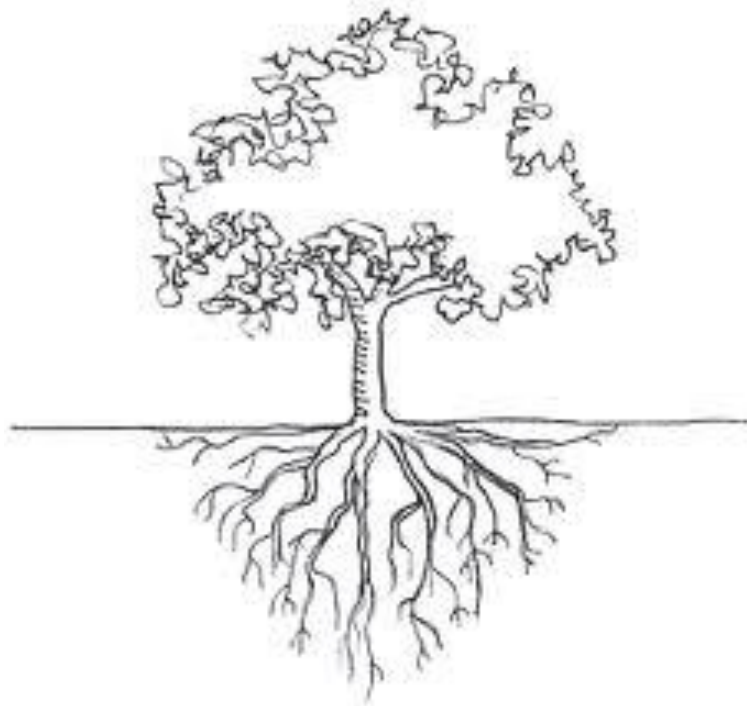


**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Música**

**Viola de dez cordas:**  
**Entre a Tradição e a Contemporaneidade**



**Renato Teixeira Almeida**

**2013**

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Música**

**Viola de dez cordas:**  
**Entre a Tradição e a Contemporaneidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de **Mestre em Música**.

Linha de Pesquisa: Música e Cultura

**Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas**

Belo Horizonte

2013

Dedico esse trabalho à minha esposa Fabiana que sempre esteve presente em todas as curvas da estrada. E, de uma forma muito especial, ao grande amigo e “conselheiro” Ricardo Prates que me deu toda a força que eu não tinha para que esse desejo se concretizasse.

## Agradecimentos

A Deus-Pai e à Mãe-Terra

À Grande Fraternidade Branca

Ao Mestre Saint Germain

Ao meu pai que me trouxe o sangue caipira e o prazer da música

À minha mãe que me ensinou a força e a perseverança

Ao meu Tio Inácio pelo ensinamento dos primeiros acordes no passado e dos primeiros novos-passos no presente.

Ao meu orientador Flávio Barbeitas pela confiança e paciência

Ao Professor Eduardo Campolina por ter aberto as portas da Escola de Música para mim

À Professora Glaura Lucas pela grande ajuda em todos os momentos

Aos professores Sérgio, Rosângela pelos ensinamentos

Ao professor Renato Sampaio pela ajuda.

Aos amigos da secretaria da pós-graduação, Alan e Geralda

A todos meus alunos

A todos os colegas que torceram por mim!

## Resumo

O presente trabalho tem por objetivo, primeiramente, procurar compreender, através de uma análise crítica da história da viola de dez cordas, como se formou e onde se iniciou a tradição caipira do instrumento. Por quais significações e ressignificações que a viola de dez cordas passou até ser compreendida como *viola caipira* e quais são os índices e ícones que compõem essa tradição caipira do instrumento, sejam eles musicais ou extra-musicais. Além disso, procurou-se compreender, também, como essa tradição é entendida e como ela se apresenta, nos dias atuais. Após isso, o próximo objetivo foi discutir como as noções de tradição e contemporaneidade agem sobre a viola com relação aos níveis de execução, recepção, aprendizado ou transmissão de modo a transformar, ou não, a sua imagem até então, intimamente relacionada ao mundo caipira. Além disso, procurou-se avaliar se, e até que ponto, esse novo cenário, que parece pletórico de dualismos, hora antagônicos, hora complementares, influencia e molda a performance dos violeiros de diferentes gerações, nos dias atuais. Para a obtenção dos objetivos, foram realizados questionários normatizados com pessoas afeitas ao mundo da viola nos dias de hoje, sejam eles profissionais, amadores ou aficcionados pelo instrumento. Para um melhor embasamento da discussão do trabalho, também foram colhidos depoimentos de nomes reconhecidos atualmente como de grande importância para a construção da imagem da viola de dez cordas. Esses dados foram confrontados entre si, com a literatura e com a opinião do autor do trabalho, este, também, um profissional das dez cordas.

Palavras-chave: Viola caipira; viola de dez cordas; tradição; contemporaneidade.

## Abstract

The primary aim of this research was, try to understand, based on a critical analysis of the ten strings viola, how and where was made the *caipira* tradition of this instrument. For which meanings and re-meanings it passed until it gain the nickname *viola caipira* and how are the index and icons that compose this *caipira* tradition of the viola, so musical so extra-musical. Furthermore, we also try to understand how this tradition is figure out and how it is presented nowadays. After that, the next aim was discuss how the notions of tradition and contemporarity act on ten strings viola in relationship with its execution, reception, learning or transmittion in a way to transform, or not, its image that is, until that, intimately connected with the country world. Furthermore, was try to evaluate if, and in how level, this new scene, which seems full of dualisms, in one moment, antagonistic in other, complementary, influence and built the viola players performance in different generations, nowadays. To achieve this objectives, were made questionaries with some people which were related with the world of ten string viola, professionals, amateurs or its admirers. For a better construction of our argument, were also made interviews with some of the most important names of actual imagem of ten strings viola. These datas were confronted among them, with the literature and with the opinion of the author of this paper, which is a viola player too.

Keywords: Tem string guitar, ten strings viola, tradition, contemporarity

## Sumário

- Introdução.....	8
- Capítulo 1 – Antes, a viola!.....	21
1.1- Em Portugal.....	22
1.2- No Brasil.....	33
- Capítulo 2 – A viola e o Caipira.....	43
2.1- A viola “caipira”.....	44
- Ritmos Tradicionais caipiras.....	50
- Moda de viola.....	52
- Cururu.....	53
- Catira.....	54
- Cateretê.....	55
2.2- A viola “sertaneja”.....	56
2.3- A viola “neo-caipira”.....	72
- Capítulo 3 – Agora, a viola!.....	76
3.1- Apresentação dos gráficos.....	81
- Capítulo 4 – E... daqui em diante?.....	108
4.1- A árvore.....	113
- Referências Bibliográficas.....	115
- Anexos.....	118

## Introdução

Desde a sua chegada ao país, vinda de Portugal, nos anos de 1500, a viola de dez cordas (também conhecida como viola caipira, viola de pinho, viola de arame, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla (Corrêa, 2002)), se encontra presente no contexto cultural brasileiro. No seu “novo” país, ela se manteve fiel às suas funções originais Ibéricas de acompanhar festejos populares e religiosos. Uma das razões dessa manutenção se deve ao fato de que essa função religiosa e “festeira” do instrumento foi prontamente aproveitada pelos jesuítas que tomaram o rumo do interior do país levando a viola para ser utilizada na catequização dos habitantes indígenas da “nova terra”. (Tinhorão, 1998; Ferrete, 1985). Essa miscigenação cultural entre os portugueses e os indígenas iria produzir vários frutos que, muitos anos depois, viriam a colaborar sobremaneira com o arcabouço musical da viola.

Entretanto, assim como em Portugal, ela foi, também, bastante utilizada nos fazeres musicais urbanos brasileiros - se assim podemos dizer - desde o século XVI. Não se conhecia, na nova terra, até então, outro cordofone. A viola é que era o instrumento utilizado seja nas danças populares das classes mais pobres, seja nas músicas dos saraus da alta classe. Somente no final do século XVIII que o cordofone atualmente mais utilizado e conhecido do brasileiro, o violão, chegou ao país e, gradualmente, foi tomando o lugar da viola nas cidades. Essa substituição da viola pelo violão fez com que seu uso ficasse restrito à cultura do sertão do país (Taborda, 2004). Isso fez com que, durante muito tempo, a viola, por se encontrar quase que totalmente restrita ao interior do Brasil, praticamente desaparecendo das cidades grandes, sofresse de um ostracismo, até mesmo um desaparecimento nesses locais (Nepomuceno, 1999). Costuma-se dizer que a viola “*se escondeu nas grotas do sertão!*”

A interiorização da viola de dez cordas – primeiro como auxiliar dos jesuítas, depois, como companheira dos colonos que desbravavam o sertão brasileiro, e, mais tarde, pelas mãos dos tropeiros que levavam bois, cavalos, mantimentos, histórias e canções por onde passavam (Nepomuceno, 1999) – fez com que ela adquirisse, com o tempo, uma importância ímpar para a cultura sertaneja, marcando presença em praticamente todos os seus eventos, desde os festejos sagrados, como folias-de-reis, congados, danças de São Gonçalo, até danças populares como lundus,



maxixes e catiras. Rosa Nepomuceno descreve bem a importância da viola no contexto do sertanejo antigo:

*E, nessa vida estradeira não podia faltar a violinha de arame, amarrada na sela, embrulhada num pedaço de pano. Cantar era a única diversão e o combustível moral na caminhada(...)Choravam as saudades e narravam causos nas modas de viola e cururus feitos no lombo do animal ou ao pé do fogo, à beira do caldeirão de feijão. (Nepomuceno, 1999, p. 82)*

Essa relação entre a viola e o sertanejo, principalmente o “caipira” de Antônio Cândido (2011), se fez de tal forma que, a viola, apesar de possuir outros adjetivos, já apresentados aqui, passou a ser conhecida, de uma forma mais forte, como “viola caipira” quase que transformando essa adjetivação em um “novo” substantivo composto. Isso ocorre porque, a cultura da paulistânia<sup>1</sup> caipira toma a viola para si como seu representante legítimo. Ela passa, então, a estar inserida de forma extremamente forte aos fazeres do camponês, sejam esses, musicais, sociais ou, e principalmente, religiosos.

Para melhor compreender as relações sócio-culturais da viola, bem como a sua significação para a cultura caipira, se faz necessária uma compreensão inicial de aspectos sobre as relações de alteridade da música com seu ambiente.

Um bom começo seria pelo relato que Steven Feld (2005) faz, no qual ele sugere que a música possui uma vida fundamentalmente social, isto é, deve ser interpretada como algo significativamente estruturado, produzido, executado e exibido por atores histórica e socialmente situados. Dessa forma, a música requer ser compreendida não mais como uma entidade isolada, sem um significado para além de si mesma, como desejava Stravinsky, fundamentado em uma noção de arte abstrata e socialmente autônoma, no estilo da música erudita européia (Turino, 2008). De acordo com Feld (2005), essa compreensão passa, necessariamente, por aspectos musicais e “extra-musicais” cujos significados ocorrem na relação entre quem produz o som, o músico, e quem ouve e recebe o som. Significado, aqui, deve ser entendido como a interpretação evocada em alguém por ação de um objeto ou evento – neste caso, a música – em um determinado momento (Strauss & Queen, 1997), aquele no qual ela ocorre, isto é, na performance. Ainda de acordo com o mesmo autor, torna-se importante compreender que essa significação envolve uma gama extensa de

---

<sup>1</sup> Formada após o fim do ciclo das bandeiras, no século XVIII, a região denominada por Antônio Cândido de Paulistânia, se define como o local de nascedouro da cultura e do modo de vida caipira. Englobam o que hoje seria o estado de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e o leste de Mato Grosso e Mato Grosso do sul.

influenciadores, entre eles a experiência social, histórica e psicológica dos protagonistas desse acontecimento musical.

O conjunto de influenciadores e de relações citados por Feld para a construção do significado musical parece se relacionar com a teoria dos signos de Charles Peirce (cf. Turino, 2008). Peirce define por signo algo que está no lugar de outra coisa, de modo que o observador, ao percebê-lo, é remetido para algo que não está dado plenamente diante dele. A noção de signo envolveria três dimensões: 1- o signo propriamente dito, ou veículo; 2- o objeto, ou a idéia indicada por esse signo; e 3- o efeito ou sentido que essa relação signo/objeto produz no observador. Ainda de acordo com Peirce, existiriam três maneiras pelas quais o signo está relacionado com seu objeto: como *ícone*, como *índice* e como *símbolo*.

A relação *icônica* é aquela que pode ser compreendida mediante a semelhança entre o signo e o objeto. No caso musical, ela seria fundamental para o reconhecimento do *estilo* e é básica também para classificações identitárias dos diversos grupos. Por exemplo, os fãs de *heavy metal*, os metaleiros, possuem uma forma de comportamento e de vestimenta que os faz reconhecíveis como grupo; analogamente, os caipiras também se identificam por semelhança quanto aos mesmos aspectos, embora sejam consideravelmente diferentes dos anteriores.

O *índice*, por sua vez, aponta para a contigüidade entre signo e objeto, de tal forma que a presença de um produz, automaticamente, o reconhecimento do outro. Turino descreve isso como uma relação de co-ocorrência, de identificação, de conexão direta, entre os elementos. As conexões feitas entre os signos (*índices*) e seus objetos ocorrem por uma experiência simultânea dos mesmos. Transpondo a relação para a música, Turino relata que:

*Devido ao fato de pessoas comumente ouvirem estilos de música específicos executados por indivíduos ou grupos sociais específicos, em regiões específicas, a música serve, tipicamente, como um poderoso índice para esses tipos de identidade. (Turino, 2008, p. 8) Trad. do autor*

A terceira maneira pela qual o signo pode se relacionar ao objeto é a *simbólica*, que, de forma bem diferente do índice, é fruto de uma contigüidade aprendida, instituída, codificada. Não por outro motivo, Peirce afirma que os símbolos (no caso, palavras) dependem não somente da definição lingüística específica, mas também da concordância social. Os símbolos (palavras) devem passar pelo crivo da comunidade lingüística que as utiliza. Turino, ao comentar a definição de Peirce, afirma que “palavras podem ser criadas e definidas por outras palavras, e nós

podemos atribuir um sentido específico a uma sorte de signos (=, +, <).” (Turino, 2008) As notações musicais, tanto como as palavras, são um bom exemplo do modo como operam os símbolos.

Desta forma, no que tange à formação dos signos relacionados ao instrumento, a viola, agora caipira, passa, então a ganhar status de *índice* dessa cultura na qual ela passa, então a se inserir de forma tão íntima ao ponto de receber o adjetivo “caipira” no seu antigo nome: “viola”. Vários autores, além de artistas do meio violeiro, relatam a força dessa construção da viola como um *índice* caipira e que veio a culminar no forjamento de uma tradição caipira para o instrumento que se tornaria extremamente forte durante os anos vindouros. Sobre isso, Taubkin descreve, em seu livro sobre violeiros de todo o Brasil, que...

