

A viola e o violão na canção de câmara brasileira: representações musicais

e simbolismos

Cláudia Araújo Garcia

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil

claudia.violao@gmail.com

Resumo: Intrinsecamente ligados à canção, a viola e o violão participaram de maneira decisiva no surgimento e configuração dos principais gêneros vocais brasileiros. Trazidos pelos portugueses, esses instrumentos conquistaram enorme popularidade e foram, paulatinamente, se estabelecendo: o violão, na área urbana, tornando-se elemento de mediação e difusão cultural, e a viola, no interior, passando a acompanhar outro tipo de canção, a moda de viola. Perpassando sua vertente popular, precisamos verificar como esses instrumentos se fizeram presentes na canção de câmara brasileira através da representação ou tradução de suas imagens e sonoridades no acompanhamento pianístico. Primeiramente, investigaremos que recursos musicais e idiomáticos são utilizados pelo piano para construir as canções nacionalistas que têm a viola e o violão como título ou tema. Em seguida, estabeleceremos as associações simbólicas a que esses elementos musicais nos remetem, como ambientes, práticas e contextos. Por fim, verificaremos a hipótese de que o violão – combatido e estigmatizado por sua relação com a vadiagem e boemia – seria aceito na esfera erudita através da tradução de sua imagem e sonoridade pelo piano. Ou seja, deslocado de seu espaço original, mas mantendo sua identificação com a cultura brasileira, o violão teria sua entrada permitida através do tratamento artístico e culto que o piano poderia lhe conferir. Para verificar essa representação musical e simbólica, recorreremos à análise da obra de importantes compositores nacionalistas como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez e Mozart Camargo Guarnieri. De maneira geral, foi possível observar por meio desse estudo que alguns procedimentos, como cromatismos, *staccatos*, baixos melódicos e contrapontísticos, são comuns tanto à viola quanto ao violão. Porém, a forma de tratá-los modifica seu sentido. Assim, enquanto a viola se traduz através de recursos musicais relacionados ao meio rural, como o uso de terças paralelas e *glissandos*, o violão se revela caracterizado por sua tradição como instrumento urbano, acompanhador da modinha, onde os elementos do choro e da seresta determinariam não só sua linguagem e espaço como também a formação de um repertório de canção de câmara brasileira originalmente escrito para voz e violão.

Palavras-chave: Violão; Viola; Canção de câmara brasileira; Imagem; Associações simbólicas.

Abstract: Intrinsically linked to the song, viola and guitar participated decisively in the appearance and configuration of the main Brazilian vocal genres. Brought by the Portuguese, these instruments gained huge popularity and were gradually established: the guitar, in the urban area, becoming an element of mediation and cultural diffusion, and the viola, in the inland, more rural areas, started to follow another type of song, the *moda de viola*. Running

along its popular aspect, we need to see how these tools were present in the Brazilian art song by representing or translating their images and sounds in the piano accompaniment. Firstly, we will investigate which musical and idiomatic resources are used to build the nationalist songs with piano that have the viola and the guitar as title or subject, then, we will establish symbolic associations to which these musical elements lead us, such as environments, practices and contexts. Finally, we will verify the hypothesis that the guitar – fought for and stigmatized by its relationship with vagrancy and bohemianism – was accepted in the classical sphere through the translation of its image and sound for the piano. In other words, moved from its original space, but keeping its identification with Brazilian culture, the guitar was allowed entry through the artistic treatment and worship that the piano could give it. To verify this musical and symbolic representation, we turn to the analysis of the work of important nationalist composers such as Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez and Mozart Camargo Guarnieri. In general, it is observed through this study that some procedures, such as chromaticism, staccatos, bass melodies and counterpoint, are common to both the viola and the guitar. However, how to treat them changes their meaning. Thus, while the viola translates through musical resources related to rural areas, such as the use of parallel thirds and glissandos, the guitar is revealed characterised by its tradition as urban instrument, accompanist of the *modinha*, where the elements of *choro* and *seresta*, not only their language and space, but also the formation of a repertoire of Brazilian art song originally written for voice and guitar.

Keywords: Viola; Guitar; Brazilian art song; Image; Symbolic associations.

Introdução

Na trajetória da música brasileira, a viola e o violão participaram de maneira decisiva no surgimento e na configuração de importantes gêneros musicais, conferindo-lhes feições, mediando processos e ocupando um lugar sem igual, especialmente no acompanhamento da voz. Se no viés popular, o canto com “um banquinho e um violão” se tornou uma das mais democráticas e identitárias expressões culturais, na vertente erudita, o instrumento percorreu caminhos mais sinuosos e complexos para conquistar seu espaço.

