam sido mostradas ao mundo ainda (FRITH, 2000, p. 306). É um ato de conhecer o que está fora da grande circulação, de saber daquilo que poucos conhecem. É ter um evento em que apenas aquele seleto grupo se reúne para discutir as últimas descobertas da produção da área.

Um paralelo que reforça o argumento de Frith é o evento da *National Association of Music Merchants* (NAMM). O centenário evento, realizado no estado da California, nos Estados Unidos, apresenta todo ano as novidades do mercado da música *mainstream*. Similar ao que ocorre no WOMEX, apenas programadores participam. Lá são apresentados novos modelos de guitarras, sintetizadores, pedais, placas de áudio, e tudo que envolva o mercado de produção musical.

No universo do rock, por exemplo, é comum ver fãs atentos a cada edição do NAMM para saber dos próximos lançamentos do mercado, mesmo que os produtos estejam completamente fora do alcance orçamentário. É este tipo de fã — conhecedor, especialista, que muito provavelmente também sabe tocar um instrumento e que quer estar sempre atualizado — que se assemelha aos consumidores (e também produtores e músicos) da world music.

No gênero da world music, o mercado não é tão amplo e massificado quanto os mercados mainstream. E aqui entra uma outra especificidade: a construção de uma rede de relações profissionais também recai para o campo da recepção, dos consumidores daquela música. Afinal, realizar descobertas valiosas são prazerosas, mas este sentimento é amplificado através do compartilhamento com seus pares. Semelhantemente, a troca de informações e sugestões sobre artistas, bandas e álbuns também garante um aspecto socialmente afetivo ao consumo musical.

Vale ressaltar que dentro desta cadeia de consumo é possível incluir também os próprios artistas e produtores. Hugo e Caçapa aparentemente se encaixam nesta categoria dupla. Afinal, músicos também são consumidores, e quando constroem um trabalho artístico assumem os dois papeis: de consumir e de produzir.

É possível perceber como o consumo neste tipo de mercado pode estar próximo das relações profissionais. É frequente a presença de músicos nos shows dos dois violeiros. A rede de relações profissionais não só trata de quem está por detrás ou em cima do palco, mas em alguns momentos também é sobre quem está de frente para o palco.

Acompanhei, por exemplo, o show do duo Leão-Caçapa, realizado no dia 24 de março de 2018, num final de tarde de sábado, no bem arborizado estacionamento do Museu do Estado de Pernambuco, localizado à beira da Avenida Rui Barbosa, uma das principais vias que liga alguns bairros nobres da zona norte às áreas centrais do Recife. Lá foi montado um palco em área aberta, coberto por um toldo de proteção às chuvas que aparecem e desaparecem corriqueiramente nos períodos de mudança de estação.

Durante o evento, notei a presença de diversos músicos locais: colegas de faculdade, músicos acadêmicos, músicos da noite, professores, e um número considerável de violeiros, incluindo o próprio Hugo Linns; assim como algumas figuras de outros cenários musicais, como Juçara Marçal, que veio ao Recife naquele final de semana para participar do show de lançamento do disco *Liberdade* (2018), de Maciel Salu. Definitivamente, um público especializado em música nos dois sentidos: conhecedor de música e profissional da música.

No dia seguinte, realizei uma entrevista com Caçapa na porta do histórico Teatro de Santa Isabel, na região central do Recife. Marcamos nossa entrevista neste local pois Caçapa estava aproveitando os dias na cidade para poder prestigiar seus amigos e colegas da área justamente no show de Maciel Salu em que Juçara também esteve presente. Durante a entrevista de pouco mais de meia hora, fomos interrompidos duas vezes: uma por um colega meu que estava trabalhando na produção e outra por conhecidos de Caçapa.

Acompanhei também a passagem de som e um trecho de apresentação musical de Hugo Linns realizada na Rua do Observatório, no Bairro do Recife Antigo, ilha histórica onde está situado o porto e o marco zero do Recife. O palco foi o do Som na Rural, um palco itinerante montado num veículo Ford Rural adaptado, proposta idealizada por Rogêr de Renor[92].

Neste dia, o Som na Rural foi montado para a rodada de negócios do Coquetel Molotov, que aconteceu no dia 16 de novembro, numa sexta-feira emendada com o final de semana graças ao feriado de proclamação da república do dia anterior. O grande dia do festival aconteceria no sábado, transformando a sexta-feira numa espécie de prévia ou "esquenta" para o extenso final de semana que surgia.

[92] Rogêr se tornou uma figura importante para a produção cultural do Recife nos tempos do manguebeat. Durante a década de 1990 foi dono de um bar chamado *Soparia*, localizado no bairro do Pina, zona sul da cidade. A *Soparia* abriu as portas para apresentações musicais dos grupos da época e se tornou um importante ponto de encontro dos artistas mangue. O bar fechou no ano de 1999 (LÉLIS, 2019). Em 2008, Rogêr assumiu um outro projeto que é o palco itinerante do *Som na Rural*. Este é conhecido por circular pelo estado de Pernambuco e participar dos maiores eventos musicais do estado, assim como pelo espaço dado aos artistas e manifestações locais. (SANTOS, 2018).

Considerando a singularidade de um evento de negócios para a área da arte e da cultura, o público envolvido não podia ser diferente do que foi constatado nos demais shows. Desta vez, por motivos óbvios, a presença do público especializado e de músicos era, inclusive, muito maior do que nos demais shows que acompanhei.

A partir destes relatos é possível constatar como boa parte dos públicos de Caçapa e de Hugo se enquadram num critério restrito de "especialistas", incluindo aqui músicos e colegas profissionais de outras áreas artísticas. Aqui também ocorre uma sustentação desses artistas através de redes locais, mesmo com processos de produção e consumo próximos a uma lógica mercadológica global da world music. Sem esta rede de sustentação, não é possível realizar trabalhos e semear novas relações que permitam atingir os mercados exteriores. E mesmo atingindo estes mercados exteriores, alcançar um sucesso que permita se sustentar basicamente das produções internacionais é algo difícil. É preciso que o músico consiga se sustentar localmente, e para isto essas redes precisam ser fortes para garantir os cachês do dia a dia.

Outro ponto a se levantar é a relação dos dois violeiros entre si. É muito provável que, através de alguns anos em contato e de trabalhos em comum, existam influências e contribuições mútua de ideias e práticas. Obviamente, estas se materializariam de maneiras distintas na obra de cada um, a partir das escolhas assumidas nas individualidades artísticas.

Estas materializações estão carregadas de diversos aspectos discutidos desde o início desta dissertação. Daquilo que estava, de alguma forma, pré-definido socialmente através dos agentes não-humanos da viola, dos pedais, e de demais ferramentas utilizadas; e daquilo que foi construído a partir da vivência de cada músico em contato com estas pré-definições.

As escolhas artísticas individuais formam obras diferentes, permeadas por pontos em comum. Cabe agora observar de maneira mais específica a abordagem de cada músico nos processos de produção e criação. Este olhar proposto para agora busca um panorama das obras de cada um, o que inclui uma série de reflexões que ultrapassam a materialização sonora das obras. Portanto, o foco é questionar a relação de práticas e discursos ao resultado musical.

5.2 RODRIGO CAÇAPA, MÚSICO-PESQUISADOR

Tratar de qualquer obra musical vai além do processo de organização e materialização das ondas sonoras. É também entender o seu processo fora do palco. No caso de Caçapa, este processo passa pela função de pesquisador, indissociável ao papel de violeiro. É nesta função

de pesquisador que Caçapa tem se dedicado de forma mais intensa nos últimos anos. Assim, parto deste ponto para discutir sua obra considerando visões e narrativas expostas através de registros e entrevistas.

O primeiro fato que destaco é a perspectiva utilizada para a realização da etapa documental da pesquisa que vem realizando. Com o acesso à Discoteca Oneyda Alvarenga, vinculada ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), Caçapa entrou em contato com uma série de fonogramas do início do século XX no Brasil, em especial àqueles das pesquisas realizadas/coordenadas por Mário de Andrade (1928-1929; 1938) e por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1943). O foco do violeiro está naquilo que considera "três gêneros tradicionais do Nordeste brasileiro: o coco, a cantoria e a música instrumental para viola" (CAÇAPA, 2018b).

Ao me relatar o objetivo da pesquisa, Caçapa me entrega também uma parte de sua visão:

> É uma vontade que tenho de muitos anos de mergulhar nos acervos que já existem há quase 100 anos sobre a música do nordeste, e entender o que é que tá ali com foco não nos pesquisadores – no Mário de Andrade, no Câmara Cascudo, ou no Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que era um carioca também bem importante – que são pessoas que são muito mais estudadas pelo o que fizeram, que é muito importante, do que as músicas que eles registraram, né? Então minha intenção é mudar o foco: "não, não vou estudar o Mário de Andrade, vou estudar o que o Mário de Andrade registrou", né? E que é muita coisa. (CAÇAPA, 2019a).

Mário de Andrade e Luiz Heitor, assim como outros autores e pesquisadores similares aos tratados na seção 2, foram de extrema importância para a produção intelectual sobre cultura no Brasil. Mas essa cautela de Caçapa é própria de um olhar crítico atual sobre os recortes sociais que permite refletir sobre as visões destes pesquisadores com a vantagem de um distanciamento histórico.

Como afirma Nestor Garcia Canclini, a partir da visão de Renato Ortiz:

> [...] o desenvolvimento dos estudos folclóricos brasileiros deve muito a objetivos tão pouco científicos como os de fixar o terreno da nacionalidade em que se fundem o negro, o branco e o índio; dar aos intelectuais que se dedicam à cultura popular um recurso simbólico através do qual possam tomar consciência e expressar a situação periférica de seu país; e possibilitar a esses intelectuais afirmar-se profissionalmente frente a um sistema moderno de produção cultura do qual se sentem excluídos. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 211-212).

Compreender os anseios daquela parte intelectualizada da população é também destacar o quanto o processo de pesquisa resguardava um certo distanciamento da

manifestações estudadas e, principalmente, das pessoas que faziam aquelas manifestações. Este é um fato destacado por Caçapa:

> Então quando Mário de Andrade vai pra um engenho de açúcar no Rio Grande do Norte e conhece o Chico Antônio, por mais que ele tenha admiração pessoal e artística pelo Chico Antônio – que era um coquista; que mudou a vida dele, mudou a maneira dele ver a música do Nordeste; ele ficou apaixonado pelo o que o Chico Antônio fazia – ainda assim, ele era o convidado do senhor de engenho e o Chico Antônio era o cara que trabalhava no serviço pesado do engenho. 'Tou dando um exemplo dentre centenas, né? Outro exemplo é que ele foi pra um engenho que era da família do Cícero Dias, na mata sul de Pernambuco, acho que provavelmente ali entre Amaraji, Primavera, perto de Escada, na mata sul. Foi lá, passou uma dia e uma noite, via um cavalo marinho... tem uma fotografia do Mário de Andrade com o Cícero Dias, todo mundo jovem ainda... José Américo de Almeida, que era um escritor paraibano... todo mundo lá no engenho, todo mundo de paletó, muito elegante, naquele casarão imenso lá do engenho... e a foto do pessoal que provavelmente é o mesmo pessoal que fazia o cavalo marinho, ou o boi mais tarde, né? Que é o pessoal descalço, com roupas esfarrapadas, rasgadas, sem camisa, trabalhando no serviço pesado. Então ainda é a escravidão. Ainda é aquele cenário... então essa contradição aí a gente sempre não pode esquecer dela, né? Por mais que o Mário fosse o cara de pensamento socialista, muito avançado pra a época, hoje a gente vê que ele tinha essas limitações, ele talvez não pudesse ir muito além de onde ele foi porque era um ser humano, né? 'Tava num contexto histórico e naquelas circunstâncias ali de um Brasil ainda mais desigual do que é hoje. (CAÇAPA, 2019a).

Boa parte da produção intelectual da época era restrita aos estratos mais altos da sociedade. Interligado a isso estavam os meios de registro de boa parte daqueles estudos, que limitavam o acesso do material e garantia um uso praticamente exclusivo de grupos intelectuais. Citando mais uma vez Canclini:

> Ricardo Rojas e Martínez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico, ou o valorizaram e o conceberam pela primeira vez dentro da história nacional. Esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribuiu para o divórcio entre as elites e o povo. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. Mesmo nos países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal, como os que citamos [Brasil, Chile e Uruguai], o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 143).

É curioso observar como o registro sonoro pode ser colocado em pauta nesta mesma observação. Da mesma maneira que tratei anteriormente sobre um certo privilégio de Caçapa e Hugo em ter acesso a bens culturais no final da década de 1980, os registros fonográficos na

primeira metade do século XX eram meios bastante inacessíveis a boa parte da população, guardando uma certa exceção com relação às reproduções radiofônicas. Mesmo que o material destas missões tenha sido registrado em áudio, pouco daquilo era repassado para a população realizadora daquelas manifestações, por exemplo.

Essa situação se torna ainda mais evidente quando se considera que boa parte deste material ainda é inacessível. Mesmo com o acesso gratuito, com a necessidade apenas de um cadastro, a discoteca Oneyda Alvarenga agrega em sua localização geográfica também o privilégio do usufruto do acervo. Para acessar boa parte do material registrado pelas pesquisas mencionadas é necessário realizar o deslocamento até a cidade de São Paulo.

Se Canclini destaca a escrita como um fator de segregação, os modos de armazenamento dos registros também se relacionam a esta falta de uma maior democratização ao acesso das informações guardadas nos acervos. Como o próprio Caçapa destaca, o acesso às gravações das pesquisas folclóricas de Andrade e Corrêa de Azevedo foi condicionado às burocracias do sistema, envolvendo assinatura contratual para uma garantia dos direitos de uso daquele material por parte do acervo. Não são permitidas cópias, e muito menos sua divulgação. Apenas parte deste material está disponível para venda através de uma coleção de seis volumes lançada pelo Selo Sesc e com venda exclusiva das lojas SESC (SESC SÃO PAULO, 2006).

Desta forma, boa parte da população sequer tem acesso às informações destes registros. Por isso, Caçapa destaca seu desejo frustrado de divulgar este material para as próprias comunidades pelas quais as missões passaram e coletaram os registros em áudio. A impossibilidade de divulgação é decorrente do impedimento contratual existente para quem assume a função de pesquisador dos arquivos do CCSP.

Assim como a literatura não garantiu uma maior democratização da arte, os acervos documentais também não garantem, até hoje, a democratização do acesso a estas informações. No segundo caso, por mais que já exista a intenção por parte da arquivologia em tornar esse material acessível aos pesquisadores, o longo caminho de realização demonstra uma grave disparidade econômica, social e geográfica no Brasil. Como afirmou Caçapa:

> Esses documentos nem sempre chegam nas pessoas que fazem de verdade hoje. Isso é uma outra coisa do projeto assim: vamos juntar isso pra tornar isso o mais acessível possível. Não pros acadêmicos não, também pra eles, mas pra todo mundo. Po, por que é que a gente não conhece isso, cara? Eu tenho esse lado assim, de tentar contribuir de algum jeito pra a coisa... ser menos... limitado, menos... menos conservadora. (CAÇAPA, 2018a).

Mesmo com as críticas aos critérios de produção da intelectualidade brasileira e as dificuldades atuais nessa democratização, há uma tentativa de encontrar este diálogo através de modos mais colaborativos de produção musical e de pesquisa cultural. É parte do processo de dar voz àqueles realizadores das ditas culturas populares, como reivindicado pelo manguebeat, mas numa reformulação mais próxima das trocas entre os realizadores, como no processo da etnografia pós-moderna destacada por Elizabeth Travassos (2002).

A aproximação de recortes sociais distintos surge em Caçapa junto a uma crítica a determinados discursos anteriores e que ainda se fazem presentes nos dias de hoje. É um mote para propor o processo criativo desde o primeiro trabalho do violeiro:

> No Brasil se cultiva há muitos anos, há muitas décadas, a ideia de que a música tradicional, a música de rua, principalmente do nordeste, só pode ser feita por quem mora nas comunidades rurais, do interior, que é uma música antiga, arcaica, que não evolui. E que a música da cidade tem que ser pop, cosmopolita – cosmopolita num sentido de olhar só pra fora, nunca pra dentro do país. Então isso pra mim é um mito. Eu nunca acreditei nisso, e acho que essa tradição tem um impulso, tem um impulso criativo tão grande quanto qualquer outra tradição de música do mundo. (CAÇAPA, 2011).

Este tipo de abordagem parece estar presente no fazer musical de Caçapa nos últimos anos. Um exemplo é o disco de Biu Roque, *A Noite Hoje é a Maior*, lançado no ano de 2018, com produção musical de Caçapa junto a Alessandra Leão e Missionário José. Durante o lançamento do trabalho final, foram publicadas também falas de participantes do processo, sendo duas delas com Caçapa. Nestes vídeos o violeiro trata de dois momentos em que evidencia a importância do crivo de Biu Roque para chegar no resultado final da produção.

Na primeira situação, Caçapa mostra como foi a abordagem para propor uma ideia sua durante o processo de gravação:

> Eu ouvi uma das músicas que ele cantava, chamava *Ô rio, cadê riacho?*... eles gravaram como ciranda e eu via como uma marcha aquilo. E eu cheguei a dizer a Biu Roque na hora de gravar, disse: "Biu Roque, isso não é uma marcha de carnaval, não?". Ele disse: "não, é uma ciranda". Eu digo "tá certo". Insisti um pouco e vi que ele não se animou muito com a ideia, a gente gravou com uma base de ciranda e eu levei pra casa a gravação e fiquei, aí comecei a fazer um arranjo de sopro pra a Fuloresta [do Samba] — o quarteto de sopro da Fuloresta — como marcha. E antes de levar pra casa, eu pedi pra eles gravarem uma base de, como chamam, bloco rural, ou marcha de carnaval lá, do jeito que eles faziam: Biu Roque, Mané e o Cosmo. E aí gravou lá a versão de ciranda dessa música e depois quando acabou, gravou tudo, eu disse: "Biu Roque, escuta essa música aqui". Aí botei o arranjo de sopro, já tava gravado o sopro em cima da percussão de marcha. Eu digo: "agora canta aquela música lá *Ô rio, cadê riacho?*. Rapaz, aí virou uma criança, né? Foi lá gravar, pulava dentro do estúdio, começou a fazer gritinho... pra mim isso valeu muito porque eu vi ele menino na minha frente. (CAÇAPA..., 2018a).

Ao ter sua ideia rejeitada num princípio por Biu Roque, Caçapa foi atrás de uma forma de demonstrar na prática aquela ideia, mais do que através de um diálogo especulativo ou conceitual. A importância do crivo aparece quando aquele arranjo montado por Caçapa só é mostrado após a realização daquilo que estava previamente acordado com Biu Roque. Entende-se que dessa forma, caso não houvesse aceitação por parte do mestre de maracatu rural, o arranjo em ritmo de ciranda seria mantido. A voz do produtor mantém sua relevância, mas numa ação menos impositiva buscando manter os desejos do artista principal daquele projeto.

Este é um fato interessante de se observar quando as lógicas de produção no mercado da world music tratam como um ato de inautenticidade a presença de um produtor externo. Nesta produção do disco a colaboração entre produtores e músicos é explicitada sem nenhuma preocupação com os antigos padrões mercadológicos da world music. Aqui parece haver um maior interesse no processo de realização do trabalho do que num determinado status de autenticidade ou no retorno econômico.

Outro exemplo acerca da importância do crivo de Biu Roque é em relação à gravação das guitarras. Neste caso, suscita-se um questionamento, relatado pelo próprio Caçapa, acerca da relação entre aquela tradição musical da zona da mata pernambucana e um instrumento que seria completamente alheio a esta tradição.

> Quando Juliano Holanda 'tava gravando várias camadas de guitarras em cima desse coco, Biu Roque estava nesse dia da gravação. E ele ficou quietinho ali olhando, acompanhando, ouvindo tudo. E aí Juliano botou uma camada, depois botou outra e eu só meio apreensivo. 'Tava botando guitarra elétrica numa coisa muito tradicional pra ele, que ele cantou a vida toda. Como é que ele ia reagir a isso? E ficou muito quieto lá observando, ouvindo tudo, e aí chegou num *take* em que Juliano começou a fazer um improviso bem bonito que tá lá no disco... quando Juliano 'tava improvisando ele falou assim pra mim: "quem quiser botar falta que bote, mas tá muito bom, viu?". Eu digo: "pronto, Juliano, pode parar, Biu Roque gostou, sai daí, não inventa mais não". (CAÇAPA..., 2018b).

É curioso observar como esta cautela de Caçapa quanto ao uso da guitarra ocorre mesmo com sua visão mais fluida acerca das tradições. Neste caso específico, como a figura principal do projeto era Biu Roque, existia uma incerteza quanto aos gostos do mestre em relação às sonoridades propostas. Quando o trabalho em questão é o do próprio Caçapa, uma "mistura" como essa não é tão questionada. Um exemplo é da banda montada em São Paulo para realizar seus shows, quando substitui uma das três violas pela guitarra elétrica.

É importante observar este fato diante de outras narrativas do próprio Caçapa com relação às tradições. No processo de criação do primeiro disco, o violeiro assume uma busca pela construção musical com forte caráter polifônico. Para atingir esse objetivo, afirma que percebeu a necessidade de "transformar essas afinações tradicionais pra poder manter essa clareza da polifonia" (CAÇAPA, 2011). Foi o processo de alterar o calibre das cordas para que as três violas gravadas cobrissem boa parte do espectro sonoro, preenchendo regiões distintas de grave, médio e agudo.

Sobre essa minúcia no tratamento da afinação da viola, vale observar o Programa Passagem de Som (2016), promovido na ocasião do show pelo Sesc Instrumental. Nele, Caçapa visitou o Centro de Tradições Nordestinas, no bairro do Limão, em São Paulo capital. São entrevistados também a repentista Luzivan Matias[93] e o repentista Sebastião Marinho[94]. O encontro parece ter sido promovido pelo fato de Caçapa já os conhecer previamente, seja por ter assistido pessoalmente alguma cantoria de pé de parede, ou por ter ouvido alguma gravação.

Em um determinado momento há um corte para um diálogo entre Caçapa e Sebastião sobre as violas de cada um. Ao ceder sua viola para o cantador tocar, Caçapa afirma: "Eu fiz uma afinação, só tem nessa violinha, que parece a de cantoria mas não é. Ela muda essa corda aqui. Bem parecida. Dá pra tocar, né?". Do outro lado, Sebastião afirma de maneira despreocupada com os detalhes de Caçapa: "É, po. É a mesma coisa, po" (CAÇAPA..., 2016).

Remeto ao estudo de caso de Bruno Nettl (2006) para tratar da diferença nos padrões de percepção da mudança musical entre o violeiro instrumental e o cantador. Para Caçapa a alteração na afinação foi significativa considerando o foco instrumental e polifônico de suas composições com o uso de três violas. Para Sebastião, é como se aquela alteração não resultasse em maiores transformações no seu fazer musical. A reação do cantador é de quem só precisaria garantir o acompanhamento de sua cantoria, independente de qualquer detalhamento de oitava alcançada por um outro encordoamento do instrumento.

É importante ressaltar o discurso sobre a construção das ideias musicais de Caçapa a partir da polifonia. Sobre esta característica, uma referência explicitada é a música de Bach,

[93] Nascida em Cuité-PB e sobrinha da cantadora Minervina Ferreira, desde cedo se interessou pela prática do repente. Mudou-se para São Paulo numa tentativa de seu pai afastá-la do universo da arte. Lá em São Paulo conheceu Sebastião Marinho, que se tornou uma espécie de instrutor da cantadora (SOUZA, 2003, p. 56). É considerada a única repentista profissional residente em São Paulo (CAÇAPA, 2016), onde tem realizado pelejas e participado de gravações.

[94] Nascido em Casserengue-PB, iniciou sua jornada profissional viajando entre municípios da Paraíba. Chegou em São Paulo em 1976 para participar de um encontro de cultura nordestina e não voltou mais. Lá fundou a União dos Cordelistas Repentistas Apologistas Nordestinos (URCAN) e participou de algumas gravações como no disco *Repentistas do Nordeste* (1979) (MARINHO, 2002).

em especial um disco dos Concertos de Brandenburgo adquirido, em conjunto com as partituras, durante uma turnê na Europa em meados dos anos 2000. Esse marco é considerado importantíssimo na formulação de um caminho como arranjador (CAÇAPA..., 2016).

Outro elemento citado como contribuição ao raciocínio polifônico foi o trabalho de Tom Zé[95], com ênfase no disco *Estudando o Samba* (1976). Caçapa encontrou ali uma música que o fez associar a polifonia de Bach a características consideradas mais modernas (CAÇAPA..., 2016). Ao mesmo tempo, nas palavras do violeiro, "é um disco sobre samba, é um disco de samba, um disco estranho ao samba, mas é samba" (CAÇAPA, 2015).

Além disso, é um disco que parece fazer parte de uma relação mais afetiva de Caçapa com a capital paulista. Para ele, enquanto uma das coisas que o faz se sentir bem na megalópole é a grande presença de nordestinos (CAÇAPA..., 2016), a obra de Tom Zé é "um dos discos que mais tem a cara dos nordestinos que vivem em São Paulo". Torna-se uma espécie de referencial, sendo uma "música que o nordestino é capaz de fazer em São Paulo" e "sem cair no estereótipo do Nordeste" (CAÇAPA, 2019a).

A preocupação em não cair no estereótipo é um dos discursos recorrentes de Caçapa desde a concretização do seu disco solo. Como afirma em um dos vídeos produzidos em conjunto com seu disco:

> Então esses universos da música brasileira, da música popular brasileira gravada em disco, do frevo de rua, do manguebeat (nos shows de rua que tinham uma linguagem pop e do rock and roll também), do cavalo marinho no interior, da música acadêmica, da polifonia... Tudo isso foi se juntando na minha cabeça. [...] Esse meu disco, meu primeiro disco solo depois de 15 anos de vida profissional, procura sintetizar tudo isso, todos esses universos. De maneira orgânica, **sem apelar pra colagens de estilos e pra o ecletismo**. Eu tento, na verdade, ser influenciado pela música do mundo inteiro, pelos mais diferentes universos culturais e de épocas, sem necessariamente citar um elemento musical, ou um instrumento que é utilizado, mas tentar entender o processo de criação, o sentido profundo daquela música e trazer aquilo para a linguagem da música de rua do Nordeste. (CAÇAPA, 2011; grifo meu).

Em minha primeira entrevista com Caçapa (2018a), o questionei sobre esse processo de organicidade da música e pedi um esclarecimento sobre o que considerava como

[95] Nascido na cidade de Irará-BA em 1936, teve sua trajetória artística inicialmente ligada à tropicália, tendo residido boa parte da vida em São Paulo-SP. Sua carreira tem como marco um atraso de anos até seus trabalhos serem reconhecidos pelo público e pela crítica. Com mais de duas dezenas de discos autorais lançados, o *Estudando o Samba* (1976), citado por Caçapa, continua sendo uma grande referência na carreira do artista. Boa parte do destaque surge a partir da escuta de David Byrne, ex-*Talking Heads*, mais de uma década depois do lançamento. A partir disso, Byrne lançou uma compilação para o mercado exterior e que encaminhou uma redescoberta pelo público e mídia brasileiros. Ainda em grande ritmo de produção, tem feito shows com frequência. Seu último trabalho em estúdio foi o disco *Sem você não A* (2017), com canções de temática infantil (ZÉ, 2019).

“colagem”. Os exemplos dados eram relacionados ao tropicalismo e a Raul Seixas, que misturavam ritmos e gêneros distintos em uma mesma música, com mudanças bruscas. Enfatizou que não havia juízo de valor sobre aquilo, mas que seu caminho artístico estava num sentido diferente daquele. No entanto, deixou claro que não sabia como seria essa busca por organicidade.

Em uma segunda entrevista, pedi para que Caçapa destrinchasse esse fato. Neste segundo momento, a ênfase dada foi no domínio das linguagens trabalhadas. O exemplo utilizado foi o de Siba, considerando que o domínio desse músico das linguagens do maracatu rural e do rock possibilitava uma construção musical com características consideradas mais orgânicas. Assim, nas palavras de Caçapa: “você tem mais possibilidade de resolver essa organicidade da música o quanto mais você tem domínio sobre aquela linguagem com a qual você está lidando, né?” (CAÇAPA, 2019a).

Esse discurso remete à noção de competência discutida por Juliana Guerrero (2012) em referência a trabalhos anteriores sobre a temática de gênero musical. A organicidade que Caçapa busca parece estar relacionada a essa associação de características específicas a um estilo, gênero ou ritmo. Se pensarmos a partir dos estudos de gênero musical, haverá uma série de fatores ligados à competência do artista para o enquadramento de uma música a uma determinada classificação. Para isso, é primordial a recepção dos ouvintes na percepção daquilo que é “mais” ou “menos” pertencente a uma ou outra categoria.