*(...)a viola tem um enfoque diferente. Percebi que era difícil desvincular o instrumento do tocador, assim como separar sua música do universo onde ele vive. E que talvez por isso a gente sinta que a viola tem o dom particular de exprimir os sons do homem junto à natureza. (Taubkin, 2008, p. 21).*

Entretanto, nos dias atuais, o “universo” do caipira, como ele era conhecido, e de onde sua cultura descende, talvez não esteja mais presente, ou, para sermos mais comedidos, talvez não seja tão facilmente encontrado como no início do século passado. Desde a segunda metade do século XX e, de uma forma mais contundente, com a chegada do século XXI, o mundo do caipira, como definido por Antônio Cândido, com suas características de rusticidade, isolamento cultural, posse conjunta e disponibilidade de terras, economia de subsistência, trabalho doméstico e conjuntura social na forma de “bairros caipiras” vem sendo, de certa forma, modificado por influências externas. Essas influências, que se iniciaram com a chegada do modernismo e suas relações capitalistas em uma cultura que primava pelo escambo e pelas relações laborais de mutirão, vêm modificando sobremaneira o seu estilo de vida. Essas influências parecem ser provocadas pela aproximação tanto geográfica, quanto sócio-cultural da cidade com essas regiões. A manutenção da cultura tradicional caipira, que era favorecida, principalmente, pelo isolamento desta, não parece ser mais possível num mundo de comunicações e inter-relações que ocorrem a nível global. Neste sentido, Antônio Cândido diz que:

*A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. (Cândido, 2011, p. 97)*

Curiosamente, e concomitantemente com o enfraquecimento da cultura caipira, a viola passa, novamente, a ganhar notoriedade e tem, com isso, conseguido sair do ostracismo interiorano no qual se encontrava até então. Interessante notar que o fato de boa parte desse dito “resgate” da viola ter sido provocado por uma parcela de habitantes das grandes cidades, que passaram a conhecer, se apaixonar e tocar a viola de 10 cordas. Uma gama de jovens e adolescentes, músicos profissionais e amadores, além de pesquisadores acadêmicos, tomaram a viola como seu instrumento principal e objeto de estudo. Denominado por Nepomuceno (1999) de “Movimento Neo-Caipira”, esta retomada se inicia na década de 70. Os precursores desse movimento, ainda de acordo com a autora, foram o violeiro Almir Sater e o compositor Renato Teixeira. Após isso, outros nomes que contribuíram sobremaneira para o crescimento deste movimento foram os, assim chamados, novos-violeiros Paulo Freire, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Chico Lobo, Pereira da Viola, Bráz da Viola, Passoca, dentre outros. Neste sentido, Nepomuceno diz que:

*O movimento neo-caipira cresce a cada dia (...) Aí estão, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Chico Lobo, Pereira da Viola, e Bráz da viola produzindo seus trabalhos e mostrando a platéias novas e curiosas a obra de João Pacífico, Raul Torres, Angelino de Oliveira<sup>2</sup> e suas próprias composições. (Nepomuceno, 1999, p. 228)*

Parece que existe mais alguma coisa em comum entre esses novos amantes da viola além da sua origem urbana e da sua paixão pela música. De acordo com relatos de trabalhos sobre o tema, o que parece mover esses, assim chamados, neo-caipiras, ou novos violeiros (Nepomuceno, 1999; Santos, 2005) é, antes de tudo, um encantamento com a cultura e com a música caipira (Santos, 2005; Zan, 2004). Isso possa, talvez, ser entendido como um desejo de reencontro com as tradições caipiras, um “retorno ao sertão”, como se estivéssemos de frente a uma nostalgia do *não vivido*, uma vez que provavelmente nenhum destes conviveu com essa cultura, que neste momento histórico, se encontra em franco declínio.

Essa nostalgia caipira, aliás, parece ser uma característica bem presente entre uma boa parte dos atuais amantes da viola de dez cordas. Nas minhas pesquisas, me deparei com um texto introdutório de uma monografia feita na Universidade Tuiuti do Paraná, que ilustra sobremaneira a relação atual que os amantes da cultura caipira

---

<sup>2</sup> João Pacífico (1909-1998), Raul Torres (1906-1970) e Angelino de Oliveira (1888-1964) são conhecidos compositores de obras-primas do cancionário caipira. O primeiro é autor de mais de 200 canções, dentre elas, Chico Mulato e Cabocla Tereza, ambas em parceria com Raul Torres que, por sua vez, compôs clássicos caipiras como Saudade de Matão e a Moda da Mula Preta. Angelino de Oliveira, dentista de Botucatu, é o compositor, dentre outras, de Tristezas do Jeca, uma das “modas” caipiras mais conhecidas até os dias atuais.

têm com essa “tradição”, de como se apresenta essa nostalgia do *não vivido*. No texto, o autor justifica a escolha do tema baseando-se em questões familiares e emotivas com relação à cultura caipira. Ele relata que...

*(...) faz parte das minhas raízes, pois, meus pais nasceram no interior e, no sertão, trabalharam como cortadores de mato e assim, como meus avós e bisavós, eram caipiras. Tive, também, a oportunidade de sentir, por um tempo, essa vida que eles vivenciaram, mesmo que em um outro contexto histórico, pois em minhas férias sempre vou para o lugar onde meus pais nasceram, sentindo muita animação quando para lá viajo. Não há como negar, pois o sangue caipira corre em minhas veias e por mais que nunca tenha morado no interior, a minha alma se regozija de alegria quando vou para o “meio do mato” e ando a cavalo, sentindo o cheiro dos animais ou paro para uma pescaria, geralmente ouvindo uma boa música caipira de raiz. (Rodrigo Mota, 2011)*

Se torna, então, importante procurar compreender se essa “tradição caipira” procurada e desejada, e até mesmo cantada pelos novos-violeiros remete àquela forma de vida descrita por Antônio Cândido ou se não estamos, aqui, frente a uma reinterpretação de uma tradição que já não é possível de se fazer presente.

Certamente, essa tentativa de “retorno” ao “caipirismo”, feita por esses violeiros, e que tem sido acompanhada por vários outros, nos anos seguintes, não é realizada de “malas vazias”. Todo o processo de formação cultural e intelectual desses “novos-violeiros”, feito sob os signos urbanos, certamente irá influenciar na forma de compreensão e de interpretação do que eles imaginam ser essa tradição caipira tão desejada. O entendimento de que a tradição tem a modificação por pressuposto essencial de subsistência é um fator de grande importância neste ponto.

Desse novo contexto cultural no qual a viola se insere desde que ocorreu esse dito “resgate”, surge uma questão relevante: Se pudermos falar em novos-violeiros, será que poderíamos, então, falar em uma “nova viola”?

A hipótese que se apresenta é que essa mistura de culturas, a contemporaneidade urbano e a “tradição” caipira, estaria proporcionando uma nova leitura e compreensão do instrumento. Isto seria capaz de incorporar ao mundo da viola novos signos e informações que não estavam relacionadas com o mundo caipira, no qual a viola estava anterior e exclusivamente incorporada.

As formas de execução, bem como de composição, com o uso de arranjos mais complexos, cadências harmônicas e linhas melódicas modernas passariam a ser inseridas na forma de execução da viola, antes afeita à simplicidade, elemento típico e

imprescindível da cultura caipira. Isto parece criar uma ponte, ou até mesmo uma mistura musical entre as tradições caipiras e a contemporaneidade.

No entanto, um aparente ponto de conflito se instala neste momento, entre duas forças que, num olhar primário e superficial, parecem, além de contrárias, contraditórias: A tradição da “viola caipira”, com suas características de simplicidade e apego à terra e às relações campesinas, que parece se contrapor à força da contemporaneidade com suas misturas cosmopolitas e miscigênicas no contexto da “viola de dez cordas”. Aqui, as duas denominações do instrumento foram utilizadas com o intuito de enfatizar as diferenças que ora se apresentam sobre o tema.

Ora, será que estamos realmente diante de um embate entre duas forças no qual uma delas será destruída em detrimento da outra? Ou será que poderíamos, ao invés de processos de dizimação cultural, estar falando de fusões de culturas, nas quais, o resultado final não se encontra em nenhum dos dois pólos? Isto, se pudermos falar em alguma finalização, ao tratarmos de processos de construções culturais.

Cada vez mais, questionamentos e debates sobre a tradição da viola caipira e a influência modificadora da contemporaneidade têm sido levantados e conduzidos de uma forma um tanto quanto recorrente.

Apesar de não estarmos falando, necessariamente, de uma completa oposição, podemos dizer que, de um lado do debate, temos esse movimento urbano contemporâneo de maleabilidade das fronteiras culturais, e de junção de conhecimentos, que parece ser o responsável pelo recrudescimento do interesse pela viola. Do outro, a assim chamada, “tradição caipira”, pelo menos como ela se apresenta atualmente, que parece lutar bravamente pela manutenção de uma viola, dita por eles, “pura”, “caipira”, “que carrega dentro de seu bojo toda a cultura do caboclo”, uma viola que seja, novamente, exclusiva da cultura do sertão. Para ilustrar esse debate iminente, vale a pena, neste momento, citar uma passagem do livro “A invenção das Tradições” de Eric Hobsbawm e Terence Ranger que ilustra bem a importância dada a essa discussão entre o mundo contemporâneo e a força da tradição:

*É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea. (Hobsbawm & Ranger, 1997, p. 10)*

Apoiando-se nesse aparente conflito que hora se apresenta, e procurando compreender um pouco melhor as bases que o permeiam, os objetivos do presente trabalho são: primeiramente, procurar compreender o que vem a ser, onde se iniciou e como se apresenta, nos dias atuais, essa dita “tradição caipira da viola”. Para tal deve-se compreender, baseado nos conceitos de Peirce (APUD Turino, 2008), quais são os índices e ícones que compõem tradicionalmente o instrumento *viola caipira*, sejam eles musicais ou extra-musicais.

Após um esboço da formação dessa imagem tradicional que é incorporada à viola, agora caipira, o objetivo próximo é discutir como as noções de tradição e contemporaneidade agem sobre o instrumento em diferentes níveis (execução, recepção, aprendizado ou transmissão) de modo a trans-formar a sua imagem. Além disso, se torna bastante importante avaliar se, e até que ponto, esse novo cenário, que parece pletórico de dualismos, hora antagônicos, hora complementares, influencia e molda a performance dos violeiros de diferentes gerações, nos dias atuais.

Para a obtenção dos objetivos supracitados, foram realizados questionários normatizados (Laville & Dione, 1999, pg. 183) com violeiros profissionais e amadores, bem como amantes da viola. Os questionários são compostos por 15 questões fechadas que procuram compreender o que se entende por tradição da viola bem como qual a opinião dos inquiridos sobre a atual condição do instrumento frente às interferências contemporâneas. Para a aplicação dos questionários foram escolhidos dois momentos.

Inicialmente, uma parte deles foi aplicada às pessoas que participaram do seminário sobre viola de dez cordas, denominado “Voa Viola”, que aconteceu em Belo Horizonte, entre os dias 11 e 13 de maio de 2012. O seminário teve por objetivo promover um encontro entre pessoas de todas as regiões do Brasil afeitas ao mundo violeiro para fomentar discussões sobre o tema. “Tradição”, inovação, acesso à mídia, dificuldades técnicas, dentre outros, foram alguns dos assuntos levantados pelos organizadores do evento. Entre palestras, discussões, mesas-redondas, bate-papos informais e rodas-de-viola, espalhadas por todo o local do evento, pessoas de todo o país, sejam instrumentistas ou amantes da viola, tiveram a possibilidade de se encontrar e trocar experiências e impressões sobre o instrumento. Aproveitando-se dessa gama de opiniões, representante de todo o país, distribuí 40 questionários, dos quais foram preenchidos 36.

O outro contexto utilizado para a aplicação dos questionários foi uma das várias “Rodas de Viola do Mercado Novo”. Conhecido ponto de encontro de violeiros

em Belo Horizonte, ela ocorre na maioria dos sábados de 10 às 15 horas, no Mercado Novo, localizado no centro de Belo Horizonte e que possui esse nome para o diferenciar do Mercado Distrital, também localizado no centro da cidade, porém, bem mais tradicional e antigo. As rodas-de-viola se realizam na chamada “Sala de Viola Vicente Machado”, criada em homenagem a Vicente Machado, um dos violeiros que ali trabalhava como barbeiro e como professor de viola, falecido em 2007. As rodas-de-viola se caracterizam pela informalidade. Não há seleção prévia de quem vai tocar, “quem quiser tocar, é só trazer a viola”, é o mote do encontro. Interessante relatar que esse ponto de encontro é reconhecido como um dos pontos de maior ufanismo “caipira” da viola em Belo Horizonte. Isso faz com que, inovações, ou contemporanismos não sejam vistos com bons olhos por alguns dos organizadores dos encontros. Neste local, dizem os freqüentadores, a viola é “caipira”. Fui a um desses encontros no dia 27/10/2012 e distribuí 20 questionários, dos quais 16 me foram devolvidos.

O intuito da escolha desses dois momentos para a aplicação do questionário se baseia na busca pelo máximo de diversidade de opiniões sobre o instrumento, bem como sobre seus contextos sociais e culturais. Por exemplo, no seminário “Voa Viola” teríamos a presença de pessoas de todas as regiões do Brasil, vindas de situações diversas, mas que encontram seu ponto em comum na paixão pela viola. Sejam acadêmicos, pessoas que pouco tiveram contato com a cultura caipira, além de outras que estão inseridas no que hoje representa essa cultura se encontravam presentes no mesmo local e para o mesmo objetivo. De maneira semelhante, mas com características próprias, na “Roda de Viola do Mercado Novo”, temos a mesma paixão pelo instrumento, mas inserida em um local cujo propósito é seguir em uma direção: a manutenção da cultura da viola “caipira”.

Além disso, e com o intuito de traçar um panorama ainda mais fidedigno da viola, suas tradições e desafios, serão colhidos depoimentos de alguns nomes de importância reconhecida para o instrumento. Foram escolhidos para dar esses depoimentos, mestres da dita “tradição” da viola e ícones atuais do contexto tanto popular, quanto acadêmico do instrumento. Os depoimentos foram conduzidos na mesma direção das questões levantadas nos questionários. Entretanto, pelo nível de conhecimento e importância destes com relação ao tema estudado, foi dada uma certa liberdade de resposta aos mesmos. Além disso, as perguntas feitas não seguiram um roteiro escrito previamente. Apesar de se basearem em uma idéia central, estas foram produzidas e criadas, no decorrer da própria entrevista. Os violeiros Almir Sater, Paulo Freire, Roberto Corrêa, a produtora cultura e escritora Myriam Taubkim, bem como o



violeiro e mestre da tradição Badia Medeiros foram as pessoas cujo depoimento foi colhido.

Almir Sater nasceu em Campo Grande (1956), mas, apesar de ouvir música caipira desde criança “no rádio lá da roça”, foi ter contato direto com a viola somente na juventude, na cidade do Rio de Janeiro, onde “tentava” fazer o curso de Direito. Ele conta que, ao ver dois mineiros tocando viola no Largo do Machado, resolveu abandonar o curso e voltar pra Mato Grosso e fazer da viola seu “ganha-pão”. Apesar de considerar Tião Carreiro como seu mestre nos que diz respeito aos toques da viola, Almir declara que suas maiores influências não se encontram no mundo caipira. Ele relata que foi influenciado tanto por coisas de fora do país, como os Beatles, Pink Floyd, a música folk americana, e as músicas andinas, quanto da sua cultura musical regional sul-matogrossense. Almir foi o responsável por colocar a viola em locais onde ela nunca “sonhava” em estar, como, por exemplo, no palco do Free Jazz Festival, o que ocorreu no ano de 1989. De acordo com o Dicionário Cravo Albin de música brasileira, Almir Sater era considerado...