Influenciada pelo *Lied* alemão do período Romântico, a canção de câmara brasileira começou a se desenvolver, no início do século XX, impulsionada pelos ideais nacionalistas de construção de uma canção genuinamente nacional, a partir da utilização de importantes poemas da literatura brasileira e de recursos musicais afinados com a cultura popular e retratados artisticamente através do piano, instrumento legitimado no acompanhamento da voz pelo tradicional gênero europeu. Ora, se para a criação de uma canção erudita nacional seria preciso recorrer às fontes de expressão popular, conforme as orientações do escritor Mário de Andrade, mentor intelectual do movimento modernista, então seria inevitável aos compositores brasileiros perfumarem suas obras com as cantigas acompanhadas pela viola e o ar dos serenos das tão populares modinhas tocadas ao violão nas serenatas de amor do começo do século.

Esse processo, no entanto, não seria simples. Por frequentar as ruas, bares e os mais variados lugares nas mãos de gente simples e boêmia, o violão foi fortemente combatido e estigmatizado. Na esfera erudita, temos poucas, porém importantes, iniciativas, como a vinda do violonista paraguaio Augustín Barrios (1885-1944) em 1916, e da espanhola Josefina Robledo (1892-1972), um ano depois. Em sentido inverso, a reprodução dos modelos europeus nas grandes cidades brasileiras garantiu ao piano seu lugar na arte culta e sua associação a altos níveis socioculturais.

A partir dessa dualidade, pretendemos neste trabalho, observar como a viola e o violão se fizeram presentes na canção de câmara brasileira através da representação ou tradução de suas imagens e sonoridades no acompanhamento pianístico. Para isso, faremos uma análise dos aspectos textuais, musicais e idiomáticos a fim de identificar os recursos utilizados pelo piano para construir essa “imagem virtual” ou tradução sonora. É importante esclarecer que, para este estudo,

foram abordadas obras nacionalistas para canto e piano compostas por Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), entre os anos de 1916 e 1946, e que fazem referência à viola e ao violão.

Além de abordarmos os aspectos analíticos e as associações simbólicas a que esses elementos musicais nos remetem – como ambientes, práticas e contextos –, verificaremos também a hipótese de que o violão, no começo do século XX, encontrou no piano um caminho que lhe permitiu voz na esfera da música erudita. Ou seja, deslocado de seu espaço original, mas mantendo sua identificação com a cultura brasileira, esse instrumento teria sua entrada permitida através do tratamento artístico e culto que o piano poderia lhe conferir.

Assim, esse estudo se torna relevante ao descortinar outras perspectivas para a canção de câmara brasileira, onde o entrelaçamento entre música, história e cultura nos coloca frente a novos desafios para a escuta, o olhar e a performance musical.

No bojo da viola

Bastante utilizada em Portugal, a viola foi introduzida no Brasil pelas mãos dos jesuítas, no governo de Tomé de Souza, em 1549, com a finalidade de catequizar e estabelecer a música portuguesa na cultura indígena. No período colonial, a viola de arame começou a se tornar conhecida principalmente por intermédio do poeta Gregório de Matos (que a construía e tocava), mas foi somente no final do século XVIII que o instrumento ganhou enorme popularidade, com o poeta e compositor Domingues Caldas Barbosa, e entrou para a história como instrumento acompanhador de importantes gêneros da nossa música, como a modinha e o lundu.

Dando suporte harmônico e rítmico à canção, o tipo de viola que se tornou mais conhecido possuía cinco cordas duplas e utilizava, geralmente, encordoamento metálico, “possivelmente arame de várias cores (amarelo ou branco) ou com banho de metal mais nobre” (Nogueira 2008: 22), o que determinaria sua designação: viola-de-aramé. Sobre essa questão de nomenclatura, Taborda (2002: 13) explica que o termo *viola* teria surgido de uma “antiga prática, desenvolvida em vários países da Europa, de esculpir uma figura feminina ou então uma flor – a violeta (do latim: viola), encimando o cravelhal das violas de cordas friccionadas”.

Na canção *Minha viola* (1929), de Mozart Camargo Guarnieri, o poema de Juvenal

Galeno (1836-1931) faz uma clara referência a esse tipo de encordoamento, quando o sujeito lírico declara: “Ai! viola, minha viola,/ Nas tuas cordas douradas/ Noite e dia a toco e canto/ Cantigas apaixonadas.”