Neste caso, não foi possível identificar uma preocupação específica do músico quanto à recepção de sua obra em termos de enquadramento a uma classificação ou categoria de gênero musical. Há uma rejeição a rótulos amplos, como o da world music, assim como a dificuldade em aceitar os termos *cultura popular* e *música tradicional* sem uma reflexão crítica. Neste segundo caso, afirma utilizá-los muito mais por não encontrar substitutos do que com o intuito de corroborar o uso.

Ao mesmo tempo, finca sua produção para viola em ritmos e termos próprios dos universos com que deseja trabalhar, a exemplo dos nomes de suas composições. São *cocos*, *baianos* e *sambas*, além da utilização do termo *rojão*, que o músico utiliza como referência e argumentação de sua própria prática. Mais à frente destrincho esse fato.

O compromisso de Caçapa parece muito mais pessoal enquanto objetivos artísticos e de criação do que necessariamente em relação ao consumo de sua obra. Desta forma, a noção de competência discutida até aqui parece enquadrar mais a visão do músico do que uma perspectiva dos consumidores de seu trabalho.

Ainda sobre o lado receptor da cadeia produtiva, o músico demonstra uma certa incompreensão à falta de disposição de potenciais ouvintes em experimentar sua música:

> O disco saiu em 2011, hoje é 2015... Eu 'tava fazendo as contas ontem, são 11 shows ao todo. Em cinco anos não é nada, né? É muito difícil. Ao mesmo tempo não acho que seja uma música difícil. Quando as pessoas se dão um tempo pra ouvir, normalmente a reação é positiva. Não é uma música cabeçuda. Tem a coisa da elaboração mas tem uma comunicação que é da linguagem da música tradicional do Nordeste, que é muito direta. Acho que pega, isso pega. (CAÇAPA, 2015).

Ao que já foi levantado até aqui, a busca por organicidade é considerada uma caminhada entre os universos que influenciaram o músico. Neste sentido, Caçapa tem se dedicado não apenas à prática mas também à pesquisa dessas manifestações referenciadas, como o coco, a cantoria e as práticas de viola. Diante dos discursos e das práticas em relação a estas tradições locais, vale tratar dos discursos sobre a maneira do músico lidar com suas referências externas.

O primeiro fator a se considerar é a percepção de Caçapa diante daquilo que vem de fora, principalmente de outros países, como partes de outras tradições. Um exemplo claro dado pelo próprio violeiro é o da turnê dos Beatles no Japão.

Naquela ocasião, os músicos britânicos foram questionados se estariam servindo como um mau exemplo que distanciava os jovens japoneses de suas tradições. Em resposta, Paul McCartney afirma que não haveria a mesma incitação de quebra das tradições britânicas caso japoneses aportassem no Reino Unido para apresentar suas tradições nipônicas (MCCLURE, 2016).

De maneira bem evidente, este discurso indica que o somatório dos referenciais de Caçapa passa pela ideia de pluralidade de tradições. Assim, os Beatles se tornam um grande referencial sonoro de uma linhagem britânica da tradição do rock anglófono, da mesma forma que bandas do pós-punk como Joy Division e Sonic Youth, que foram citadas rapidamente ao longo das entrevistas concedidas. É um referencial sonoro que não só pertence à formação musical do violeiro como parece ser abraçado por ele.

Assim, é possível comparar as diversas tradições identificadas e referenciadas pelo músico a um fluxo de informações acumuladas ao longo dos anos e que são selecionadas em um critério subjetivo no fazer musical. Sem pretensões de uma resposta exata, questiono: o que leva a escolher um determinado caminho de destaque da relação com o local? Parto de alguns pensamentos em voz alta de Caçapa na segunda entrevista que realizei com o violeiro:

> [...] acho que a organicidade, se você teve a sorte ou azar de ser um cara de classe média no Brasil, que vive entre dois mundos, que é o da cultura

> ocidental que tá na academia, que tá nos livros... a história oficial; e o mundo da camada mais pobre da população, que tá no interior, tá na periferia, que faz uma música pouco [entendida] por essa outra parte da população... se você tem essa sorte ou esse azar de estar nesse mundo, e você tem essa preocupação de fazer música, eu acho que a única maneira de fazer uma música orgânica é você conseguir mergulhar nesses dois mundos, né? Porque se não vai virar uma colagem, né? Vai ficar... acho que vai estar aquém do que poderia ser. Pra mim ela ficaria aquém porque continua existindo um abismo entre as duas, né? Entre esses dois mundos. E aí voltando pra a questão política: pra mim o que eu quero, politicamente, é que esses dois mundos se encontrem de uma maneira menos conflituosa. Conflito sempre vai ter, porque são mundos diferentes, mas é tentar resolver na música uma questão política também. [...] Quando eu falo sorte e azar é isso... é um privilégio por um lado ter acesso a essas coisas, mas também é um desafio, né? E isso me preocupa... a minha contribuição como artista acho que vai ser mais interessante pra as outras pessoas se ela vier daí, dessa questão, do lugar onde eu 'tou, né? (CAÇAPA, 2019a).

Esse fluxo de pluralidades é o grande dilema discursivo de Caçapa. Por mais que determinadas influências estejam presentes na sua vida e na sua construção musical, não é possível enquadrar sua música nas sonoridades de mercados do universo do pop ou do rock. Assim, vale retomar o olhar sobre as tradições locais a partir de uma outra ideia de caráter mais técnico: a capacidade musical de improvisar.

A ideia de improviso se torna algo importante para discutir a busca do violeiro por uma organicidade. Existe uma certa rigidez tanto no processo criativo quanto no processo de execução das obras, ressaltadas principalmente pelo caráter de sobreposição de linhas melódicas de sua música que deve ser mantido no momento da execução musical. Então, o caráter improvisatório possível de se atingir nessa música estaria mais próximo de um grau de interpretação do executante do que sobre um conceito jazzístico de improviso musical. Sobre este fato, Caçapa afirma:

> Tem várias maneiras de improvisar. Eu quero chegar — a gente ainda tá no começo desse processo que exige um tempo mesmo — de improvisar um pouco como se faz um coco. Mas o coco ele se improvisa cantando versos, né? Mas tem uma maneira de improvisar no coco que é você improvisar com ritmo. Jackson do Pandeiro fazia muito isso, né? Ele cantava a mesma melodia cada vez de um jeito, deslocando a acentuação rítmica. [...] Mas eu quero chegar também nesse lugar do improviso que a gente brinque com... que isso é uma coisa da tradição oral do nordeste. O cavalo marinho, por exemplo, você tá tocando ali a mesma música há 100 anos, mas o legal você tá: primeira vez toca aqui, da segunda vez você toca acima... é o miudinho, como no samba, né? O passo miudinho, muda um pouquinho aqui, um pouquinho ali. A graça é essa. Tem a repetição, mas tem uma variação pequena. (CAÇAPA..., 2015).

Proponho uma observação do álbum solo de Caçapa a partir do discurso de busca por uma organicidade musical pelo violeiro. Esta organicidade seria o oposta às colagens, definidas como quebras bruscas e caricaturadas de determinados gêneros e estilos. Em todo o trabalho feito no *Elefantes na Rua Nova* (2011), existem basicamente três elementos instrumentais: violas, contrabaixo e percussão.

Alinhavando organicidade e caráter improvisatório, um primeiro indicativo comum entre ambos seria a manutenção de uma unidade básica para a execução musical. Esta unidade básica pode ser identificada principalmente na seção rítmica.

Um primeiro indicativo é a nomeação das faixas. Como o próprio violeiro se considera um péssimo nomeador, utiliza geralmente três elementos para nomeá-las: o ritmo daquela composição; o sufixo rojão, significando aqui uma prática instrumental de viola; e a numeração daquela composição. Exemplos são: *Coco-rojão nº1*, *Baiano-rojão nº1*, *Samba de rojão nº 1*, e assim segue.

Ao que parece, a base da sua criação musical parte dessa referência aos ritmos das chamadas tradições locais direcionadas ao caráter instrumental da viola. Esse modo de composição resguarda um forte componente melódico, tanto das violas sobrepostas quanto da própria linha de contrabaixo. Assim, ressalta-se bastante uma construção polifônica na qual Caçapa referencia em seu processo criativo (CAÇAPA..., 2016).

Estes fatores são somados ao processamento sonoro no aspecto da eletrificação da viola e na modificação do sinal desta através dos pedais. Assim, o caminho dessa organicidade poderia passar por certas alterações timbrísticas grandes preocupações, pois haveria uma unidade de construção musical para além do timbre do instrumento.

Caçapa então busca atingir um certo grau de conhecimento acerca das chamadas tradições para inserir-se no processo de continuidade das tradições. Como afirma: “Mesmo tendo utilizado o processamento para transformar o som da viola, procurei me manter fiel à linguagem, à maneira de tocar e, principalmente, ao espírito do instrumento” (CAÇAPA, 2011).

Ao final do processo criativo, propõe-se um discurso de continuidade das práticas locais referenciadas. O resultado artístico não alivia as tensões internas frequentemente relatadas por Caçapa em meio a múltiplos universos simbólicos. A busca pela organicidade como fator de resolução destas tensões se torna um fator primordial para compreensão de sua obra, numa conexão indissociável dos processos de composição, performance, produção e pesquisa realizados até o momento.

O anseio por esta organicidade parece ser uma maneira de lidar com as características de uma atualidade condicionada às pluralidades: de informações, de sonoridades, de experiências, de relações, etc. Mesmo tentando fugir dos rótulos, as escolhas sonoras de Caçapa materializam uma produção que pode ser categorizada mercadologicamente, e comercializada para além dos próprios ideais defendidos pelo musicista.

Pode-se citar alguns exemplo de categorias de consumo musical, como *música regional*, ou um nicho da *música instrumental*. Isto também dependerá do recorte geográfico de Brasil, que poderá valorizar mais um ou outro termo, podendo inclusive especificar mais ou menos a origem geográfica ou a relação com uma outra categoria de *música tradicional*. Num recorte global, entraria na categoria da *world music*, encaixa junto a uma multiplicidade de produções distintas mas que se unem pela distância aos mercados do *pop* e do *rock*.

Há um processo de hierarquização da diversidade que é correlato às lógicas mercatórias da world music. O que ocorre é que os desejos e anseios de Caçapa em meio a seu projeto profissional se enquadram numa rede que valoriza características similares. Neste sentido, parece haver uma relação política da valorização de determinadas músicas, de determinadas origens, de determinados povos e etnias que, na história recente, encontravam-se (e ainda se encontram) relegados numa escala de poder.

> [...] o fato de a gente, da minha abordagem na música, 'tar ligado à música, digamos, mais tradicional de Pernambuco, do Nordeste, no caso, não nasce de uma necessidade política. Em primeiro lugar é uma questão estética afetiva de gosto, de amor por aquilo ali. Mas acaba indo pra uma questão política, que também me preocupa muito, que é muito importante pra mim... e ao contrário também, quando a gente resolve da maneira mais verdadeira, mais libertária mesmo, você, na música, acaba criando a beleza também, né? (CAÇAPA, 2019a).

É justamente a partir desse caráter político que as lógicas da world music se estabelecem enquanto mercado. Um discurso em que as desigualdades perpetuadas historicamente dão lugar à valorização dos desvalorizados e são transformadas, de alguma forma, em um produto. Como afirma Michel Nicolau Netto:

> [...] a produção da diferença se dá sob signos que se formam por desigualdades históricas e aquilo que se valoriza como diferença, em geral, foi construído como forma de opressão e dominação. Pensemos sobre a questão étnica. Na contemporaneidade, em certos mercados simbólicos a diferença adquire um valor que ao ser articulado por agentes sociais lhes garante benefícios em suas negociações nesses mercados. (NICOLAU NETTO, 2017, p. 56).

É o compartilhamento desses ideais de valorização dos desvalorizados que reforça a construção de uma unidade mercantil nos mercados da diferença. Vale observar sempre que esta valorização também pode ocorrer de maneira plural e não necessariamente positiva: seja com um fetichismo vulgar, seja nos processos que buscam transmitir uma veracidade, seja nas produções musicais mais colaborativas, e em outras tantas possibilidades que podem ser destrinchadas e aprofundadas caso a caso.

O que vale ressaltar é que, independente da intenção, a proposta de Caçapa se enquadra nestes mercados da diferença. Sua música pode não fazer parte do *mainstream* da world music, mas entra em categorias e subcategorias deste mercado pelo fato de suas criações compartilharem ideais similares aos comercializados nessa classificação. Diante de um processo de pesquisa, criação e produção mencionado anteriormente, é importante perceber que o resultado final também se relaciona com o tipo de consumo estabelecido para esta arte.

5.3 HUGO LINNS PARA ALÉM DA VIOLA

O ritmo de produção artística de Hugo é intenso. Nos últimos 10 anos, lançou três álbuns de música instrumental para viola em um cenário local de pouca rentabilidade. Também tem ampliado o repertório de seu trabalho solo a partir de arranjos de canções, com os mais diferentes intuitos, além de acumular parcerias.

Em meio a tantas outras tocadas com artistas locais, ainda assumiu outros dois projetos distantes do seu trabalho com viola, rendendo dois discos produzidos. Tratar de sua obra neste recorte recente é tratar da sua atividade extremamente plural enquanto músico. Assim, inicio a observação dessa produção de Hugo partindo dos projetos que mais se distanciam do trabalho solo para viola dinâmica e que possuem algum registro fonográfico divulgado.

O mais antigo deles com registro musical é o *Sonoras*, produzido entre 2009 e 2010. São dez faixas, todas produzidas, compostas e executadas por Hugo. Há uma ampla lista de instrumentos e que variam entre uma faixa e outra: órgão, baixo elétrico, guitarra, viola dinâmica, piano, glockenspiel e vibrafone, além de alguns sintetizadores e outras programações eletrônicas, produzindo uma vasta gama timbrística.

A produção individual do *Sonoras* aponta para dois fatos. O primeiro é a origem do trabalho, considerando os interesses de musicais Hugo quanto à criação utilizando softwares

de produção musical, como o *Pro Tools*[96] e o *Fruity Loops*[97]. O segundo é a consequência do processo de criação. Com este trabalho, Hugo entrou em contato com os procedimentos de produção de um material fonográfico, com a programação eletrônica de sons, com ferramentas de edição, e com os procedimentos de gravação dos instrumentos acústicos, que inclui a escolha e o posicionamento de microfones, local de gravação, adaptação acústica do local e etc.

Assim, a realização do *Sonoras*, que ocorreu paralelamente à produção do primeiro disco de viola dinâmica instrumental, o *Fita Branca*, foi o momento do violeiro adquirir experiência em diferentes funções da produção de um disco. A sonoridade do material final também explicita a forte relação com sonoridades sintetizadas e uma aproximação com determinados elementos de edição e programação bastante relacionados às produções do mercado de música eletrônica[98]. Dentre estes elementos, é possível citar a criação de *grooves* em bateria eletrônica e uma construção musical através da repetição de pequenos elementos.

Um segundo trabalho de características distantes ao projeto solo de viola dinâmica é o *Wassab*. Desta vez em conjunto com outros dois músicos e amigos, Juliano Holanda (guitarra) e Gilú Amaral (percussão), Hugo assume o contrabaixo. O CD produzido pelo trio foi lançado oficialmente no ano de 2012, três anos após o início da banda. Desde aquele momento, o grupo conseguiu uma boa circulação pelo Recife, e também subiu em palcos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesta última cidade participou do *Programa Sesc Instrumental Brasil*, o que garantiu um registro do show disponibilizado no YouTube (WASSAB..., 2011).

Para Hugo Linns (2019c), o grande trunfo do Wassab é a garantia de liberdade entre os músicos. Segundo ele, não há uma necessidade de opinar sobre o que o outro faz, mas sim uma liberdade de propor a partir do aspecto sensorial despertado durante a própria performance. Isso facilitaria este lado da experimentação, no sentido de lidar com o acaso do próprio momento da performance.

Nessa performance disponível no YouTube os músicos do Wassab citam três referências musicais: *jazz-rock*, polirritmias africanas e o *trip-hop*. Esse último é um gênero

[96] Complexo software de gravação produzido pela empresa americana *Avid Technology*. É um dos softwares comumente utilizados em grandes produções, sendo considerado um padrão de referência da indústria fonográfica.
[97] Software de gravação produzido pela empresa belga *Imagine-Line*. Atualmente chamado de *FL Studio*, existe há mais de 20 anos no mercado. Mesmo tendo se tornado um complexo software de gravação, é conhecido pela utilização na produção de música eletrônica.
[98] O termo *música eletrônica* é utilizado aqui num recorte voltado para as produções mais comerciais, deixando de lado produções mais próximas do mundo acadêmico geralmente definidas como *música eletroacústica*.

de música eletrônica comercial, que pode ser caracterizado por andamento mais lento e a mistura de elementos de fora da música eletrônica para esse tipo de produção.

A repetição de pequenos elementos melódicos é, mais uma vez, fator que aproxima a sonoridade proposta da música eletrônica do *trip-hop*. No entanto, a música do Wassab tem um caráter um pouco mais frenético do que esse gênero comumente abarca. O discurso dos músicos é de uma clara referência a sonoridades universo eletrônico, enfatizando o uso dos samples, sintetizadores e pedais de efeito.

Uma outra descrição dos músicos sobre o próprio trabalho é deste se assemelhar a uma trilha sonora cinematográfica (WASSAB..., 2011), remetendo à ideia de uma música que acompanha uma paisagem ou um elemento visual. Esta ideia se aproxima a outro discurso de Hugo em relação ao seu trabalho solo de viola dinâmica:

> Aí eu jogo uma ideia sonora, que muita gente já disse que minha música gera paisagens, né? Texturas e paisagens que a pessoa fica viajando. Eu acho massa. Aí é isso. É essa mistura. E aí quando chega pra cada um, depende de cada um. Porque eu falo uma palavra, você pode entender a palavra de diversos significados. Eu faço um som, dependendo de como você se sente naquele momento, você vai entender o som agressivamente, doce... vai lhe causar uma lembrança antiga, vai lhe dar uma lembrança nova, não sei. Cada vez uma coisa. Depende de você. (LINNS, 2019a).

Importante também sobre como esta fala de Hugo também ressalta a característica de implicitude da música instrumental. Por não haver uma proposição textual, não há uma proposição de significados para a música. Explorando isso, é como se o próprio violeiro entregasse, no momento de composição de sua arte, todas as possibilidades interpretativas aos ouvintes. Nesse caso, abraça a ideia de uma pluralidade de paisagens, imagens e sentimentos que sua música pode gerar a partir da subjetividade do ouvinte mais do que a subjetividade do criador.

A Wassab também demonstra uma aproximação de Hugo a determinadas figuras de relevância para as produções locais. Com trabalhos ligados à canção, os outros dois músicos circulam bastante em seus outros projetos. Além de um trabalho solo, Gilú também atua com a *Orquestra Contemporânea de Olinda* e a *Academia da Berlinda*. Juliano já assumiu um trabalho solo, mas atua de maneira extremamente efetiva como compositor, produtor e agregador da cena de canção autoral que tem ganhado espaço nos últimos anos no Recife.

Hugo, mesmo sem necessariamente atuar em todos esses projetos, usufrui de boas relações profissionais. As estreitas relações com Gilú e Juliano, que são amizades antigas, fazem parte da experiência adquirida durante sua formação musical e que colocam o violeiro em um círculo profissional de atividades intensas na capital pernambucana. Assim, Hugo tem

acesso a pessoas, ideias, grupos, produções que movimentam a vida cultural e permitem que ele esteja inserido no mercado, seja como violeiro, baixista, produtor ou outra atividade correlata.

Um terceiro projeto bastante conectado ao universo da música eletrônica é o duo montado com Hélder Aragão, *o DJ Dolores*. Intitulado *FUSO,* rendeu duas faixas divulgadas no ano de 2014 pelo projeto *Dois sons*[99], de curadoria da revista *Outros Críticos* e apoio da instituição de ensino *AESO-Barros Melo* (DOIS..., 2014).

Na primeira faixa, intitulada *Batatinha*, a viola de Hugo imerge em meio a um conjunto de sonoridades programadas. Sendo executada com slides e algumas camadas de delay, chega a se confundir com as texturas eletrônicas de DJ Dolores. A segunda faixa antecipa uma das músicas do terceiro disco solo de viola dinâmica de Hugo. Nesta versão de *Rêveur*, a viola está presente em meio a uma programação sonora montada por Hélder de forte rítmica.

Esses três trabalhos ressaltam um termo muito presente nos discursos de Hugo sobre suas ideias musicais: textura. Mais do que pensar nas estruturas musicais em termos de harmonia, linhas melódicas, vozes e contraponto, o que é ressaltado pelo violeiro é uma característica que enfatize o conjunto final da sonoridade proposta:

> Pra mim, o que eu expresso é o barulho. Assim, dentro da melodia, das coisas que eu faço, existem as texturas que são ligadas à vida cotidiana, que eu procuro inserir, não de uma forma aleatória, mas de experimentação do que eu vou fazendo em casa, procurando sons, pra determinados trechos de música — qual o pedal funciona melhor aqui, qual pedal funciona melhor ali — e transformando isso num grande... **numa grande textura, numa grande densidade**, que é o meu trabalho em quarteto. Que dificilmente você me vê sozinho ou em duo por aí. Porque eu tenho uma percepção de textura, eu trabalho... na minha cabeça, eles fazem parte disso, sabe? Eles tocando comigo fazem parte do que é, do que eu quero mostrar no som. (LINNS, 2019a; grifo meu).

Esta fala de Hugo se refere especificamente ao trabalho solo para viola e ressalta a importância de se fazer música em grupos maiores. Mesmo assim, quando atuou individualmente na produção do *Sonoras*, em duo com DJ Dolores, ou no trio Wassab, as propostas são correspondentes a esses ideais ressaltados. São trabalhos com sonoridades distintas mas que enfatizam uma multiplicidade de qualidades timbrísticas (a denominada "textura") e que se agrupam, em maior ou menor grau, na formação de uma massa sonora (a "densidade" desejada).

---

[99] Disponível em: https://soundcloud.com/outros-criticos/sets/dois-sons-dj-dolores-e-hugo-linns. Acesso em: 19/10/2019

Mesmo com a viola presente em alguns momentos, o resultado final predominante é de uma produção de música eletrônica comercial. Os ritmos e *grooves* citados são, talvez, os fatores de maior evidência das diferenças entre o *Sonoras* e os trabalhos para viola dinâmica. No entanto, o processo de produção do *Sonoras* serviu de experimentação e aprendizado estético para o músico assumir diversas funções no processo de criação dos próprios discos.

No trabalho com o trio Wassab, Hugo sequer toca viola. Assim como em tantos outros trabalhos, assume o contrabaixo. Há um trecho da performance presente no Programa Sesc Instrumental Brasil que chama a atenção. Em alguns momentos, Hugo fica responsável por executar uma controladora e manipular seu vasto set de pedais em busca de sonoridades sintetizadas (WASSAB..., 2014; ver trecho entre 20 min 45 seg e 24 min 40 seg). Performances similares ocorrem em seu trabalho solo, especialmente nos mais recentes, como em *Revêur* (HUGO..., 2018) e em *Céu* (ALMOÇO..., 2019).

O próprio violeiro ressalta que o contrabaixo que faz no trabalho com o trio seria uma oposição ao do seu trabalho solo. Isso porque, para enfatizar as texturas das violas com os pedais, Hugo pede ao baixista que lhe acompanha para que faça uma sonoridade mais limpa. Então, o contrabaixo do seu trabalho solo aparece comumente sem o uso de muitos pedais, e quase nunca com drive ou distorção. Assim, busca evitar o que chama de uma indefinição da massa sonora proposta (LINNS, 2019c).

O Wassab então tem uma proposta colaborativa, como Hugo defende, mas numa maior horizontalidade do que no trabalho solo. Neste, mesmo que os músicos tenham liberdade de criação, geralmente existe uma apresentação do material inicial pelo violeiro. De maneira óbvia, Hugo é a figura central da proposta artística, e o processo de criação dos arranjos surgem a partir do violeiro.

No duo FUSO há uma colaboração semelhante ao Wassab. No entanto, para as duas faixas gravadas e divulgadas o modelo de produção foi outro. Todo o processo de montagem final foi realizado por Helder, o DJ Dolores, após a gravação e o envio do material das violas por Hugo. Assim como no *Sonoras*, thá a presença das programações, mas desta vez realizadas pelo DJ Dolores.

No entanto, essa produção parece ser discrepante do processo comum ao duo. Hugo destaca um momento em que ambos foram a um estúdio gravar uma *jam session* ao vivo. Esse momento de maior liberdade para o improviso difere do processo de produção das duas faixas citadas. Independente dos modos de criação do FUSO, vale atentar que os caminhos entre o duo e o trabalho solo são distintos, mas compartilham ideais semelhante, tanto na exploração de softwares e sons sintetizados, quanto no processo coletivo de criação e execução.

Na carreira solo há ainda alguns trabalhos que estão além da produção dos três discos. Um deles é *O vento ao longe*, já mencionado anteriormente e que ainda não tem data de lançamento. Aqui, o grande fator é a interação entre músicos de diferentes origens e distantes fisicamente.

Hugo então produz uma música que envolve gravações feitas a quilômetros de distância e as monta através da experiência adquirida anteriormente na manipulação e edição com softwares. O que antes era uma vantagem aprendida pelo violeiro durante o *Sonoras* se tornou uma espécie de exigência atual para músicos independentes. Produções à distância só podem existir atualmente pelo avanço nas tecnologias eletrônicas, digitais e de comunicação. Da mesma forma, o conhecimento básico adquirido por Hugo nas primeiras produções solo o colocou em condições de usufruir destas ferramentas de produção.

Outro trabalho ainda não divulgado até a escrita desse trabalho é *Azul*. Um álbum apenas com canções arranjadas para viola, violão e percussão vocal. Esse trabalho demonstra um outro aspecto de criação de Hugo, de caráter muito mais íntimo. Até por isso, a pretensão do músico é de não lançar comercialmente, mas apenas divulgar o resultado dos arranjos e contar um pouco do processo.

A pessoalidade desse trabalho surge a partir de um problema de saúde que o músico teve no início do ano de 2019. Enquanto se recuperava, decidiu aproveitar o tempo de descanso para tocar canções que lhe marcavam sentimentalmente e, simultaneamente, estavam relacionadas àquele momento de dificuldade. Depois de alguns dias gravando e produzindo através do *Garage band*[100], Hugo completou um total de dez arranjos, com algumas destas composições pertencendo a ícones da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Vinícius de Moraes e Toquinho, Lô Borges e Milton Nascimento.

Esse lado pessoal de Hugo também expõe uma série de influências que não estão diretamente relacionadas à construção das sonoridades do seu trabalho solo, seja pela ausência destas referências em seus releases, em seus discursos ou nas entrevistas, seja por um distanciamento sonoro do seu trabalho.

Sobre isso, menciono a leitura de Hugo sobre a música armorial. O violeiro trata a música do movimento, assim como diversas outras produções, como paisagens que estão presentes ao longo de sua história mas que não são referenciadas de maneira direta (LINNS, 2019a). Traçando um paralelo com a MPB, esta categoria musical seria uma paisagem que

[100] Software de gravação produzido pela empresa *Apple*. É conhecido por possuir uma interface mais intuitiva, facilitando seu uso por leigos e transformando-o em uma solução prática de produção musical. Há também versões disponíveis para dispositivos portáteis, como celular.

esteve bastante presente e que apenas agora foi acessada e relida de maneira direta, através de uma produção de caráter extremamente subjetivo e sentimental.

A referência à MPB também expõe uma relação de Hugo com o formato da canção que não se dissocia da viola. Um dos grandes objetivos declarados pelo musicista é conseguir incluir a sonoridade da sua viola em trabalhos de canção. No ano de 2015 chegou a montar um projeto para realizar este desejo mas que ainda não foi colocado em prática. Então, de lá pra cá tem feito trabalhos com artistas[101] em que tenta colocar a sua viola em preponderância. Assim, busca espaço para atuar no trabalho de outros artistas mas sem precisar empunhar o contrabaixo.

Essa inserção da viola na canção é também parte de um discurso de propagação e divulgação do instrumento. Sobre isso, o violeiro menciona uma apresentação feita, a convite de uma importante agência de publicidade do Recife, para um evento de negócios empresariais. Como destacou o músico, o baixo cachê foi compensado pela possibilidade de divulgar o instrumento, que ainda é pouco conhecido. Indissociável à divulgação do instrumento estava a divulgação do próprio trabalho.

> [...] veja, a maioria das pessoas eram de Recife, empresários [...]. Eu acho que 80% nunca tinham visto uma viola de frente. Tá entendendo? Nunca viu. Um cara, quando ele olhou a viola disse "que é isso, bicho? Que instrumento é esse!?". Só via na TV, não tinha o contato com o instrumento, tá entendendo? Aí, isso é importante de fazer, essa coisa... essa disseminação que cada vez é mais difícil, porque é menos espaço. Eu achei massa porque o cachê foi baixo e tudo, mas eu disse eu faço, porque é importante fazer pra poder levar o entendimento do meu som pra a pessoa. Aí várias pessoas já me seguem no *Instagram*, já podem ir pra apresentações quando tiver, e assim vai gerando o conhecimento. (LINNS, 2019 a).