*(...) um jovem músico de Mato Grosso que reinventava a viola, fazendo uma mistura de diversas influências, polcas, guarânias, chamamés, música do interior mineiro e paulista, blues, além de letras inspiradas no estilo de Joan Baez e Bob Dylan.*  
<http://www.dicionariompb.com.br/almir-sater>

Filho do escritor Roberto Freire, Paulo Freire teve seu encantamento com a viola, já um pouco mais tarde, ao ter contato com as músicas do violeiro Renato Andrade. Antes, foi influenciado por grupos como o Quarteto Novo (do qual faziam parte, o guitarrista-violeiro Heraldo do Monte, e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal), e o Quinteto Armorial. Morador da cidade de São Paulo, abandonou o curso de Jornalismo e, após ter se encantado com a leitura do Grande Sertão:Veredas, de Guimarães Rosa, foi tomado de tal fascínio que resolveu imprimir uma viagem para conhecer de perto este sertão. Essa viagem culminou no encontro com Manoel de Oliveira, “Seu Manelim”, a quem Paulo Freire considera como seu mestre da tradição da viola. Apesar de ter estudado as técnicas eruditas do violão, e ter sido um dos primeiros a promover experimentações sonoras, e de repertório, com a viola<sup>3</sup>, podemos dizer que Paulo Freire é um dos poucos violeiros em atividade que aprendeu os segredos do instrumento da forma tradicional, “caipira”, através do seu convívio

---

<sup>3</sup> Paulo Freire gravou, em seu disco “Vai Ouvindo”, de 2003, a faixa Bom Jesus da Lapa, de domínio público na qual ele se utiliza de distorção para a modulação do timbre da viola além de fazer, com viola de cocho, uma versão do clássico americano Round Midnight, do pianista Telonious Monk.

com “Seu Manelim”. Paulo fala, em seu depoimento que (...) *vivia com ele na casa dele, eu trabalhava na roça com ele de dia e à tardinha, à noite ele tocava viola e eu ia aprendendo com ele, imitando o jeito dele tocar.*

Roberto Corrêa, graduado em física e em música, é professor e pesquisador da escola de música de Brasília, que, em 1977 abandonou o violão, instrumento que estudava até então, para se dedicar à viola. Por ausência de métodos escritos para o aprendizado da viola, na época, Roberto recorreu, para tal, aos “*violeiros antigos pra aprender os toques, as levadas, as afinações*”. Essa escassez de métodos o fez escrever, e publicar o mais completo método para o aprendizado do instrumento<sup>4</sup>, até então. Roberto prima sua carreira pela busca de uma sistematização do ensino do instrumento, com criação de músicas compostas, e escritas para viola, com rigor acadêmico, além de direcionar seu estilo, e sua busca, por uma viola dita “de concerto”. Nos dizeres do próprio, “*a minha intenção inicial era ser um solista de viola nos modos do violão clássico*”.

Myriam Taubkin é escritora e produtora cultural desde 1975. Criou o projeto Mémória Brasileira, responsável pela produção de vários livros e CDs sobre a cultura musical brasileira, no viés dos seus instrumentos e instrumentistas. Esse projeto a levou a ter contato com a viola e a criar o projeto “Violeiros do Brasil”, que em 1997 reuniu, no palco, violeiros tradicionais como o mestre Zé Coco do Riachão e a dupla caipira Zé Mulato e Cassiano, em comunhão com os “novos violeiros” Almir Sater, Pereira da Viola, Paulo Freire, dentre outros. Este espetáculo se transformou em um programa de televisão e em um CD. Esse projeto foi continuado, culminando, em 2008 no lançamento de um livro, que possui o mesmo nome. Este livro foi lançado com um espetáculo, que deu origem a um DVD.

Os históricos desses personagens mostram que todos têm a miscigenação das culturas caipira e urbana, como presença forte na formação da sua relação com a viola. Isto, certamente os qualifica como imprescindíveis para o fomento da discussão do presente trabalho.

Como um contra-ponto interessante aos personagens anteriores, fomos atrás de um violeiro que fosse considerado um “mestre da tradição caipira”. Para tal, escolhemos Badia Medeiros.

“Seu” Badia Medeiros, como é, respeitosamente, chamado entre os violeiros mais novos, já está em contato com a viola há mais de 50 anos, desde que aprendeu

---

<sup>4</sup> A Arte de Pontear a Viola, Ed. Viola Corrêa, 2002.

sozinho, aos 12 anos, os seus segredos, assistindo os mestres foliões da sua região, próximo à cidade de Unaí, Minas Gerais. É guia de folia de Reis e do Divino e desde que se fez violeiro, participa dos festejos da comunidade tocando sua violinha. Gravou seu primeiro CD somente no ano de 2003, onde desfila canções próprias além de toques tradicionais de viola de autoria desconhecida que remetem às relações da viola com o mundo do sertão, tais como o Toque do Rio Preto, o Toque Marcado, a Curradeira da Folia. Hoje em dia, ele é considerado um “mestre do mundo”, título concedido a Badia Medeiros em um encontro de cultura em Limoeiro do Norte, em data não informada.

Para reforço do material adquirido em campo, foram recolhidos, também, registros de relatos de violeiros, já falecidos, de importância para a construção e significação da viola, em qualquer dos contextos discutidos aqui.

Além disso, foram utilizados também dissertações, teses, livros e periódicos, além de LPs, CDs e vídeos que apresentem elementos que possam contribuir para a construção da viola com seus signos tradicionais e contemporâneos.

Após o recolhimento de todo esse material, foi realizada uma análise e interpretação dos dados obtidos. Para tanto, foi utilizada a técnica da *análise de conteúdo* (Laville & Dione, 1999, pg. 214). Os temas referenciais desta análise, que serão discutidos no capítulo 3, foram:

1- A tradição da viola: O que é? Onde se encontra, temporalmente? Quais são os signos que a compõem?

2- As influências contemporâneas na viola: Como, e se, elas agem? De que forma elas são compreendidas pelos atores estudados? Quais os perfis significantes formados a partir de tal influência?

Para a obtenção de um resultado que trace um perfil mais atual da viola de dez cordas, o que se constitui o objetivo final do presente trabalho, os dados obtidos na análise foram confrontados entre si e com a minha opinião, este, também inserido no meio da viola de dez cordas.

É importante esclarecer que, apesar de dados numéricos obtidos nos questionários estarem apresentados em forma de gráficos no presente trabalho, estes dados não serão discutidos e analisados através de métodos quantitativos. A intenção dos questionários é tentar traçar uma tendência de pensamento dos que estão envolvidos no mundo da viola. Além disto, esses dados servirão como ponto de

comparação com outros obtidos por outros métodos e, ambos serão estudados levando-se em conta uma metodologia qualitativa de análise. Esse fato, explica a ausência de análise estatística dos gráficos.

## Capítulo 1 – Antes, a Viola!

Ao se produzir um trabalho sobre a viola brasileira, levando em conta suas várias designações, já citadas anteriormente, certamente, se torna importante traçar a trajetória histórica desse instrumento, desde o seu nascedouro, na península ibérica até os dias atuais. Entretanto, essa história, no presente trabalho, será contada de uma forma tal que a narrativa diacrônica não seja a sua ferramenta principal, apesar de utilizada. Praticamente todos os autores e pesquisadores que dedicaram seu tempo à construção de textos sobre a viola, escreveram sobre essa história, uns mais, outros menos<sup>5</sup>. Não seria, portanto, de bom grado, que se contasse, mais uma vez, *ipsi literis*, sem a presença de algum tempero dissertativo crítico, sobre o processo histórico de evolução desse instrumento que, por enquanto, será denominado apenas de “viola”.

Esse tempero crítico se revela importante, pois, em todo processo de evolução histórica, existem momentos nos quais as identidades que constituem o objeto – a viola, no nosso estudo - entram em conflito, como que gerando possibilidade de transformação ou morte deste. Esses momentos conflituosos fazem com que as fronteiras que, antes, delimitavam e constituíam tão bem os formatos e, portanto, os signos deste objeto – sejam sociais, culturais ou técnicos – são colocadas à prova.

Nestes momentos de conflito, a estabilidade é rompida pela ação de algo, ou alguém, que leva o seu olhar para além dessas fronteiras e, num movimento de fuga do centro, tende a ultrapassá-las para, então, se relacionar a esse “novo desconhecido”, antes tão ameaçador. Isto faz com que os antigos limites, bem como as estruturas forjadas por esses limites, sejam colocados em cheque. Deleuze & Guattari (1997, pg. 27) denominam este processo como “fenômeno de borda” que é produzido pelo que ele denomina de “feiticeiro” ou “outsider”. Esse “feiticeiro” Deleuziano<sup>6</sup>, ao ameaçar o *status quo* com suas iniciativas inicialmente incômodas e desagradáveis, provoca uma pulsão de morte que propicia então, as mudanças, tão características e essenciais para a sobrevivência.

Por essa razão, contaremos, sim, a narrativa histórica do instrumento, mas a atenção se fixará muito mais nos momentos em que a viola passa por esses

---

<sup>5</sup> Dentre os autores que escreveram sobre a história da viola, podemos citar: Tinhorão (1998), Nogueira (2008), Nepomuceno (1999) e Ferrete (1985).

<sup>6</sup> Poderíamos sugerir, no caso da viola, a ação, significante, do próprio diabo que, através de uma relação pactária, se torna um grande “professor” de viola.

processos conflituosos nos quais as suas “fronteiras”, sejam sociais, culturais ou técnicas são colocadas à prova do que numa descrição puramente factual do processo.

Vamos a ela...

### 1.1 - Em Portugal

A origem lusitana da viola pode, atualmente, ser considerada como consensual. A maioria dos trabalhos publicados até aqui sobre a viola reconhecem que este é um instrumento que chegou ao Brasil vindo de Portugal<sup>7</sup>. Como descrito por José Alberto SARDINHA,

*(...) não existem dúvidas de que os inúmeros exemplos conhecidos de viola brasileira provêm de toda a tradição violística portuguesa de que temos vindo a falar. (Sardinha, 2001, p.79 apud Pinto, 2008, p.13)*

Realmente, João Paulo do Amaral PINTO (2008) em sua dissertação sobre o violeiro Tião Carreiro, cita vários estudiosos<sup>8</sup> que concordam com essa origem lusitana da viola brasileira. Existem alguns trabalhos que relatam que a viola, assim como outros cordofones ibéricos, seria descendente de instrumentos árabes, como o alaúde. Entretanto, Lia MARCHI, no seu livro “Tocadores: Portugal – Brasil”, esclarece esse fato ao citar o trabalho de Ernesto Veiga de OLIVEIRA que relaciona a viola não com o Alaúde, mas com a guitarra latina. Ernesto diz que:

*Em qualquer caso, no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela, ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente, seu prolongamento direto. E a nossa viola actual, que o mesmo é essencialmente que esta viola quinhentista teria desse modo, como protótipo e longínquo passado a guitarra latina. (...) (Oliveira, 2000, p.153, apud Marchi, 2006, p. 60)*

---

<sup>7</sup> Idem citação 5.

<sup>8</sup> Pinto cita os trabalhos de Mário de Andrade (1998), Alceu Maynard Araújo (1958/59), Câmara Cascudo (2002), Alberto Ikeda (2004), Rossini Tavares Lima (1964), José Ramos Tinhorão (1990), Roberto Corrêa (2000), dentre outros. Acrescento à essa bibliografia os trabalhos de Gisela Nogueira (2008) e Myriam Taubkin (2008).

Os tocadores de viola do séc. XIV e XV eram encontrados ou dentro dos palácios<sup>9</sup>, ou nas ruas acompanhando as diversões dos homens. As pesquisas fazem crer, então, que a viola era o instrumento obrigatório nas cantigas urbanas lusitanas do século XVI (Tinhorão, 1998). No entanto, o instrumento aqui chamado de viola por Tinhorão carece de maior especificação. Poder-se-ia, até mesmo, falar em dois instrumentos distintos que diferem tanto na forma quanto na função social que cada um desempenhava na música da época. A viola tocada pelos palacianos, e restrita à corte, conhecida pelo nome de *vihuela*, possuía seis ordens de cordas e deveria ser ponteada ou dedilhada. Era considerado um instrumento de maior dificuldade técnica e, por isso, exigia, do seu executor, um estudo e um conhecimento maior tanto sobre o instrumento quanto sobre música. O instrumento utilizado pelas camadas mais populares, também chamado de guitarra, era considerado mais simples. Mais fácil de executar, possuía quatro ordens de cordas e que...

(...) qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de *golpe* ou de *rasgado*, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita." (Tinhorão, 1998, pg. 28).

Vários documentos iconográficos demonstram a *vihuela* sendo utilizada em seu contexto palaciano. Curiosamente, uma boa parte deles demonstra uma relação desse instrumento com anjos, mulheres ou crianças. Essa associação, certamente, sugere um caráter de pureza e de respeito relacionado à *vihuela*, digno da imagem apregoada pela aristocracia da época. Isto nos faz concordar com os escritos que relatam da sua aceitação pelas classes mais abastadas. Nos documentos encontrados, a *vihuela* pode ser vista com um instrumento de feitiço delicado e bastante cuidadoso, quase como uma obra de arte. Podemos, inclusive, intuir, pela posição das mãos de quem a executa, retratada nos desenhos, que a técnica utilizada era, realmente, o ponteio ou o dedilhado.

---

<sup>9</sup>Tinhorão (1998, pg. 27) e Nogueira (2008, pg. 58 e 59) descrevem como exemplo de violeiros palacianos, o tocador de viola Garcia de Resende, que a executava de forma ponteada ou dedilhada, como convinha aos tocadores da corte, e não de forma rasgueada, mais afeita aos tocadores relacionados à plebe.



Fig. 1 – Afresco de Luca Signorelli (1500), localizado na capela de S. Brizio, Na catedral de Orvieto, demonstra um anjo (ao centro) tocando vihuela ([www. thecipher.com](http://www.thecipher.com)).



Fig.2 – Detalhes de uma pintura (séc. XVI) de Juan de Juanes (1523-79) mostrando um anjo tocando *vihuela*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Vihuela>)





Fig. 3 – Pintura (1731) de Jean-Marc Nattier (1685-1766) que retrata Mademoiselle de Beaujolais tocando *vihuela*. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Vihuela>).



Fig 4 – Criança tocando *vihuela*, sem data. (<http://www.rwckit.com/instruments/historical.htm>)

Diferentemente da *vihuela*, a guitarra, também denominada, guitarra popular, é retratada em contexto totalmente diferente. A iconografia encontrada é bem sugestiva da relação desta com o contexto no qual ela se insere, e que a diferencia do instrumento palaciano. Enquanto a *vihuela* se relaciona ao puro, ao casto, e até mesmo ao sagrado, a guitarra se encontra em um ambiente de diversão, relacionado

ao álcool e aos festejos mundanos. Enquanto a *vihuela* é apresentada ladeada de anjos, podemos notar, nesse afresco (fig. 5), a presença de um macaco, que nos remete a outros signos bem distantes do anterior. Além disso, o caráter popular e cortesão da guitarra pode ser reforçado pelas características físicas do instrumento. Apesar de sua semelhança estrutural com a *vihuela*, podemos notar que a guitarra parece ser construída de forma mais simples, mais rudimentar, aparentemente sem os requintes artísticos e detalhes característicos do instrumento palaciano.



Fig. 5 – Tres músicos (1617), de Diego Velázquez (1599-1660).  
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tres\\_músicos,\\_by\\_Diego\\_Velázquez.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tres_músicos,_by_Diego_Velázquez.jpg))

Sobre essas diferenças, o pesquisador Ernesto Veiga de Oliveira relata que...