Interessante observar que, na introdução dessa obra, o compositor utiliza além do movimento paralelo das vozes e do uso de *staccato*, a expressão “*bem repinicado*” como indicação de andamento/caráter, sugerindo assim o toque breve, repetido e percutido, como o produzido pelas cordas metálicas da viola. Na segunda parte do poema, entretanto, é a voz que traduz, através das apogiaturas curtas e *glissandos*, os suspiros desse cantor e sua viola: “ai! Viola do suspirar”.

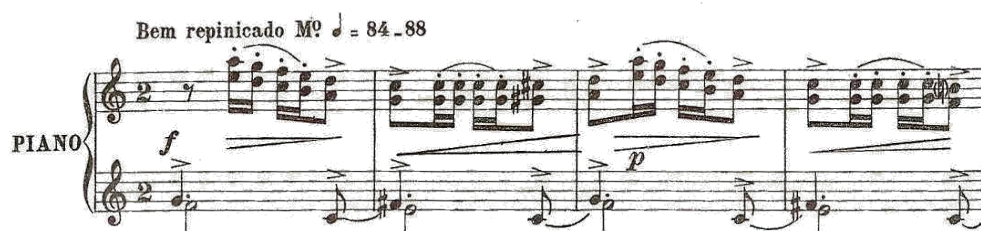


Figura I. Minha viola, C. Guarnieri, compassos 1 a 4.

De forma semelhante, Heitor Villa-Lobos utiliza, na introdução instrumental da canção *Na corda da viola*, de 1943, a melodia em *staccato* para produzir o efeito de “bater” na corda. Além dessa articulação, a viola é evocada pelo piano através do uso de baixos em movimento paralelo – intervalos de terças e oitavas – e pela linha vocal, construída com notas repetidas.

The image shows a musical score for the piece 'Na corda da viola' by Heitor Villa-Lobos, measures 1 to 8. The score is written in 2/2 time and D major. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a series of chords and moving lines in both hands. The vocal line enters in measure 5 with the lyrics 'Na cor da da vi - ó-la To-do o mun-do'. The piano accompaniment includes trills and a section marked 'rall.' (rallentando) starting in measure 6. The score ends in measure 8 with a piano (p) dynamic.

Figura II. Na corda da viola, H. Villa-Lobos, compassos 1 a 8.

A recorrência desses recursos sonoros está relacionada à viola de arame usada pelos repentistas nordestinos e violeiros do interior do Brasil. Esse instrumento, também conhecido como “regra inteira”, ou “viola sertaneja”, possuía a mesma afinação do violão, o que acabou gerando imprecisões e confusões entre os dois instrumentos durante o século XIX. Equívoco desfeito somente no século seguinte, quando o violão se firmou como instrumento essencialmente urbano e a viola se refugiou no interior, acompanhando outro tipo de canção: a moda de viola.

Araújo (1963) explica que, no Brasil, a palavra *moda* ganhou dois sentidos diferentes: um genérico, que, como em Portugal, incluía qualquer tipo de canção; e o sentido de moda de viola, tão cultivada no ambiente rural, principalmente no interior de Minas Gerais e de São Paulo. Para esse autor, a moda de viola se origina da moda portuguesa, pois conserva o canto a duas vozes paralelas, tão característicos do gênero em Portugal na segunda metade do século XVIII.

Retrato nítido da sonoridade desses rincões brasileiros pode ser encontrado na modinha *Viola quebrada* (1926), composta por Mário de Andrade e harmonizada por Heitor Villa-Lobos. Nessa obra, não só o acompanhamento aparece caracterizado através dos baixos em *staccato*, como também a letra e a melodia. A temática da canção versa sobre a vida no campo e da “Maroca” que “arresorveu por gosto seu” abandonar o “rapaiz muito capaiz de trabaiá”. Por este pequeno trecho, podemos perceber que a linguagem verbal, quando associada à viola, lança mão de termos, expressões e pronúncias do dialeto caipira. Podemos notar também a utilização de

apogiaturas e *glissandos*, provavelmente no intuito de remeter ao “jeito” de cantar do homem do interior. Conforme explica Mário de Andrade (1972: 56-57),

No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom.

The image shows a musical score for the piece "Viola quebrada" by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 18 to 23. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Quasi lento" and "CÓRO ad libitum". The lyrics are: "dó-la e num a - chô / Sa - bo - re - á - / luís Do teu o - íá. } Mi - nha vi - ó - la ge - meu, _____ / Meu co - ra - ção es - tre - meceu - - - - - / Mi - nha vi - ó - la que -". The piano accompaniment includes dynamics such as "pp", "p", and "ppp", and tempo markings "rall." and "a Tempo".