Ampliando a discussão, proponho agora o raciocínio de maneira inversa. A paixão do músico pela sonoridade do instrumento o faz buscar um caminho de construção do trabalho a partir da sua subjetividade. O processo de divulgação da sua obra depende de um público consumidor que mantenha contato com sua música. Nesse caso, o discurso de divulgação do instrumento também carrega o significado de divulgação de alguns fazeres musicais em que o instrumento se faz presente.

Assim, divulgar apenas a própria obra ou apenas o instrumento é algo impossível. Para atingir um público através do seu trabalho, Hugo enxerga um caminho de incluir cada vez mais aquela sonoridade do instrumento em produções atuais. É uma espécie de construção de

[101] Um dos artistas que convidou Hugo Linns para acrescentar sua viola foi *Barro*, com o clipe *Cavalo Marinho*, lançado em 2018. Outros trabalhos que Hugo coloca sua viola são: o disco *Canções não* (2019) de Carlos Gomes, o qual também Hugo atuou como produtor; e o disco *Dera* (2016) de Rogéria Dera, o qual Hugo foi co-produtor.

símbolos e sonoridades do instrumento em um meio cultural atual, tornando aquela prática mais corriqueira. É tentar fazer o instrumento mais presente no cotidiano, numa via de duas mãos que garantiria também uma maior abertura de mercado para o seu próprio trabalho. Uma viola dinâmica mais conhecida significaria também um trabalho artístico mais conhecido.

Então retomo a discussão acerca das possibilidades de se sustentar exercendo a profissão de músico. Como visto antes, Hugo assumiu o contrabaixo para diversificar suas capacidades e conseguir tocadas que pudessem sustentá-lo financeiramente através da música. A dificuldade de rentabilidade no seu principal projeto artístico é algo extremamente comum nesse mercado e nesse recorte geográfico. Como afirma Nestor Garcia Canclini:

> Esses experimentos e reflexões sobre como articular a arte contemporânea com a história, a cultura popular, as preocupações construtivas e as utopias de massa, são bem-vistas pela crítica, mas os artistas citados mal vendem para sobreviver e não chegam a configurar alternativas culturais, projetos coletivos dos quais sua sociedade se aproprie de forma duradoura. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 134).

Ainda que a visão de Canclini esteja bastante relacionada aos modelos de produção do início dos anos 1990, é possível identificar uma série de semelhanças desta leitura aos trabalhos atuais. A dificuldade de Hugo em receber um bom cachê em seu trabalho com viola é compensada na tentativa de criar meios para que a viola dinâmica seja apropriada de outra maneira pelos modelos de consumo do mercado.

No caso da proposta de Hugo, não parece haver de fato a formação de um projeto coletivo como tratado por Canclini. O que ocorre são projetos individuais em meio a uma rede de relações profissionais. Através destas relações, determinados projetos se entrelaçam à divulgação do instrumento. Não há uma aparente unidade nas propostas de divulgação mas sim um acúmulo de individualidades. Ao que parece, atinge-se determinados espaços no mercado através das redes de relações mais do que a partir de projetos coletivos. Assim, o consumo permanece segmentado e a rentabilidade de projetos aclamados pela crítica continua baixa.

Um outro olhar sobre essa ideia de divulgação do instrumento está interligada à proposta de continuidade das práticas do instrumento. Isso entrega algumas questões acerca da relação de Hugo Linns com o que seriam as tradições de uma viola nordestina, e como seu discurso coloca diferentes modos de se relacionar com estas ditas tradições ao longo de sua carreira solo.

Um princípio desse contato de Hugo com o tradicionalismo do instrumento seria a partir da experimentação. Corroborando esse contato com a chamada tradição, o violeiro relata que o uso de pedais surgiu ao acaso, bastante tempo depois de já ter iniciado sua prática no instrumento:

> Eu sempre fui muito experimentador, no sentido musical. Eu sempre entendi a tradição, mas sempre busquei experimentar com a tradição, sabe? Então eu escutava sempre tudo, tudo ao mesmo tempo. Hoje eu escuto menos. Mas no começo eu escutava muita coisa da tradição, coisa experimental e tal... e tanto que a coisa com a experimentação com a viola foi por acaso, né? Foi completamente acidental. Porque eu tocava viola, desde 90 e tanto eu tocava viola sem pedal, sem nada, sem fazer nada. Era crua mesmo. [...] Aí eu disse "oxe, vou comprar isso aqui pra ver no que é que dá". Trouxe pra cá. [Uso] até hoje. (LINNS, 2019a).

Retomando a divisão feita por Hugo sobre as três fases e os três figurinos de sua carreira (ver em 4.1), vale ressaltar como existe uma importância do elemento do local em seu trabalho. A viola dinâmica já seria esse primeiro elemento de identificação de uma cultura nordestina por toda a construção imagética associada à prática do repente. Então, quando relata a escolha do figurino novo (ver figura 10, página 160) e suas pretensões futuras, Hugo Linns destaca a importância de seu trabalho ter uma "estampa" da localidade.

> Então a ideia é dar esse choque porque, a primeira coisa que a pessoa vai fazer olhando pro meu figurino novo, é remeter a uma localidade. Com certeza ele vai olhar primeiramente pro figurino, depois vai olhar pra a viola, e depois vai olhar pra mim. Aí vai dizer: "o que é que esse doido vai fazer?". Mas eu ainda não completei o que eu quero chegar, a transformação de figurino. Ainda vem mais. [...] Ainda mais assumir claramente a origem, né? Com essa roupa eu trago a origem mesmo da onde vem o negócio, né? Principalmente da nossa região. Porque é tipo... lá na Europa, né? Quando você vai pra os bairros africanos, que são roupas e tecidos que identificam muito o povo. Você sai daquele bairro, acabou aquela roupa. É outra roupa, não tem, é universal. Você entra no bairro africano, tem aquela coisa, aquele tecidos, aquelas cores bonitas. Aí eu quero que o cara identifique, o cara olhe lá de longe e veja a minha foto... além da viola, agora, né? Isso vem daí. E que gere essa confusão, depois que ele me ouvir. Aí pode ser que dê um *bug*, né? Aí isso é bom. É do *roots* mas não é do *roots*, essas coisas. (LINNS, 2019a).

A princípio, essa ideia de remeter à localidade em seu figurino é distante de outras propostas que se tornaram clichês da representação dos nordestinos no mercado cultural, como o chapéu de couro demasiadamente utilizado por Luiz Gonzaga e frequentemente reproduzido por artistas que querem referenciar a região Nordeste.

No entanto, é difícil identificar essa aproximação do vestuário de Hugo a um local nordestino justamente pelo afastamento de determinados símbolos corroborados como

nordestinos. Ao mesmo tempo, o exemplo dado demonstra uma perspectiva mais próxima de um ocidental europeu sobre o que é uma "roupa africana" do que necessariamente de povos africanos sobre suas próprias vestimentas. De uma forma ou de outra, o que se torna clara é a tentativa de propor novas ideias sobre o que poderia representar a localidade nordestina do artista, seja na roupa ou na música.

Um fator que permite pincelar mais algumas ideias do relacionamento com as referidas tradições de viola é a relação do instrumento com a ruralidade. Uma das defesas de Hugo pela propagação da viola também passa pela crítica ao uso do instrumento com sonoridades consideradas "brejeiras", como os fraseados em intervalos de terças paralelas diatônicas. Assim, sua ideia de divulgação contém também uma proposta de afastamento gradual dessa imagem rural do instrumento, sem nunca perder o que considera parte das práticas musicais locais que identificariam a origem do instrumento. É a identificação da origem de nordeste brasileiro sem a corroboração da ruralidade.

> É tirar esse estigma. A minha relação com a viola não é fortalecer essa relação, é tirar essa relação. É urbanizar a viola. Mas não no sentido de perder a origem, né? Porque a minha forma de tocar com o pedal e a melodia tem muita coisa do nordestino, da viola nordestina. Mas é de mostrar essa sonoridade dentro de outras possibilidades... que não é essa coisa... como eu poderia dizer? Considerada simplória — que nem é. Porque se você for estudar o seu Luiz Paixão mesmo, você vai se lascar pra transcrever. Porque cada vez que ele faz um giro de uma melodia ele faz de um jeito diferente. "Agora você bota aí o que ele tá fazendo, tudinho" [risos]. Quero ver se é facinho o que ele tá fazendo, todas as variações que ele tá fazendo, né? Mas tem essa ideia de que o instrumento tem limitações e é ligado às coisas mais simples. (LINNS, 2019a).

Vale destaque o fato de que a viola já estava urbanizada de certa forma há décadas, seja com a presença de cantadores nos centros urbanos, seja com a utilização do instrumento em exemplos já citados da música erudita e da música popular. O que parece ser um fato mais concreto no argumento de Hugo é a ideia de urbanização da viola em aspectos sonoros.

Sobre isso, vale partir do exemplo da música de Luiz Paixão e a percepção das variações melódicas e de fraseado musical, semelhante aos desejos de Caçapa quanto aos improvisos rítmicos e de fraseados que busca atingir em sua música a partir da referência de cultura popular. Assim, uma primeira maneira de se afastar de uma ideia estereotipada do rural seria através do reconhecimento de um grau de complexidade na música feita pelos mestres das práticas da região da zona da mata de Pernambuco e a consequente exploração destas complexidades.

Uma outra maneira está na busca subjetiva de utilizar os pedais e outros aparatos tecnológicos a fim de produzir sonoridades afastadas daquelas geralmente associadas ao universo rural. Por mais que exalte a beleza da sonoridade acústica do instrumento dinâmico, a proposta de criar camadas e texturas é parte desse processo de uma "urbanização sonora" da viola.

Essa sonoridade proposta por Hugo, segundo o próprio violeiro, nem sempre é bem aceita. Sem citar nomes, afirma que recebeu algumas poucas críticas. Quando estas surgem, geralmente aparecem de uma forma velada e partindo geralmente de "violeiros que só tocam viola" (LINNS, 2019a), indicando que seriam aqueles mais "tradicionalistas" ou "puristas". Destaca então um tipo de reclamação recebida: "falta harmonia" (idem). Relaciona esta crítica à ênfase do seu trabalho na construção de texturas sonoras, algo que, segundo ele, seria mais aceito por um público mais jovem.

Ampliando esta discussão, trago uma prática musical na qual os embates são intensos: o frevo. Nos últimos anos, Hugo montou um repertório de frevo estimulado por André Freitas, produtor e gestor cultural, enquanto este foi coordenador do Núcleo de Música do Paço do Frevo. Sobre o processo de criação dos arranjos, o violeiro relata:

> Eu nunca me vi como musicista de frevo porque frevo tem que tocar muito rápido. Eu preciso estudar muito pra tocar isso, esses frevos que eu toco hoje. Estudei e estudo muito ainda, toco todo dia. Porque exige muito de velocidade, sabe? E arranjei um jeito de fazer meus arranjos em cima dessa música e gostei. Acho que é bacana registrar isso, ter isso pra sempre quando quiser outra possibilidade de ver viola no frevo. Porque viola no frevo Adelmo já fez, né? Isso aí do frevo tradicional mesmo. O bicho é o cão chupando manga. É dedo até umas horas [onomatopeias imitando várias notas sendo tocadas rapidamente]... dá pra mim não. (LINNS, 2019a).

Além dos ideais de sonoridade já destacados aqui, a escolha de um caminho distinto para os arranjos de frevo também passa pelas especificidades técnicas que o repertório exige. Já a abordagem formal que Hugo encontrou tem relação com um outro projeto do qual fez parte: o *Frevo para ouvir deitado*, de Mônica Feijó e idealizado junto com e Walter Areia[102].

> Porque a maioria eu desconstruo a introdução, desconstruo o frevo, pra poder fazer do meu jeito. Se não fosse esse projeto eu talvez não conseguisse ter essa imaginação de, por exemplo, achar que eu vou tirar uma introdução clássica. "Não, eu não vou fazer essa introdução não, vou começar já na melodia". Que pra os conservadores isso é uma heresia, né? Você tá mexendo no conceito tradicional. (LINNS, 2019 a).

[102] Walter Areia, também conhecido como Júnior Areia, é produtor e baixista, tendo integrado a Mundo Livre S/A até o ano de 2016 (BAIXISTA..., 2016). Mônica Feijó é cantora que atuou como *backing vocal* nos anos do manguebeat, tendo lançado naquela época o CD *Aurora 5365* (2000). O projeto *Frevo para ouvir deitado* existe desde 2016 e produziu, até o momento, um disco lançado com o mesmo nome em 2018 (PONCIANO, 2019).

Essas alterações diante daquilo que chama de "conceito tradicional" do frevo explicitam a dificuldade que é fazer esse tipo de música diante de ferrenhos defensores de uma tradição. Neste sentido, os arranjos de Hugo parecem ter tido uma boa aceitação: foi convidado para a abertura da Fundação Cultural Maestro Nunes, e recebeu elogios de Ademir Araújo, conhecido como maestro Formiga[103].

Neste segundo caso, Hugo expõe com certo orgulho a fala do maestro: "E ele gostou muito do meu trabalho, Ademir. Ele falou comigo. Disse: 'tá vendo, como fazer um frevo sem precisar tá jazz! Assim frevo novo, sem jazz. Continue, viu?!'. [risos] 'Tá certo. Tá certo, maestro'". (LINNS, 2019a).

Os elogios destacam os conflitos no fazer do frevo diante de determinados padrões estabelecidos por diferentes maestros. Nesse caso, o elogio de Ademir Araújo aos arranjos de Hugo Linns são também críticas a determinadas abordagens mais jazzísticas do frevo. Um dos grandes representantes dessa linha é o maestro Spok[104], ainda que a fala de Araújo não tenha sido direcionada a ele.

Uma característica interessante em alguns dos arranjos de frevo feitos por Hugo é a presença de *samples* contendo falas de maestros e compositores do frevo. Como afirma o músico, a escolha das falas não é aleatória. Enxergo nesses samples um caminho de abertura e de apaziguamento em meio aos conflitos desta prática musical ao escolher figuras e falas importantes e relacionadas às tradições do frevo. Ao mesmo tempo, as falas escolhidas também retratam uma maneira de pensar e agir de Hugo Linns com relação à sua produção musical.

As falas aparecem em três arranjos de frevo registrados no programa *Almoço Musical*. O primeiro arranjo é o de *Frevo Mulher*, de Zé Ramalho. Aqui os samples são recortes de falas sobre o carnaval do Recife disparadas antes do início do arranjo. O arranjo de *Cabelo de Fogo*, composta pelo maestro Nunes, também tem um sample antes da entrada dos músicos. A fala selecionada aqui é do próprio compositor e trata da conflituosa relação deste com a música.

[103] Recifense, nascido em 1942, teve seus primeiros contatos musicais nas bandas de escola. Estudou no Conservatório Pernambucano (CPM), foi diretor da Banda Municipal do Recife na década de 1970, e contribuiu para a criação da Frevioca, veículo automotivo que circulava pela cidade durante o carnaval com uma orquestra de frevo. Em 2013, foi escolhido como Patrimônio Vivo de Pernambuco (ADEMIR..., 2013)

[104] Criador da *Spok Frevo Orquestra*, responsável por uma transformação na forma de executar e ouvir frevo. Criada em 2003, a orquestra foi responsável por levar o frevo aos palcos em um formato próximo de shows e concertos das *big bands* de jazz, incluindo o destaque dado para trechos de improvisação. Um marco da caminhada do grupo foi o show na sala *Jazz at Lincoln Center*, espaço dedicado à performance de jazz na cidade de Nova Iorque.

O terceiro arranjo apresentado é de *Vassourinhas*, de Mathias da Rocha e Joana Batista Ramos. Nesse arranjo o sample entra ao final da música, antes de retomar para o tema principal. A fala, atribuída a Ademir Araújo, trata da relação entre modernidade e tradição: "Pra você dizer que é moderno, pra você avançar, você tem que ser antigo. Precisa começar já velho, olhando as coisas antigas, pra dizer 'vou mudar!'. Como é que você vai mudar uma coisa que surgiu?" (ARAÚJO apud ALMOÇO..., 2019).

Assim, além de criar uma abertura no meio do frevo para a realização de seus trabalhos com a viola, Hugo também põe em destaque determinados pensamentos acerca de sua relação com a ideia de tradição. O seu discurso sobre fincar a marca de sua origem local em seu trabalho artístico também se relaciona a esse princípio de "conhecer o antigo".

Por mais que a música de Hugo tenha se transformado enormemente nos últimos anos, principalmente através do somatório de camadas de efeito em sua viola, e até mesmo deixando-a de lado para tocar um sintetizador, o violeiro tem a percepção de que a característica local é o que define seu trabalho dentro do mercado da world music.

Assim, o que surgiu como uma atração pela sonoridade do instrumento se transformou também em um projeto artístico pautado por uma reelaboração de todos os simbolismos que aquele instrumento carrega. A cantoria e o cantador, uma representação do "povo nordestino", e a sonoridade muitas vezes relacionadas ao universo rural agora são utilizadas em uma proposição artística própria.

Mais do que uma quebra, um rompimento ou uma recusa das cargas imagéticas e sonoras da viola dinâmica, produz-se um jogo a partir destas cargas. Assim, Hugo também estabelece uma relação com as ditas tradições de viola e, de acordo com seus ideais, utiliza-as de diversas maneiras para uma proposta artística que se enquadra no mercado da diversidade cultural.

6 ANÁLISE

A presente seção tem como proposta a analise de recortes específicos de nove faixas dos dois violeiros, sendo cinco composições de Hugo Linns e quatro composições de Rodrigo Caçapa. São estas: de Hugo Linns escolhi *Grão* e *Vermelhas Nuvens*, presentes no disco *Vermelhas Nuvens* (2013), e *Do Mar*, *O Sentido do Lírio* e *Rêveur*, presentes no disco *Solidão do Sol em Cinzas do Ar* (2015); e de Rodrigo Caçapa as faixas *Baiano-rojão nº2*, *Coco-rojão nº1*, *Coco-rojão nº2*, *Rojão nº1* e *Samba de Rojão nº1*, todas presentes no disco *Elefantes na Rua Nova* (2011).

A escolha por estas composições foi baseada num primeiro critério de identificação de trechos em que a viola é utilizada junto a processamentos sonoros significativos. Esses processamentos incluem alterações no timbre, afastando ou descaracterizando a qualidade acústica do instrumento.

Assim, tenta-se representar através das faixas escolhidas as possibilidades de uso em que o processamento sonoro assume um papel mais preponderante na criação dos dois violeiros. Nesse sentido, o primeiro disco de Hugo Linns, *Fita Branca* (2010), ficou de fora do escopo de análise por conter processamentos sonoros mais discretos, ou quase nulos, mantendo um timbre mais próximo ao do instrumento em sua prática acústica.

A importância de partir dos produtos fonográficos registrados em estúdio reside na capacidade técnica oferecida por estes espaços e na consequente boa qualidade sonora do material produzido. Isto porque os equipamentos dos estúdios facilitam a realização de processamentos sonoros na viola dinâmica, seja pelas boas condições de captar o instrumento plugado nos pedais de efeito, seja pela possibilidade de edição através dos softwares de gravação.

O processo de gravação em estúdio levanta um debate bastante frequente nas entrevistas feitas com Hugo Linns e Caçapa nos últimos dois anos de pesquisa. Existe uma evidente diferença entre os registros fonográficos e as performances ao vivo. Este fato ocorre justamente pela disparidade técnica de realizar este tipo de música dentro de um estúdio e em cima do palco, sendo perceptível uma diferença de procedimentos e escolhas musicais entre uma situação e outra.

Assim, das nove faixas destacadas, sete foram escolhidas por um segundo critério: possuir pelo menos um outro registro musical de performance ao vivo. As duas faixas que não se enquadra neste segundo recorte possuem características específicas que merecem uma atenção. A faixa *Grão* foi criada para o registro em estúdio, não tendo sido executada ao vivo

até o presente momento. Já a faixa *O Sentido do Lírio* foi inserida no disco a partir de uma performance ao vivo que já havia sido registrada, não passando pelo processo de gravação em estúdio.

Outras duas composições possuem condições a serem ressaltadas. *Rojão nº1* também foi criada no estúdio, mas posteriormente adaptada para os palcos por Caçapa. Já a faixa *Rêveur* merece destaque por ter um registro anterior ao disco e outro posterior, com formações e propostas distintas. Ao todo, são 24 performances escolhidas para o presente debate.

A ênfase da proposta de análise está nos resultados sonoros obtidos pelos violeiros através da execução de suas violas processadas. Estes processamentos têm como um dos agentes principais os *pedais de efeito*, mas é necessário considerar também a presença de *softwares* e de *samples* em determinados registros.

Os pedais são essenciais na interseção com a viola pela capacidade de ativar e cessar um determinado processamento, sendo essencial para a performance ao vivo. Por outro lado, os softwares ainda cumprem um papel mais restrito ao ambiente dos estúdios.

Para o procedimento de análise destas interseções, vale destacar a importância de determinadas estruturas musicais como o timbre. Nesse sentido, entende-se que a notação musical tradicional pode auxiliar a discussão, mas não permite aprofundar o debate sobre estas estruturas a serem analisadas. Então, entendeu-se como necessário a busca por um procedimento de análise que permitisse considerar o resultado sonoro destas performances mais do que a identificação e transcrição das estruturas.

Para buscar critérios mais precisos de exploração dessas qualidades, partiu-se de um caminho ligado à metodologia de análise de música popular massiva de Phillip Tagg (2015). Esse autor busca dissociar-se da análise musicológica, que possui parâmetros voltados para a análise da música erudita[105]. Assim, observa-se um primeiro caminho em que a notação musical ocidental, com todas suas virtudes e limitações, possa ser enxergada de formas menos compulsória e mais auxiliar.

Uma importante consideração para a presente análise é a de que a "música é capaz de transmitir identidades, atitudes e padrões comportamentais afetivos de grupos sociais definidos" (TAGG, 2015, p. 4). Isto se torna essencial na busca por um procedimento de análise que procure atentar para questões mais abrangentes do som musical: não submetido

[105] O termo utilizado em inglês é *euroclassic*, e pode ser traduzido de maneira literal como *música euroclássica*. Opta-se por uma tradução não literal para aproximar o termo proposto por Tagg a um que seja mais comum na literatura musical brasileira.

apenas a aspectos técnicos da musicologia, nem restrito às limitações dos modelos tradicionais de notação musical, nem tampouco focado exclusivamente no "aspecto social" proposto por uma *sociologia da música*.

Uma segunda ponderação sobre o método de Phillip Tagg precisa ser feita. Considerando que Tagg formulou sua primeira versão do artigo *Analysing Popular Music* em 1982, e mesmo com atualizações recentes, parece que algumas questões foram deixadas em aberto para aqueles que quiserem utilizar os moldes propostos para analisar objetos externos à música massiva.

No caso, Tagg propõe seu método direcionando-o a uma música popular *mainstream*, ou à indústria da *pop music*. Esta seria a música massivamente distribuída em rádios, programas de televisão e internet através de grandes produtoras. Portanto, a análise precisa se adequar a outros parâmetros quando a música a ser analisada não faz parte da cadeia de produção *mainstream*. Este é o caso das músicas de Caçapa e Hugo Linns, as quais não circulam em um mercado *mainstream*.

Sobre a possibilidade de uso deste método em outros modelos de produção, em especial aos que ele se refere como próprios das *contra-culturas* e *subculturas*, Tagg apresenta três questões básicas para a análise: definição de gênero musical; critérios de estilo a partir da aceitação e rejeição dos ouvintes; e as relações sociais ligadas à música de determinada cultura (TAGG, 2015, p. 20). O pesquisador ainda afirma que o modelo apresentado por ele "requererá algumas mudanças antes de ser aplicado para a análise popular de subculturas"[106] (idem, tradução minha).

Assim, trago algumas considerações acerca dos procedimentos propostos por Tagg e as possíveis reflexões a serem alcançadas na presente pesquisa. A princípio, a definição de um gênero musical poderia partir da classificação de um mercado da *world music*. Como visto na seção 5, os padrões de consumo deste mercado são plurais, especialmente quando se trata da escala que cada artista está, em termos de um alcance mais restrito ou mais global de sua obra. Dessa forma, é necessário destacar que, neste mercado "paralelo" da *world music*, tanto Caçapa quanto Hugo Linns não circulam pelos principais eixos com seus trabalhos solo. Geralmente quando o fazem estão acompanhando algum artista.

Ainda que a definição de um gênero musical para a música destes violeiros seja algo complexo, vale atentar para uma síntese recente desse modo de classificação. Jeder Janotti Júnior e Simone Pereira de Sá tratam a sistematização de gêneros musicais em quatro eixos:

[106] Original: "Such considerations seem to imply that the model presented in this article will require some alteration before being applied to the analysis of subcultural popular musics" (TAGG, 2015, p. 20).

> 1) articulações em torno de performances, práticas coletivas e divisão de papéis inerentes ao mundo da música; 2) vivências em torno de "comunidades de gosto", agrupando seus participantes em públicos e coletividades em experiências musicais transculturais; 3) atravessamento da música pelas formações etárias, étnicas, sociais e de gênero; e 4) configurações comunicacionais implicadas nas redes sócio-técnicas que materializam sistemas de produção, circulação, reprodução, consumo e apropriação da música. (JANOTTI JR; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 136).

Algumas características desses eixos foram abordadas anteriormente (seção 5), a exemplo de algumas características comuns de público, de performance e de procedimentos de produção e circulação das obras. Sem a efetiva necessidade de se definir uma terminologia, como *world music*, *música instrumental* ou *música regional*, parece ser possível reconhecer, a partir dos critérios expostos por Janotti Jr e Pereira de Sá, que os trabalhos solo de Caçapa e Hugo Linns pertencem a uma mesma categorização de gênero musical.

No entanto, um maior detalhamento dessas categorizações necessitaria de uma maior observação dos modos de recepção do público. Ainda que o funcionamento da parte receptora das obras (o público) tenha sido tratado em alguns trechos das seções 4 e 5, o escopo da atual dissertação impossibilita uma exploração mais aprofundada. Assim, a breve reflexão feita tem o intuito de não omitir estes fatos e ressaltar a possibilidade destas observações serem levadas adiante em outro momento.

Então, a atual análise tem como foco os emissores: de como aquela música é produzida através da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* numa rede de criação de cada violeiro. Para isto, entende-se a necessidade de adequar determinadas propostas e procedimentos do modelo de análise proposto por Tagg de acordo com os interesses da atual pesquisa.

Compreendendo esta necessidade de adequação, sigo com mais algumas considerações. Tagg enumera seis passos a serem seguidos durante a análise:

> 1) um checklist de parâmetros de expressão musical;
> 2) identificação de musemes como unidades mínimas de expressão e/ou suas combinações (*stacks* e *strings*) por meios de comparação interobjetiva;
> 3) estabelecimento de relações figura-ground (melodia-acompanhamento);
> 4) análise transformacional de frases melódicas;
> 5) estabelecimento de padrões de processos paramusicais;
> 6) falsificação de conclusões por meios de comutação (substituição hipotética). (TAGG, 2015, p. 7, tradução minha[107]).

[107] Original: "(1) a checklist of parameters of musical expression, (2) the identification of musemes as minimal units of expression and or their compounds (stacks and strings) by means of interobjective comparison, (3) the establishment of figure/ground (melody/accompaniment) relationships, (4) the transformational analysis of

Para alcançar a sexto passo da análise é necessário que se tenha um vasto material de referências sonoras e suas semióticas. Ao longo desta pesquisa foi possível identificar, principalmente a partir das entrevistas realizadas, uma boa quantidade de material musical que poderia servir de referência para uma análise como proposta por Tagg.

Observou-se, a partir das informações obtidas nas entrevistas, posicionamentos dos violeiros acerca de determinados critérios estilísticos mais aceitos ou mais rejeitados, sendo corroborados e recriados ou simplesmente excluídos e ignorados. Estes critérios são extremamente importantes para o procedimento de análise, assim como o foram para a estruturação do problema de pesquisa.

No entanto, o procedimento de análise proposto por Tagg exige uma exploração mais aprofundada deste material musical referenciado pelos violeiros. Isto seria algo a ser realizado para todas as referências musicais citadas, tornando-se um trabalho completamente distante do escopo da atual pesquisa.

Considerando a ênfase do presente trabalho residir na interseção entre a viola dinâmica e os pedais de efeito, reafirma-se a especial atenção a ser dada para a estrutura musical do timbre, sem desconsiderar outros aspectos musicais. Neste sentido, vale direcionar o olhar para o *checklist* proposto por Phillip Tagg.