*A 'guitarra', embora na mesma linha musical da 'vihuela', tinha, sem dúvida, caráter mais popular do que esta e, pelo seu tamanho inferior, menor sonoridade, número de cordas e extensão, não se prestava para a música complexa escrita para aquele instrumento. (Veiga apud Tinhorão, 1998, pg. 28)*

Para confirmar os escritos de Veiga, mostro, abaixo, nas figuras 6 e 7, a capa e uma das páginas do Orphenica Lyra livro de tablatura escrito para *vihuela*, por Miguel de Fuenllana, datado de 1554, demonstrando claramente que havia, naquela época, material escrito para este instrumento. Importante notar, na figura 7, o número de linhas da tablatura que correspondem às 6 ordens de cordas, características da *vihuela*. Certamente, seria bastante complicado executar uma peça dessas com um instrumento que possui 2 ordens a menos, o que, praticamente, excluía a guitarra popular desse repertório.



Fig. 6 – Capa do Orphenica Lyra, livro de tablatura escrito em 1554 para *vihuela*.  
(<http://lutesandguitars.co.uk/htm/cat12.htm>)





Fig. 7 – Foto de uma página do original da Orphenica Lyra. ([www.alpringle.com](http://www.alpringle.com))

Apesar dos relatos serem conflitantes com respeito à exatidão das datas, pode-se dizer que, em meados do séc. XVII, (1650, de acordo com Tinhorão (1998)), a guitarra popular, começa a ganhar tamanho prestígio que faz com que, na aristocracia, o uso da *vihuela* passe a ser considerado como *de mau gosto* e, assim, esta entre em decadência nas camadas mais poderosas das cidades. Esse fato nos sugere que a distância entre a guitarra popular e a *vihuela* não era tão grande quanto poderia parecer. Neste sentido, Tinhorão relata, inclusive, que os tocadores de guitarra procuravam, bem ou mal, reproduzir “o estilo trovadoresco palaciano em sua escolha de repertório e interpretação” (Tinhorão, 1998).

Talvez a decadência social de uma e a ascensão da outra tenha feito com que os dois instrumentos, já estruturalmente semelhantes, acabem por se fundir e dar origem a um terceiro. Certamente, podemos relacionar essa fusão de instrumentos com o nascimento da viola, como a conhecemos hoje, com cinco ordens de cordas. Oliveira relata o surgimento desse novo instrumento:

*(...) que conserva a mesma forma da vihuela e da guitarra anteriores, mas que agora tem cinco ordens de cordas, isto é, uma a menos que a vihuela e uma a mais que a guitarra popular e mais comum até então (...). Na realidade, a forma inicial da actual viola.*  
(Oliveira, apud Martins, 2005, pg.16)

Vale a pena, neste momento, levantar uma questão interessante. Nos dias atuais, a dita “tradição” da viola promove uma significação do instrumento que a liga intimamente com o sertão, principalmente ao sertão caipira da *Paulistânia*, cuja descrição por Antônio Cândido (2011) é antecipada na introdução. Isso faz com que, através da valorização desta associação viola-caipira, o instrumento seja colocado à distância dos signos da cidade com o intuito de proteger a sua pretensa “pureza” cultural.

Entretanto, a análise feita para o presente trabalho revela que, nos seus primórdios, a viola não se relacionava aos signos camponeses como descritos nos dias atuais, até mesmo, porque esses signos, provavelmente, nem estavam presentes nesse momento histórico. Se formos falar em tradição, devemos, então, retornar ao texto de Hobsbawm & Ranger (1997), que condiciona esta a uma continuidade em relação a um passado histórico. O que definiria a tradição como “real”, seria a distância temporal onde se localiza esse passado. Quanto mais longínquo esse passado, maior a força dessa tradição. Se levarmos em conta essa definição de tradição, poderíamos, então, sugerir que a tradição “real” da viola estaria muito mais direcionada para as manifestações culturais da aristocracia ou para as festas cortesãs do que para as relações com o mundo “caipira” como apregoado nos dias atuais.

De acordo com relatos, como o de Tinhorão (1998), os tocadores de viola se encontravam ou no interior, ou ao redor dos palácios, sejam portugueses ou espanhóis. Se alguns desses se localizavam longe desses locais, eram trovadores viajantes que circulavam de um reino ao outro, executando seu instrumento, como representado na figura 8. Mas, certamente, não podemos descrevê-los como característicos moradores e trabalhadores das regiões campestres, como os dos dias atuais.



Fig 8 – Viola da Mano, desenho feito antes de 1510, por Marcantonio Raimondi.  
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Vihuela>)

Um outro fato curioso, e que pode colaborar com a discussão sobre a exclusividade da “tradição caipira” da viola é que, de acordo com Marchi (2006), a viola lusitana, nos séculos XV e XVI, só raramente estava relacionada com alguma tradição religiosa. Nesse momento histórico, a viola estava mais afeita aos festejos profanos lúdicos populares tais como as romarias, as chulas<sup>10</sup>, as rusgas<sup>11</sup>, as modas

<sup>10</sup> Dança popular e gênero musical de Portugal de andamento ligeiro e de ritmo bastante marcado por um tambor conhecido por zabumba, por triângulo e chocalhos e acompanhado por rabecas, violas, sanfonas e percussão. Foi importante influência para o surgimento da grande maioria dos ritmos nordestinos e da Chula (Rio Grande do Sul) no Brasil. Diz-se que a chula se tornou a origem rítmica e melódica do próprio "Forró". ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Chula\\_\(Portugal\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chula_(Portugal)))

<sup>11</sup> Tradição da região do Porto, as rusgas são competições festivas relacionado aos festejos de São João, nos dias 23 e 24 de junho, onde grupos, denominados freguesias, competem entre si.

campaniças<sup>12</sup> e os bailes. A autora relata ainda que, naquela época, a participação religiosa da viola, quando ocorria, se dava de forma rara como, por exemplo, em algumas folias de Espírito Santo, localizadas nos Açores.

Entretanto, essa possível decadência da *vihuela* não foi capaz de fazer com que esse instrumento desaparecesse. Corrêa (2002) e Lima (2008) descrevem que, nos anos 1700, isto é, um século depois dessa suposta desvalorização do uso da viola de seis ordens de cordas pelos nobres portugueses, foram escritos dois tratados sobre o instrumento, certamente com o intuito de formalização da sua prática. Um deles é denominado a *Nova Arte da Viola*, de Manoel da Paixão Ribeiro (Lisboa - 1789) que, como descreve Corrêa (2002, pg. 24), “*ensina a tocalla com fundamento sem mestre*”. Antes deste, na cidade de Guimarães, em 1719, foi escrito o *Regimento para o Ofício de Violeiro* que, de acordo com Lima (2008, pg. 28), “*fixa uma tabela de preços para a construção e a comercialização de violas*”. Certamente, esses tratados não foram feitos para um instrumento considerado de fácil execução e que era usado pelas camadas mais pobres da população. O fato de encontrarmos violas com doze cravelhas, no Brasil, ainda hoje, coloca mais ainda em xeque essa decadência da viola palaciana.

Então, se por um lado a decadência social da *vihuela* a aproximou da guitarra e propiciou o nascimento da viola, esse movimento não foi capaz de decretar a morte dos seus ascendentes. Até os dias atuais, podemos encontrar músicos que tocam e estudam *vihuela*. Podemos conjecturar, então, nos dias atuais, sobre a existência de 3 instrumentos diferentes: a *vihuela*, que manteve suas características, e seu repertório, tradicionais; a guitarra popular, que viria a se transformar no machete, com o mesmo uso e o mesmo número de cordas, dos tempos antigos; e a viola portuguesa, que viria a se transformar na nossa “viola brasileira”.

O machete, até os dias atuais, é bastante utilizado no interior do país para danças e festejos, assim como a viola. Marchi (2006) descreve a sua utilização em Portugal nas mesmas situações que no Brasil. Entretanto, em Portugal, ele é conhecido como cavaquinho, instrumento que, aqui no Brasil, é muito utilizado no samba e no choro. Apesar dessas divergências de contextos culturais nos quais o cavaquinho e o machete são utilizados, a apesar de nomes diferentes serem aplicados para cada situação, podemos sugerir se tratar de um mesmo instrumento.

---

<sup>12</sup> Modas de viola executadas em festas e bailes na região do Alentejo. São tocadas com a viola “campaniça”, típica desta região portuguesa. Daí, o nome.

A literatura disponível sobre o nascimento da viola é bastante controversa. Enquanto Nogueira (2008), citando Tinhorão, relaciona filialmente a viola à *guitarra* popular, e por isso, sua origem se localizaria nas camadas mais pobres e de menor prestígio, Taborda (2004), aproxima a viola da sua matriz palaciana, associando-a de maneira direta com a *vihuela* ibérica.

Se levarmos em conta a conclusão de Tinhorão e Nogueira, podemos preencher esse instrumento de signos populares e plebeus, o que seria uma boa justificativa para a presença futura da viola nos festejos populares. Entretanto, se confiarmos na citação de Taborda, temos a construção de uma significação com viés erudito para o mesmo instrumento que, como diz a autora, era “*veículo para a composição de obra que viria a enriquecer a literatura da música instrumental da época.*” A sugestão apresentada anteriormente no presente trabalho da aceitação da viola brasileira, que possui 5 ordens de cordas como tendo duas “genitoras”, parece mais palatável na resolução desta questão. Isso nos leva para a possibilidade da utilização de um mesmo instrumento como componente, ou representante de duas diferentes tradições que convivem temporal e socialmente de forma simultânea: uma popular, com seus toques *rasgados*, mais afeitos a acompanhamentos de cantos e danças, da qual a guitarra seria a ascendente, e outra, erudita, que tem por genitora, a *vihuela* com seus ponteados e dedilhados, mais propícia à música instrumental.

Essa relação, até então dúbia como a sua ascendência, se apresenta como mais um ingrediente interessante sobre a compreensão do seria a “tradição da viola brasileira”. Quando da sua chegada no Brasil, essa “maternidade dupla” irá propiciar com que a viola tome, concomitantemente, rumos, e, por isso, funções distintas. Disso falaremos a seguir.



## 1.2 – No Brasil

Semelhante ao que ocorreu com a literatura sobre a origem lusitana da viola, no que diz respeito à chegada da viola ao Brasil, esse consenso bibliográfico é mantido sobre o fato de que os responsáveis por trazer a viola à colônia foram os colonizadores e os jesuítas vindos de Portugal<sup>13</sup>. Estes últimos se utilizaram dela para a catequização dos índios, através da sua inserção nas danças tribais (Pinto, 2008). Realmente, a música foi um colaborador de extrema importância para o sucesso dessa missão. Assim que aportaram no Brasil, no século XVI, os jesuítas perceberam, claramente, que a música se apresentava como um passaporte seguro para a entrada dos religiosos nas aldeias. Sobre esse assunto, Luiza Wittmann relata que:

*Os planos do Padre Nóbrega de entrar no sertão estariam assegurados se estivessem junto ao grupo alguns músicos, pois se dizia que os Tupinambás permitiam a entrada até de inimigos em seu território, caso soubessem cantar e tocar. (Wittmann, 2008).*

No mesmo sentido, o pesquisador Marcos HOLLER relata que:

*Logo após a chegada no Brasil, os padres jesuítas perceberam no uso do canto e de instrumentos uma ferramenta eficiente na conversão de indígenas. A atração que estes exerciam sobre os índios era notória. (Holler, 2005)*

Esse uso foi conduzido de tal forma que os instrumentos portugueses fossem inseridos nos festejos e danças indígenas. A viola, junto com a flauta e o tamboril, são instrumentos europeus que se juntaram aos batuques indígenas e passaram, então a acompanhar essas danças que, antes cantadas em idioma local passam, depois, a ganhar letras de cunho católico cantadas, primeiramente em *nheengatu* e, posteriormente, em português. Vários autores, dentre eles Ferreti (1985) e Tinhorão (1998) descrevem o encantamento que o som da viola despertou no povo indígena facilitando, sobremaneira, a utilização deste instrumento na catequese do povo da “nova terra”. O que antes era contextualizado nas relações sociais e nas crenças indígenas passa, após alguns séculos de influência jesuítica<sup>14</sup>, a ter caráter cristão. As

<sup>13</sup> Praticamente todos os autores relatam isso. Entretanto, os textos de referência parecem ser: Tinhorão (1998), Nogueira (2008), Nepomuceno (1999) e Ferrete (1985).

<sup>14</sup> Os Jesuítas chegaram ao Brasil no ano de 1549 e foram expulsos no ano de 1759. Entretanto, deixaram grande influência na formação cultural e intelectual do brasileiro, principalmente nos séculos XVII e XVIII. Para leituras complementares sobre o assunto, consulte Luiza Tombini Wittmann (Anais do XIX Encontro Regional de História, USP, 2008) e Marcos Holler (Anais do décimo quinto congresso da ANPPOM, 2005).

danças e as canções indígenas se tornam, então, festejos e canções de exaltação ao culto católico.

É provável que não se chegue a uma data precisa da chegada da viola ao Brasil. No entanto, existem relatos de que já na segunda metade dos anos 1500, ocorriam procissões e folias ao som da viola. Nesse sentido, Tinhorão relata que:

*(...) quando em 1583 se realizou na aldeia do Espírito Santo, a festa de recepção ao padre Cristóvão de Gouveia, o espetáculo oferecido ao viajante foi a encenação de um auto pastoril (...) dançando ao som de viola, pandeiro, tamboril e flauta. (Tinhorão, 1998, pg. 41)*

Tinhorão ainda descreve, curiosamente, que:

*(...) Segundo observaria ainda Serafim Leite, os primeiros contatos (dos jesuítas) com os índios foram propiciados exatamente pela 'música de caráter exclusivamente popular no gênero de folia. (...) Folia a que não se deve atribuir nenhum caráter religioso, mas de simples e honesta diversão popular. (Tinhorão, 1998, pg. 41)*

Apesar do seu caráter popular, e não relacionado, ainda, ao fazer religioso, essas folias, ainda de acordo com Tinhorão, se assemelham de forma bem contundente às atuais folias-de-reis das áreas rurais brasileiras. Ambas se caracterizam por serem desfiles dançantes nos quais os grupos de foliões precisam percorrer grandes distâncias para chegarem ao local da festa. Este fato pode, certamente, nos dar pistas da conformação cultural na qual a viola será inserida alguns séculos adiante.

Devido ao seu poder de encantamento perante os indígenas, a viola era um instrumento de bastante uso pelos padres catequistas, chegando ao ponto de ser ensinada aos indígenas da época. Uma carta escrita, no séc. XVI pelo Padre Fernão Cardim descreve bem como a viola foi incorporada aos fazeres musicais indígenas.

*Em todas estas três aldeias (...) ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios, (...) e há muitos que tangem frutas, violas e cravos, e officiam missas em canto d'orgão, cousas que os pais estimam muito. (Cardim APUD Corrêa, 2002, pg. 24)*

Essa miscigenação entre os festejos populares lusitanos, as relações com os indígenas e as obrigações religiosas fez com que se estabelecesse uma nova estrutura nos fazeres sacros do país, aos quais começaram a ser inseridos vários

elementos de caráter popular no seio das manifestações religiosas. Um exemplo disso, é a presença de danças ao som de berimbau nas comemorações natalinas da segunda metade do século XV. A antes rígida estrutura da igreja católica se sentia, naquele instante, à vontade em fazer algumas concessões aos seus “novos membros”. Tinhorão descreve, inclusive, a composição feita pelo Padre Anchieta de novas letras “*de assunto pio para cantigas profanas que andavam em uso*” (Tinhorão, 1998). Nogueira (2008) descreve um relato do Padre Anchieta que reforça essa miscigenação:

*Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa (...) com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses e, quando fazem estas danças, põem um diadema na cabeça de penas de pássaros de várias cores e dessa sorte fazem também os arcos e empenam e pintam o corpo. (José de Anchieta APUD Nogueira, 2008, pg. 34)*

Ora, uma vez que já está bem descrito que a viola era, certamente, um dos instrumentos usados para os festejos na nova terra, podemos conjecturar que, assim como em Portugal, a capacidade desta em acompanhar danças e cantos em comemorações populares em seu país de origem, foi uma das razões para o seu uso pelos jesuítas para se aproximarem dos indígenas com o fito de cumprir seus propósitos catequistas. Esse fato é de extrema importância uma vez que essa união das tradições lusitanas da viola com as danças indígenas viria a produzir um grande número de novos toques de viola característicos do Brasil e considerados tradicionais nos dias atuais, o que será discutido, mais detalhadamente, no capítulo 2.