Figura III. Viola quebrada, H. Villa-Lobos, compassos 18 a 23.

Imagens e sons: reflexos do violão na Canção de Câmara Brasileira

Se a viola carrega em seu bojo a paisagem do interior do Brasil, o violão chega ao século XX como um instrumento urbano, acompanhador dos (des)amores cantados na modinha. Essa canção sentimental, que já foi acompanhada pela viola, mas que encontrou no violão seu parceiro mais fiel, foi amplamente executada pelo terno de pau e corda (formação que daria origem ao grupo de choro: instrumento solista, violão e cavaquinho) e recebeu o nome de **seresta**, passando a incluir toda uma gama de ritmos e expressões musicais, como maxixes, sambas, boleros, tangos, entre outros. Sobre esse aspecto, é interessante observar que o gênero musical e sua prática se mesclam de tal forma que, tendo suas fronteiras dissolvidas, modinha e seresta tendem a unificar seus significados em termos simbólicos e musicais. É claro, também, que mesmo mantendo muitas de suas características (como a simplicidade melódica e a preferência por tonalidades menores, por exemplo), essa

canção de amor incorporaria elementos do choro – uma vez que era tocada justamente por esses grupos –, os quais imprimiriam suas marcas principalmente no acompanhamento instrumental.

Na canção *As tuas mãos* (1937), Oscar Lorenzo Fernandez utiliza a mesma estrutura rítmica que Braga (2004: 18) indica para o acompanhamento da modinha. Conforme o violonista:

A fórmula seguinte se presta ao acompanhamento de grande variedade de modinhas, bem como se aplica às serestas. Cabe bem lembrar que essas formas de acompanhamento da modinha ligam-se à polca e ao schottish, se bem observado.

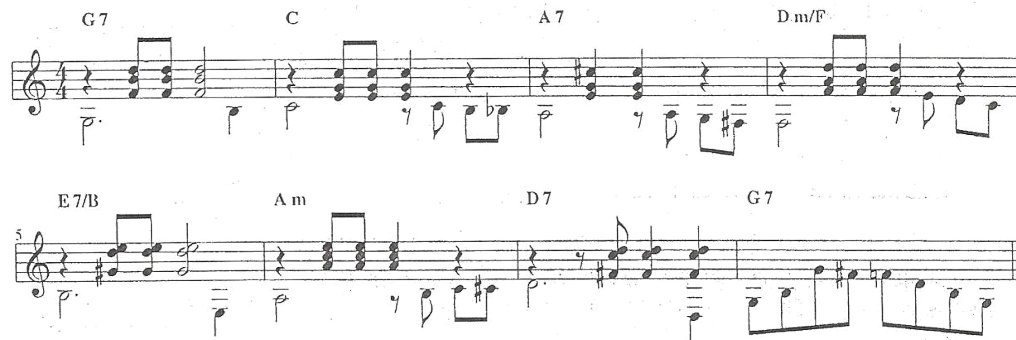


Figura IV. Método de Violão 7 cordas, Braga (2004: 18).

Na canção, esse acompanhamento idiomático é feito pelo piano:



Figura V. *As tuas mãos*, L. Fernandez, compassos 1 a 6.

Ainda sobre a temática amorosa, a “triste voz” do trovador confidenciando seus sentimentos é evocada na Seresta nº 5 (1925), intitulada *Modinha*, de Heitor Villa-Lobos. Com poema de Manuel Bandeira (1886-1968), a canção evidencia alguns elementos essenciais do gênero: a confissão do amor incondicional, a tristeza de não ser correspondido e a figura do trovador, que revela esses sentimentos cantando para sua amada. É claro que todos esses aspectos, tanto musicais quanto poéticos, justificam que a canção faça parte do ciclo de *Serestas* compostas entre 1925 e 1926.

Nela, o acompanhamento pianístico faz uso de *staccatos*, cromatismos e baixarias típicas do choro, como a apresentada no final da seção:

A tempo

prezes, Te amarei cons - tante Sem que a ti dis - tan-te Chegue a longe e triste voz do tro - va-

mf *p* *pp* *rall.* *rit.*

Figura VI. Modinha, H. Villa-Lobos, compassos 13 a 16.

No entanto, apesar desses recursos musicais se repetirem também na canção *Dentro da noite* (Ed. 1946), de Oscar Lorenzo Fernandez, outra observação se faz pertinente: a proximidade entre viola e violão. No poema de Osório Dutra (1889-1968) o violão aparece deslocado de seu espaço urbano para ser tocado no ambiente rural, local em que há o predomínio da viola: “Na casa humilde do caboclo,/ Que fica ao fundo do grotão,/ Geme, violão! Para eu sonhar”.