Neste ponto, Tagg levanta referenciais de observação das práticas musicais a fim de evitar um negligenciamento de algum aspecto. O autor ainda ressalta a importância de observar nesta lista a maneira na qual estes aspectos são identificados: se estão completamente ausentes, se tem presença variável ou se estão presentes constantemente. Seriam, portanto:

> 1) Aspectos de tempo: duração do objeto e relação com formas simultâneas de comunicação; duração de sessões do objeto; pulso, tempo, métrica, periodicidade; textura rítmica e motivos.
> 2) Aspectos melódicos: registro; extensão de alturas; motivos rítmicos; tonalidade, contorno; timbre.
> 3) Aspectos orquestrais: tipo e número de vozes, instrumentos, partes; aspectos técnicos de performance; timbre; fraseado; acentuação.
> 4) Aspectos de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade (se há); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; alteração cordal [ou de acordes]; relações entre vozes, partes, instrumentos; textura e método composicional.
> 5) Aspectos de dinâmica: potência dos níveis sonoros; acentuação; audibilidade das partes.
> 6) Aspectos acústicos: características do local de (re)performance; reverberação; distância entre fonte sonora e ouvinte; sons estranhos simultâneos.

---

melodic phrases, (5) the establishment of patterns of paramusical process, and (6) the falsification of conclusions by means of commutation (hypothetical substitution)" (TAGG, 2015, p. 7).

> 7) Aspectos mecânicos e eletromusicais: panning, filtro, compressão, phasing, distorção, delay, mixagem, etc.; muting, pizzicato, vibração de língua, etc. (ver item 3, acima). (TAGG, 2015, p. 9, tradução minha[108]).

Vale destacar alguns destes aspectos que possuem maior relação com a interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* a ser observada na análise. Os *aspectos orquestrais* e os *aspectos mecânicos e eletromusicais* seriam os mais diretamente relacionados aos dois agentes não-humanos. Já os *aspectos acústicos* aparecem de maneira mais forte na comparação entre performances realizadas em estúdio e ao vivo.

Os demais aspectos estão presentes, em maior ou menor grau, inclusive na relação com os timbres produzidos. Portanto, não é possível dissociar as características musicais, pois a proposição de cada estrutura está interligada a outra, afetando diretamente no resultado sonoro final. Assim, todos os sete pontos servem de referência para o processo de análise de cada uma das faixas selecionadas.

O checklist seria apenas o primeiro passo do processo de análise proposto por Tagg. Retomo então o questionamento dos demais passos propostos para a presente proposta de análise. Por mais interessante que seja recorrer a todo o processo de análise de Tagg, o recorte da atual pesquisa indica um direcionamento distinto aos cinco passos restantes.

Desta forma, cito três distanciamentos destes passos com relação ao objetivo do atual trabalho: comparações e confirmações de determinadas estruturas musicais dentro de determinado estilo ou gênero musical correspondente; as percepções do público em relação a determinado gênero musical que a música estaria classificada; busca por significados paramusicais a partir de conexões entre a percepção dos emissores e dos receptores.

Em composição ao modelo de análise de Tagg cito as reflexões da *teoria ator-rede*, de Bruno Latour (2012). Latour demonstra uma preocupação de um fazer sociológico que considere os agentes não-humanos como "atores de plenos direitos" (SOUZA & SALES JR.,

---

[108] Original:
"1. Aspects of time: duration of AO and relation of this to any other simultaneous forms of communication; duration of sections within the AO; pulse, tempo, metre, perio- dicity; rhythmic texture and motifs.
2. Melodic aspects: register; pitch range; rhythmic motifs; tonaity, contour; timbre.
3. Orchestrational aspects: type and number of voices, instruments, parts; technical aspects of performance; timbre; phrasing; accentuation.
4. Aspects of tonality and texture: tonal centre and type of tonality (if any); harmonic idiom; harmonic rhythm; type of harmonic change; chordal alteration; relationships between voices, parts, instruments; compositional texture and method.
5. Dynamic aspects: levels of sound strength; accentuation; audibility of parts.
6. Acoustical aspects: characteristics of (re-)performance 'venue'; reverberation; distance between sound source and listener; simultaneous 'extraneous' sound.
7. Electromusical and mechanical aspects: panning, filtering, compressing, phasing, distortion, delay, mixing, etc; muting, pizzicato, tongue flutter, etc. (see 3, above)" (TAGG, 2015, p. 9).

in LATOUR, 2012, p. 15). Esse raciocínio permite um foco maior na interseção *viola dinâmica-pedais de efeito*.

Outro conceito importante dentro da *teoria ator-rede* é dado por Andrew Brown (2016) a partir da ideia de *rede de agenciamento*, a qual busca considerar a "contribuição de pessoas, máquinas e contextos culturais a atividades musicais e consequências" (BROWN, 2016, p. 139, tradução minha[109]).

Além disso, Brown também contribui na quebra do padrão binário de agenciamento. Para o autor, mais do que uma presença ou uma ausência de agenciamento, existem níveis de preponderância dos agentes em uma determinada rede (BROWN, 2016, p. 143). Como exemplos: um sistema algorítmico pode ter uma influência maior do que um sistema não algorítmico em uma produção específica; ou um agente humano ter maior influência do que um agente não-humano.

Isso permite realizar uma série de reflexões acerca da preponderância dos pedais de efeito ou dos softwares utilizados em cada composição e em cada performance realizada. Da mesma forma, possibilita reconhecer a viola dinâmica como um outro agente não-humano extremamente preponderante e necessário para a proposição destas obras. Toda a carga simbólica do instrumento (seções 2 e 3) é materializada conceitual e sonoramente, tornando-o essencial para esse fazer musical de Hugo Linns e de Caçapa.

É importante considerar que ambos os violeiros realizaram processamentos sonoros próprios de um estúdio de gravação em trechos dos seus discos para atingir resultados sonoros mais desejados por cada um. A grande diferença entre a utilização de um software em estúdio e de um artefato como o pedal é a facilidade de acessar ou abandonar os processamentos sonoros nos momentos considerados adequados para uma performance musical ao vivo. Uma parte daquilo que é feito através da programação de softwares precisa de uma adaptação que dependerá dos demais equipamentos musicais disponíveis.

Dave Hunter (2013, p. 21-22) trata, a partir de uma perspectiva histórica, a funcionalidade dos pedais e o porquê da popularização destes artefatos. As primeiras sonoridades distorcidas da guitarra surgiram a partir de danos provocados, ocasionalmente ou deliberadamente pelos guitarristas, nos alto-falantes dos amplificadores. O autor destaca que o grande trunfo dos pedais foi possibilitar "mudança de texturas entre versos, refrão, e solos, ou

[109] Original: "I suggest that agency networks (in the spirit of actor network theory) can usefully account for the contribution of people, machines, and cultural contexts do musical activities and outcomes."

de empurrar os grandes amplificadores numa distorção com menos volume do que o máximo" (HUNTER, 2013, p. 22, tradução minha[110]).

Pode-se dizer que as dificuldades e limitações dos amplificadores danificados da primeira metade do século XX se relacionam com a utilização de softwares em cima do palco. Mesmo considerando uma série de efeitos similares que podem ser produzidos em estúdio, os pedais recebem o destaque na atual pesquisa pois facilitam a construção de múltiplas sonoridades de viola, proporcionando nuances, sobreposições e combinações sonoras que podem ser ativadas ou desativadas com apenas um toque (ou uma pisada).

Esse fato também permite refletir sobre um outro lado da criação artística de Caçapa e de Hugo Linns: a ausência dos pedais. Em seus discursos, ambos os violeiros demonstram uma importância de se relacionarem com algumas tradições, ainda que com discursos, propostas e situações diferentes. Nesse sentido, a possibilidade de fazer música instrumental para viola dinâmica com os pedais também se relaciona com as sonoridades mais "limpas", "cruas", mais próximas do acústico.

Ao que parece, um dos meios de assegurar essa relação com a tradição é também demonstrar um pertencimento a estes ideais sonoros. Isso inclui a manutenção de características sonoras do instrumento em seu modo de emissão acústica. Ainda que a eletrificação já signifique uma alteração dessa produção sonora, a importância reside na verossimilhança com a prática mais "tradicional" do instrumento, como nas referidas cantorias de pé de parede. O pedal se torna um meio de acessar ou distanciar-se das referidas tradições de acordo com a maneira que é utilizado.

Portanto, propõe-se uma análise musical da obra de Hugo Linns e de Rodrigo Caçapa a partir da interseção da viola dinâmica com os pedais de efeitos, considerando-os como agentes não-humanos com auxílio da *teoria ator-rede*. Como base metodológica para as observações das estruturas musicais, parte-se do checklist de sete aspectos musicais de Tagg (2015), considerando a escolha de realizar uma análise apenas a partir da perspectiva dos emissores.

Para alcançar a análise ainda é necessário observar uma outra perspectiva destes agentes não-humanos. Boa parte da discussão das seções 2 e 3 tratava de violas, no plural, não indicando maiores especificações organológicas. Mesmo tendo mencionado a viola dinâmica ao longo do trabalho, vale um olhar mais detalhista sobre o instrumento, que carrega alguns simbolismos próprios e distintos das demais violas.

---

[110] Original: "[...] because that was the only way to switch textures between verses, choruses, and solos, or to push the big amps into distortion at less than full volume."

Da mesma forma, torna-se importante tratar dos pedais de efeito e seus processamentos sonoros, inclusive em alguns dos aspectos técnicos. Assim, acredita-se ser possível propor uma análise que considere a importância destes dois agentes na rede criativa de cada um dos dois violeiros.

6.1 A INTERSEÇÃO "VIOLA DINÂMICA-PEDAIS DE EFEITO"

Entende-se como necessário tratar de determinados termos e ferramentas musicais para que a análise seja realizada da maneira mais direta, indubitável e acessível possível. Assim, neste tópico busco tratar dos aspectos técnicos ligados à viola dinâmica e como este instrumento é utilizado tanto por Caçapa quanto por Hugo. Da mesma forma, procuro destrinchar de forma básica os processamentos de áudio mais presentes na música de ambos os violeiros e tratar de especificidades de alguns pedais utilizados por eles.

A viola dinâmica é um modelo específico de viola que faz parte da linha de *instrumentos dinâmicos*, fabricados e patenteados pela *Casa Del Vecchio* na década de 1930 (CASA DEL VECCHIO, 2019). Ainda que não se tenha identificado algum discurso referente a alguma inspiração para a construção do instrumento, sabe-se que nos Estados Unidos dos anos 1920 já havia sido criado um modelo de funcionamento similar chamado *resonator*.

Figura 16 – Modelo de viola ressonadora com 10 discos pequenos ao centro e dois discos maiores próximos ao braço

Fonte: SAENGER in FUNARTE (2018)

O grande fator desses instrumentos ressonadores é a presença de discos metálicos no tampo (figura 16). Estes discos podem variar na quantidade, no tamanho e na maneira em que estão dispostos. A partir deles o instrumento poderá atingir uma maior projeção sonora, motivo considerado primordial na invenção e desenvolvimento destes modelos de instrumentos de cordas dedilhadas (DICKSON, 2014).

No Brasil, a produção desse tipo de viola pela Del Vecchio significou uma popularização do termo "dinâmico" como próprio a esta organologia. Ao que parece, apenas mais recentemente que alguns luthiers têm construído instrumentos de proposta similar mas utilizando o termo "ressonador"[111]. De uma forma ou de outra, o termo *viola dinâmica*, assim como a imagem e a sonoridade destes modelos se tornaram quase que indissociáveis da prática de cantoria e do repente encontrados no Nordeste. Então, a viola dinâmica é um dos símbolos deste universo dos tradicionalismos do sertão.

Os modelos de Caçapa e de Hugo Linns foram construídos por luthiers à pedido deste último. O que afirmam ambos os violeiros é que os instrumentos dinâmicos vendidos no mercado naquela época possuíam algumas limitações de afinação além de um tamanho menor do braço. Assim, Hugo encarou os quase duzentos quilômetros de distância entre Recife e Campina Grande para propor ao luthier Francisco de Assis Souza a construção de um modelo de viola dinâmica mais adequado para sua prática instrumental.

Considerando este modelo encomendado por Hugo e também utilizado por Caçapa, vale destacar a presença de 10 tarrachas, indicando a possibilidade de uso de até 10 cordas, e um braço com 19 ou 20 casas. Geralmente, as cordas estão divididas em 5 ordens, mas a distribuição das cordas e a afinação pode depender da situação.

A utilização de diferentes afinações é algo muito comum na prática de viola no Brasil, podendo haver associação de determinadas regiões a um tipo de afinação. Há também um artifício, que é bastante utilizado por Caçapa, de mudar o encordoamento de acordo com a função que se utilizará a viola. Antes de tratar dos usos específicos dos dois violeiros, vale observar alguns padrões de afinação registrados como próprios de uma prática de viola no Nordeste.

Roberto Corrêa, violeiro e pesquisador, foi um dos coordenadores das edições 5, 6 e 7 do songbook do projeto *Partituras Brasileiras Online*, da Funarte, e responsável pelo prefácio da obra. No volume 5 estão presentes duas partituras de Caçapa e outras duas de Hugo Linns. No prefácio deste songbook, Corrêa propõe duas afinações básicas para o que seriam as violas *nordestina* e *de cantoria*.

[111] Não é incomum ouvir a afirmação de que o modelo *viola dinâmica* se refere apenas àquele criado pela *Casa Del Vecchio*. Assim, para tratar o instrumento com uma terminologia mais precisa deve-se chamá-lo de *viola ressonadora*. Isto permite pensar em modelos de construção distintos ao proposto pela Del Vecchio, podendo variar no número de ressonadores, por exemplo. No entanto, pelo hábito, o termo viola dinâmica se popularizou e com isso carrega uma série de acionamentos simbólicos do instrumento, como um marcador territorial e cultural. Este será o termo utilizado para se referir a este tipo de instrumento, considerando que o uso não se restringirá ao modelo construído pela Del Vecchio.

O que Corrêa parece indicar nas duas afinações escolhidas é uma separação de práticas deste Nordeste destacado: uma aparentemente mais próxima da prática instrumental, que suspeito estar ligada à linha proposta pelo armorial; e outra mais ligada ao universo da cantoria de viola e da tradição oral, em que o instrumento exerce mais a função de acompanhamento.

Independente dos possíveis questionamentos e reflexões possíveis de se fazer a partir desta divisão, observo as afinações expostas. Para a prática da cantoria, o instrumento teria 7 cordas distribuídas em 5 ordens. A afinação seria [A3-A2-A1, D2, G3, B3, E3] (CORRÊA in FUNARTE, 2019, p. 13). Já para a dita viola nordestina, seriam 10 cordas distribuídas em pares pelas 5 ordens, com afinação [A2-A1, D3-D2, G3-G2, B2-B2, E3-E3] (idem, p. 12). Por vezes, esta afinação é também chamada de *natural*.

Caçapa assumiu uma exploração de diferentes encordoamentos na sua viola a partir daquilo que seriam afinações tradicionais da cantoria. Ele destaca que, em momentos anteriores, a viola de cantoria poderia ter de 10 a 12 cordas, mas que recentemente se utilizam apenas 7, similar ao que foi descrito por Roberto Corrêa. A partir do que seria esta afinação própria da cantoria, Caçapa propôs algumas modificações, e denominou de *afinação trocada*: [G1-G2-G3, C3-C3, F3-F3, A3-A3, C2] (CAÇAPA, 2011).

O termo *trocada* surgiu pela presença de um bordão na primeira ordem. O que ocorre aqui é a quebra de um padrão de afinação bastante comum, em que as cordas são dispostas numa sequência do grave para o agudo (ou o contrário). Uma afinação que quebre este padrão recebe o nome de *afinação reentrante*. No caso da afinação reentrante proposta por Caçapa, o que ocorre é a facilidade para que notas mais graves sejam tocadas em meio a passagens rápidas, permitindo grandes saltos intervalares e estabelecendo uma espécie de segundo bordão.

Já a *afinação rebaixada* tem como proposta um resultado mais grave em relação à chamada *afinação natural*. Retira-se as oitavas presentes nas 3ª e 4ª ordens, mantendo apenas a 5ª ordem com um par de cordas em oitava. Além disso, todas as ordens são rebaixadas em dois semitons, entregando uma sonoridade de viola mais grave: [G1-G2, C2-C2, F2-F2, A2-A2, D3-D3].

Caçapa ainda propôs uma terceira afinação denominada *oitavada*. Essa afinação aumenta o alcance da região aguda através da inclusão de uma corda afinada uma oitava acima na 2ª ordem em relação à afinação natural: [G1-G2, C2-C3, F2-F3, A3-A4, D4-D4]. Justamente por promover uma atuação na região mais aguda, Caçapa entendeu que haveria

muito choque dessa afinação com a afinação *trocada*, optando por esta última para a gravação (CAÇAPA, 2019b).

Hugo Linns geralmente utiliza afinações mais padronizadas no universo da viola. Em seus três discos, confirma a utilização de três padrões: *natural*, *cebolão*[112] e *cebolinha*[113]. Estas duas últimas correspondem a uma categoria de afinação chamada de *afinação aberta*, que significa que as cordas estão afinadas dentro de uma tríade. Ou seja, ao tocar as ordens soltas, forma-se um acorde de tríade.

Das cinco faixas escolhidas, Hugo utiliza apenas um padrão de afinação que corresponde à *afinação natural*. Porém, em uma das faixas, este padrão aparece um tom abaixo da *natural*. Assim, Hugo chama esta afinação de *rebaixada*. A diferença entre essa afinação feita por Hugo e aquela proposta por Caçapa reside nas oitavas de cada ordem. Caçapa retirou as oitavas da quarte e terceira ordens e colocou cordas duplas em uníssono. Hugo manteve as oitavas agudas das ordens 4 e 3 presentes na afinação natural. Assim fica a *afinação rebaixada* de Hugo: [G1-G2, C2-C3, F2-F3, A3-A3, D4-D4].

Esses detalhes de oitavas apesar de parecerem mínimos, são essenciais para a prática dos dois violeiros. Especialmente no trabalho de Caçapa, o desenvolvimento de afinações em oitavas diferentes tem relação com a proposta do seu primeiro disco, em que três violas atuam em polifonia. Essas questões poderão ser observadas mais à frente durante a análise.

Antes da criação e utilização dos processamentos sonoros, foi necessário dar um passo rumo à eletrificação. De forma similar à criação dos instrumentos ressonadores, a eletrificação musical buscava permitir o uso de determinados instrumentos em conjuntos de grande massa sonora, como as orquestras de jazz. O grande mote da época era a busca pela amplificação sonora, especialmente dos instrumentos de cordas dedilhadas.

A partir da utilização de cordas de aço, já no século XIX, foi possível desenvolver um sistema de captação eletromagnética. De maneira simplificada, a partir da combinação de uma bobina e um ímã produz-se uma corrente a partir da vibração das cordas de aço. A partir desta combinação foi possível transformar aquela corrente em um sinal sonoro amplificado através de um alto-falante.

Ainda que esta seja uma descrição simplificada do processo de eletrificação dos instrumentos, o que se torna essencial para a atual discussão é o desenvolvimento deste tipo

[112] A afinação *cebolão* é uma afinação aberta e que pode variar a altura do acorde. As alturas mais comuns são dos acordes de Ré Maior e em Mi Maior. Utilizando como exemplo o acorde de Mi Maior, as ordens estariam afinadas assim: [B1-B2, E2-E3, G#2-G#3, B3-B3, E4-E4].

[113] A *cebolinha* também é uma afinação aberta e que apresenta variação na altura do acorde. A distribuição das afinações nas ordens é semelhante ao *cebolão*, mas a terceira ordem aparece um semitom abaixo, produzindo um acorde menor. Utilizando o acorde de Mi Menor como exemplo, temos: [B1-B2, E2-E3, G2-G3, B3-B3, E4-E4].

de tecnologia. A busca por diferentes e melhores formas de captar também está ligada às qualidades sonoras desejadas. Isto inclui, por exemplo, o processo de eletrificação das violas de arame e, mais recentemente, a criação de uma *viola eletrodinâmica*.

O processo de eletrificação deu início a outros experimentos em busca de projeção sonora. Um dos primeiros registros que se tem notícia é o da *Vibrola*, produzido por volta da década de 1930 e que possuía um sistema motorizado que produzia um vibrato automático (HUNTER, 2013, p. 10). Mesmo sendo um processo exclusivamente manual, sem a alteração do sinal elétrico, a criação da Vibrola está ligada à possibilidade de amplificação do instrumento eletrificado.

Atualmente, o vibrato é um dos efeitos manuais mais comuns de se obter em guitarras elétricas que possuem o sistema de alavanca (além, é claro, do vibrato produzido pela movimentação dos dedos que prendem as cordas). Curioso observar que este sistema de alavancas só surgiu posteriormente à criação da Vibrola.

Figura 17 – Modelo recente de ponte com alavanca da Bigsby

Fonte: Price (2019)

Data da década de 1940 um dos pioneirismos do sistema de alavanca, o *Bigsby vibrato* (HUNTER, 2013, p. 11) (figura 17). Atualmente são diversos modelos e desenhos, mas todos com funcionamento semelhante, em que a ponte da guitarra é manipulada por uma alavanca de forma a diminuir ou aumentar a tensão das cordas, produzindo oscilações de afinação.

Já os efeitos produzidos de maneira externa ao instrumento iniciaram sua comercialização por volta do final da década de 1940. O tremolo da *DeArmond* (figura 18) é reconhecido como o pioneiro neste tipo de artefato que alterava o sinal elétrico do instrumento antes deste chegar aos amplificadores.

Figura 18 – O pioneiro modelo de efeitos sonoros *DeArmond Tremolo Control*

Fonte: Gray in Formosa (2013).

Com a popularização dos instrumentos eletrificados estas alterações no sinal também se tornam mais comuns. Como afirma Dave Hunter (2013, p. 11), ao final da década de 1950 “tremolo, vibrato, e reverb eram oferecidos como efeitos embutidos em muitos amplificadores de guitarra”. Um indício de que promover alterações no sinal elétrico das guitarras já era algo comum.

Figura 19 – Autofalante Leslie

Fonte: Albano (2019).

Alguns destes efeitos foram propostos em busca de uma emulação de características acústicas consideradas mais naturais, como a reprodução de reverberação de grandes salas. Em outros casos, produzia-se sonoridades a partir de uma combinação de elementos, como o

Altofalante Leslie (figura 19). Este equipamento consistia em um alto falante conectado a um sistema de rotação, produzindo uma série de alterações nas ondas sonoras emitidas, misturando *tremolo*, *phasing* e *efeito Doppler* (ALBANO, 2019).

Graças ao desenvolvimento e popularização dos dispositivos transistorizados, o resultado sonoro obtido anteriormente por grandes equipamentos puderam ser emulados por modelos mais compactos. Ao final dos anos 1960 surgiram as primeiras versões portáteis de efeitos já existentes, promovendo o crescimento do mercado de pedais nos anos 1970. Ocorre também uma popularização de determinadas sonoridades na guitarra, que se tornaram próprias do universo do rock (HUNTER, 2013, p. 16).

Para a chegada destes efeitos aos universos das violas no Brasil foi necessário que ocorresse o processo de eletrificação do instrumento. Alguns dos relatos ligados à transformação das práticas da cantoria de viola estão associados a duas questões: a gravação e a performance.

A gravação é um primeiro passo para a eletrificação da sonoridade da viola. Ainda que o instrumento não necessitasse de eletrificação, o processo de execução do instrumento (e da cantoria) em frente a um microfone propõe uma abordagem distinta de uma peleja em espaço aberto durante um evento. Nessas situações a projeção não passa a ser uma necessidade e a reprodução não depende mais da realização de uma disputa em tempo real. O material produzido se torna mais corriqueiro, podendo ser escutado através de toca discos ou de um aparelho de rádio.

De forma similar, há uma transformação na performance. É o momento em que as cantorias de pé-de-parede são transformadas de acordo com a necessidade do espaço, do público, ou o propósito do evento. Frequentemente realizadas em locais públicos, inicialmente não havia qualquer auxílio de aparato eletrônico para amplificar o som da viola ou da própria cantoria (DINIZ, 2016, p. 4).

Com o passar do tempo houve uma mudança nos espaços de atuação dos violeiros, saindo de performances em meio ao público para situações em que os cantadores se colocavam sobre um palco. Fatores como este resultam em mudanças, como um maior distanciamento na recepção do público e na interação com o público, como relata Maria Ignez Ayala (1988, p. 29-30).

Este distanciamento promove novas formas de produção e execução, com o uso dos equipamentos de amplificação sonora dos instrumentos e das vozes dos cantadores. Tratando especificamente da sonoridade da viola, o que ocorre é um registro de uma prática que sai do campo exclusivo da emissão acústica para uma reprodução que pode ocorrer também em

aparelhos eletrônicos, sendo estes toca discos ou rádios, alterando a maneira de pensar e fazer cantoria e música para viola.

Ainda que não se possa precisar o uso dos pedais nas violas, é a partir dessa nova percepção dos meios de produção que a inclusão dos dispositivos ocorre. Uma das referências mais comumente citadas é a banda *Matuto Moderno*, existente desde 1999. Um dos violeiros deste trabalho é Ricardo Vignini, conhecido e referenciado com frequência pelos arranjos instrumentais de clássicos do rock'n'roll para viola, utilizando alguns efeitos no instrumento, incluindo distorção.

No caso de Hugo Linns e de Rodrigo Caçapa, os efeitos permeiam praticamente todo o trabalho musical destes. O fato de frequentemente utilizarem suas violas em amplificadores já indica um resultado sonoro específico, mais associado às guitarras[114]. Diante de uma gama de efeitos e processamentos, destaco quatro tipos de processamento que são os que aparecem de maneira mais destacada nos trechos a serem analisados no tópico seguinte.

Inicio tratando dos pedais de *delay*, *echo* e *reverb*. Os três termos se diferenciam pelo resultado sonoro obtido, mas o processo de funcionamento é bastante similar. Dos três, o delay é geralmente referido como o equipamento capaz de produzir uma maior variação, com repetições curtas de um pedal reverb, repetições medianas de um pedal echo, ou repetições longas que produzem significativas modulações no resultado sonoro final.

Essas modulações ocorrem geralmente através de dois parâmetros: o tempo do delay, que seria o tempo entre o sinal sonoro emitido pelo instrumento musical e a primeira repetição daquele sinal sonoro feita pelo pedal; e o decaimento sonoro, que seria o quanto que aquele sinal sonoro será repetido. Quanto maior a variação desses parâmetros, maiores as possibilidades de realizar modulações no sinal do instrumento, provocando alterações na altura das notas e descaracterizando o timbre do instrumento.

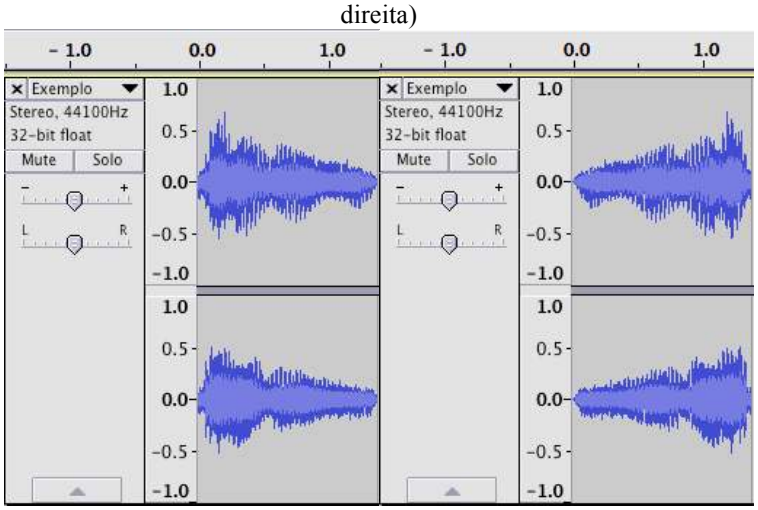
Uma outra característica bastante importante presente em alguns delays, mas não exclusivo destes pedais, é a função de *reverse*. Nesta função o que ocorre é a repetição do sinal sonoro emitido pelo instrumento mas de maneira invertida. Na lógica da produção sonora em instrumentos acústicos parte-se de um estímulo, que seria o ataque de uma nota, e o prolongamento da nota, que mudará de acordo com o instrumento.

No caso dos instrumentos de cordas dedilhadas como a viola, um único estímulo inicial garante o prolongamento da nota apenas pelo tempo de reverberação daquele som no corpo do instrumento. Assim, quando se utiliza o reverse num instrumento como a viola, o

[114] Vale ressaltar que, tanto nos trabalhos do Matuto Moderno e Roberto Vignini, quanto nos trabalhos de Hugo e Caçapa, existem recortes geográficos e sociais bastante distintos da grande maioria dos cantadores.

que geralmente ocorre é a reprodução de um sinal que cresce em volume sonoro e ao final reproduz a articulação do instrumento. Portanto, o resultado sonoro final difere bastante de qualquer emissão acústica da viola (ver figura 20).