No entanto, não podemos falar que a viola, quando da sua chegada ao Brasil, tomou apenas o rumo das matas, atrás dos indígenas. Se os jesuítas trouxeram a viola para a nova colônia com finalidades bem estabelecidas, certamente não seria esperado que os primeiros colonos portugueses que aqui chegaram deixariam de lado as canções e danças populares de sua terra natal, bem como os instrumentos usados para executá-las. A participação da viola na formação da cultura local, então, não ocorre somente nas regiões onde as missões jesuíticas e a catequese se localizam. Muito pelo contrário, a ligação desta com a canção feita nas novas cidades brasileiras já está muito bem descrita na literatura. Seus primeiros relatos datam de 1593, nas *Denúncias de Pernambuco*<sup>15</sup>, que descrevem uma comédia encenada em 1580 ou

<sup>15</sup> *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil – Denúncias e Confissões de Pernambuco 1593-1595*, 1ª ed. Conjunta, fac-simile das edições de 1929 “Denúncias de Pernambuco 1593-1959”, editada por José Antônio Gonsalves de Mello, Recife, UFPE/Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1984, pg. 42-43. (Citação retirada de Tinhorão, 1998, pg. 47)

1581, em Olinda, na qual os versos eram cantados com o acompanhamento de uma viola. No mesmo texto, um trovador, que é acusado de execução de trovas profanas, explica que estas foram executadas ao som da viola. (Tinhorão, 1998).

Apesar das desconfianças do clero, a canção popular e a viola iriam se firmar no contexto cultural brasileiro. O primeiro responsável por isso foi Gregório de Matos Guerra, conhecido como “boca do inferno” que, se tornou, na segunda metade do século XVII, compositor e cantor de coplas, romances, quadras e cantigas, sempre acompanhado de sua viola. Além deste, podemos citar também, o tocador de viola Lourenço Ribeiro, contemporâneo de Gregório, porém mais presente do que o primeiro nos salões da elite. É importante ressaltar que a grande maioria dos cantores-tocadores de instrumentos de cordas do fim do sec. XVII e início do sec. XVIII pesquisados (existem vários outros não citados no presente trabalho) se utilizavam da viola para acompanhar sua arte.

Alguns anos mais tarde, mais precisamente na segunda metade do séc XVIII, a viola se afirmaria na classe rica, com ares de importância, tanto na colônia quanto na corte. O responsável por esse fato é Domingos Caldas Barbosa, considerado por muitos o criador da modinha. Caldas Barbosa, alcunhado por Tinhorão como o "poeta" da viola, da modinha e do lundu, seria o responsável pela disseminação desses ritmos brasileiros, e, por conseguinte, da viola, tanto no Brasil quanto em Portugal. Parece que aquele instrumento que foi levado às terras recém-conquistadas nos anos 1500, volta agora ao seu país de origem. Entretanto, a viola que saiu de Portugal rumo ao Brasil, não é a mesma que agora retorna com Domingos Caldas Barbosa. Esta viola chega, agora, a Portugal repleta de signos adquiridos das relações socioculturais do Brasil-colônia, relações estas que já demonstram uma característica de proximidade entre etnias e classes sociais antes tão distantes na sede européia. Um exemplo disso é o próprio Domingos Caldas Barbosa, um mulato, filho de um funcionário real português e de uma escrava angolana que é considerado, mesmo em Lisboa como um exímio trovador, e é frequentador dos salões do reinado de D Maria I (Tinhorão, 2004).

Dos festejos católicos miscigenados às danças indígenas, às modinhas e lundus de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa, pode-se dizer que a viola era o instrumento representante da cultura brasileira nos primeiros três séculos. Os

autores que discorrem sobre o assunto<sup>16</sup> são unânimes em dizer que quase todas as manifestações culturais brasileiras até o início do séc. XIX eram acompanhadas pela viola. Seja no contexto religioso ou profano, a viola era presença certa. Corroborando isto, os viajantes do século XIX, Spix e Martius, relatam que os vários gêneros musicais, dentre eles, as modinhas e os lundus recolhidos por eles em suas viagens, são executados com viola (Martins, 2005). Além disso, Nogueira (2008) citou, em sua tese, a publicação de partituras de 2 modinhas no periódico lisboeta *Jornal de Modinhas*, provavelmente do início do século XIX (o texto consultado não apresenta a data dos documentos), nos quais pode-se notar a presença de linhas melódicas escritas para viola. Certamente, a presença da viola nessas modinhas lusitanas é uma clara influência da importância do instrumento neste estilo musical importado da colônia.

Interessante notar que, a viola, na sua chegada ao Brasil, toma dois rumos relativamente distintos: vai ao interior do país atrás dos índios, acompanhando os jesuítas, que, aproveitando-se da relação íntima da viola com as danças lusitanas, a utiliza para as conversões e catequizações. Além disso, ela, de maneira concomitante, toma o rumo da cidade onde, nas mãos de tocadores de viola como Caldas Barbosa, vai, lentamente, reconquistando o seu lugar nas classes sociais mais altas, lugar que era da *vihuela* dois séculos atrás na península ibérica.

Entretanto, o caráter de “tradição dupla” que a viola possuía em sua terra natal, apesar de presente, não se mantém tão íntegro quando da sua chegada ao Brasil. Aqui, outros elementos se juntam à antiga combinação lusitana. Por um lado, tem-se a relação da viola, e da cultura portuguesa, com as tribos indígenas, cuja junção acaba por produzir vários dos signos tanto do “caipira” quanto da viola “caipira” anos mais tarde. Por outro lado, a mistura de etnias e o menor rigor no que diz respeito às distâncias entre as classes sociais, tão praticada no Brasil dos primeiros séculos produziria uma miscigenação, a qual se tornaria um forte influenciador da formação cultural do povo brasileiro. Esses fatos fazem com que se torne complicado determinar a “linha” cultural que separa um instrumento do outro, se é que ela existiu em algum momento aqui no Brasil.

A viola que se encontrava presente nas vilas e cidades, no Brasil dos séculos XVI a XIX, sendo usada no acompanhamento de modinhas e lundus nas casas grandes e nas danças como as chulas, batuques e fados, não se diferencia, em

---

<sup>16</sup> Praticamente todos os trabalhos publicados até então relatam essa importância, entretanto, para descrições mais pormenorizadas, consulte Tinhorão (1998), Nogueira (2008), Nepomuceno (1999) e Ferrete (1985).

grande monta, do instrumento utilizado nos festejos tradicionais que, agora, passam a ter um caráter mais religioso do que aqueles que ocorriam em Portugal. Certamente, o papel dos jesuítas nessa mudança dos significados dos festejos populares e, por conseguinte, do uso da viola, através da inserção dos elementos religiosos nessas manifestações, antes, populares e de caráter profano, foi de grande importância para que essa mudança ocorresse.

Diferentemente de Portugal, o que provavelmente acontece no Brasil é uma aproximação tamanha dos antigos sentidos de uso e formas de execução da viola - o rasgueado das danças e o ponteadado das músicas da corte lusitana - que faz com que se crie uma *nova viola*, a qual contém as duas faces, anteriormente separadas. Podemos dizer que a tradição da viola, como era característica em Portugal, onde dois instrumentos ligeiramente semelhantes eram usados em situações e com técnicas extremamente diferentes passou, aqui, por modificações. Dentro desse novo contexto sociocultural de um país ainda em formação, e que se caracteriza muito mais pela miscigenação do que pela separação, não são mais dois instrumentos, e sim um só. A viola toma, pelo menos em parte, uma forma de uso e estrutura, que serve tanto para os festejos dançantes quanto para as modinhas e lundus das casas grandes, ou mesmo para outras formas musicais típicas do novo país. Taborda (2004) relata que, ao fim do século XIX, no Rio de Janeiro, a viola era usada tanto para o acompanhamento das *músicas dos barbeiros* (considerada pela autora como a mãe do choro), quanto dos saraus nas casas da elite carioca, ou, ainda, nas folias do Divino.

Importante perceber, então, que essa modificação adaptativa da tradição lusitana da viola, através da perda da separação sociocultural antes presente em Portugal, acaba por formar uma “viola brasileira”, com características estruturais, técnicas e socioculturais diferentes das suas predecessoras. O que ocorre é que, de uma forma geral, o instrumento que ora se apresenta no contexto cultural brasileiro se assemelha, do ponto de vista formal, em grande monta com o seu ascendente lusitano mais nobre. Entretanto, tanto em questões técnicas e de inserção cultural, podemos dizer que esta, agora denominada, “viola brasileira”, circula com bastante segurança em ambos os contextos, seja na corte, com seus ponteados e exemplos de precisão técnica, seja se aproximando da forma popular simples da antiga guitarra, com seus rasgueados ao acompanhar as danças e festejos, que, a partir de então, passam a ter uma conotação fortemente religiosa, fruto da ação jesuítica de séculos atrás.

As violas brasileiras do século XIX, construídas sempre de forma artesanal, possuíam o corpo em formato de “oito” com cravelhal de madeira no qual se viam doze cravelhas. Elas eram encordoadas das seguintes formas: ou usavam-se 12 cordas, que poderiam estar em seis ordens, à forma de sua ancestral ibérica, ou utilizando-se de três duplas e duas trinas; ou a viola era encordoadada com cinco ordens duplas, num total de dez cordas. As violas que melhor servem como exemplo das violas brasileira do final do séc. XIX são as violas de Queluz, construídas pelas famílias Meirelles e Salgado, residentes em Queluz de Minas (hoje conhecida como Conselheiro Lafaiete) (fig. 9). Pela sua importância histórica, as violas de Queluz são, hoje, objeto de grande interesse de colecionadores e estudiosos do tema como, por exemplo, o violeiro e pesquisador Cláudio Alexandrino e o luthier Max Rosa<sup>17</sup>.



Fig. 9– Violas de Queluz (acervo Max Rosa)

Curiosamente, ao final do século XIX, surge, no contexto popular das cidades, um instrumento que vem a substituir a viola nas suas relações culturais com a cidade. Antes denominado de guitarra francesa, o cordofone que agora chega ao Brasil possui seis ordens cordas simples e passa a ser reconhecido pela sua semelhança com a

<sup>17</sup> Ambos são, atualmente considerados referências nas pesquisas organológicas sobre as violas de Queluz. Para maiores detalhes, consulte o livro “Viola de Minas”, publicado, em 2008, por Cláudio Alexandrino.

viola, o cordofone mais conhecido aqui, até então. Por possuir dimensões estruturais maiores do que a viola, a guitarra francesa passa, então, a ser conhecida como uma viola grande, isto é: um *violão*. Interessante notar que o Brasil é o único país que se utiliza dessa nomenclatura para denominar esse cordofone, como que com o intuito inconsciente de manter a lembrança da importância da viola no início da formação cultural do brasileiro.

A chegada do violão e, posteriormente, do piano, nas cidades fez com que a viola perdesse seu espaço e suas funções nas casas grandes e nas danças populares citadinas. As razões dessa modificação, discutidas por Nogueira (2008), parecem estar relacionadas à uma procura por um “ideal republicano” inspirado nas relações políticas, sociais e culturais européias, mais precisamente, francesas, na segunda metade do século XIX. Como, nessa época, a viola estava em decadência nas altas classes do velho continente, procurou-se, aqui também, levar ao ostracismo, pelo menos nas altas camadas da sociedade brasileira, o instrumento que, até então, era o principal acompanhante dos seus movimentos culturais. Neste sentido, Gisela relata que:

*O ideal republicano, dividido, não poderia contemplar a realidade como se apresentava. Preponderante era a formação de um ideário apresentado sob forma de simbologia que o identificasse. Assim sendo, tudo o que se mostrava retrógrado ou anacrônico, incluía-se a viola, deveria, tão simplesmente, desaparecer.* (Nogueira, 2008, pg. 48)

Nogueira relata ainda que apesar de a formação mais comumente encontrada nos acompanhamentos das modinhas no início do século XIX ser a viola e o violão, ao final deste século, já não é possível mais encontrar registros da presença desse “*dueto instrumental*”, que, ainda de acordo com a mesma autora, foi “*fortemente perseguida por Rui Barbosa e seus pares.*” (Nogueira, 2008, pg. 50). Parece que a *cruzada musical republicana*, promovida por estes, levou a música brasileira da época a uma separação em dois gêneros: a música considerada *séria*, também chamada de erudita ou clássica; e a música *chula* ou popular, que se subdivide em duas outras categorias: uma delas incorporada pela mídia da época, que recebia a “permissão” social, e “a outra”, que deveria desaparecer, praticada nas ruas e no campo. Certamente, a viola se coloca a serviço desta última modalidade e, portanto, sua utilização deveria, também, ser evitada. (Nogueira, 2008, pg. 68). Interessante notar que, de alguma forma, essa divisão ainda mostra resquícios de existência até os dias atuais.



Se torna, então, importante, compreender porque a viola, antes tão inserida na cultura do país, é tomada como “*persona no grata*” desse ideal republicano e, posteriormente, da tentativa da formação de uma *música brasileira*”.

Talvez o texto de Rafael José de Menezes BASTOS (2006) possa contribuir com essa discussão. De acordo com o autor, na manutenção desse *ideal republicano*, o triângulo étnico (branco-negro-índio) que propiciou a formação, até mesmo fenotípica do brasileiro parece ser transformado numa *tabula rasa*, onde o branco e o negro se encontram em tranqüila simbiose cultural. Simbiose, essa, da qual o índio não faz parte. Certamente, a música, que sabemos ser um elemento inseparável dos processos socioculturais, se torna representativa dessa segregação. Bastos relata que:

*(...) a música brasileira formou-se a partir do universo melódico e harmônico português e do mundo rítmico africano. Não há lugar para o índio. (Bastos, 2006)*

Isso faz com que, no processo de construção de uma música popular brasileira, considerada, “de boa qualidade e autêntica”, a contribuição da cultura indígena, seja deixada de lado. Hermano VIANNA (1997) registra um encontro no qual...

*(...) Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Hollanda, Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros, de um lado – representando as elites dominantes – e os músicos Donga, Pixinguinha e Patricio Teixeira – delegados das classes populares – (...) estabelecem a aliança que irá tornar o samba carioca de segundo tipo – paradigmático por Ismael Silva (Se você jurar...) em instrumento de colonização nacional. (Vianna APUD Bastos, 2006)*

Talvez o uso do termo “colonização” esteja um tanto exagerado. Entretanto, não há dúvidas de que houve aí, uma tentativa, bastante eficaz, como vemos hoje em dia, de tornar o samba o símbolo dessa música popular brasileira. Nessa construção musical, o índio “*é remetido aos confins do sistema, ao mato, à floresta*” (Bastos, 2006). E com o índio, toda a cultura que estivesse “contaminada” com essas características aborígenes: suas relações com a terra, sua simplicidade, seus festejos e suas danças. Certamente, os descendentes da mistura desse índio com o homem branco são, também, colocados à parte nessa formação desse ideal republicano e na formação dessa música brasileira. Aqui falamos do caipira, do caboclo e da sua cultura repleta desses signos indígenas e que, talvez, por esse motivo, foi considerado, pelos “formadores de opinião” do início do século XX como ignorante, indolente, preguiçoso

e atrasado (Ferrete, 1985). Monteiro Lobato descreve perfeitamente como os moradores das cidades viam o caipira ao construir o personagem “Jeca Tatu”.

*Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individual, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se. (...) Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir os bichos que mora em toca e gargalhar ao João-de-barro! (Monteiro Lobato APUD Nepomuceno, 1999, p. 95)*

Esses movimentos fazem, então, com que a viola, por estar profundamente inserida no contexto cultural “caboclo”, seja esquecida nas cidades quase que desaparecendo completamente no final do século XIX e início do século XX. Entretanto, nos sertões do Brasil, a viola permanece viva e com funções de grande importância para os moradores dessas regiões. Acreditamos que uma das fortes razões seria pelo caráter religioso, agora, incorporado nos festejos que passam a ser conduzidos pelos *caboclos* do interior do país, a viola, como parte importante destes, é mantida viva e ativa culturalmente como peça fundamental nestes, e em outros momentos.

A viola adquire, então, funções e utilidades que fazem com que ela passe a se relacionar intimamente com o *modus vivendi* do caipira. Ela passa a ser um instrumento de grande importância para as relações socioculturais desse estilo de vida. Além disso, ela passa ser “exclusiva” do sertão, uma vez que a viola perdeu sua utilidade, e foi, por isso, esquecida pelos moradores das cidades. Estes fatos fazem com que se crie uma interação extremamente forte entre a cultura caipira e a viola e que, por consequência, promova a junção extremamente forte desses dois termos “viola” e “caipira”. As questões sobre a formação destas relações, bem como as suas consequências, serão discutidas no capítulo seguinte.

## Capítulo 2 – A viola e o Caipira

Devido à sua ínfima participação nos processos culturais urbanos a partir do final do século XIX, o uso da viola se restringe, então, ao interior do Brasil. O que na Península Ibérica eram dois instrumentos: a *vihuela* e a guitarra popular e, pela junção deles, veio a se transformar na “viola brasileira”, foi levada aos índios pelos jesuítas e, depois, para o interior do país pelos bandeirantes. Após sua chegada ao sertão, ela cria tamanha relação com a cultura interiorana que passa a ser denominada “viola caipira”, numa clara alusão ao seu envolvimento com os fazeres socioculturais dessa região, onde o caipira, tal como entendido por certa tipologia sociológica, se constitui. A partir desse momento, essa relação vai se tornando tão estreita que, hoje em dia, não se sabe se o termo “caipira” pode ser compreendido como um adjetivo de “viola”, o que sugere uma relação próxima que, no entanto, permitiria ao instrumento outras significações e usos culturais; ou se podemos pensar no nome “viola caipira” como um substantivo composto, que faz com que essa significação a relacione de forma invariável e, poderíamos dizer, exclusiva com a cultura do interior do Brasil, que, na região sudeste e centro-oeste do país é conhecida como cultura “caipira”, também denominada cultura “cabocla”.

Essa relação íntima, essa proximidade entre o caipira e a viola foi retratada em várias canções compostas a partir do início do século XX. Como exemplo, podemos citar “Viola Cabocla”, de Tonico e Tinoco que, além de descrever a importância do instrumento para a cultura caipira, discorre, também, sobre a distância criada entre essa cultura e a cultura urbana:

*Viola cabocla não era lembrada veio pra cidade sem ser  
convidada,  
Juntou com os vaqueiros trazendo a boiada com cheiro de mato e  
o pó da estrada,  
Fez grande sucesso com a disparada...*

*Viola cabocla, feita de pinheiro que leva a alegria por sertão inteiro,  
Trazendo a saudade dos que já morreram na noite de lua que sai  
no terreiro,  
Consolando a mágoa do triste violeiro...*

*Viola de pinho é bem brasileira, sua melodia atravessou fronteira,  
Mostrando a beleza pra terra estrangeira do nosso sertão é a  
mensageira  
É o verde amarelo da nossa bandeira...*

*Viola de pinho seu timbre não “faia” criado no mato como a  
samambaia  
Veio pra cidade de chapéu de “paia” mostrou teu valor vencendo a*

*batalha*  
*Voltou pra sertão trazendo a medalha...*

Nota-se, na letra da canção, como a viola, que “*não era lembrada*” e que “*veio pra cidade sem ser convidada*” se apresenta como uma mantenedora e divulgadora da cultura caipira. De acordo com a letra, o instrumento é considerado o seu representante e leva para o “*estrangeiro*”, a “*beleza*” e a “*mensagem*” vinda do sertão brasileiro. Podemos inferir que, nesse caso, o “*estrangeiro*” citado na canção não está, necessariamente, localizado fora do país. Ele é, antes de tudo, o “*estranho*” à cultura caipira. Pela distância cultural criada entre o sertão e a cidade nesse momento histórico<sup>18</sup>, o morador das grandes cidades, das metrópoles se torna também um *estrangeiro*, uma vez que se encontra “do lado de fora”, além das fronteiras que delimitam o espaço de atuação da cultura caipira. Essa distância formada, durante esse momento histórico entre as culturas das cidades grandes e a cultura do sertão brasileiro fica evidenciada através da letra da canção. Tanto é que a chegada do caipira na cidade grande era uma “*batalha*” que a viola, “*de chapéu de palha*”, venceu, de acordo com Tônico e Tinoco. Podemos sugerir que esse distanciamento e “*estrangeiramento*” sociocultural entre o sertão e as cidades pode ser considerado como um fruto das ações sociopolíticas tanto dos movimentos do “ideal republicano” do século XIX, quanto da “modernização” do país, ocorrida na continuação do primeiro e que culmina na segunda década do século seguinte. Esses movimentos vão moldar sobremaneira várias modificações e ressignificações pelas quais passa a viola no decorrer dos anos.

Mas, e o caipira? Quem é esse ser? De onde ele vem? Como ele “nasceu”?

## **2.1- A viola “caipira”**

Existem vários relatos na literatura<sup>19</sup> que relacionam o início da formação da cultura caipira à união do homem português com a mulher indígena. Sobre isso, o violeiro Ivan Vilela (2011) faz, em sua tese de doutorado sobre a viola e a cultura caipira, a descrição de uma das razões para essa miscigenação. O autor relata que no

---

<sup>18</sup> Estamos, aqui, localizados historicamente no início do século XX, que coincide com o auge dos movimentos republicano e modernista.

<sup>19</sup> Praticamente todos os pesquisadores que escreveram sobre o tema são unânimes em afirmar a importância dessa relação português-indígena no processo do surgimento do caipira. Cito, aqui, alguns, dentre eles, Antônio Cândido (2011, 11ª ed.), Ivan Vilela, (2001), Rosa Nepomuceno (1999), José Luiz Ferrete (1985), Néstor Canclini (1997).

início da colonização, a presença de mulheres portuguesas era quase nula. Isto fez com que os novos colonos buscassem “*suas mulheres na nova terra*”. Dessa união, forma-se o *caboclo* (termo de origem tupi: *caá-boc* – homem que mora no mato) que, posteriormente passa a receber, também, a alcunha de *caipira* (palavra, também tupi, derivada de uma contração de dois termos: *caa* (mato) e *pir* (que corta). (Ferrete, 1985; Nepomuceno, 1999).

O “homem que mora, e que trabalha no mato” tem nessa relação miscigênica entre o homem português e a mulher indígena, seus processos formadores seja no âmbito biológico, social ou cultural. Numa tentativa de diferenciar os termos, Antônio Cândido (2011), ao descrever o substantivo *caboclo* como um termo que designa “o mestiço próximo ou remoto de branco e índio que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional”, dá a ele uma conotação mais biológica, relacionando-o à formação de um novo biótipo humano que, apesar de ser fruto de uma mistura entre o índio e o europeu, possui características próprias dele. Entretanto, como não se podem compreender as relações ecológicas, sociais e culturais como entidades separadas e sem influências mútuas, Cândido diz que esse termo ultrapassa a compreensão estritamente biológica e que ele “*exprime as modalidades étnicas e culturais do referido contato do português com o novo meio*” no qual se encontram os moradores primevos desta terra, isto é, os indígenas. Justamente para a compreensão e a descrição dos aspectos sociais e culturais desse novo homem, Cândido prefere o uso do outro termo: o *Caipira*. Ao menos de forma didática, podemos sugerir que aqui se inicia o que atualmente chamamos de *cultura caipira*. Nesse mesmo sentido, podemos dizer, então, que a música feita por esse “novo povo”, isto é, a música caipira, é, também, advinda dessa união miscigênica. Sobre isso, Ivan Vilela relata que:

*Assim, o mameluco, que é o povo formado e o formador desta região compreendida como o Centro-Sul do Brasil, é quem começa a assimilar e a juntar essas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena, de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe. (Vilela, 2011, p. 33)*

Se, num primeiro momento, a chegada dos portugueses ao Brasil propiciou a miscigenação entre estes e os nativos, em um momento posterior, os descendentes dessa união tomaram o rumo do interior desse novo lugar, com o intuito de colonizar outras regiões mais distantes do mar. Inicia-se, então, um o outro processo de extrema importância para a formação do caipira e de sua cultura e que

propiciou a fixação desse caipira no interior do país: o *bandeirismo*. Ainda citando Ivan Vilela:

*Rapidamente, no Sudeste, formou-se uma nação de mestiços, posteriormente chamados de caipiras, que em expressiva parte são os protagonistas do bandeirismo paulista no século XVII.* (Vilela, 2011).

Esse movimento de interiorização propiciado pelos Bandeirantes, eles mesmos já mestiços, filhos daquele primeiro encontro, teve resultados diversos. Sobre isso, Cândido relata que:

*O Bandeirismo pode ser compreendido, de um lado, como vasto processo de invasão ecológica; de outro, como determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrúps. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra.* (Cândido, 2011)

Como relata Cândido, se, por um lado, podemos acusar a característica predatória das expedições bandeirantes, por outro lado, podemos dizer que foram exatamente essas expedições que propiciaram a ocupação das regiões que, posteriormente formaram a Paulistânia, onde se fixa e se forja, de uma forma mais intensa, a cultura caipira. Na gênese sociocultural do caipira se encontram, então, elementos portugueses e indígenas que foram disseminados pelo interior do país pelo nomadismo bandeirante. Cândido (2011) diz que “...a combinação dos traços culturais indígenas e portugueses obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador...” Dentre esses traços culturais, está a prática de rituais sagrados nos quais a música é presença essencial, uma vez que foi exatamente ela que permitiu o primeiro encontro entre os dois povos formadores dessa nova cultura<sup>20</sup>. Música essa executada ao som da viola, que, apesar de ainda manter traços de sua origem portuguesa, assume, agora, novas funções e, portanto, novos significados. Realmente, a viola é presença constante em todos os momentos da formação desse caipira e da fixação dele no seu lugar. Vários relatos iconográficos demonstram a participação da viola tanto nos festejos quanto no dia-a-dia do caipira. A figura 1, “O violeiro” de Almeida Jr., apesar de feita ao final do século XIX, anos depois da formação da cultura caipira, é bastante ilustrativa da participação da viola no dia a dia do sertanejo ao demonstrar o caipira cantando e tocando viola sentado o beiral da janela de sua casinha acompanhado de sua companheira.

<sup>20</sup> O capítulo 1 do presente trabalho discorre com mais detalhes sobre esse encontro.



Fig. 10 – O Violeiro de Almeida Jr. (1899)

Essa fixação, que ocorre com o fim das expedições bandeirantes, por volta do século XVIII, culmina com a formação da Paulistânia: o berço da cultura caipira. Antônio Cândido (2011) relata que essa cultura se baseia em alguns traços que foram definidos pelos processos de miscigenação, processos esses já descritos.

Dentre esses traços, ainda de acordo com Cândido, o isolamento é um dos preponderantes. Para o autor, a cultura caipira, por ter características de primitivismo, não estaria preparada para sofrer modificações que ocorrem quando esta cultura é exposta a outras influências externas a ela sob o risco de ser extinta. Em outras palavras, a cultura caipira tem o isolamento como necessidade incondicional para a sua manutenção. Nesse sentido o autor relata que:

*A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por ele condicionadas. (Cândido, 2011, pg. 97)*

É importante dizer que esse isolamento não diz respeito às relações individuais, ou mesmo familiares. Levando em conta tanto aspectos geográficos e culturais, esse “pretensão” isolamento se dá muito mais nas interrelações com os

“grupos de vizinhança”, entre os bairros caipiras. Cândido relata que, mesmo na possibilidade de algum contato entre esses bairros, a possibilidade de mobilização e de modificação através da troca de experiências era minimizada, ou quase inexistente, uma vez que os processos e as relações culturais desses não se diferenciavam tanto. O encontro de elementos distintos e heterogêneos que possibilita uma modificação devido à troca de informações não ocorre neste caso. Cândido relata que:

*Com efeito, os contatos intergrupais podiam ampliar a possibilidade de relações, mas dificilmente significariam oportunidade para experiências realmente novas, com a difusão de traços. Por toda parte, as mesmas práticas festivas, a mesma literatura oral, a mesma organização da família, os mesmos processos agrícolas, o mesmo equipamento material. (Cândido, 2011, pg. 97)*

Nesses traços culturais, mantidos pelo isolamento, a música, sempre executada com a presença da viola, se torna um fio condutor e um fator de união desse caipira. Em vários momentos, a viola está presente na condução desses processos musicais, agora redefinidos e conduzidos como mantenedores da união dessas famílias caipiras que se constituem nos bairros caipiras. Ivan Vilela escreve que:

*É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador nas relações dessas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como um fio condutor de todo o processo ritual. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. (Vilela, 2007, p.31)*

Desde festejos sagrados como as danças de São Gonçalo, as Folias de Reis, do Divino, de São Sebastião, os Congados passando pelos momentos de trabalho, com os cantos de colheita e de mutirão e até as situações de lazer, como as danças de roda, a música e a viola, cumpriam o importante papel social de manutenção da coesão do grupo.

Como já dito anteriormente, a maioria dessas danças e festejos possui suas origens localizadas bem distantes do sertão brasileiro. Embora não possamos dizer que essas sejam as mesmas danças executadas em Portugal, apesar de se assemelharem no nome, certamente, podem ser consideradas frutos daquela miscigenação já descrita. Além de outras características, a diferença que se torna mais evidente é que os festejos caipiras possuem um sentido religioso que não tinham quando eram realizados em Portugal (Marchi, 2006). Podemos sugerir que essa



aproximação do sagrado com o profano se deve, provavelmente, à ação jesuítica de séculos atrás.

Então, pode-se dizer que a mistura de raças que culminou desse processo de conversão dos índios brasileiros à religião católica, no início da colonização, fez com que se formassem vários novos signos referentes aos processos culturais nos quais a viola, antes portuguesa, passou a se inserir. Isso produz várias modificações no que tange a seu uso, seja na sua forma de execução, seja na criação de “toques” do instrumento, seja na forma de canto que o acompanha, seja na sua relação, agora íntima, com o ambiente no qual ela passa a se inserir: o sertão brasileiro. Podemos dizer que os processos de resignificação do uso do instrumento e da sua inserção nos processos culturais foram preponderantes para a formação do que podemos chamar de a “viola do caipira” que culminou na formação do termo “viola caipira”.