É claro que esses limites não podem ser tomados como absolutos, pois, além da convivência e das mediações em vários ambientes, há ainda uma confusão terminológica, uma vez que as palavras **viola** e **violão** perdem a precisão referencial em benefício apenas da função de instrumento acompanhador. Talvez mais do que compreender essa diferença entre o poema e a estrutura do acompanhamento como conflito ou contraste, seria interessante pensar que essas escolhas musicais

decorreriam da ideia de que violão e viola se igualam simbolicamente ao “chorar” acompanhando as mágoas e agruras do tocador.

Um pouco mais movido

Canto *mf* *cresc.*
Na ca sa hu-mil-de do ca - bô - clo, Que fi-ca ao fun - do do gro -

Piano
(sem Ped.)

Canto *f* *cresc.*
tão, Ge - me, vi - o - lão! Pa-ra eu so -

Pno.

Figura VII. *Dentro da noite*, O. Lorenzo Fernandez, compassos 1 a 6.

Considerações finais

De maneira geral, foi possível observar através desse estudo que alguns procedimentos musicais são comuns tanto à viola quanto ao violão. Porém, a forma de tratá-los, nos transporta para espaços específicos.

Assim, nas canções que abordam diretamente a viola, há uma forte caracterização de elementos inerentes à prática musical mais usual desse instrumento. Alguns exemplos disso são o uso frequente de intervalos paralelos (como as terças características da música sertaneja), articulação em *staccato*, remetendo ao ponteadado característico da viola caipira, e as apogiaturas curtas, principalmente na linha vocal, gerando um efeito de imprecisão na afinação das notas, como acontece muitas vezes na voz dos cantadores.

Em relação ao violão, o que mais chama a atenção na estrutura do acompanhamento pianístico é a utilização das linhas de baixo características do choro. Conforme comentamos anteriormente, choro e modinha se entrecruzam nos hibridismos de que são feitas as expressões musicais brasileiras, em que o convívio entre os mais variados tipos de músicos, em diferentes espaços urbanos, tocando

uma vasta gama de gêneros, torna vã a tentativa de determinar influências e origens. Porém, o interessante é observar como esses recursos musicais tão explorados na música popular – principalmente pelo violão de sete cordas – são recriados na canção de câmara. Essas baixarias além de realizarem funções musicais como conduzir frases, preencher lacunas (inícios e términos) e preparar modulações, ainda rememoram o caráter contrapontístico e improvisativo da prática do “tocar de ouvido”.

No entanto, é preciso ainda abordar uma última questão: a hipótese de que o violão teria sua entrada permitida na esfera erudita através do piano.

O violão no Brasil, no começo do século passado, ainda se via estigmatizado por toda a má fama que a relação com a boemia lhe impunha. Sem se “prestar” à música de concerto, o instrumento foi intensamente criticado – e combatido – nas raras e ousadas vezes em que se fazia ouvir no meio erudito. Em razão desses obstáculos, é possível pensar que o status social e cultural do piano não só permitiria que o violão se adentrasse e se fizesse conhecer no território erudito como também contribuiria para modificar ou, pelo menos, suavizar essas associações simbólicas negativas.

Nesses longos processos, sua vertente seresteira deixou suas marcas tanto na música popular quanto no repertório de canção de câmara, seja através de sua tradução pelo piano, seja nas obras originalmente escritas para voz e violão, mas este é um assunto para uma próxima conversa.

Referências Bibliográficas

Andrade, Mário de (1972) *Ensaio sobre música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins.

Araújo, Mozart de (1963) *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi.

Braga, Luiz Otávio (2004) *O violão de 7 cordas: teoria e prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Nogueira, Gisela (2008) *A viola con anima: uma construção simbólica*. Tese Doutoral, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Taborda, Marcia Ermelindo (2002) “A viola de arame: origem e introdução no Brasil”. *Em Pauta*, Porto Alegre, (13) 21: 133-152.

Partituras

Fernandez, Oscar Lorenzo (1946) *Dentro da noite*. São Paulo: Irmãos Vitale. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *As tuas mãos* (1962) São Paulo: Irmãos Vitale. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

Guarnieri, Mozart Camargo (1931) *Minha viola*. São Paulo: L. G. Miranda. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.

Villa-lobos, Heitor (1926) Modinha. *Seresta nº 5*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

_____. (1929) Viola quebrada. *Canções típicas brasileiras*. Paris: Max Eschig. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

_____. (1964) Na corda da viola. *Modinhas e canções*. Paris: Max Eschig. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.