Figura 20 – Acorde de Bb executado no violão antes (à esquerda) e depois de processado pelo efeito *reverse* (à direita)



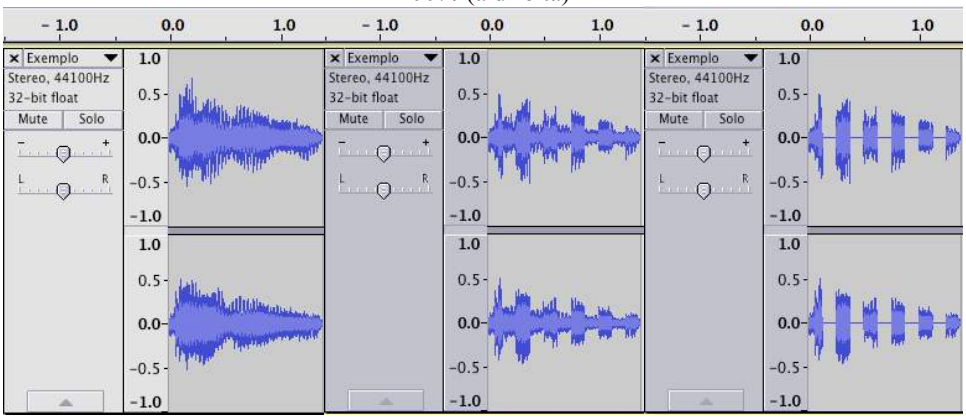
Fonte: Autor

Outro tipo de efeito bastante utilizado é o *tremolo*. Este modelo de pedais tem o princípio de criar oscilações de volume no sinal emitido pelo instrumento, como se o equipamento de som estivesse ligando e desligando várias vezes de maneira bastante rápida. Em modelos mais complexos essa variação do sinal é mais específica: o tamanho da variação de volume pode ser alterada, podendo produzir um resultado mais suave não restrito aos extremos sonoros do *ligar-desligar* (figura 21).

A velocidade da oscilação também é outro fator importante para estes pedais. Assim como o delay, pedais com maior capacidade de variação destes parâmetros permitem criar modulações sonoras mais drásticas, quase como uma distorção sonora. A capacidade de um determinado modelo de pedal e a maneira como é utilizado pode provocar resultados mais próximos da qualidade acústica do instrumento ou de qualidades sonoras mais sintéticas.

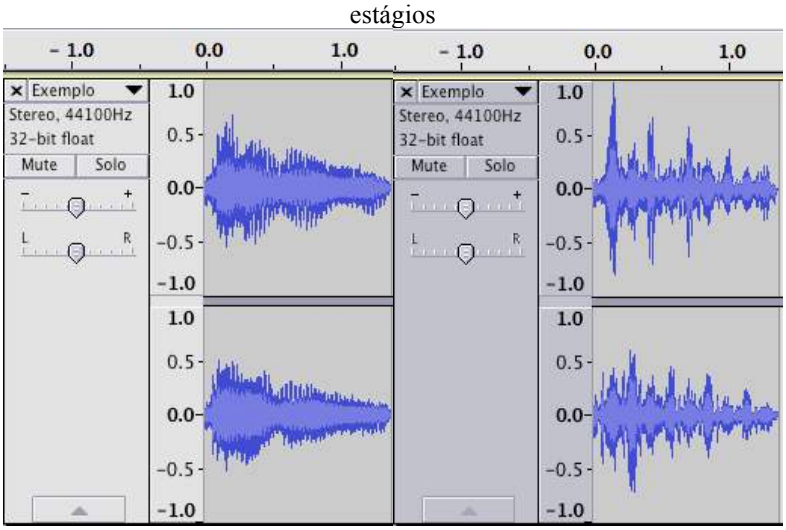
Outros dois modelos utilizados têm princípios semelhantes mas diferem no grau de complexidade. São o *phaser* e o *flanger*. Nestes casos, o que ocorre é uma divisão do sinal emitido pelo instrumento, de modo que este novo sinal é executado com uma alteração de fase (ver figura 22). O resultado sonoro é de uma variação das frequências enfatizadas, provocando uma sensação de uma constante oscilação na altura de uma nota reverberando ao fundo do sinal emitido. O *flanger* promove oscilações mais intensas pois as alterações de fase são desiguais e mais complexas em relação aos pedais de phaser (HUNTER, 2013, p. 31-32).

Figura 21 – Acorde de Bb no violão antes (à esquerda), após *tremolo* com corte de sinal de 60% (centro) e de 100% (à direita)



Fonte: Autor

Figura 22 – Acorde de Bb executado no violão antes (à esquerda) e depois da ação de um *phaser* de quatro estágios



Fonte: Autor

Um outro tipo de processamento utilizado pelos violeiros parte dos filtros de frequência, também chamados de *envelope filter*. Estes são responsáveis por cortar ou enfatizar determinadas frequências do espectro sonoro. Muito utilizados no processo de equalização e de *mixagem*, esses processamentos se tornaram também efeitos que alteravam características do instrumento e criaram padrões sonoros.

Um dos modelos mais famosos é o *wah-wah* (ver figura 23). Nele, o guitarrista é responsável por alterar o espectro frequencial que dispositivo enfatizará. Com um design em formato, literalmente, de pedal, o músico altera o resultado sonoro obtido a partir da inclinação deste pedal.

Tratando especificamente do caso dos violeiros, o dispositivo mais comumente utilizado é um *auto-wah*. Estes modelos não possuem um pedal de manipulação manual das

frequências. O que ocorre é o mesmo processamento, mas os padrões das frequências a serem enfatizadas dependem do ajuste de potenciômetros e chaves. Assim, a produção sonora destes pedais é mais simples por não exigir uma atuação do instrumentista, mas ao mesmo tempo pode signifiicar em uma perda de determinadas nuances que só poderiam ser construídas numa ação manual.

Figura 23 – Pedal de *wah wah* funciona de acordo com a posição pedal manual acionado com os pés

Fonte: Jim Dunlop (2019)

Por fim, uma das mais significativas possibilidades criadas pelos pedais de efeito é a produção da distorção sonora. Esta pode ser produzida em três níveis que estão de acordo com os três tipos de pedais: *overdrive*, *distortion*[115], e *fuzz*. De maneira simplificada, estes três tipos produzem cortes nos picos e vales dos sinais elétricos e gerando distorções nas ondas sonoras emitidas pelo amplificador.

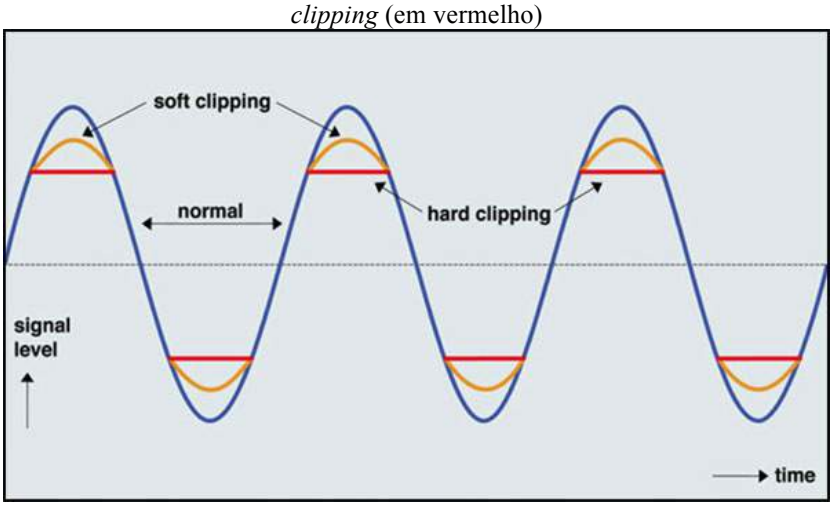
O pedal de overdrive então busca emular a qualidade sonora dos antigos amplificadores quando usados em potência máxima de volume. Através deste pedais, não há a necessidade de estar com o equipamento no volume máximo, permitindo uma variação na dinâmica musical mantendo determinada qualidade sonora. Assim, os overdrives são tratados como distorções mais "limpas" ou "orgânicas", justamente por remeter a essas sonoridades mais "vintage" dos amplificadores.

Os pedais de *distortion* assumem um patamar intermediário. É a aceitação e a ênfase da "sujeira" sonora dos overdrives. Para isso, amplia-se determinados parâmetros do sinal do instrumento, em especial os níveis de saída sonora, produzindo ondas de maior amplitude e, consequentemente, cortes maiores nos picos e vales (ver figura 24).

Estes cortes ocorrem quando a amplitude da onda é maior do que um equipamento pode suportar, e são chamados de *clipping*. Também é possível produzir o *clipping* com a sobreposição de ondas. Nesse caso, é possível produzir distorções de cores e texturas variadas a partir do mesmo princípio (ver figura 25)

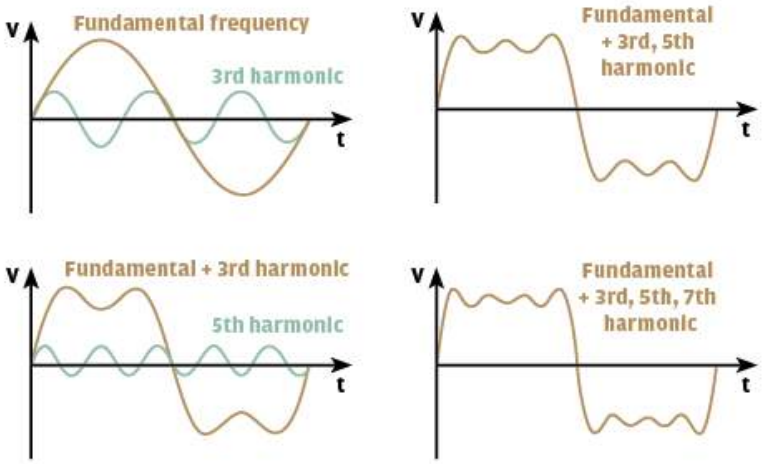
[115] Para diferenciar e facilitar a compreensão, o termo *distorção* será utilizado para a categoria de pedais que produzem esse tipo de processamento, enquanto que o termo *distortion* será utilizado para tratar dos modelos de pedais que fazem parte da categoria *distorção*.

Figura 24 – Gráfico de onda demonstra o sem distorções (em azul), com *soft clipping* (em laranja) e com *hard clipping* (em vermelho)



Fonte: Bowcott (2018)

Figura 25 – Distorções similares ao *clipping* podem ser produzidas pelo acréscimo de harmônicos



Fonte: All... (2015)

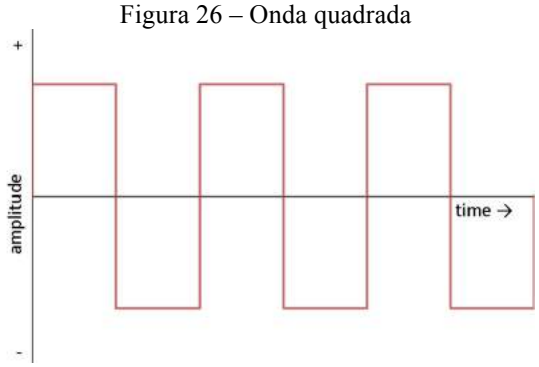
Por último, o *fuzz* é uma terceira variação da mesma categoria, produzindo ondas mais próximas das *ondas quadradas* (ver figura 26). Dave Hunter considera o fuzz como uma espécie de avô dos dispositivos de distorção. Foi um dos primeiros efeitos transistorizados a serem inventados pela simplicidade na construção do equipamento. Hunter descreve de maneira interessante o que seria a diferença entre os três tipos de distorção:

> Aumente um amplificador de tubo até o momento em que ele esteja começando a quebrar e você consegue um gentil overdrive; coloque-o no máximo e você consegue uma distortion pesada. Puxe um dos pares dos tubos de saída, use o resistor de valor errado no tubo do *preamp*, ou bata sem sentido com um pé-de-cabra e você pode conseguir fazer soar como um fuzz. Não é um som natural [...]. (HUNTER, 2013, p. 29, tradução minha[116]).

[116] Original: "Turn a tube amp up to where it's starting to break up and you've got gentle overdrive; crank it to the max and you've got heavy distortion. Pull out one of the pair of output tubes, use the wrong-value bias

A sonoridade distorcida se tornou bastante associada ao universo do metal que tem como destaque as características de volume sonoro e de timbres de guitarra "sujos". Até o momento da atual pesquisa, o *fuzz* é o único tipo de distorção que não é utilizado nem por Caçapa nem por Hugo. Já *overdrive* e *distortion* aparecem de maneira esporádica e em determinadas condições estéticas ou técnicas, o que será debatido mais à frente.

Figura 26 – Onda quadrada



Fonte: Bowcott (2018)

Vale salientar como cada um dos processos históricos citados neste tópico tem relação com o volume e o alcance sonoro a ser obtido. O modelo americano dos instrumentos ressonadores foi uma tentativa de amplificar, aumentar a projeção sonora dos violões (DICKSON, 2014). O mesmo objetivo fez com que acontecesse o processo de eletrificação dos violões, transformados em guitarras elétricas. Assim, a utilização dos primeiros efeitos e processamentos sonoros também se relacionam a esta busca pela produção de maior volume e projeção sonora. As distorções se tornam agentes essenciais dessa transformação dos padrões de criação a partir do alcance sonoro.

O volume ainda é um padrão essencial na produção musical atual, mas nos casos específicos de Caçapa e Hugo Linns, o timbre é de suma importância. A sonoridade da viola é responsável pela conexão com uma territorialidade e tradicionalidade considerada nordestina. Ao mesmo tempo, para ambos, não há uma proposição fixa de criação dessa sonoridade do instrumento. É a partir daí que entram os pedais e os equipamentos.

Surge a possibilidade de produzir sonoridades e timbres diferentes em um mesmo instrumento a partir de uma gama de equipamentos. Então propõe-se um trabalho musical em que a paleta de sonoridades da viola dinâmica se integra a uma paleta de processamentos

---

resistor on a preamp tube, or beat it senseless with a crowbar and you might just get it to sound like fuzz. It's not a natural sound, but it can be a great one, and it's a major part of many players' signature tones."

realizados pelos pedais de efeito. Assim, transformam-se práticas e sonoridades consideradas próprias de uma *viola nordestina*.

6.2 A MÚSICA DE CAÇAPA

Como já abordado na seção 5, todas as faixas do disco *Elefantes na Rua Nova* (2011) possuem o termo *rojão* no nome. Caçapa utiliza essa nomenclatura a partir do significado de *rojão* como um toque de viola, indicando assim que suas composições foram feitas para execução instrumental da viola (RODRIGO..., 2014b).

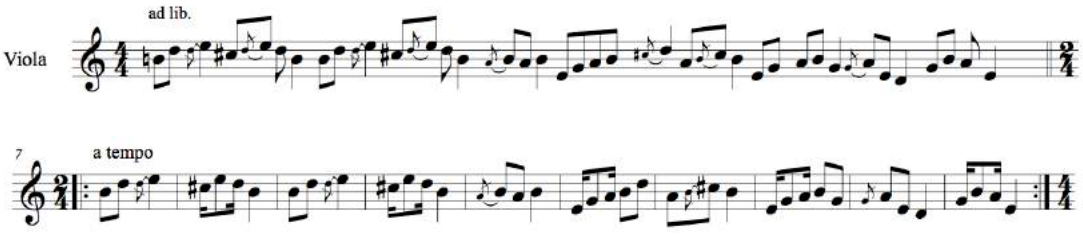
Das cinco faixas escolhidas, três fazem alusão a ritmos específicos. *Baiano-rojão* faz referência ao ritmo considerado por Caçapa como o ancestral do baião. Segundo o violeiro, é o ritmo básico que se faz presente, ainda que de formas diferentes, em práticas como do *cavalo-marinho* e do *cabocolinho* (idem).

As composições denominadas *coco-rojão* fazem alusão ao *coco de roda*, dança presente no litoral e nas zonas da mata dos estados da Paraíba, de Pernambuco e das Alagoas. Já o *samba de rojão* tem como influência o *samba de coco* e o *samba de matuto*, mais presente no sul de Pernambuco e no estado das Alagoas, respectivamente (idem).

A única faixa que foge destas referências a manifestações locais é o *Rojão nº1*. É também a única do álbum que possui a especificidade de ter sido arranjada no estúdio.

6.2.1 Rojão nº 1

A ideia melódica principal (figura 27) já havia sido composta anteriormente. No entanto, a execução da composição só foi alcançada em estúdio, com a melodia sendo executada duas vezes: na primeira vez em *ad libitum* e na segunda *a tempo*. Esta é a única composição do disco não registrada em partitura e possui características bastante distintas das demais.

Figura 27 – Transcrição do tema melódico de *Rojão nº 1*

Fonte: Autor

Assim, o arranjo concebido enfatiza bastante as diversas camadas de efeitos. Um primeiro exemplo disso é a introdução, em que um tremolo ritmicamente forte funciona estabelecendo o pulso da música. Essa sonoridade produzida é própria do *Pulsar*, pedal produzido pela empresa *Electro-Harmonix*. Essa pulsação contém acentuações variadas, ressaltadas pela característica estéreo do pedal.

Para exemplificar a complexidade do pedal escolhido, este possui três potenciômetros e uma chave dupla, além da possibilidade de saída em estéreo (figura 28). Em *depth* se regula a quantidade do sinal cortado e em *rate* a frequência desses cortes. O potenciômetro *shape* altera o formato da onda, e depende da seleção feita na chave, se serão ondas triangulares ou quadradas. Assim, é possível produzir inúmeras combinações que dificultam a repetição de uma mesma configuração duas vezes.

Figura 28 – Pedal *Stereo Pulsar*

Fonte: Electro-Harmonix (2019b)

A execução da melodia principal segue a pulsação produzida pelo pedal, mas a construção do fraseado é feita em um *ad libitum*, colocando muitas vezes fora da pulsação e da acentuação das violas processadas. as acentuações do fraseado da primeira viola são extremamente díspares das acentuações das violas processadas. Dessa forma, a melodia principal é executada com uma certa independência das acentuações rítmicas criadas pelo pedal.

Apenas a partir da repetição da melodia principal, quando a primeira viola passa a realizar também um preenchimento rítmico no bordão, que a melodia e o acompanhamento das violas processadas se aproximam em termos de fraseado e acentuação.

Curioso observar em como esse processo de criação afeta o próprio fazer musical. Quando a obra foi executada ao vivo (RODRIGO..., 2014a; CAÇAPA..., 2015), os músicos

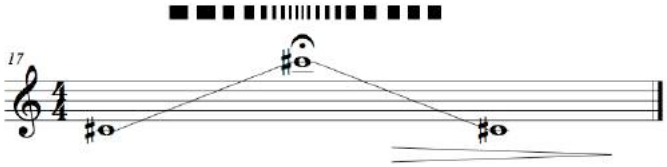
que executam as partes das violas base imitam a pulsação criada através do tremolo. Aqui, não mais o efeito assume essa função, mas o próprio dedilhar dos músicos.

A imitação da rítmica criada pela máquina ocorre com adaptações. O que antes eram acentuações distintas dentro de uma pulsação agora estão reorganizadas de maneira mais simplificada. Isto também produz uma outra relação com o fraseado melódico da viola principal.

O *ad libitum* da apresentação do tema é mantido, o que garante a singularidade da performance na construção do fraseado. O que ocorre é uma "humanização" da realização musical de algo que seria realizável apenas pelo uso de um equipamento eletrônico.

Ao final da gravação da faixa do disco (CAÇAPA 2011a), há ainda uma modulação tonal (figura 29). Esse efeito foi conseguido através do uso de um reverb, o Boss RE-20 (figura 30) que emula o RE-201 Space Echo da Roland, um delay de fita. Uma das possibilidades do RE-20 é imitar o aceleramento da rotação das fitas, gerando um movimento ascendente na afinação da nota que está sendo reproduzida em eco pelo pedal.

Figura 29 – Transcrição da altura das notas e da frequência das articulações com a modulação do *RE-20*



Fonte: Autor

O Boss RE-20 é um pedal extremamente complexo, possuindo sete potenciômetros de diversos parâmetros e um seletor de 12 modos diferentes. A pedaleira existente facilita a mudança dos parâmetros além de ser a responsável por executar o efeito de modulação citado.

Figura 30 – Pedal *RE-20* da Boss

Fonte: Boss (2019a)

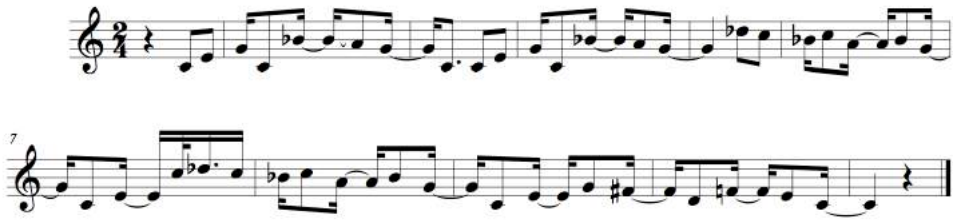
Este efeito presente ao final da música é obtido a partir do processamento sonoro da viola. No entanto, o resultado obtido é de uma forte descaracterização da sonoridade acústica da viola. Torna-se mais próximo de um sintetizador/oscilador com uma sobreposição de oscilações rítmicas que acompanham a elevação da altura da nota.

Um fato que vale destacar é a presença desta oscilação nas duas versões ao vivo analisadas. Isso se dá pelo fato de Caçapa possuir um RE-20, o que permite sua utilização também nas performances ao vivo. Como será possível ver adiante, os pedais conseguidos para a gravação nem sempre estão presentes nestas outras performances. Vale ressaltar a importância do acesso aos materiais, afetando a música em diversos níveis: concepção, registro e reconstrução.

6.2.2 Samba de rojão nº 1

Para a análise desta composição destaco um trecho que ocorre duas vezes no qual a segunda viola surge com um *drive* de amplificador e ocorre duas vezes (figura 31). Toda a linha melódica dessa viola é executada junto à linha do contrabaixo elétrico processado por um *fuzz*, que soa uma oitava abaixo da viola. Esse trecho em uníssono somado às distorções produz um resultado mais "pesado" do arranjo, aproximando a sonoridade produzida ao *peso* do universo do rock.

Esta parte se contrapõe a quase todo o restante da composição, em que as duas violas aparecem bem próximas da sonoridade acústica, sem outras camadas de efeito. A única exceção ocorre no baixo que aparece, no trecho anterior ao destacado, com um efeito de *envelope filter*.

Figura 31 – Transcrição da linha melódica executada pela 2ª viola com *overdrive* e contrabaixo com *fuzz*

Fonte: Autor

É importante notar aqui alguns fatores. Um primeiro é a presença de apenas duas violas nessa composição. Outro fator é que a utilização do drive em uma das violas não indica uma percepção de Caçapa de maiores alterações no conceito sonoro da viola.

Nesse sentido, há um contraponto ao que seriam as práticas de viola mais "puras", em que o instrumento deveria aparecer com seu timbre mais "limpo". Ainda que o timbre da viola dinâmica esteja bastante presente em todo o disco, um momento como esse, que a distorção aparece, representa uma ressignificação da sonoridade do instrumento. Algo que poderia ser impensável do ponto de vista de práticas como a do armorial, ou mesmo de cantadores, está presente numa relação possível de ser feita a partir dos artistas mangue.

No entanto, o drive utilizado para o disco foi o do amplificador. Essa escolha parece ter relação com o que Hunter indica como uma preferência daqueles que buscam sonoridades mais "naturais" e mais próxima de uma sonoridade "vintage" de *low gain* (HUNTER, 2013, p. 26-27). Ou seja, mesmo com o desejo de uma distorção na viola, promoveu-se uma sonoridade mais "orgânica" de um *overdrive* do que uma mais "sintética" de um fuzz, por exemplo.

A utilização do *overdrive* também levanta uma outra limitação em relação às duas afinações propostas pelo violeiro. A afinação denominada *trocada* possui um encordoamento mais agudo em algumas das ordens da viola e geralmente é a utilizada para executar as melodias principais, sendo chamada as vezes de *primeira viola*. Nessa afinação, Caçapa afirma que não conseguiu produzir uma sonoridade satisfatória através com qualquer distorção, optando então por não incluir qualquer alteração de sinal deste tipo no instrumento com essa afinação.

Enquanto isso, a segunda viola de *Samba de rojão nº1* é utilizada com a afinação denominada *rebaixada*. O encordoamento proposto por Caçapa para essa afinação produz sonoridades que enfatizam uma região mais grave. Isto é considerado essencial por Caçapa na produção de um resultado mais agradável da junção viola dinâmica e efeitos de distorção (2019b).

Outro fato que vale destacar é a adaptação aos palcos. Observo a gravação realizada no Festival Tipóia (CAÇAPA..., 2013), realizado em Tracunhaém no ano de 2013, antes da mudança de Caçapa para São Paulo. Uma das três violas utilizadas pela banda não era dinâmica, mas sim uma de tampo aberto, como a *viola caipira*. Talvez por essa questão que o trecho destacado não apareça com distorção, devido à pouca capacidade de instrumentos de tampo aberto aguentarem esse tipo de processamento, principalmente em palcos grandes.

Nas performances realizadas com a banda montada em São Paulo (RODRIGO..., 2014a; CAÇAPA..., 2015) também não há três violas dinâmicas, apenas duas. No entanto, no lugar de uma viola caipira há uma guitarra elétrica. Propondo uma escala do ideal de

execução das composições, a viola dinâmica estaria no topo enquanto que a viola caipira e a guitarra estariam respectivamente abaixo.

Quando observadas as partituras disponibilizadas por Caçapa, a guitarra geralmente reproduz a parte da segunda viola. Como este arranjo contém apenas duas violas, a parte da segunda viola é tocada pela viola dinâmica, mas no trecho que destaco também é possível perceber a guitarra o executando.

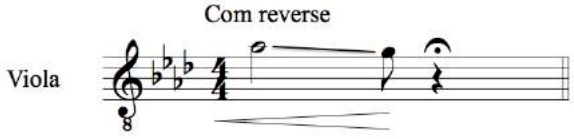
Essa escolha é provavelmente um indicativo da melhor condição da guitarra em realizar passagens com um overdrive do que a viola dinâmica, que não possui um corpo sólido. Além disso, a passagem em uníssono permite o somatório de instrumentos — se anteriormente era apenas a viola dinâmica e o contrabaixo, agora a guitarra entra como um terceiro elemento reforçando a sonoridade do drive.

Nesse sentido, a limitação do acesso ao instrumento não o impediu de atuar, adaptando a instrumentação para o palco. Ao mesmo tempo, é possível afirmar que Caçapa aproveitou a condição da guitarra elétrica em realizar melhor esse trecho para manter a sonoridade do overdrive.

Mais do que o timbre da viola dinâmica em si, a distorção ganha uma preponderância. O que parece ocorrer neste trecho é uma valoração maior do efeito de distorção do que o timbre da viola dinâmica, mesmo que esta sonoridade seja frequentemente utilizada e valorizada em praticamente todos os outros trechos do álbum.

6.2.3 Baiano rojão nº 2

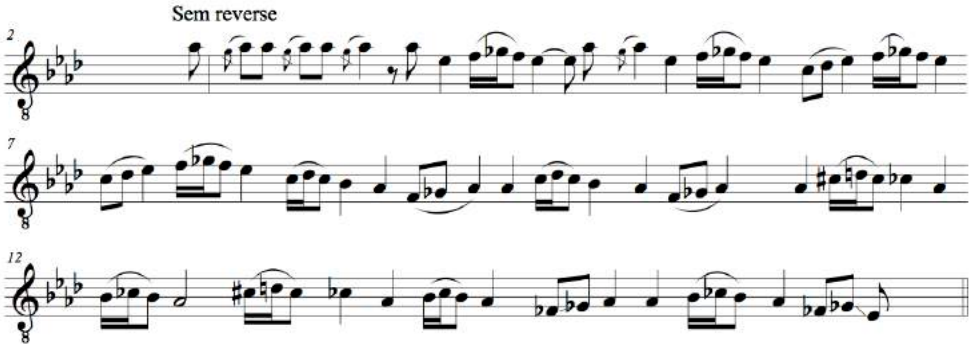
Baiano-rojão nº2 já inicia com uma série de efeitos a serem discutidos. O primeiro é o frequentemente utilizado *tremolo*, proposto de forma rítmica similar ao encontrado em *Rojão nº1*. Essa viola que aparece ao início é somada a uma outra viola com efeito de *delay* no reverso, produzindo um timbre bastante descaracterizado.

Figura 32 – Transcrição aproximada da sonoridade provocada pelo efeito *reverse*

Fonte: Autor

Vale atentar sobre como o efeito reverse é utilizado aqui. Um movimento melódico de segunda menor descendente (láb-sol), em que a maior duração está na nota superior. A

sonoridade não possui um ataque inicial, e o volume sonoro amplia até a chegada na nota inferior e um posterior ataque. Curioso é que o movimento da sonoridade é uma espécie de "inversão" do movimento melódico que se apresenta logo a seguir (figura 32). Esse movimento é próximo ao das notas rebatidas, presentes no armorial (ver apêndice A).

Este segundo movimento é similar ao anterior, mas sem o processamento do reverse. Agora é possível perceber o tema da introdução (figura 33) focado na nota de láb, mas tocado repetidas vezes com uma espécie de *apogiatura* em sol. Esse fraseado de notas marteladas se aproxima daquele proposto pelo armorial das notas rebatidas (ver apêndice A). Assim, por mais que a sonoridade com reverse seja bastante distinta das notas rebatidas, o efeito serviu como uma prévia da introdução que viria.