Esses usos da música, e da viola caipira, passaram, então a se constituir como elementos e práticas essenciais para a manutenção do povo caipira e de sua cultura. E com o intuito da manutenção dessas práticas, esses usos da viola deveriam ser mantidos sem grandes modificações.

Apesar de serem, como já dito, frutos de miscigenações de processos culturais anteriores, a partir desse momento, essas práticas musicais, por sustentarem, e serem mantidas por práticas sociais estabelecidas, passam a requerer, ou pelo menos tentar perpetuar uma certa imutabilidade, que teria o pretense poder de proteger essas práticas do desaparecimento.

Esse processo de manutenção e tentativa de imutabilidade desses fazeres musicais fez com que, com o passar dos anos, essas, até então, “novas” formas de execução da viola e do canto passassem a ser consideradas como “tradição” da viola. Poderíamos dizer uma “nova” tradição da viola. Vários ritmos, técnicas de execução e outros “toques de viola”, usados nos dias atuais, são oriundos dessas práticas e são, nos dias atuais, considerados como o arcabouço tradicional da viola. Vamos descrever alguns a seguir.

### - Ritmos Tradicionais Caipiras

Apesar de não serem esses ritmos os únicos atualmente considerados tradicionais<sup>21</sup>, podemos sugerir que os descritos aqui são os que mais diretamente estão relacionados aos fazeres culturais dos bairros caipiras. Esses ritmos eram utilizados tanto em práticas católicas quanto não-católicas, desde o início da formação cultural do povo caipira. Depoimentos de violeiros antigos descrevem a relação de alguns desses tanto com os festejos sagrados, principalmente com a Folia de Reis, quanto com momentos de comemoração, como, por exemplo, ao fim de uma colheita de mutirão. Um exemplo desse uso é descrito por Seu Ariosvaldo, um violeiro da cidade de São Sebastião do Oeste que, em depoimento dado para o documentário “Mestres da Viola (2011)” relata sobre o uso dos ritmos e das danças tradicionais, como, por exemplo, o catira, que eram conduzidos nos festejos de comemoração pela colheita. Nesse momento histórico, os pagamentos pelo serviço realizado na roça não eram feitos com valores monetários. Ao fim do dia de trabalho (chamado de *mutirão* ou *muchirão*) “o patrão dava a festa”. É nesse momento que as práticas musicais com a viola se faziam presentes. Ele ainda completa: “*Isso não existe mais!*” se referindo, acredito eu, à introdução das relações econômicas e à influência do capitalismo urbano, que substituiu o *mutirão* pelo serviço pago. Como consequência, as danças oferecidas pelo “patrão” deixaram, também, de ser executadas.

Porém, antes de falarmos sobre os ritmos, seria interessante tecer alguns comentários sobre a forma tradicional de canto e de “ponteados” da música caipira: em duetos entoados em terças ou em sextas. De acordo com a tradição, uma canção caipira deve ser cantada sempre em duas vozes que estão sempre em relação de terças, sejam ascendentes ou descendentes. Nessa relação, que quase sempre permanece intacta, uma das vozes, considerada a “primeira voz”, se localiza no registro mais agudo, e o registro mais grave fica a cargo da “segunda voz”, sempre respeitando os intervalos supracitados. Apesar de uma das vozes se aproximar mais de uma relação direta com a nota fundamental do acorde da tônica, não se pode determinar qual voz é a responsável pela linha melódica. No caso das duplas caipiras, talvez o mais correto seja dizer que estamos diante de uma “melodia em terças”. Nesse sentido, Corrêa relata que:

---

<sup>21</sup> Vários outros toques considerados “tradicionais”, nos dias de hoje são incorporados ao mundo da viola alguns anos mais tarde. Curiosamente, esses ritmos são frutos de influências de culturas paraguaias, mexicanas e americanas. Deles falaremos mais adiante.

*Pode-se dizer que a noção de duas vozes, entoadas em terças e sextas, é quase intuitiva do meio rural. É comum alguém cantar uma melodia e outra pessoa, naturalmente, fazer uma segunda voz, em terças ou em sextas. (Corrêa, 2000, pg. 69)*

Inclusive, é comum encontrar cantores caipiras que se especializem em uma ou outra voz. Os que se especializam na voz de registro mais agudo são denominados “primeiros” e os outros, de registros mais graves, são os “segundos”<sup>22</sup>.

Entretanto, há indícios de que essa “intuição” caipira para o canto duetado, como relatado por Roberto Corrêa, pode ser também fruto daquele processo iniciado na península ibérica, uma vez que essa forma de canto em dueto não parece ter “nascido no sertão”. Sugerindo uma nova compreensão de onde esse canto duetado caipira surgiu, Mozart Araújo (APUD Ferrete, 1985, pg. 26) o relaciona com o dueto sintônico das modas portuguesas do século XVIII que se utilizavam do recurso de duas vozes paralelas. Ainda de acordo com Araújo:

*É indiscutível que a moda portuguesa a duo produziu, no Brasil a moda de viola, que se fixou nos nossos meios rurais. (Araújo APUD Ferrete, 1985)*

Com o intuito claro de “imitar” a melodia duetada dos cantores, os “solos” de viola, tradicionalmente chamado de ponteados, são feitos, também, em duetos de terças e sextas paralelas. Essa técnica de ponteado em terças (ou na sua inversão, as sextas, de uma forma menos comum) pode ser considerada como um dos recursos idiomáticos mais característicos e mais tradicionais da viola “caipira”. Certamente foi criado com o intuito de reproduzir as melodias duetadas produzidas pela forma de cantar das duplas caipiras. Podemos dizer que quase todas as músicas caipiras, desde os seus primórdios, possuem um ponteado duetado em paralelo sendo executado seja como introdução, seja entre as estrofes. Sobre isso, Martins fala que:

*Uma das principais características do toque de viola caipira no Brasil é a utilização de cordas soltas (campanelas) e de terças e sextas paralelas. Muitas vezes esses paralelismos são executados com o arraste de notas. (Aversari Martins, 2004, pg. 162, APUD Pinto, 2008, pg. 137)*

Uma das mais intensas e importantes aplicações das linhas melódicas em terças paralelas está na execução das denominadas “moda-de-viola”.

---

<sup>22</sup> Relato aqui a história do meu pai que, como “segundo”, encontra grandes dificuldades em cantar “na primeira voz”. Mesmo ao cantar sozinho, ele se coloca no registro mais grave: a segunda voz.

### - Moda de Viola

Considerada a “*expressão musical mais típica do caipira*” (Nepomuceno, 1999, pg. 69), a moda de viola pode ser considerada, talvez, o toque mais tradicional da viola caipira. O curioso é que o termo “moda-de-viola” é, muitas vezes, usado para se referir a qualquer estilo musical do cancionista caipira. Ao cantar uma “moda”, o caipira pode não estar se referindo à moda-de-viola típica, mas, sim, a qualquer canção de mote caipira, seja ela, realmente, uma moda, ou uma canção executada em qualquer outro estilo dos toques caipiras. Isso deixa claro a grande importância da moda-de-viola para o caipira.

Antes parte do catira – outro estilo caipira que será discutido posteriormente – a moda-de-viola passa, depois de algum tempo, a ser executada separada deste. Em andamentos lentos, a dupla entoava os versos da moda que são quase falados, como num jogral, e que, de uma forma geral, se apresenta como uma narrativa que “*fala de tudo o quanto há ao redor do caipira*” (Nepomuceno, 1999, pg.69). A viola, ao invés de buscar o acompanhamento harmônico desse canto, segue, junto com a dupla, a mesma linha melódica da canção. A manutenção da melodia em terças é respeitada e mantida tanto pela dupla quanto pela viola que a conduz através da execução de escalas duetadas. Entre os versos, a viola faz o que se chama de **repique, repicado** ou recortado (Pinto, 2008, pg. 91) como que para anunciar o fim de um verso e o início de outro. Uma das modas-de-viola mais conhecidas, Rei do Gado, foi composta por Teddy Vieira na década de 50. Como manda a tradição, a moda narra uma “pendenga” entre um criado de gados e um fazendeiro de café. A letra da moda segue abaixo.

*Num bar de Ribeirão Preto  
Eu vi com meus olhos esta passagem  
Quando champanha corria a rodo,  
No alto meio da grã-finage*

*Nisto chegou um peão  
Trazendo na testa o pó da viagem  
Pro garçom ele pediu uma pinga,  
Que era pra rebater a friage*

*Levantou um almofadinha e falou pro dono  
"Eu tenho má fé  
Quando um caboclo que não se enxerga,  
Num lugar deste vem pôr os pés.*

*Senhor que é o proprietário  
Deve barrar a entrada de qualquer.  
Principalmente, nesta ocasião,  
Que está presente o rei do café"*

*Foi uma sarva de pamas  
Gritaram viva pro fazendeiro  
"Quem tem milhões de pés de cafés  
Por este rico chão brasileiro?"*

*Sua safra é uma potência  
Em nosso mercado e no estrangeiro  
Portanto vejam que este ambiente  
Não é pra qualquer tipo rampeiro"*

*Com um modo bem cortês  
Responde o peão pra rapaziada  
"Essa riqueza não me assusta,  
Topo em aposta qualquer parada*

*Cada pé desse café  
Eu amarro um boi da minha invernada  
E pra encerrar o assunto eu garanto  
Que ainda me sobra uma boiada"*

*Foi um silêncio profundo,  
O peão deixou o povo mais pasmado  
Pagando a pinga com mil cruzeiro,  
Disse ao garçom pra guardar o trocado*

*"Quem quiser meu endereço  
Que não se faça de arrogado  
É só chegar lá em Andradina,  
E perguntar pelo rei do gado"*

### - Cururu



Fig. 11 - Célula Rítmica do Cururu (extraída do Livro A Arte de Pontear a Viola, Roberto Corrêa – 2000)

Segundo Nepomuceno (1999), o termo *cururu* é o resultado de uma compreensão errônea pelos portugueses da tentativa dos índios em pronunciarem “cruz”, que gerava a palavra *curuzu* ou *curu*. Até os anos 50, o cururu era uma dança que possuía caráter religioso, sendo parte integrante nos festejos de São Benedito, São João e Santo Antônio. João Paulo do Amaral Pinto (2008, pg. 82) cita vários pesquisadores, entre eles Andrade (1998), Araujo (1952), Cascudo (1999), Martins (2004) e Ikeda (2004) que confirmam a origem ameríndia desse ritmo, bem como a sua utilização na catequização dos índios. Este ritmo está mais relacionado ao interior de São Paulo, Goiás e Mato Grosso.

A região de Piracicaba<sup>23</sup> é considerada o berço mais tradicional de cururu. No entanto, o cururu Piracicabano possui características e funções bem peculiares que, parece, foram abandonadas com a perpetuação do ritmo em outras regiões. De andamento mais acelerado, o ritmo executado na região de Piracicaba está normalmente relacionado com o desafio do “repente”, onde os desafiantes ficam “trocando” versos de improviso, baseados em um tema até que um deles se dê por vencido. Vários cururueiros de grande fama surgiram dessa prática. Podemos citar o nome de Parafuso<sup>24</sup> como sendo o mais “afamado” da região. Já sem a presença do “repente”, várias canções consideradas importantes no mundo caipira tradicional são executadas no ritmo do cururu, entre elas o “Menino da Porteira” de Teddy Vieira e Luizinho (gravado pela primeira vez em 1955 pela dupla Luizinho e Limeira) e “Canoeiro”, de Alocin e Zé Carreiro (gravada por Zé Carreiro e Carreirinho em 1950).

#### - Catira



Fig. 12 - Catira (Helena Coelho, 2003)

<sup>23</sup> Para mais detalhes sobre o Cururu Piracicabano, leia a dissertação de Allan de Paula Oliveira – “O Tronco da Roseira” (UFSC-2004).

<sup>24</sup> O nome de batismo de Parafuso (??-1973) era Antônio Cândido. Entretanto, sem nenhuma parentesco com o famoso antropólogo.

Nascido do *caateretê*, uma dança indígena, o *catira*<sup>25</sup> é uma dança e um toque de viola que teria sido introduzido pelo Padre Anchieta nos festejos sagrados para facilitar “o seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus católico” (Nepomuceno, 1999, pg. 58). O *catira* dançado, e tocado, atualmente no interior mineiro, goiano e paulista mantém sua estrutura original considerada muito antiga. Essa estrutura é definida por duas filas de dançarinos que permanecem frente a frente enquanto uma dupla de violeiros-cantadores entoam a moda de viola. Após o término do verso entoado, a viola, através do toque do *catira*, conduz a sequência de palmeados e sapateados executados pelos dançarinos. O término da dança, que introduz um novo verso, é determinado pelo repique da viola, o qual se assemelha profundamente ao repique da moda-de-viola, descrito anteriormente. Esses dois momentos vão se alternando até o clímax final onde dança e cantoria se misturam no que é denominado pelos tradicionais de recortado, sendo esse um pouco diferente do repique. Pinto (2008) levanta a hipótese de esse recortado final do *catira* ser uma das matrizes utilizadas pelo violeiro Tião Carreiro para a criação do Pagode-de-viola no início da década de 60.

A relação do *catira* com as manifestações religiosas ainda permanece forte. Um exemplo disso é a sua presença nas festas de Folia-de-Reis. Após o “término da função” da folia, o *catira* é uma das formas de diversão dos violeiros e dos foliões. De acordo com o Violeiro Chico Lobo “é comum, no interior, se pagar promessas aos mais diversos santos com um *catira*.” (Nepomuceno, 1999, pg. 58).

#### - Cateretê



Fig. 13 - Célula Rítmica do Cateretê (extraída do Livro A Arte de Pontear a Viola, Roberto Corrêa – 2000)

Antigamente considerado sinônimo de *catira*, o *cateretê* foi, no decorrer dos anos com o advento dos registros fonográficos, sendo separado deste e se tornando um ritmo com características próprias. De acordo com Pinto (2008), a mudança de andamento de médio e rápido para o lento foi a principal modificação do *cateretê*, que

<sup>25</sup> *Cateretê* e *Catira* são, nos dias atuais, considerados dois ritmos distintos.

o distanciou do catira. Ainda de acordo com o autor esta batida era, antigamente, utilizada para o “acompanhamento da dança do catira ou catereté”.

Apesar de, hoje em dia, existirem muito mais ritmos considerados tradicionais caipiras, podemos afirmar, com alguma segurança, que os acima citados são considerados os de maior relação com a cultura caipira descrita por Cândido além de serem os mais antigos. Por essas razões, podemos sugerir que esses ritmos são considerados os mais tradicionais para os violeiros caipiras.

## 2.2- A viola “sertaneja”

Entretanto, se a viola, no sertão do país, devido à sua íntima relação com o sertão, adquiria cada vez mais uma importância fundamental para a manutenção da cultura caipira, nas cidades, ela foi, a partir do final do século XIX, paulatinamente retirada e isolada das práticas socioculturais urbanas.

Esse movimento foi favorecido por dois fatores. De um lado, o momento histórico do “ideal republicano” pelo qual passava a cultura do país. Somem-se a isso, as premissas de isolamento que, de acordo com Antônio Cândido, são importantes para a manutenção dessa cultura caipira. A soma desses dois fatores, aliado ao distanciamento geográfico da época, fez com que se criasse uma separação entre a cultura rural e a urbana. Isso fez com que cada dia mais, o uso da viola ficasse restrito ao sertão e, nesse sentido, afastado da cidade.