Figura 33 – Tema da introdução que enfatiza os intervalos de 2ªm ascendente

Fonte: Autor

Já o movimento melódico executado anteriormente é similar a este, mas processado através do reverse. Um intervalo de segunda menor ascendente em que a ênfase está na segunda nota agora se torna um movimento de segunda menor descendente em que a ênfase está na primeira nota.

Assim, introduz-se um movimento melódico que aparecerá na primeira viola através de uma inversão daquele movimento. A inversão não é aos moldes da música erudita, em que o músico executa uma melodia de trás para frente, mas sim pelos moldes dos equipamentos sonoros. Não só a sequência melódica é invertida, mas também a articulação e a dinâmica, criando sonoridades impossíveis de serem reproduzidas sem o aparato eletrônico.

Esse efeito de reverse foi alcançado através de um delay disponível para utilização no estúdio durante a gravação. Quando se observa a apresentação feita no programa *Cultura Livre* (RODRIGO..., 2014b), o único efeito que permanece é o do tremolo. Já no show *Instrumental Sesc Brasil* (CAÇAPA..., 2015), parece que o próprio Caçapa usa em sua

primeira viola o mesmo delay que produz as oscilações melódicas do final de *Rojão nº1*, mas de maneira mais suave, criando mais uma ambientação do que uma modulação sonora.

Ao que parece, a execução desta viola em reverse deveria estar em uma das violas que não a principal, geralmente executada pelo próprio Caçapa. Sendo este o caso, seria necessário um outro pedal que possibilitasse um efeito reverse semelhante a ser utilizado pelos demais membros da banda. É difícil precisar este fato, mas algo possível e importante de se observar, considerando o quanto a limitação de acesso a determinados equipamentos pode definir os rumos de uma performance.

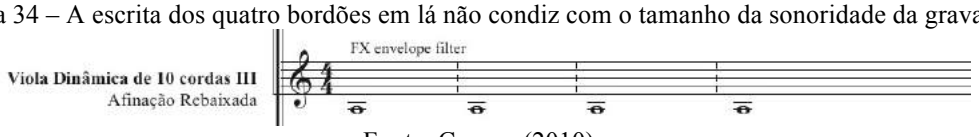
O próprio Caçapa (2019b) afirma que em determinadas situações os pedais utilizados pelos músicos que o acompanham têm resultados distintos do que aqueles utilizados na gravação ou que ele mesmo utiliza ao vivo. Nesse caso, a exclusão de um pequeno detalhe pode estar relacionada à impossibilidade material mas também a uma incompatibilidade aos desejos de Caçapa quanto ao resultado produzido por um dispositivo distinto.

Já ao final desta faixa na versão do disco, há um delay de duas notas que se repetem em um decaimento longo e suave. Neste caso, nas apresentações ao vivo há mais uma vez a proposta de imitação do efeito produzido em estúdio. A limitação de material demonstra o quanto determinada sonoridade produzida pelos pedais é importante para aquela criação. Quando estes artefatos estão ausentes, passa-se a imitá-los em busca do resultado que seria obtido através do uso destes.

6.2.4 Coco-rojão nº 1 e Coco-rojão nº 2

Para começar a análise dos dois cocos, parto das primeiras notas de *Coco-rojão nº1* que chamam a atenção (figura 34). Apenas a 5ª ordem é tocada como um pedal que se repete, algo extremamente comum na prática da viola. No entanto, o efeito de *envelope* utilizado no instrumento coloca a sonoridade do instrumento em uma dimensão completamente distinta da sua característica acústica.

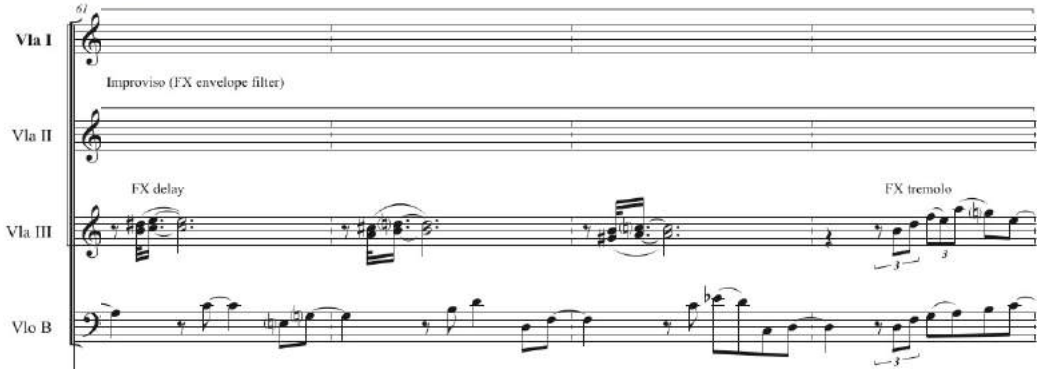
Figura 34 – A escrita dos quatro bordões em lá não condiz com o tamanho da sonoridade da gravação



Fonte: Caçapa (2010)

Este efeito se repete em outro trecho destacado (figura 35). Aqui, o pedal em envelope entra em conjunto com uma camada de efeitos da primeira viola que assume-se incluir reverb

e delay na função reverse. O curioso deste segundo trecho é que abre-se espaço para enfatizar apenas esta estrutura de efeitos. Não há uma melodia principal mas sim a base: percussão, contrabaixo e terceira viola com acordes tocados pontualmente.

Figura 35 – Indicação na partitura para execução da sonoridade da introdução

Fonte: Caçapa (2010)

Os dois trechos não aparecem com a textura destacada na execução feita para o programa *Cultura Livre* (RODRIGO..., 2014b). Já na performance pelo *Sesc* (CAÇAPA..., 2015) esta textura com *envelope filter* é reproduzida através de sample no início da performance. Este não se repete no segundo momento, mas outro sample é disparado. Este segundo sample um processamento de uma cantoria de coco executada ao início da performance. Aqui, é essa cantoria que recebe efeitos similares aos colocados na viola na gravação do CD.

A dificuldade em reproduzir a sonoridade da interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* fora do estúdio indica aqui um outro caminho de resolução. Se na performance de 2014 estes elementos mais difíceis estão ausentes, a de 2015 demonstra outros caminhos: reproduzir exatamente o que foi registrado no disco nos momentos em que isso é possível; ou substituir a sonoridade da viola por elementos completamente distintos mas reprocessados de maneira similar ao que ocorreu com a viola no disco, como feito no segundo trecho destacado aqui.

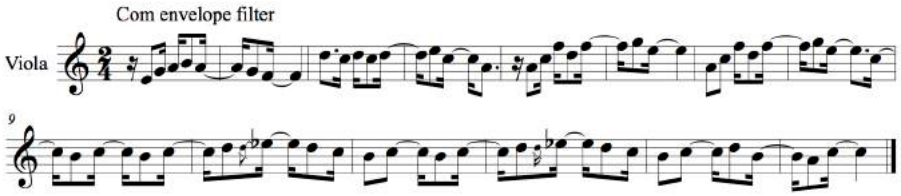
Assim, também é possível expor os limites da reprodução através do sample. Se ao início da música é possível garantir a sonoridade da viola processada como no disco, parece que há uma tentativa de evitar reprodução semelhante. Acredito que esta escolha passa não apenas pela valorização do coco citado ao início da performance mas também por não querer reproduzir com frequência sonoridades da viola através de *samples*.

Justifico essa visão a partir do argumento de competência do gênero musical de *música instrumental*. Havendo trechos mais longos em que a viola aparecesse através de

samples, poderia surgir uma possível acusação de performance via *playback*. Isso seria inadmissível em um mercado voltado para a prática instrumental, pois a exigência seria a competência do músico em executar um instrumento musical, incluindo aqui uma alta capacidade técnica que poderia ser questionada pelo uso dos samples.

Se este fato é considerado ou não de forma clara pelos músicos, já não é possível afirmar. O que parece ser evidente em uma performance de música instrumental é a importância da execução ao vivo do instrumento. Assim, não se torna desejável grandes reproduções de um instrumento que pode ser tocado no palco.

Já em *Coco-rojão nº2*, o trecho destacado (figura 36) apresenta uma das três violas utilizando uma espécie de *envelope filter*. Sempre que a viola aparece com este efeito ela passa a ser a voz principal do trecho, dando relevância para esta outra textura.

Figura 36 – Transcrição da melodia executada pela viola processada por um *envelope filter*

Fonte: Autor

Aqui, ainda que se reconheçam determinadas características da sonoridade da viola dinâmica, a modulação deste efeito cria uma paleta sonora fora do universo do instrumento. Isto porque a sonoridade do *envelope filter* carrega uma simbologia sonora do universo do rock.

A vasta utilização deste efeito por importantes guitarristas da história do rock faz com que a sonoridade produzida pela viola neste trecho remeta bastante a esse universo. Para reforçar este fato, vale destacar que Caçapa utilizou uma palheta, ferramenta própria da prática de guitarra de rock, para gravar este trecho na viola.

Quando se compara a gravação em estúdio à performance de 2014, o instrumento que executa o trecho é a guitarra, utilizando efeito semelhante. É curioso notar que na apresentação de 2015 a guitarra mantém o mesmo papel mas desta vez sem a utilização do filtro.

Neste caso, de maneira semelhante ao uso do drive em *Samba de Rojão nº1*, a guitarra é escolhida para assumir a viola com o efeito mais destacado. É a capacidade do instrumento de lidar com estes equipamentos que permite priorizá-lo no momento de divisão de tarefas entre a banda para as apresentações ao vivo.

O não aparecimento deste mesmo efeito em uma performance mais recente é foi um dos questionamentos realizados por mim. Caçapa não soube especificar o motivo da ausência do efeito, afirmando que pode ter sido alguma limitação material ou por não estar soando bem. De toda forma, o exemplo contido na gravação original indica sonoridades antes ausentes em uma música de *viola nordestina*.

6.3 A MÚSICA DE HUGO LINNS

As composições de Hugo Linns tratadas nesta análise seguirão uma ordem cronológica dos registros em álbum, começando pelo CD *Vermelhas Nuvens* (2013) e terminando em seu álbum digital *Solidão do Sol em Cinzas do Ar* (2015). Como já mencionado anteriormente, o primeiro álbum solo, *Fita Branca* (2010), ficou de fora da análise pela pouca utilização dos efeitos na viola.

Diferente de Caçapa, Hugo frequentemente propõe nomes para as composições que produzem associações diretas a imagens. Estas podem se associar a paisagens, cores e luzes, ou sentimentos, como: *Alvorada* (2010); *Manhã* (2013); *Tarde* e *Folhas ao Vento* (2015).

Ao mesmo tempo, propõe associações a imaginários distintos formando uma conexão entre paisagens do sertão e da França, país que estabeleceu uma relação afetiva ao longo da carreira. Isto se exemplifica em títulos como: *O verde da seca* e *Para o céu parisiense* (2010); *Escuro Sertão* (2013) e *Revêur* (2015).

Outra relação afetiva que está presente no fazer musical de Hugo é com suas duas gatas. Serviram como fonte de inspiração para o violeiro e tiveram seus nomes inclusos nas faixas *Luna* (2010) e *Josephine* (2013).

Pela maior atuação de Hugo como instrumentista e na produção de materiais fonográficos, é possível estabelecer uma cronologia do uso de pedais em suas composições. O que parece ocorrer é uma exploração cada vez maior da combinação dos efeitos com a viola dinâmica. Este é um fator a se observar nas análises a seguir.

6.3.1 Vermelhas Nuvens

Começo pela composição homônima ao disco de 2013 e que também é a faixa de abertura. *Vermelhas Nuvens* abre o álbum com um pedal no bordão da viola com uma oscilação próxima a um pedal tremolo. No entanto, Hugo afirma que utilizou apenas um

Memory Man, pedal de delay capaz de acrescentar modulações em *chorus* ou *vibrato* (figura 37).

Esta linha de pedais da *Electro-Harmonix* possui uma variedade de modelos com maior ou menor quantidade e capacidade de processamentos sonoros. Pela sonoridade produzida por Hugo, suspeita-se o uso do modelo *Deluxe*, o qual permite acrescentar um *chorus* ou um *vibrato* ao delay.

Figura 37 – Pedal *Deluxe Memory Man*

Fonte: Electro-Harmonix (2019c)

Para esta composição Hugo selecionou modulações que enfatizam ritmicamente a repetição do delay. Somada a esta camada está outra viola presente mais ao fundo na mixagem. Estas violas também estão processadas através do mesmo pedal de delay. Nesta camada mais ao fundo, utiliza-se uma função do pedal que proporciona modulações na altura da nota tocada, similar ao que Caçapa produziu com o *RE-20* da Boss (ver seção 6.2.1).

É justamente a possibilidade criar longas séries de repetição de um som com pouco decaimento, ou mesmo decaimento zero, que permite somar as ondas emitidas pelo instrumento, criando volume cada vez maior e possibilitando modulações com a alteração dos potenciômetros *feedback* e *delay*. Além disso, o pedal permite que alguns ruídos, como o arrastar dos dedos nas cordas, sejam enfatizados, reforçando uma ideia de ambiência sonora.

Ao comparar a performance do disco com a ocorrida no *Instrumental Sesc Brasil* (HUGO..., 2011), percebe-se que esta introdução não havia sido concebida naquele primeiro momento. De fato, praticamente toda a performance de 2011 indica um caminho ainda muito distinto daquele registrado na produção do disco de 2013. Como relembra Hugo (LINNS, 2019c), praticamente não tocava com pedais naquele show de 2011. A ausência de pedais abarca também efeitos mais leves, como reverberações mais simples e curtas, que estão presentes em outros trechos da faixa no CD de 2013 mas ausentes performance de 2011.

Essa faixa é bastante significativa quando se observa o traçado das escolhas estéticas de Hugo ao longo de sua carreira. Como o próprio músico afirmou, essa composição seguiu um fluxo bastante comum em seu processo criativo. A música é concebida de forma "crua", apenas com a viola, e as ideias dos efeitos vêm posteriormente. Esse fato explicita a diferença entre a produção do primeiro disco e o segundo, saindo de uma sonoridade mais próxima da viola dinâmica acústica para uma outra de um instrumento com maiores processamentos.

Em termos de processamento sonoro, a performance feita na Rádio Universitária (ALMOÇO..., 2019) apresenta mudanças menos significativas em relação ao disco do que aquelas que ocorreram entre a performance de 2011 e a do disco. A mudança mais evidente está mais uma vez no trecho destacado da introdução.

Nesta performance mais recente, Hugo utiliza apenas um pedal de delay, mas agora no modo *reverse* para criar a ambientação inicial[117]. Nesse caso, o processo que foi realizado no disco não poderia ser repetido ao vivo, pois tratava de um somatório de camadas editadas.

Diferente do *RE-20*, o *Memory Man* não possui um sistema de pedaleira que facilite a modulação da altura das notas. Assim, o modo que o pedal foi utilizado para a gravação seria relativamente inconveniente para uma performance ao vivo, exigindo que o músico se abaixasse para alterar as configurações do dispositivo e logo em seguida retomar à posição de sua performance com a viola.

Portanto, a escolha por utilizar apenas um delay no reverse parece estar ligada à impossibilidade de execução de algo mais próximo da introdução do disco. Então, opta-se por este processamento enquanto executa um pequeno trecho melódico distinto do registrado no álbum.

Ao mesmo tempo, a função de reverse consegue produzir sonoridades que descaracterizam boa parte da sonoridade acústica da viola dinâmica. Considerando as duas performances desta rápida introdução, parece ser coerente afirmar que o mais importante é uma exploração do instrumento em busca de sonoridades que não sejam restritas ao universo sonoro consolidado como próprio da viola dinâmica.

[117] Não foi possível precisar o modelo de *Memory Man* utilizado. O modelo *deluxe*, citando anteriormente, possui as modulações de chorus e vibrato utilizadas na gravação. No entanto, apenas o modelo *with Hazarai* possui a função de reverse. É possível que Hugo tenha utilizado um outro pedal para realizar o efeito reverse na performance da Rádio Universitária.

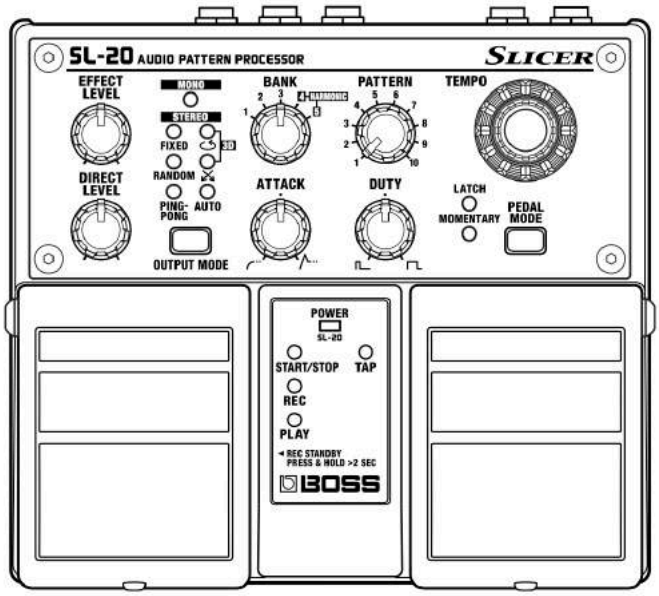
6.3.2 Grão

Outra faixa escolhida deste mesmo disco é *Grão*, que encerra o álbum. Esta é a única sem um registro ao vivo pois foi criada com o propósito único do registro fonográfico. Esta faixa expõe uma visão do violeiro sobre sua própria carreira musical. Para ele, o simbolismo de fechar o CD com esta criação foi uma espécie de indicativo daquilo que ele acreditava ser o futuro do seu trabalho de viola (LINNS, 2019c).

Mesmo sem ter uma outra performance para realizar uma comparação, vale tentar observar os procedimentos do músico nessa produção a fim de trazê-los para a análise das composições mais recentes. Em *Grão*, uma ferramenta utilizada por Hugo é o slide, cilindro que envolve um dos dedos e permite que sejam tocadas notas não restritas aos trastes do instrumento. É uma ferramenta bastante associada a uma prática específica de blues na guitarra.

No trabalho de Hugo, este artefato se torna bastante importante quando na busca por um caráter mais "experimental". Esta primeira viola com slide aparece com uma forte ambiência em estéreo, que mantém os harmônicos agudos presentes mesmo depois do decaimento da sonoridade da viola.

Figura 38 – Pedal *SL-20* da Boss



Fonte: Boss (2019b)

Em seguida Hugo utiliza o *SL-20* da *Boss* (figura 38), um tipo de tremolo estéreo chamado de *slicer* similar ao *RE-20* no design e no grau de complexidade. A capacidade

estéreo permite que as oscilações de volume ocorram em momentos distintos para cada um dos canais, produzindo complexos padrões rítmicos e acentuações, e ressaltando características rítmicas do sinal processado.

A continuidade do padrão rítmico estabelecido pelo pedal também depende do sinal enviado pela viola. Ou seja, além das configurações dos parâmetros do pedal, o ataque das cordas pelo violeiro é importante para a definição de algumas acentuações do padrão criado pelo dispositivo.

Isso se torna essencial para a introdução desta sonoridade, que se apresenta de maneira inconstante no início da gravação pela pouca quantidade de notas executadas. A partir da entrada do solo, o preenchimento de notas garante também um aspecto rítmico mais constante, formando uma "cama" sonora para a viola que executa a melodia.

Sobre o efeito obtido para esta gravação, o próprio músico afirma que jamais conseguiria reproduzir novamente este parâmetro. A complexidade do funcionamento do pedal acaba contribuindo para uma espécie de unicidade da performance. Cada execução deste trecho musical com o mesmo pedal guardaria características únicas de acordo com a configuração alcançada naquele momento específico.

Outro fato curioso a se observar é que a viola principal aparece praticamente sem processamento. Mesmo naquilo que seria o ideal de Hugo sobre o futuro da sua viola, o timbre mais próximo do acústico é o que aparece na parte frontal da mixagem. Isso seria um indicativo do quanto a sonoridade do instrumento em sua característica mais próxima do acústico ainda é extremamente importante para a construção da sua obra.

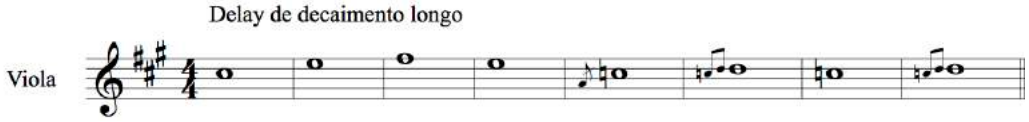
6.3.3 O Sentido do Lírio

Se *Grão* seria uma perspectiva do futuro da viola de Hugo Linns, pode-se dizer que o CD *Solidão do sol em cinzas do ar* seria uma representação deste futuro da viola. De olho neste futuro, utilizo a última faixa como ponto de partida. Dentre todos os álbuns, *O Sentido do Lírio* é a única composição gravada a partir de uma performance ao vivo. Isso significa um processo um pouco distinto do já relatado aqui e, por isso, merece o destaque

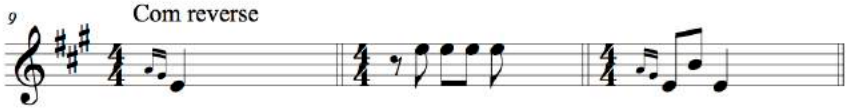
Hugo já afirmou que boa parte de suas composições surgem inicialmente na viola, e só depois inclui os pedais, já mais próximos ao processo de gravação. No caso de *O sentido do Lírio*, a composição foi feita pensada para a sua execução ao vivo antes de qualquer registro em estúdio. Este fato guarda semelhanças com a performance de *Vermelhas Nuvens*, que

possui um registro de performance ao vivo anterior à gravação do disco, mas também demonstra uma diferença crucial.

Na performance ao vivo de *O Sentido do Lírio*, os efeitos já estavam presentes. O registro presente no disco é resultado de uma performance ao vivo, o que indica dois pontos: a incorporação do uso dos pedais como algo cada vez mais corriqueiro; uma capacidade de criação que independe dos equipamentos específicos de estúdio. Assim, essa faixa se torna uma espécie de afirmação das possibilidades de execução da viola com os pedais mais do que da viola com procedimentos de criação exclusivos de um estúdio.

Figura 39 – Transcrição demonstra a simplicidade de uma melodia que ganha corpo com o uso do *delay*

Fonte: Autor

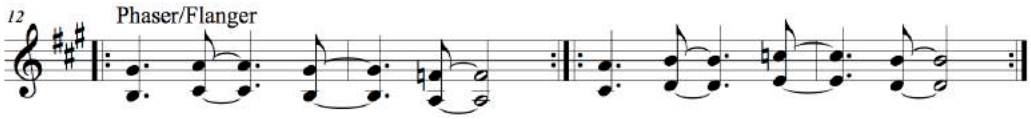
Hugo ressalta que o processo de composição desta música seguiu os preceitos de uma forma mais "tradicional" de música para viola e que em contraponto a isto incluiu apenas alguns trechos mais voltados ao "experimentalismo". No primeiro recorte de análise (figura 39), a viola principal aparece sob um forte camada de delay. O resultado sonoro é de volume e preenchimento sonoro muito maior do que a quantidade de notas executadas no instrumento, soando quase como um sino.

Figura 40 – Transcrição da execução de três frases curtas que preenchem o arranjo através do *delay reverse*

Fonte: Autor

Em um segundo momento, há uma quebra na estrutura da música. A viola principal aparece com um efeito de delay de decaimento extremamente prolongado. Aqui a viola é tocada com um slide e Hugo executa uma espécie de improviso sem um centro melódico. O que parece importar aqui é uma ideia de textura sonora a partir de um somatório de glissandos produzidos graças ao slide e reverberados graças ao delay.

Seguindo este improviso com slide, o violeiro executa mais um solo de poucas notas, agora com um delay de decaimento longo e na função reverse (figura 40). São três frases curtas e executadas dentro de um trecho mais longo e que se repetem pelo menos uma vez.

Novamente, as poucas notas executadas demonstram como um solo desse tipo pode ser tocado graças ao preenchimento do delay.

Figura 41 – Transcrição do acompanhamento realizado por uma segunda viola processada

Fonte: Autor

Vale ainda observar que a segunda viola é tocada sob um efeito próximo a um phaser/flanger (figura 41). Esse acompanhamento ocorre durante esta seção, que funciona como uma quebra ao trecho mais "tradicional" da composição. Nesse sentido, o somatório dos efeitos de delay na viola principal, e de uma espécie de phaser na segunda viola, explicitam uma relação dos pedais de efeito com um processo de mudança.

Essa performance ao vivo demonstra a capacidade de realizar determinadas texturas a partir do processamento, mas também evidencia uma dificuldade: a exploração quase que exclusiva do delay. O próprio violeiro destaca que é difícil de controlar o resultado sonoro da combinação entre viola e delay ao vivo. Assim, entende-se que o caminho escolhido por Hugo para realização deste arranjo foi o de simplificar o número de efeitos e evitar uma maior sobreposição destes na viola dinâmica.

É justamente nesses trechos que o músico afirma ter buscado um caráter mais experimental, o que permite supor a inclusão de um número maior de camadas e sobreposições de efeitos na viola. Portanto, é possível afirmar que em uma circunstância de criação musical no estúdio os trechos destacados provavelmente teriam uma outra construção e, consequentemente, resultado final distinto.

Assim, a proposta de uma contraposição estética entre o que considera experimental e tradicional ficou enquadrada nos limites daquilo que seria factível em uma performance ao vivo. Por mais que se quisesse enfatizar mais esta dicotomia, os limites técnicos impuseram também limites criativos.

6.3.4 Revêur

A quinta faixa do álbum se chama *Revêur*. Hugo esclarece que a proposta foi criar uma sobreposição de texturas que atingissem um ápice e, em seguida, este ápice se transformasse numa "cama sonora" para a entrada do solo principal. Toda a música está

permeada por processamentos: as violas aparecem através de diferentes configurações de delay e com diferentes articulações — ataques com forte caráter rítmico de harmônicos e pizzicatos, e a utilização do slide, são as sonoridades mais preponderantes.

A entrada do solo principal, que é este ápice almejado por Hugo, ocorre mais uma vez com uma sonoridade de viola mais próxima ao caráter acústico do instrumento. É uma escolha bastante comum na obra de Hugo, mesmo em obras que demonstram caminhos mais distantes das ditas tradições. É uma prova da relevância do timbre da viola dinâmica e seu simbolismo sonoro em praticamente todo o trabalho.

A comparação com a performance para o projeto *Dois Sons* (DOIS..., 2014) permite olhar mais para o aspecto composicional na viola dinâmica. A ideia inicial foi enviada para Helder Aragão, o *DJ Dolores*. Esta gravação já demonstra a presença dos motivos principais da viola e todas as seções.

Todo o processamento foi realizado por Hélder o que torna difícil de identificar exatamente o que foi utilizado na viola. O que vale destacar é que esta versão permite atentar para o processo de composição musical inicial, à parte dos resultados sonoros obtidos pelos processamentos muito presentes nas outras duas versões escolhidas.

Já na proposta executada para o projeto *Solto* (HUGO..., 2018), Hugo executa a música sozinho através de um pedal de loop. A concepção inicial da música por camadas que são sobrepostas uma por uma permitiu que o violeiro montasse essa execução auxiliado pelo loop. O que este tipo de pedal faz é o registro de um trecho executado e que vai sendo reproduzido enquanto o músico acrescenta outras vozes, passando pelo mesmo processo. Esta repetição promove um somatório de camadas, objetivo desejado pelo violeiro para se atingir o ápice da entrada do tema melódico principal.

A escolha composicional foi um fator que permitiu que o músico atendesse aos pedidos do projeto de uma performance só, sem sua banda. Mas a execução também necessitava de uma ferramenta que permitisse esse somatório das partes. Assim, mais do que o processamento de alteração do timbre da viola, o pedal de loop serviu como um software de edição. Foi o recorte e a reprodução que permitiram simultâneas sonoridades de viola em uma performance solo.

A sobreposição de texturas também guarda um somatório de efeitos que não poderia ser produzido em uma outra performance ao vivo. É possível perceber que, de uma entrada para outra, o violeiro altera algumas vezes o efeito utilizado na viola: ao que parece, são delay, flanger e tremolo, terminando com um simulador de amplificador para destacar o solo principal.

Esse fato parece se relacionar com uma questão já citada anteriormente: a dificuldade em controlar a sobreposição de efeito na viola, que comumente geram microfonias. A utilização de um grande número de pedais ao mesmo tempo dificulta o controle do resultado sonoro final pelo violeiro.

Assim, o looping parece permitir, além de uma performance solo no sentido estrito, uma exploração maior dos timbres processados na viola. Com a possibilidade de acioná-los um de cada vez, é possível fazer com que todos estejam presentes simultaneamente em uma performance.

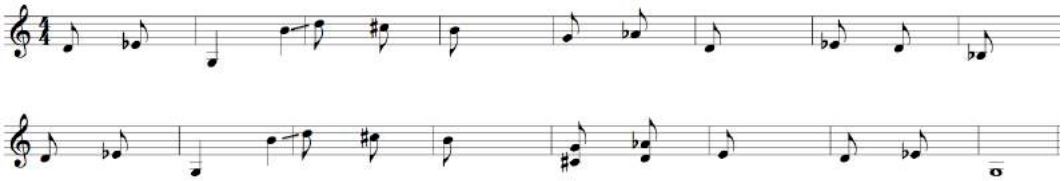
6.3.5 Do Mar

Do Mar é a faixa que abre o disco mais recente de Hugo. Os trechos destacados são a introdução (figura 42) e o final. Este segundo, é uma reconstrução do primeiro. A música inicia com o bordão da viola sendo destacado com uma articulação em *slap*, e uma segunda viola realiza o movimento melódico. Ambas surgem sob uma longa camada de delays. É a partir da frequência de repetição do delay que a pulsação da música é dada.

Figura 42 – Transcrição da execução das duas violas no recorte entre o terceiro e sexto compasso com omissão das pausas

Fonte: Autor

Com um centro modal em torno de sol, Hugo monta um solo de poucas notas e que variam no modo executado, com forte ênfase nos trítonos (*dó#-sol*; *láb-ré*). Este solo mantém a mesma camada de delay dos compassos anteriores (figura 43).

Figura 43 – Transcrição da execução do solo da primeira viola após a introdução

Fonte: Autor

Na performance do *Almoço Musical* (ALMOÇO..., 2019) apenas a viola de Hugo contém o forte delay, talvez por uma limitação técnica. Assim, para representar o funcionamento do delay da gravação original, a segunda viola executa todas as notas que

soam quando o pedal é utilizado. Mais uma vez, o resultado proposto pelo pedal é imitado pelo instrumentista (figura 44). A segunda viola inicia na anacruse do terceiro compasso. Para manter a ideia produzida pelo delay torna-se necessário executar nota por nota.

Figura 44 – Transcrição da execução da segunda viola em performance ao vivo com afinação um tom acima da gravação original em CD

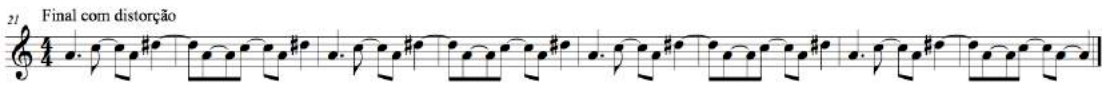
Fonte: Autor

O segundo trecho destacado tem apenas algumas notas pontualmente executadas na viola e dão a intenção de finalização da música. Ao fundo, um ritmo intenso que se parece com uma percussão. Esse final remete a texturas semelhantes às do início, mas agora a parte rítmica é realizada pela repetição do trítono entre o grau I e o grau #IV e por uma percussão próxima a um maracá ou ganzá. Algumas poucas notas são executadas por Hugo, quase como um solo aleatório, e que a predominância do som produzido são as modulações geradas, provavelmente, por um pedal de delay.

Esse trecho final é excluído da performance ao vivo. No lugar dele entra uma longa improvisação com slide, enquanto a segunda viola mantém a ideia dos trítonos. Mesmo com a mudança completa desse trecho, o trítono parece ser o fator que conecta ambas as performances através dessas duas frequências.

Vale destacar outros dois trechos dessa performance na Rádio Universitária. No primeiro, Hugo abre uma longa sobreposição de sonoridades através do delay, com um alto decay e feedback, permitindo que o sinal não se dissipe e seja prolongado e somado a novos sinais. Com isso, cria uma grande massa sonora que, a partir de certo ponto, descaracteriza completamente o timbre do instrumento. Aqui, a viola dinâmica se assemelha mais a um sintetizador do que a uma sonoridade mais próxima da qualidade acústica do instrumento.

Logo ao final de mais de 90 segundos de improviso aparece o segundo trecho que destaco, que também inexiste na gravação original. Aqui a viola de Hugo aparece em um bloco uníssono junto com o contrabaixo e a segunda viola (figura 45). O violeiro destaca que esse uso em bloco vem da referência do rock em sua música.

Figura 45 – Transcrição de trecho em uníssono com a primeira viola distorcida

Fonte: Autor

O que parece reforçar esta influência é a escolha de um determinado tipo de efeito: o de distorção. Enquanto que, anteriormente, o músico se questionava sobre o uso da distorção em seu trabalho solo (LINNS, 2018b), mais recentemente ele passou a incluir em alguns arranjos o efeito que afasta boa parte da sonoridade acústica do instrumento. Esse fato ganha mais relevância quando se considera que o violeiro enfatizou que buscava um resultado "mais podre", ao dispensar um pedal mais caro e de maior renome por outro mais simples (LINNS, 2019c).

A utilização da distorção atinge um ponto levantado anteriormente sobre o momento da carreira de Hugo. Ao montar um repertório mais voltado para palcos maiores, a distorção permite uma ênfase em determinadas regiões que permitem um maior alcance da sonoridade produzida. Isso é semelhante aos somatórios de camadas de delay, como no outro trecho desta performance destacado aqui. Um grande volume sonoro que impacta fisicamente qualquer espectador, mesmo a alguns metros de distância.

Se havia uma preocupação em estabelecer determinados limites sonoros para o uso dos efeitos na viola, de modo a não descaracterizar o que seria o som "original" do instrumento, essa performance indica separações cada vez menos definidas. São transformações no modo de criar e executar as músicas que estão intimamente ligados a esta interseção da viola dinâmica com os pedais de efeito. A sonoridade mais "pura" da viola anda em um mesmo caminho com as distorções e modulações eletrônicas.

7 SÍNTESE FINAL

Para uma síntese deste trabalho vale partir dos elementos que os violeiros acionam de práticas anteriores. Um primeiro ponto é a sonoridade da viola dinâmica mais próxima da qualidade acústica.

Quando se compara os trechos analisados com uma perspectiva geral das obras de cada, é preciso fazer algumas ponderações. No caso de Hugo, o primeiro CD é um exemplo de abordagem menos focada no uso dos pedais, o que demonstra uma transformação grande ao longo de sua carreira. Em Caçapa, a presença dessas sonoridades processadas está mais presente já na primeira produção.

De uma forma ou de outra, um fato é que, em ambos os trabalhos, a sonoridade da viola dinâmica mais próxima de suas qualidades acústicas é mantida. Ou seja, é importante para ambos que o instrumento não seja descaracterizado no todo da obra. Os trechos em que isso é permitido muitas vezes alterna com trechos em que o instrumento surge com sonoridades mais "cruas".

No caso de Hugo Linns, é mais comum que esta alternância de sonoridade ocorra de acordo com a forma musical. Ou seja, da mudança de uma seção A para B, ou algo similar. No trabalho de Caçapa, além dessa alternância interligada à forma, os arranjos feitos para três violas permitem que a mudança de sonoridade possa ocorrer de uma voz para outra em trechos menores.

Outros acionamentos presentes na construção musical de ambos é o uso de determinadas articulações musicais consideradas nordestinas. Algumas delas são similares àquelas sistematizadas pelo armorial, a exemplo de notas rebatidas, terças paralelas e nota pedal (ver apêndice A), bastante comuns nas obras mencionadas.

No caso da nota pedal é perceptível uma tentativa de fugir do uso recorrente. Como tratado no final da seção 3, o fato de ter tocado com Adelmo fez com que Hugo criasse linhas de baixo que não permanecessem numa nota pedal em uma harmonia modal. Para Caçapa, a ideia de criar vozes melódicas polifônicas parece ter permitido uma criação de linhas de baixo com forte apelo melódico, de rítmica e articulação semelhante às violas, e que funcionam em complementação às melodias principais.

O curioso nas duas situações é que é possível perceber a execução da nota pedal no bordão da viola em vídeos e ela muitas vezes está escrita nas obras registradas em partitura. O que ocorre é que em algumas situações o bordão da viola fica escondido, provavelmente pela presença do contrabaixo dominando as frequências graves. Isso pode significar um hábito da

prática na viola que leva os violeiros a tocarem quase sempre com o bordão, mesmo quando não se faz necessário ou quando existe um outro instrumento propondo linhas de baixo além da nota pedal.

Um outro fato que complementa os citados anteriormente está na maneira de raciocinar a produção dessas músicas. Certamente o modo de criação possui influência direta do pensamento fomentado durante o manguebeat. A possibilidade de dialogar com práticas das ditas culturas populares e propor criações com ferramentas externas é uma maneira de enxergar as tradições por um viés da transformação.

Assim, vale ressaltar a importância dos dispositivos de processamento de áudio. Estes demonstram suas capacidades de agenciamento, extremamente importantes para a criação musical de Caçapa e Hugo. Sobre isso, vale elencar duas situações de criação identificadas e que auxiliam este raciocínio: as criações voltadas para o registro em estúdio; as criações não focadas para o registro em estúdio. Estas duas categorias são amplas e podem abarcar uma mesma composição ao mesmo tempo.

Naquelas criações voltadas para o registro em estúdio, percebe-se uma forte influência das ferramentas disponíveis. Isso envolve desde pedais a processamentos específicos de softwares que serão difíceis de serem obtidos em uma performance ao vivo. Esta situação geraria uma adaptação do arranjo produzido em estúdio para um show.

É através da impossibilidade de se utilizar uma ferramenta de processamento que se percebe a importância dela para um artista. Assim, é possível compreender seu alto valor quando os músicos buscam reproduzir aquele efeito ao executar o instrumento. Por outro lado, a exclusão de um determinado efeito pode passar por uma escolha estética, por uma impossibilidade técnica (não possuir um pedal, ou um instrumento não suportar determinado efeito), ou pelo somatório de ambas situações.

Um outro exemplo da criação em estúdio é a total impossibilidade de execução ao vivo. Essa questão depende do tipo de performance que o músico gostaria de ter. No caso de Hugo e Caçapa, o que ficou perceptível é que ambos não aderiram a grandes *samples* de trechos musicais, ficando restritos a efeitos pontuais ou à reprodução de gravações de outras musicas ou a discursos. Assim, numa situação como em *Grão*, opta-se pela não reprodução para não se "abusar" dos samples.

Observando as criações não voltadas para estúdio, é possível perceber dois processos. Um primeiro demonstra como as possibilidades técnicas podem ser atraentes e transformar o arranjo. Assim, obras que, quando concebidas, não possuíam um foco nos efeitos, acabam se transformando diante das qualidades das ferramentas disponíveis.

Um segundo processo percebido trata de criações que têm o foco no uso dos efeitos, mas que foram propostas inicialmente para a performance ao vivo. Aqui, o que ocorre é o condicionamento dos usos e explorações dos efeitos de acordo com as possibilidades práticas. Esse modelo de criação se torna mais realista do que as produções em estúdio. Enquanto outros procedimentos provocam uma discrepância da fidelidade entre a gravação do álbum e a performance ao vivo, essa prática permite que o ouvinte tenha uma fruição sonora que aproxime o show do CD.

Dessa forma, entende-se que a interseção *viola dinâmica-pedais de efeito* seja de extrema importância não apenas numa conceituação da obra, mas sim na proposição sonora de ambos os artistas. O que ocorre, dentro da singularidade de cada violeiro, é uma transformação de determinados ideais sonoros do instrumento diante de uma série de elementos ligados à ideia de uma *viola nordestina*.

O que se torna diferente na abordagem de ambos é o foco de suas criações. Nas referências anteriores de uma viola nordestina, o instrumento geralmente surge numa criação focada em estruturas harmônicas e melódicas, seja como solista com como acompanhamento.

Este tipo de "tradição" de viola não é reproduzido como antes, mas ressignificado para uma outra abordagem. O timbre se torna uma característica musical primordial para estas composições. Mais do que outras estruturas musicais, a textura assume a base da criação musical, que se expande a partir do uso dos processamentos sonoros. Para isso ambos trabalham em cima de afinações e encordoamentos, equipamentos e softwares, pois a definição do resultado sonoro assume uma outra dedicação para a produção da obra final.

No momento em que acionam elementos de nordestinidade e quebram determinados padrões, Hugo Linns e Rodrigo Caçapa propõem transformações nas práticas de uma viola dinâmica. São diferentes maneiras de se pensar e se fazer música para o instrumento e, consequentemente, diferentes maneiras de ouvir e até mesmo de enxergar a nordestinidade a partir do raciocínio musical focado em texturas sonoras. É a ressignificação de uma tradição considerada própria de uma viola nordestina a partir de estruturas musicais que antes não faziam parte dessa paisagem.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Sílvio Romero**: biografia. [2019]. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/silvio-romero/biografia. Acesso em: 30 out. 2019.

ACADEMIA PARAIBANA DE LETRAS. **Nº 30 (fundador) Francisco Barbosa Coutinho Filho**. [2019]. Disponível em: http://www.aplpb.com.br/academia/academicos/cadeiras-21-a-30/220-n-30-fundador-francisco-barbosa-coutinho-filho. Acesso em: 2 nov. 2019.

ADEMIR Araújo. **Portal Cultura.PE**, 2013. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/ademir-araujo/. Acesso em: 07 dez. 2019.

A HISTORY of all versions: part 1. **Blog Kit Rae**, out. 2018. Disponível em: http://www.kitrae.net/music/big_muff_history.html. Acesso em: 05 dez. 2019.

ALBANO, Joe. **Understanding the leslie effect**. 21 abr. 2019. Disponível em: https://ask.audio/articles/understanding-the-leslie-effect. Acesso em: 23 nov. 2019.

ALBERTIM, Bruno. Ariano, o contestado. **Jornal do Commercio**, Caderno C, Recife, 03 ago. 2014, p. 10. Disponível em: https://www3.ufpe.br/agencia/clipping/index.php?option=com_content&view=article&id=18129:ariano-o-contestado&catid=30&Itemid=122. Acesso em: 27 nov. 2019.

_____. Nova cena pernambucana encerra com brilhantismo Festival de Garanhuns. **Jornal do Commercio Online**, 29 jul. 2018. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/07/29/nova-cena-pernambucana-encerra-com-brilhantismo-festival-de-garanhuns-348762.php. Acesso em: 29 mar. 2019.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 5. ed., 2011.

ALCEU Valença – Vou danado pra Catende (1975). 1975. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Bruno Firmino, 18 ago. 2006. Disponível em: https://youtu.be/rnc84s-i3ew. Acesso em: 15 nov. 2019.

ALL about... fuzz. **Guitar.com**, 27 ago. 2015. Disponível em: https://guitar.com/guides/essential-guide/all-about-fuzz/. Acesso em: 24 nov. 2019.

ALMOÇO Musical com Hugo Linns (programa completo). 20 maio 2019. 1 vídeo (61 min). Publicado pelo canal Rádio Universitária FM 99.9. Disponível em: https://youtu.be/t7vvsts1FrU. Acesso em: 05 dez 2019.

ALVES, Alice E. da S. A construção sonora da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco através das memórias e vivências de seus músicos. **XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Manaus, 2018.

AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. "Esses roquero não curte": performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. **Anais do XXI Encontro Anual da**

Compós, UFJF, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1801.pdf. Acesso em 18 nov. 2019.

AMARAL, Gilú. **Gilú e downloads**. [2019]. Disponível em: http://www.giluamaral.com.br/. Acesso em: 10 mar. 2019.

ANDRADE, Francisco. **Quinteto Armorial**: timbre, heráldica e música. 2017. 225 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

AO CAPITÃO Furtado – Marvada Viola (1987). **Brasil Memória das Artes**, 2013. Disponível em: http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/ao-capitao-furtado-marvada-viola-1987/. Acesso em: 18 nov. 2019.

A PELEJA do diabo com o dono do céu. *In:* DISCOGS. 1979. Disponível em: https://www.discogs.com/Zé-Ramalho-A-Peleja-Do-Diabo-Com-O-Dono-Do-Céu/release/2613182. Acesso em: 16 nov. 2019.

AVE Sangria. *In:* DISCOGS. 1974. Disponível em: https://www.discogs.com/Ave-Sangria-Ave-Sangria/release/6096800. Acesso em: 16 nov. 2019.

AVE SANGRIA. **História**. [2019]. Disponível em: https://www.avesangria.com/historia. Acesso em: 15 nov. 2019.

AYALA, Maria I. N. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo, SP: Ática; João Pessoa, PB: UFPB. 1988.

AZEVEDO, Geraldo. **Biografia**. [2019]. Disponível em: https://geraldoazevedo.com.br/biografia/. Acesso em: 17 nov. 2019.

BAIXISTA Walter Areia anuncia saída da Mundo Livre S/A. **Diário de Pernambuco**, Caderno Viver, 2 mai. 2016. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/05/baixista-walter-areia-anuncia-saida-da-mundo-livre-s-a.html. Acesso em: 7 dez. 2019.

BAPTISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. Livraria Popular Editora, Parahyba, 1929.

BARROS, Lydia. Juliano Holanda: a estreia de um veterano. **Diário de Pernambuco**, 29 dez. 2015. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/05/25/internas_viver,441283/juliano-holanda-a-estreia-de-um-veterano.shtml. Acesso em: 10 mar. 2019.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola** (folk-lore). Livraria Editora Leite Ribeiro, Rio de Janeiro, 1921.

BEZERRA, Amílcar A. **(Re)inventando o autêntico**: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna. 2013. 250 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

BLOG DO DIDI GALVÃO. **Projeto Palco Para Todos recebe o compositor, percussionista e intérprete Sérgio Cassiano**. 03 dez. 2018. Disponível em: https://www.didigalvao.com.br/projeto-palco-para-todos-recebe-o-compositor-percussionista-e-interprete-sergio-cassiano/. Acesso em: 27 nov. 2019.

BOLIS, Stephen C. **O legado de Antonio Madureira para o violão brasileiro**: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina e armorial. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música, Teoria, Criação e Prática) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BOSS. **RE-20 Space Echo**. [2019a]. Disponível em: https://www.boss.info/br/products/re-20/. Acesso em: 25 nov. 2019a.

BOSS. **SL-20 – Manual do Proprietário**. [2019b]. Disponível em: https://www.boss.info/br/support/by_product/sl-20/owners_manuals/. Acesso em: 25 nov. 2019b.

BOWCOTT, Nick. Boost, Overdrive, Distortion & Fuzz Pedals: What's the difference?. **Sweetwater**, 10 jan. 2018. Disponível em: https://www.sweetwater.com/insync/boost-overdrive-distortion-fuzz-pedals-whats-the-difference/. Acesso em: 24 nov. 2019.

BRASIL MUSIC EXCHANGE. **Coletânea de música brasileira mais um discos**. 07 mar. 2014. Disponível em: http://brmusicexchange.com/coletanea-de-musica-brasileira-mais-um-discos/. Acesso em: 28 nov. 2019.

BROWN, Andrew R. Understanding musical practices as agency networks. **Seventh International Conference on Computational Creativity**, Paris, França, jun. 2016, p. 139-146. Disponível em: http://www.computationalcreativity.net/iccc2016/wp-content/uploads/2016/01/paper_21.pdf. Acesso em: 14 ago. 2019.

CAÇAPA Instrumental Sesc Brasil. 17 ago 2015. 10 vídeos. Playlist do YouTube. Publicado pelo canal Instrumental Sesc Brasil, 7 out. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLtukD4KW-eVLF2SLUgdJX9cWqR_qSFeaA. Acesso em: 24 nov. 2019.

CAÇAPA pra Biu Roque #1 A Noite Hoje é a Maior. 2018a. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Garganta Records, 26 abr. 2018. Disponível em: https://youtu.be/QMMyljeywFk. Acesso em: 12 dez. 2019.

CAÇAPA pra Biu Roque #2 A Noite Hoje é a Maior. 2018b. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Garganta Records, 26 abr. 2018. Disponível em: https://youtu.be/l5dVaAZVHRE. Acesso em: 12 dez. 2019.

CAÇAPA Programa Passagem de Som. 28 abr. 2016. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z7_2TBZm8As. Acesso em: 25 nov. 2019.

CAÇAPA, Rodrigo. **Coco-rojão nº 1**. Para três violas 10 cordas, violão baixo e percussão. Recife, nov. 2010. 1 partitura. No prelo.

_____. **Elefantes na Rua Nova**. 2011. Disponível em: http://elefantes.cacapa.mus.br. Acesso em: 12 dez. 2019.

_____. **Fotos e vídeos**. [2019c]. Disponível em: https://www.cacapa.mus.br/fotos-e-videos. Acesso em: 12 dez. 2019.

_____. Improviso #3 Rodrigo Caçapa. [Entrevista cedida a] **Revista Polivox**. Rio de Janeiro, 12 nov. 2015. 1 Vídeo (5 min). Publicado pelo canal Revista Polivox. 2015. Disponível em: https://youtu.be/Wymy7-iw-aw. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Recife, 25 mar. 2018a. 1 áudio (37 min). No prelo.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Vídeo-chamada, 03 set. 2019a. 1 áudio (146 min). No prelo.

_____. [**Sem título].** [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Mensagem de áudio, 03 out. 2019b. 3 áudios (6 min). No prelo.

_____. **Violas eletrodinâmicas**: um manual de construção. São Paulo: Garganta Records, 2018b. Disponível em: https://www.cacapa.mus.br/o-coco-rojao-e-as-violas-eletrodinamicas. Acesso em: 16 dez. 2019.

CAÇAPA Samba de rojão nº1 Câmbio Sonoro #4 especial Tipoia Festival. [2013]. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Câmbio Sonoro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mvELFM3VRTM. Acesso em: 24 nov. 2019.

CARUÁ. *In:* DISCOGS. 1980. Disponível em: https://www.discogs.com/Z%C3%A9-Da-Flauta-E-Paulo-Rafael-Caru%C3%A1/release/4587535. Acesso em: 16 nov. 2019.

CARVALHO SOBRINHO, João B. de. Acervo Padre Jaime Diniz: patrimônio arquivístico como referência histórica à musicologia do Nordeste brasileiro. **Atas do I Colóquio/Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira** (I CENoMHBra), PPGMUS-UFBA, Salvador, 2012.

CASA DEL VECCHIO. **Nossa história**. Disponível em: www.delvecchio.com.br/nossa-historia. Acesso em: 27 mar. 2019.

CASTRO, Renato M. V. de. O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. **Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, p. 782-788, 2005.

CERQUEIRA, Erika Morais. **O passado que não deve passar**: história e autobiografia em Gustavo Barroso. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

CHÃO e Chinelo. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [2019]. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/chao-e-chinelo/. Acesso em: 7 nov. 2019.

CLÁUDIO Rabeca. *In*: Rabeca.org, [201-]. Disponível em: http://rabeca.org/?fd=63. Acesso em: 10 mar. 2019.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

COSTA FILHO, Cícero J. da. Gustavo Barroso: um pensador católico, autoritário e racista. **Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP**, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1475180350_ARQUIVO_AnaisAnpuh-Assis.pdf. Acesso em: 1 nov. 2019.

COUTINHO FILHO, F. **Violas e repentes**: repentes populares em prosa e verso – pesquisas folclóricas no nordeste brasileiro. Recife: Ed N.I., 1953.

DANTAS, Itamar. "Não é um projeto de resgate!": Siba mistura lado elétrico e tradicional em nova proposta de show, Azougue Vapor. **Álbum Itaú Cultural**, 31 jan. 2014. Disponível em: http://albumitaucultural.org.br/notas/nao-e-um-projeto-de-resgate/. Acesso em: 29 nov. 2019.

DENSELOW, Robin. Siba: avante – review. **The Guardian**, Music, 26 set. 2013. Disponível em: https://www.theguardian.com/music/2013/sep/26/siba-avante-review. Acesso em: 19 ago. 2019.

DICKSON, Jamie. Michael Messer's history of the resonator. **MusicRadar**, 03 abr. 2014. Disponível em: https://www.musicradar.com/news/acoustic/michael-messers-history-of-the-resonator-597616. Acesso em: 15 set. 2019.

DINIZ, Joalisson J. O. Cantoria de viola em Caicó/RN: uma percepção do estado atual desta arte músico-poética pelos relatos dos cantadores de viola dessa cidade. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte-MG, 2016.

DINUCCI, Kiko. **Kiko Dinucci lança Cortes Curtos, trabalho que promove um encontro entre o samba paulistano e o pós-punk da década de 1980**. [2015]. Press-release. Disponível em: http://kikodinucci.com.br/. Acesso em: 29 nov. 2019.

DOIS Sons: Dj Dolores e Hugo Linns. **Outros Críticos**, 15 maio 2014. Disponível em: https://outroscriticos.com/dois-sons-dj-dolores-e-hugo-linns/. Acesso em: 26 nov. 2019.

ÉDIPO, Rodrigo. Cria de Olinda, Gilú Amaral lança primeiro disco solo no Festival de Inverno de Garanhuns. **Poraqui**, 19 jul. 2018. Disponível em: https://poraqui.com/olinda/cria-de-olinda-gilu-amaral-lanca-primeiro-disco-solo-no-festival-de-inverno-de-garanhuns/. Acesso em: 10 mar. 2019.

ELECTRO-HARMONIX. **Products, Distortion, fuzz, overdrive**. [2019] Disponível em: https://www.ehx.com/browse/distortion-fuzz-overdrive — Acesso em: 05 dez. 2019

ELECTRO-HARMONIX. **Stereo Pulsar**. [2008a]. Disponível em: https://www.ehx.com/products/stereo-pulsar/. Acesso em: 25 nov. 2019.

ELECTRO-HARMONIX. **Deluxe Memory Man**. [2008b] Disponível em: https://www.ehx.com/products/deluxe-memory-man — Acesso em: 03 dez. 2019.

ESTEPHANIA, Camila. Documentário registra pareceria entre Hugo Linns e Sebastian Notini. **Portal Cultura.PE**, 17 jan. 2019. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/canal/musica/documentario-registra-parceria-entre-hugo-linns-e-sebastian-notini/. Acesso em: 10 mar. 2019.

FAULKNER, Robert R.; BECKER, Howard S. **Do you know...?**: the jazz repertoire in action. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

FERRAZ, Sérgio. **About Sergio Ferraz**. [2019]. Disponível em: https://sergioferrazviolinist.wordpress.com/contact/about/. Acesso em: 18 jul. 2019

FILGUEIRA, Cícero R. N. **Entre a feira e o teatro**: a dinâmica dos repentistas em Pernambuco (1900-1948). 2017. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.

_____. Os folcloristas e a construção do repentista como um dos símbolos de Nordeste. **CLIO: Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 36, p. 156-174, jan./jun. 2018.

FORMOSA, Dan. A brief history of tremolo. **Premier Guitar**, 10 out. 2013. Disponível em: https://www.premierguitar.com/articles/19777-a-brief-history-of-tremolo. Acesso em: 23 nov. 2019.

FRITH, Simon. The discourse of world music. *In*: BORN, G; HESMONDHALGH, D. **Western Music and its Others**: Difference, representation and appropriation in music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 305-322.

FRÉSCA, Camila. Flausino Vale e os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só. **XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CFresca.pdf. Acesso em: 02 nov. 2019.

FUNARTE. **Partituras brasileiras online**: música popular 5 – Violas do Brasil. 2019. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/Brazilian-Songbook-Online-popular-05.pdf. Acesso em: 25 out. 2019.

FUSCALDO, Chris. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. E-mail. 17 nov. 2019.

GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. Rio de Janeiro: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 4. ed. 2015.

GASPAR, Lúcia; VERARDI, Cláudia. Sebastião Vila Nova. **Fundação Joaquim Nabuco**, Pesquisa Escolar Online, Recife, [2018]. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=405. Acesso em: 10 nov. 2019.

GERALDO Vandré. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 23 fev. 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12180/geraldo-vandre. Acesso em: 18 nov. 2019.

GERMAIN, Claude. Fac-similé de vihuela de mano. **Musée de la Musique**, Paris, 2010. Disponível em: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0988627. Acesso em: 29 nov. 2019.

GEROLAMO, Ismael O.; DIAS, Saulo S. A. Samba-jazz e música regional: do Sambrasa Trio ao Quarteto Novo. **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3087. Acesso em: 12 out. 2019.

GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo. **Padê**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan./jun. 2008.

GOVAN, Guthrie. **Creative Guitar 2**: advanced techniques. London: Sanctuary Publishing Limited, Sanctuary House: 2002.

GRIMES, Gerlinda. How guitar pedals work. **How Stuff Works**, 14 mar. 2011, p. 1-7 Disponível em: https://electronics.howstuffworks.com/gadgets/audio-music/guitar-pedal.htm. Acesso em: 27 mar. 2019.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, n. 16, 2012. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf. Acesso em: 11 nov. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 10. ed., 2005.

HERMETO Pascoal. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 29 maio 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26091/hermeto-pascoal. Acesso em: 18 nov. 2019.

HUGO Linns – A Solidão do Sol em Cinzas do Ar (CD completo). 2015. 1 vídeo (47 min). Publicado pelo canal Hugo Linns. Disponível em: https://youtu.be/SvJpIBmB0EI. Acesso em: 08 dez. 2019.

HUGO Linns – Fita Branca (CD Completo). 2010. 1 vídeo (32 min). Publicado pelo canal Hugo Linns. Disponível em: https://youtu.be/-XpprnLK5qQ. Acesso em: 08 dez 2019.

HUGO Linns n.07. 12 mar. 2018. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal SOLTO Música Livre. Disponível em https://youtu.be/zmkBGbgPkY0. Acesso em: 26 nov. 2019.

HUGO Linns Programa Instrumental Sesc Brasil. 12 set. 2011. Disponível em: https://youtu.be/pnmzIig0u2M. Acesso em: 26 nov. 2019.

HUGO Linns – Vermelhas Nuvens (CD Completo). 2013. 1 vídeo (43 min). Publicado pelo canal Hugo Linns. Disponível em: https://youtu.be/5X3APbEZEaE. Acesso em: 08 dez. 2019.

HUNTER, Dave. **Guitar effects pedals**: the practical handbook updated and expanded edition. London: Outline Press Ltd., 2013.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Apresentação Bloco Kazunji**. [201-] Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/interna/apresentaasapo-bloco-kazunji. Acesso em: 27 nov. 2019.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; SÁ, Simone P. de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, p. 128-139, maio-ago. 2019.

JIM DUNLOP. **Cry baby 535Q multi-wah chrome**. [2019]. Disponível em: https://www.jimdunlop.com/cry-baby-535q-multi-wah-chrome/. Acesso em: 22 nov. 2019.

JUÇARA Marçal. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211628/jucara-marcal. Acesso em: 29 nov. 2019.

KASTRUP, Guilherme. **Biografia**. [2019]. Disponível em: www.guilhermekastrup.com. Acesso em: 29 nov. 2019.

KIES, Chris. Late-1940s DeArmond 601 Tremolo. **Premier Guitar**, 09 jan. 2013. Disponível em: https://www.premierguitar.com/articles/Late-1940s_DeArmond_601_Tremolo. Acesso em: 27 mar. 2019.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSCHMANN, Micael. A reconfiguração da indústria da música. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-Compós**, Brasília, v. 14, n. 1, jan./abr. 2011.

LAILSON. **Biografia**. [2019]. Disponível em: http://www.lailson.com.br/biografia.html. Acesso em: 13 nov. 2019.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Ufba, 2012. Bauru: Edusc, 2012.

LEÃO, Alessandra. **Sobre**. [2019]. Disponível em: www.alessandraleao.com.br/sobre. Acesso em: 04 dez. 2019.

LEÃO DO Ó, Ana C. C. **A "nova velha" cena**: a vanguarda Mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife. 2008. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

LÉLIS, Geraldo. Tu lembra da Soparia e das histórias da efervescência do Pina na década de 90? **PorAqui**, 08 jan. 2019. Disponível em: https://poraqui.com/boa-viagem/soparia-a-epoca-em-que-o-pina-era-o-foco-da-efervescencia-cultural-do-recife/. Acesso em: 06 dez. 2019.

LIMA, Ana P. C. Mídia e fé sertaneja: o armorial a partir do catolicismo sertanejo suassuniano e suas relações com o massivo. **42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom**, Belém, jul. 2019.

LIMA, Erickinson B. de. **Danilo Guanais e sua trilogia composicional**: um percurso nordestino e seu impacto na interpretação. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

LIMA, Irlam R. Oliveira de Panelas se apresenta nesta quarta, no Teatro da Caixa Cultural. **Correio Braziliense**, Diversão e Arte, 18 jul. 2018. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/18/interna_diversao_arte,695567/oliveira-de-panelas-se-apresenta-nesta-quarta-no-teatro-da-caixa-cul.shtml. Acesso em: 20 nov. 2019.

LINNS, Hugo. **Biografia**. [2019d]. Disponível em: www.hugolinns.com/#biografia.html. Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Recife, 17 jul. 2018b. 1 áudio (48 min). No prelo.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Recife, 03 jun. 2019a. 1 áudio (123 min). No prelo.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Mensagem de áudio, 10 jun. 2019b. 1 áudio (2 min). No prelo.

_____. [**Sem título**]. [Entrevista cedida a] Guilherme Jacobsen. Recife, 02 set. 2019c. 1 áudio (82 min). No prelo.

_____. **Show no Circuito Aurora Instrumental**: registro pessoal de Guilherme Jacobsen. Recife, 27 jun. 2018. 1 áudio (5 min). No prelo.

LUNA, AD. O dia em que o forró foi indicado ao Grammy. **Jornal do Commercio Online**, Cultura, Música, 10 jun, 2012. Disponível em: https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/06/10/o-dia-em-que-o-forro-foi-indicado-ao-grammy-44817.php. Acesso em: 13 nov. 2019.

MAGALHÃES, Leonardo J. Introdução ao estudo da atividade musical em Belo Horizonte. **Varia Historia**, vol. 13, n. 18, novembro de 1997, p. 327-344.

MAIA, Geraldo. **Discografia**. [2019] Disponível em: www.geraldomaia.com.br. Acesso em: 10 mar. 2019.

MAIS UM DISCOS. *In:* Bandcamp. [2019] Disponível em: https://maisumdiscos.bandcamp.com/. Acesso em: 28 nov. 2019.

MARINHO, Sebastião. [Sem título]. [Entrevista cedida a] Antônio Carlos da Fonseca Barbosa, **Blog Ritmo Melodia**, 01 ago. 2002. Disponível em: https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/sebastiao-marinho/. Acesso em: 06 dez. 2019.

MARX JUNIOR, Wallace. The pickup story, part I: the 1920s. **Premier Guitar**, 18 set. 2009. Disponível em: https://www.premierguitar.com/articles/The_Pickup_Story_Part_I_the_1920s. Acesso em: 24 out. 2019.

MAZINHO Lima, o Velho Maza, se apresenta no Dona Menina. **Jornal União**, 24 abr. 2015. Disponível em: https://www.jornaluniao.com.br/noticias/agronegocio/mazinho-lima-o-velho-maza-se-apresenta-no-dona-menina-2015-04-24/. Acesso em: 27 nov. 2019

MCCLURE, Steve. Yesterday: when the "Beatles typhoon" hit Japan. **The Japan Times**, 2016. Disponível em: https://features.japantimes.co.jp/beatles-in-budokan/. Acesso em: 29 ago. 2019.

MEDEIROS, Daniel. Grande nome do violão no nordeste, José Carrión ganha seminário e série de recitais. **FolhaPE**, Diversão, 15 maio 2017. Disponível em: https://folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2017/05/15/NWS,27639,71,552,DIVERSAO,2330-GRANDE-NOME-VIOLAO-NORDESTE-JOSE-CARRION-GANHA-SEMINARIO-SERIE-RECITAIS.aspx. Acesso em: 06 nov. 2019.

MENDONÇA, Luciana F. M. **Do mangue para o mundo**: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. 2004. 279 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MONTENEGRO, Fred Z.; L, Renato. Todo poder às ruas: uma resposta ao artigo de Geraldo Maia. **Revista Continente Multicultural**, ano 3, n. 28, p. 94-95, abr. 2003.

MORAES FILHO, Mello. **Festas do natal**. Livraria Contemporânea, Rio de Janeiro, 1895.

_____. **Festas populares do Brazil**: tradicionalismo. Editor: B. L. Garnier, Rio de Janeiro, 1888..

MOREIRA, Airto. **Biography**. [2019] Disponível em: http://www.airto.com/bio.htm. Acesso em: 18 nov. 2019.

MORRE baixista pernambucano Lito Viana. **Jornal do Commercio Online**, 05 set. 2012. Disponível em: https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/policia/noticia/2012/09/05/morre-baixista-pernambucano-lito-viana-55224.php. Acesso em: 10 mar. 2019.

MOURA, Mariama da M. L. **A influência do movimento manguebeat na cena cultural do Recife**: um estudo a partir da identidade e do consumo. 2017. 169 f. Dissertação (Mestrado em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2017.

NASCIMENTO, Heverton. Rock: Fernando Catatau. **Revista Guitar Player**, n. 171, jul. 2010. Disponível em: http://www.guitarplayertv.com.br/?area=materia&colid=4&matid=1586 Acesso em: 19 ago. 2019.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. Tradução: Luiz Fernando Nascimento Lima. Revisão: Samuel Araújo. **Revista**

Anthropológicas, ano 10, v. 17, n. 1, p. 11-24, 2006. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23638. Acesso em: 03 abr. 2018.

NICOLAU NETTO, Michel. A diferença do discurso da diversidade. **Contemporânea**, v. 7, n. 1, p. 39-61, 2017. Disponível em: http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/516. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. Sobre a noção de "mundo" nos discursos culturais contemporâneos: relações entre universal e diversidade. **Análise Social**, vol. 46, n. 199, p. 219-236, 2011. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732011000200002. Acesso em: 12 jan. 2019.

NÓBREGA, Antônio. **Biografia**. [2016]. Disponível em: http://antonionobrega.com.br/site/biografia/. Acesso em: 06 dez. 2019.

OLIVEIRA, Anselmo. Otacílio Batista & Diniz Vitorino – MPB Especial (1973). **Blog Música da Paraíba**, 14 maio 2012. Disponível em: http://musicadaparaiba.blogspot.com/2012/05/otacilio-batista-diniz-vitorino-mpb.html. Acesso em: 20 nov. 2019.

OLIVEIRA de Panelas. **Blog Na Rota da Poesia**, maio 2011. Disponível em: http://narotadapoesia.blogspot.com/2011/05/oliveira-de-panelas.html. Acesso em: 20 nov. 2019.

OLIVIER Koundouno. *In:* WIKIPEDIA. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Olivier_Koundouno. Acesso em: 02 dez. 2019.

ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34, jan./abr. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782007000100002. Acesso em: 18 nov. 2018.

_____. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3, p. 609-633, 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-69922013000300008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 03 fev. 2019.

O SENTIDO do Lírio – Hugo Linns. 28 fev. 2015. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Hugo Linns. Disponível em: https://youtu.be/FVUn32mjVTU. Acesso em: 22 nov. 2019.

OTACÍLIO. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [2019]. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/otacilio. Acesso em: 7 nov. 2019.

PATRIOTA, Fernando. Se estivesse vivo, Otacílio Batista completaria hoje 96 anos. **Blog Os Guedes**, 26 set. 2019. Disponível em: https://www.osguedes.com.br/2019/09/26/se-estivesse-vivo-otacilio-batista-completaria-hoje-96-anos/. Acesso em: 20 nov. 2019.

PAULO Rafael. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. [2019]. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/paulo-rafael. Acesso em: 7 nov. 2019

PAULO Rafael (guitarrista) - Entrevista #1 “Rock Made In Pernambuco (70’s)”. 11 set. 2017a. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Vitrola Verde. Disponível em: https://youtu.be/zbXh9L4IqB8. Acesso em: 04 ago. 2019.

PAULO Rafael (guitarrista) - Entrevista #2 “Blues de Lampião”. 18 set. 2017b. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Vitrola Verde. Disponível em: https://youtu.be/DbgLdGkuYMI. Acesso em: 04 ago. 2019.

PERCUSSIONISTA sueco Sebastian Notini é o primeiro personagem de ‘Imigrantes’. Salvador: 09 dez. 2017. 1 vídeo (11 min). Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/6344025/. Acesso em: 12 dez. 2019.

PETERS, Ana P. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 8, dez. 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv8/regional.html. Acesso em: 09 dez. 2019.

PHAELANTE, Renato. **MPB: compositores pernambucanos***:* coletânea bio-músico-fonográfica. Recife: Cepe, 2010.

POLO, Marco. Cabras e mamulengos versus Super-Homem. **Revista Continente Multicultural**, ano 2, n. 20, p. 6-17, ago. 2002.

PONCIANO, Caio. Cantora Mônica Feijó estreia show do disco Frevo Para Ouvir Deitado no Teatro Apolo. **Diário de Pernambuco**, Viver, Música, 15 jan. 2019. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/cantora-monica-feijo-estreia-show-do-disco-frevo-para-ouvir-deitado-no.html. Acesso em: 07 dez. 2019.

PONTES, Roberto. O medievo está aqui. **Revista Graphos**, v. 19, n. 3, p. 198-208, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/37755. Acesso em: 23 ago. 2019.

PREFEITURA DO RECIFE. Nota de pesar pela morte de Jarbas Maciel. 01 set. 2019. Disponível em: http://www2.recife.pe.gov.br/node/289733. Acesso em: 06 nov. 2019.

PREGO BATIDO. **Eder “O” Rocha**. [2019] Disponível em: www.pregobatido.com.br/eder-o-rocha. Acesso em: 23 mar. 2019.

PRICE, Huw. How to install a bigsby on a gibson es-335. **Guitar.com**, 10 abr. 2019. Disponível em: https://guitar.com/guides/diy-workshop/how-to-install-a-bigsby-on-a-gibson-es-335/. Acesso em: 23 nov. 2019.

QUEIROZ, Rucker B. **O movimento armorial em três tempos**: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quinteto Armorial, da Paraíba e Uirapuru. 2014. 187 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RAMALHO, Zé. **Vida**. Disponível em: http://www.zeramalho.com.br/sec_biografia.php. Acesso em: 05 ago. 2019.

RIBEIRO, Cristina B. Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1919): a prioridade da contribuição africana na formação da literatura e da cultura brasileira. **Remate de Males – Revista de Teoria e História Literária**, Campinas, v. 39, n. 1, pp. 423-439, jan./jun. 2019. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653054. Acesso em: 05 nov 2019.

RICKENBACKER. **Early years**. [2019] Disponível em: www.rickenbacker.com/history_early.asp. Acesso em: 27 mar. 2019.

RODRIGO Caçapa no Cultura Livre. 2014a. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal Cultura Livre, 12 ago. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FZx0TzHI3qA. Acesso em: 24 nov. 2019.

RODRIGO Caçapa no Cultura Livre (Bônus). 2014b. 1 vídeo (38 min). Publicado pelo canal Cultura Livre, 08 ago. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AXH4A95Xz9k. Acesso em: 24 nov. 2019.

RODRIGUES, Rubens. Fernando Catatau prepara primeiro álbum solo. **O Povo Online**, Blog Fora da Ordem, 31 maio 2019. Disponível em: http://blogs.opovo.com.br/foradaordem/2019/05/31/fernando-catatau-prepara-primeiro-album-solo/. Acesso em: 29 nov. 2019.

ROMERO, Sylvio. A poesia popular no Brazil. **Revista Brazileira**, ano 1, p. 94-102/194-203/264-274, jun./set. 1879.

_____. **Cantos populares do Brasil**. 2. ed, Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Clássica de Alves e Comp., 1897.

SALU, Maciel. **Biografia**. [2019]. Disponível em: www.macielsalu.com.br/biografia. Acesso em: 10 mar. 2019.

SANDRONI, Carlos. O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. **Revista Claves**, n. 7, p. 63-80, 2009. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/4250. Acesso em: 07 jul 2019.

SANTOS, José O. dos; MARACAJÁ, Patrício B. Coriolano de Medeiros: um historiador na maçonaria. **O pedreiro livre – Revista do Grupo Verde de Agroecologia e Abelhas (GVAA)**, Pombal, v. 1, n. 1, p. 8-15, jan./jun. 2013. Disponível em: https://www.gvaa.com.br/revista/index.php/OPL/article/view/2095. Acesso em: 10 nov. 2019.

SANTOS, Maria C. O tempo voa: Som na Rural completa dez anos com programação especial. **PorAqui**, 11 set. 2018. Disponível em: https://poraqui.com/grande-recife/o-tempo-voa-som-da-rural-completa-dez-anos-com-programacao-especial/. Acesso em: 06 dez. 2019.

SANTOS, Marília P. dos. **Ecos armoriais**: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2017.

SÃO JOSÉ DO EGITO. **Turismo**, 22 mar. 2017. Disponível em: http://saojosedoegito.pe.gov.br/index.php/ultimas-noticias/2-uncategorised/207-turismo-2. Acesso em: 20 nov. 2019.

SAUDADES do agudo mais agudo de Biu Roque. **Rádio Cultura Brasil**, 3 mai. 2010. Disponível em: http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/saudades-do-agudo-mais-agudo-de-biu-roque. Acesso em: 10 mar. 2019.

SESC SÃO PAULO. **Memória do Brasil**. 13 set. 2006. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/3578_MEMORIA+DO+BRASIL. Acesso em: 28 out. 2019.

SIBA: nos balés da tormenta. 2012. 1 vídeo (85 min). Publicado pelo canal doblechapa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i7YFpNUwCf0. Acesso em: 20 set. 2019.

SONORAS. [Compositor e intérprete]: Hugo Linns. Recife, 2010. 1 CD (31 min).

SOUZA, Laércio Q. de. **Mulheres de repente**: vozes femininas no repente nordestino. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Antônio Madureira. **Folha de São Paulo**, 09 mar. 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz09039907.htm. Acesso em: 15 jul. 2019.

TAGG, Phillip. **Analysing popular music**. Mar. 2015. Disponível em: http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf. Acesso em: 28 mar. 2019.

TÁ RINDO de quê? Humor e ditadura. Direção: Cláudio Manoel; Álvaro Braga; Alê Campos. 2019. 1 vídeo (95 min). Disponível em: https://youtu.be/zzVZfJUhDrw. Acesso em: 09 dez. 2019.

TEMPO 2. 2007. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal MundoSiba. Disponível em: https://youtu.be/9-GdqTbgM5I. Acesso em: 12 out. 2019.

TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2. ed., 2012.

_____. Quinteto: apenas uns caras "tirando um som". **Revista Continente**, 01 maio 2011. Disponível em: http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/125/quinteto--apenas-uns-caras-rtirando-um-somr. Acesso em: 09 nov. 2019.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Electro Vibrola Spanish Electric Guitar**. 1939. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/718415. Acesso em: 27 mar. 2019.

THEO de Barros. *In:* DISCOGS. [2019] Disponível em: https://www.discogs.com/artist/450995-Theo-De-Barros. Acesso em: 18 nov. 2019.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música folclórica e movimentos culturais. **Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-113, 2002. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053. Acesso em: 16 set. 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Nota de falecimento – Prof. Jarbas Maciel**, 09 set. 2019. Disponível em: https://www.ufpe.br/dep-historia/informes/-/asset_publisher/kpQslWkILA6a/content/nota-de-falecimento/39423. Acesso em: 06 nov. 2019

UNIVERSITY OF NORTH TEXAS. **Faculty and Staff**: College of Music, John Murphy. [2019]. Disponível em: https://music.unt.edu/faculty-and-staff/john-murphy. Acesso em: 27 nov. 2019.

VALLE, Flausino R. **Elementos do folk-lore musical brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

VASCONCELOS, Hélder. **Mestre Ambrósio**. [200-]. Disponível em: http://www.heldervasconcelos.com.br/MESTRE_AMBROSIO.html. Acesso em 22 mar. 2019.

VENTURA, Leonardo C. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10529. Acesso em: 23 mar. 2019.

VIOLEIROS do Brasil. Concepção: Myriam Taubkin. Direção: Sérgio Roizenblitz. São Paulo: 2008. 1 vídeo (129 min). Publicado pelo canal Brasileñas. Disponível em: https://youtu.be/02kX9NRRATc — Acesso em: 20 nov. 2019.

VISCONTI, Ciro. Escalas Exóticas. **Revista Guitar Player Brasil**, n. 178, 2011. Disponível em: www.guitarplayer.com.br/?area=materia&colid=6&matid=1858. Acesso em: 09 mar. 2019.

WASSAB Programa Instrumental Sesc Brasil. São Paulo: 17 jan. 2011. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal Instrumental Sesc Brasil. Disponível em: https://youtu.be/4eih_4hnjAk. Acesso em: 07 dez. 2019.

WOMEX. **What is womex?**. [2019]. Disponível em: https://www.womex.com/about/womex. Acesso em: 22 fev. 2019.

ZÉ Ramalho – A peleja do diabo com o dono do céu (1979). 1979. 14 vídeos. Playlist do YouTube. Publicado pelo canal Vitrola Alternativa. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL_G2ONaOGRwCx8P9qpzz-GyOtt9Ld1yI0. Acesso em: 29 nov. 2019.

ZÉ Ramalho – A terceira lâmina (1981). 1981. 14 vídeos. Publicado pelo canal Vitrola Alternativa. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL_G2ONaOGRwA0IeJOp9xaqRW6DAPGAaqr. Acesso em: 29 nov. 2019.

ZÉ Ramalho. *In:* DISCOGS. 1978. Disponível em: https://www.discogs.com/Zé-Ramalho-Zé-Ramalho/release/3022161. Acesso em 16 nov. 2019.

ZÉ Ramalho – Entrevista. 13 fev. 2015. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal ZeRamalhoVEVO. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=la_CrKylBrU. Acesso em: 13 nov. 2019.

ZÉ Ramalho – Zé Ramalho (1978). 1978. 13 vídeos. Playlist do YouTube. Publicado pelo canal Vitrola Alternativa. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL_G2ONaOGRwAC2glrFNzskr3PkVAj-WdR. Acesso em: 29 nov. 2019.

ZÉ, Tom. **Tom Zé**. [2019] Disponível em: https://www.tomze.com.br/. Acesso em: 06 dez. 2019.

APÊNDICE A – ELEMENTOS MUSICAIS NO ARMORIAL

Para a discussão acerca dos elementos musicais sistematizados pelo movimento armorial em meio a uma proposição de música nordestina parto de duas obras específicas. A primeira é a dissertação *Música dos espaços* (2007, seção 3.3), de Leonardo Ventura. A segunda é a dissertação *Danilo Guanais e sua trilogia composicional* (2014, seção 1.3), de Erickinson de Lima.

A escolha destas obras parte do tratamento direto de ambos dos elementos musicais que constituiriam a proposta musical do movimento armorial. Ainda que uma leitura das características estéticas seja parte de um processo de eleição das características a partir de algum grau de subjetividade de cada autor, vale ressaltar o embasamento presente em cada um dos trabalhos.

A pesquisa de Leonardo Ventura é de extrema importância para a atual dissertação pela leitura feita pelo historiador de que o movimento armorial foi essencial em um processo de construção de uma paisagem sonora de nordeste. Neste sentido, Ventura assume um olhar bastante crítico do processo construtivo e atento a elementos musicais que não eram exclusivos do armorial, mas que foram consolidados, de alguma forma, pelos proponentes do movimento.

Com uma abordagem completamente diferente, Erickinson de Lima propõe uma análise musical da trilogia de obras musicais do compositor Danilo Guanais. Guanais é considerado um dos mais reconhecidos compositores de uma nova safra de armorialistas da música de concerto.

A pesquisa de Lima serve bastante pela proposta de síntese das características do armorial. Neste trecho, inclui falas dos próprios músicos criadores, a exemplo de Antônio Madureira de Clóvis Pereira, e propõe análises de trechos musicais para identificar padrões de ocorrência.

Divido aqui em 4 elementos básicos da linguagem musical do armorial a partir dos autores citados: modalismo; ostinatos e repetições de estruturas melódicas; paralelismo; nota pedal e nota rebatida.

O modalismo seria o tronco básico deste padrão musical considerado nordestino. Basicamente, é possível afirmar que os quatro elementos restantes seriam ou derivados ou indissociáveis a uma prática de música modal.

Sobre a utilização do modalismo, uma fala de Clóvis Pereira deixa clara a proposta de construção musical, pondo de lado aspectos ligados à ancestralidade de uma música

nordestina e assumindo um ponto de vista estritamente técnico da lógica composicional. Assim, Lima afirma:

> O compositor Clóvis Pereira em entrevista concedida a autora Ariana Nóbrega, evidencia que no âmbito harmônico os compositores buscavam estruturar suas composições sobre as tonalidades de Ré e Lá Maior. O mesmo nos coloca que para evitar encadeamentos harmônicos modulatórios, os compositores do armorial com frequência recorriam ao uso da escala com o sétimo grau abaixado — para evitar a sensível da escala no modo maior — ou o uso concomitante da sétima abaixada e da quarta aumentada. (LIMA, 2014, p. 25).

Essa escala modal, que pode ser nomeada como *escala lídia-mixolídia*, é frequentemente denominada de escala nordestina. A sonoridade, presente inclusive em composições de Luiz Gonzaga, pode ter sido acionada pelos componentes do movimento armorial para se auxiliar de memórias e sonoridades já presentes no imaginário de um nordeste brasileiro.

Outros modos também são utilizados, mas sem a direta associação à região nordeste. No entanto, o que ocorre é uma corroboração da ideia de que a música nordestina, especialmente esta feita pelo armorial, que estaria baseada nas populações do sertão, tem o modalismo como sua essência principal.

Um ostinato é a repetição de um elementos rítmico, que pode ocorrer através de percussão de altura indefinida, ou com altura definida. Neste segundo caso, não é obrigatório que o motivo melódico se repita sempre, desde que o ritmo seja mantido ao longo de um determinado trecho.

Neste sentido, geralmente há a definição de uma célula rítmica que representa um determinado ritmo ou dança da região. O motivo rítmico do baião é diversas vezes acionado pelo armorial. Outro ritmo bastante utilizado é o do cabocolinho.

No caso da repetição de estruturas melódicas, cria-se um caráter que parece ultrapassar a territorialidade de nordeste brasileiro. Seria uma relação com a vertente musical do minimalismo[118]. Como relembra Madureira em relato a Ventura:

> Nós fomos tocar, no começo, ainda não tínhamos o disco, o Wigner assistiu e nos convidou para ir à casa dele. E lá ele me perguntou se eu conhecia o movimento minimalista que no estado dele estava começando. Eu disse que não. Ele disse 'porque você já está utilizando procedimentos iguais aos deles. [...] É muito parecido o que vocês estão começando, essa coisa da insistência, das repetições, da não modulação, um giro sempre em torno do

[118] Estética, estilo ou técnica composicional surgida nos Estados Unidos na metade com século XX em reação às complexidades do serialismo. Algumas características básicas são a utilização de pequenas unidades musicais que se repetem incessantemente e uma transformação gradual das estruturas apresentadas. Phillip Glass e Steve Reich são dois importantes nomes desta vertente.

> mesmo tema, um jogo de timbres, as superposições, o jogo de células que vão aparecendo com timbres diferentes, [...]'. (MADUREIRA in VENTURA, 2007, p. 169).

É interessante notar como este modelo de prática está bastante presente na música de Caçapa e de Hugo Linns. Ainda que seja possível relacionar suas obras com a proposta armorial, é necessário observar que este tipo de criação musical se tornou bastante comum em produções musicais da música popular considerada "comercial". Este seria um ponto de contato entre o movimento e práticas comumente rejeitadas em discursos e narrativas de armorialistas.

> Soa curioso, portanto, que a música armorial, nesse, como em outros aspectos, entre em contato com muito daquilo que, em tese, o Movimento afirme rejeitar, ou seja, os influxos da linguagem musical moderna e contemporânea típicos do cosmopolitismo do século XX. Analisada por esse ângulo, a música armorial está longe de ser uma música exclusivamente "popular", com herança da cultura medieval ibérica. (VENTURA, 2007, p. 169).

Assim, parece que o movimento consegue acrescentar à sua música um caráter mais universal. Esta maneira de montar as estruturas musicais permite que a sonoridade armorial seja ouvida e assimilada mesmo que o ouvinte esteja desconheça a representatividade territorial proposta pelo movimento.

Comumente ocorre em terças diatônicas, mas também pode aparecer em outros intervalos, como os de quintas paralelas. Curioso observar como as referências deste tipo de prática podem surgir com interpretações completamente distintas. Ariana Nóbrega relaciona o uso de terças paralelas à prática medieval do *faux-bourdon* (falso-bordão) (NÓBREGA, 2007, p. 5 apud LIMA, 2014, p. 27), e de quintas paralelas ao uso dos rabequeiros no estados de Pernambuco (NÓBREGA, 2007, p. 9 apud LIMA, 2014, p. 29).

Por outro lado, Leonardo Ventura propõe uma análise que aproxima a prática das terças paralelas do armorial às práticas das cantorias. Não fica clara a referência feita por Ventura, mas o historiador afirma que este foi um elemento musical captado por Madureira das práticas de cantoria de viola (VENTURA, 2007, p. 174).

O que vale explorar aqui é a presença deste elemento melódico que não é exclusivo do movimento armorial mas é bastante utilizado pelo movimento. Assim, esta prática passa a fazer parte da estética proposta sempre acompanhada de um conceito de ancestralidade e autenticidade que justifique a escolha.

Estas duas últimas estruturas são pequenas mas extremamente importantes na consolidação de uma prática armorial na música. A nota pedal se torna extremamente

importante na consolidação de uma sonoridade modal. Frequentemente utilizada com o ritmo do baião, a nota pedal também representa o bordão da viola. Essa estrutura é bastante frequente nas músicas para cordas dedilhadas, em especial na viola, e utilizada também por Caçapa e Hugo Linns.

A nota rebatida pode ser descrita como "grupos de semicolcheias, cujas notas são ligadas de duas em duas sendo a terceira nota a repetição da segunda" (LIMA, 2014, p. 25). Esta prática é considerada como própria da música armorial (idem). Independente de qualquer verificação de originalidade ou autenticidade, esta sonoridade se relaciona com a territorialidade de Nordeste proposta pelo armorial e é bastante utilizada por instrumentos de cordas (friccionadas ou dedilhadas).