Um ponto importante e que favoreceu essa separação cultural foi a imagem que parte dos intelectuais brasileiros do início do século XX propagavam do caipira: Um indivíduo sem recurso, sem inteligência e sem vontade para o trabalho. Um preguiçoso. Ivan Vilela, em sua tese, relata que:

*Assim, criou-se o estigma do camponês atrasado, que não evoluía. A imagem deste camponês foi realçada na cidade como o bobo, o que era sempre logrado. Assim se referiam a ele as peças de teatro e os musicais que em São Paulo eram sempre apresentados. Cândido comenta que no teatro, as alusões feitas ao caipira eram sempre sob a forma de insinuações ao ridículo. (Vilela, 2011, pg. 74)*

Nogueira descreve ainda que, durante algum tempo, o termo “caipira” esteve associado à sinonímias de grande depreciação, chegando a ser considerado etimologicamente como “*raça desprezível*” (Nogueira, 2008 , pg. 78-79).



Por estar intimamente associada à imagem do caipira, a viola passa, também, a sofrer do mesmo estigma. Ela passa a ser considerada um instrumento de poucos recursos e, portanto, de aprendizado desaconselhado nas escolas de música da época.

Entretanto, paralelamente aos intelectuais que, como Monteiro Lobato, perpetuando os ideais de Ruy Barbosa, demonstravam seu desprezo pelo caipira e sua cultura rústica, uma corrente de pensamento contrária a esse movimento foi se formando nas cidades. Nomes como o político Ildefonso Albano, o advogado e escritor Virgílio de Mello Franco e o compositor Catulo da Paixão Cearense formaram um grupo que procurava ir contra essa imagem denegrida do caipira demonstrando a importância dessa cultura para o país e seu povo. Nepomuceno cita um texto de Mello Franco publicado em 1919, na revista *Selecta* que descreve bem esse sentimento:

*Foste tu, meu pobre Jeca, que nos deste a nossa grande pátria. Na tua louca avançada pelo interior, em busca do ouro e das pedras preciosas, tu dilataste as fronteiras do teu país. Plantando cidades e povoações ao longo do teu caminho, tu sustentaste todo um império. E hoje doente, sozinho e descurado, não tens o direito de te sentares à porta da tua velha casa a dedilhar, arrancando da alma da viola (grifo meu), toda aquela tristeza que vive na tua grande alma, meu pobre Jeca. (Nepomuceno, 1999, pg. 95)*

No entanto, o principal responsável por fazer com que a distância entre as fronteiras da cultura caipira e da cultura urbana fossem encurtadas atende pelo nome de Cornélio Pires<sup>26</sup>. Foi ele que, em 1929, através do patrocínio de um amigo promoveu a ponte da música caipira, do ambiente rural para as salas de gravação, produzindo a primeira “leva” de discos de 78 rpm que registravam as músicas e algumas anedotas caipiras cantadas e contadas pelos próprios caipiras. Na verdade, no início da década de 20, algo da cultura caipira já se fazia presente na cidade. Entretanto, num típico movimento de antropofagia cultural, tão em voga naquele momento histórico, essa cultura era apresentada por pessoas que não necessariamente estavam envolvidas diretamente com traços culturais do caipira, como já descrito. As canções caipiras que foram gravadas até então eram, de uma forma geral, interpretadas por artistas urbanos. Artistas como Francisco Alves, “o rei da voz”, que gravou, dentre outras as toadas caipiras “Chuá-Chuá” e “Dengosa” e a cantora de teatro de revista Abigail Maia. Podemos citar, também, as interpretações de

---

<sup>26</sup> Considerado por uns o maior divulgador da música caipira, e por outros um grande aproveitador da singeleza do morador do sertão, o jornalista Cornélio Pires, nascido em Tietê, era considerado um exímio conhecedor do “tipo caipira” o qual representou em vários palcos antes de formar a “turma caipira do Cornélio” que foi registrada nos discos.

roupagem erudita da cultura caipira nas obras do compositor Villa Lobos, dentre elas, “Cânticos Sertanejos” e “A Lenda do Caboclo” (Nepomuceno, 1999, pg. 104, 109), sem contar a grande obra “O Trenzinho do Caipira” composta anos mais tarde.

Até então, não se pode encontrar nem o caipira, e muito menos a viola como participantes desse movimento. A letra, a canção, o mote eram caipiras; mas a interpretação, a condução harmônica e a instrumentação estavam mais ao gosto dos moradores da cidade, com sabores da música europeia.

Foi então somente a partir da intervenção de Cornélio Pires que passou a ser possível que as canções sertanejas fossem gravadas pelos próprios caipiras na forma como eram tocadas no sertão, com vozes duetadas em terças e acompanhadas de viola e violão. De acordo com registros, foram produzidos seis discos com cinco mil cópias cada um<sup>27</sup> (Nepomuceno, 1999, pg. 110). As duplas Zico Dias e Ferrinho, Caçula e Mariano, Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Lourenço e Olegário (que depois adotaram os nomes de Mandi e Sorocabinha), dentre outros foram os “caipiras” registrados na famosa “série vermelha” de Cornélio Pires. Esse evento marca a introdução da música e da cultura caipira no mercado fonográfico.

Numa demonstração clara de um novo uso para a música e a viola caipira, a assim chamada Turma do Cornélio, após a gravação, começa a circular pelo país, se apresentando em quermesses e circos e, por consequência, vendendo seus discos.

Esse momento se torna de extrema importância por apresentar, certamente, uma modificação do fazer musical do caipira, uma ressignificação do seu uso que promove uma ressignificação também da imagem da viola, seu instrumento mais representativo. A música caipira, que antes possuía uma função de manutenção da coesão sociocultural do bairro caipira, através das canções executadas tanto em momentos festivos quanto em funções religiosas, passa, então, a ser registrada e comercializada em forma de discos. Antes, um elemento de união e de manutenção cultural, ela se desloca de seu local de ação original para, colocada dentro de um estúdio, ser registrada como fonograma. Nessa condição, transforma-se em objeto de valor comercial, em mercadoria. Sobre isso, Ivan Vilela, citando o professor José de Souza Martins relata que “*as gravações fizeram essas músicas saltarem do seu uso ritual, sagrado ou profano, para atenderem uma demanda do mercado*”.

---

<sup>27</sup> Existe alguma discordância na literatura sobre o número real de discos produzidos. Nepomuceno (1999) relata que foram seis discos. Outros autores, como Ferrete (1985), falam sobre 5 discos diferentes. Entretanto, todos são unânimes em relatarem que foram produzidas 5000 cópias para cada disco.

Existem vários trabalhos publicados que discutem esse momento de grande importância, na qual a música caipira passa a ser compreendida de outras formas e, inclusive, a ser acessível aos moradores das cidades. Entretanto, a maioria desses trabalhos não discute profundamente a participação da viola nessas ações. A abordagem se dá muito mais sob o viés da canção caipira. Já a nossa intenção é avaliar esse momento, focando na participação da viola de dez cordas bem como nas possíveis modificações do seu uso a partir de então. Como a viola se tornou o instrumento típico do caipira, profundamente relacionado com a sua música, devemos, portanto discutir um pouco sobre a linha divisória que se cria no fazer musical do caipira após a ação de Cornélio Pires.

A partir do momento em que a música caipira sai de dentro do seu bairro e começa a ser praticada pelos estúdios e palcos do país e a ser ouvida nos gramofones, podemos dizer que ocorre uma modificação importante no seu uso, na sua estruturação harmônica, rítmica e instrumental e, principalmente, na sua função sociocultural. Essa música é deslocada do seu objetivo de agregamento e união, que se cumpre através da função de manutenção de um *status quo* social e cultural, relacionado às suas ações nos momentos sociais e religiosos do grupo no qual ela se insere. Ela passa, então, para um processo que se confunde entre o entretenimento e a divulgação de uma cultura através de sua representação artística. Ao mesmo tempo em que a prática musical caipira se torna uma mercadoria, ela tem, por intenção divulgar, nas cidades, a cultura do interior do país que, nesse momento, se encontra tão distante do urbano que passa por uma cultura estranha a ele. Certamente não podemos separar o intuito mercadológico do cultural nessa divulgação.

Certamente, a performance da música caipira como era praticada e na qual a viola ainda se encontra presente, é profundamente modificada com esse novo uso. E, uma vez que a performance é modificada, vários outros significados, ou signos<sup>28</sup> relacionados a ela, passam a ser incorporados a esse fazer musical.

Se pensarmos que antes das gravações, a performance da música caipira se realiza sem uma distinção entre artista e plateia, somente existindo participantes, tal como ocorre nos festejos sagrados como as folias de reis, ou nas comemorações não-cristãs, como nos catiras ou nos cantos de mutirão, podemos classificá-la, baseados nos escritos de Thomas Turino (2008), de *performance participativa*. Há que se atentar aqui pela necessidade de manutenção dessa modalidade de performance para que o

---

<sup>28</sup> No capítulo de introdução já descrevemos com detalhes, baseados no conceito de Charles Pierce (APUD Turino, 2008) os significados dos signos musicais e suas relações com a viola.

seu sentido de agregamento do bairro caipira não seja perdido. Nesse caso, as modificações relacionadas a essa performance não são bem vindas. Há um sentido no ritual representado por ela que deve ser mantido para que esse sentido, bem como a sua função, não se perca.

Quando esse “fazer musical” é deslocado do bairro caipira para um palco, ou um estúdio, a primeira modificação que se apresenta é a separação entre artistas e plateia. Nesse sentido, podemos dizer que, a sua antiga função agregadora dos bairros caipiras é a primeira a ser perdida. Ou, pelo menos, modificada profundamente. Além disso, os objetivos dessa performance se deslocam junto com ela. No caso anterior, a atenção dos atores se encontra na ação, no fazer, sem preocupação alguma com a adequação ao valor estético urbano e, por consequência, à valoração econômica dessa ação. Não há, aqui, a construção de um produto mercadológico, muito antes pelo contrário. Quando essa música é levada ao palco e/ou ao disco, essa atenção no fazer passa a ser guiada por uma necessidade de adaptação dessa performance aos conceitos estéticos urbanos, o que coloca essa performance bem distante da anterior. O objetivo se torna, então, construir um “produto” belo, adequado, palatável, e que seu consumo seja desejado pela audiência que, agora, se encontra separada, não-participante desse fazer musical. Ainda baseado em Turino (2008), esse fazer musical passa, então a ser executado na forma de *performance de apresentação*.

Podemos sugerir, então, que a partir da ação de Cornélio Pires, a música caipira passa a se apresentar em dois *espaços sociais* distintos. Um deles é representado pela sua ação dentro dos bairros caipiras nos quais o seu objetivo de agregamento se mantém incólume através da manutenção das práticas musicais festivas tanto religiosas quanto pagãs. O outro, que nasce com o advento dos fonogramas, faz com que a música caipira, e a viola se transformem em um produto cultural e, por isso, passam a ter valor de mercado, já sem uma função social bem definida.

É fácil perceber que no primeiro espaço, a ação dos atores é no sentido de manutenção da tradição do fazer musical caipira, como se a modificação fosse capaz de provocar um desmanche de um processo sociocultural. Podemos dizer que esse fazer musical possui uma direção vetorial centrípeta, que caminha para o centro e, por isso, para longe de suas fronteiras.

Entretanto, o segundo espaço toma um sentido e uma direção diametralmente inversa ao anterior, apesar de aparentemente falarmos ainda do mesmo estilo musical

e do mesmo instrumento: a música e a viola caipira. De uma forma, talvez inconsciente, esse deslocamento do caipira para fora de seu bairro produz um movimento cuja direção vetorial é centrífuga. Esse ator se desloca para fora, para longe do centro, se aproximando, cada vez mais de suas fronteiras, o que propicia a aproximação exatamente com o que ameaça o caipira antigo: o contato com o outro, com o “de fora”. Esse movimento, do qual as turnês são um exemplo, se por um lado divulga a música caipira para “o mundo”, por outro a sujeita a várias influências que, certamente, possuem o poder de modificar a sua “tradição”.

Essa compreensão que separa os fazeres musicais caipiras, nos leva a sugerir, até mesmo, na presença de duas formas culturais distintas. Na verdade, os estudos musicológicos recentes já tomaram por fato essa distinção, separando esses dois “fazeres musicais” em dois estilos: a música caipira, denominada “de raiz”, que remete à primeira, e a música sertaneja que nos direciona à segunda forma de performance<sup>29</sup>.

Apesar de, desde as gravações, podermos visualizar uma distinção entre os dois estilos, reforçada pela diferenciação na sua função sociocultural, até o final da década de 1940, essa separação não se encontra muito bem delimitada. A maioria dos atores que “passam” para o palco, ainda se encontra no limiar entre uma função e a outra, ora se apresentando para plateias, ora participando dos festejos em suas comunidades. Podemos sugerir que o fato de a maioria da população brasileira estar localizada no sertão, o que perdura até a década de 1950, pode ser um fator contribuinte para essa pequena separação entre as duas funções da performance do caipira. De acordo com Rosa Nepomuceno, quanto mais o êxodo rural vai aumentando, que ocorre a partir da década de 30 com a derrocada do preço do café, maior é a influência dos processos culturais urbanos a modificar essa performance da música caipira. E maior é a distinção entre esses dois *espaços sociais* nos quais a viola se insere, por enquanto. Nesse sentido ela relata que, ao final da década de 1930:

*Dos 41 milhões de habitantes, 28 ainda viviam longe das cidades; a roça era, portanto, o grande celeiro de gente que cantava, tocava e fazia humor. (...) Os valores rurais e urbanos estavam amalgamados e a música era o grande elo de ligação entre esses mundos. (Nepomuceno, 1999, pg. 126).*

---

<sup>29</sup> A dissertação de Elizete Ignácio dos Santos (2005), denominada “Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas”, discute exatamente esse tema.

Após relatar várias formas de ressignificação do fazer caipira pelos moradores da cidade, seja na música, no teatro ou no cinema, Nepomuceno relata que:

*Com tudo isso, a cultura interiorana se mantinha vigorosa nos grandes centros, embora na roça, o matuto continuasse abandonado à própria sorte. Os poderosos se divertiam com suas histórias e sua música, mas poucos se preocupavam, com o fato de que a escola e o posto médico ainda continuasse a léguas de sua casinha de pau-a-pique. (Nepomuceno, 1999, pg. 123).*

Esse trecho deixa claro que, se a cultura caipira está sendo divulgada pelo mundo, o mesmo não ocorre com o próprio caipira, que passa, mais uma vez, a permanecer isolado em seu “canto”.

Então, com o passar dos anos, o aumento do êxodo rural faz com que a população urbana passe a ser maioria a partir da década de 50. Lentamente, os espaços rurais se tornam cada vez mais reduzidos em detrimento de formações urbanas. Esse fato colabora de forma importante para que as influências urbanas na cultura, e por isso, na música caipira sejam cada vez mais notadas.

Cada vez mais, o movimento de fuga do centro, de aproximação com as fronteiras prepondera sobre a preocupação da manutenção do *status quo* caipira. Isso permite que, como consequência, novas influências sejam inseridas no fazer musical caipira. Nepomuceno relata que essas novas influências faria com que as músicas caipiras “(...) comesçassem a ser impregnadas de signos das mais diversas procedências que as afastariam de suas raízes, cada vez mais” (Nepomuceno, 1999, pg. 112).

O fato de, a partir da década de 1940, as duplas caipiras passarem a se apresentar fora do país promove o intercâmbio de informações com outras culturas. O resultado disso é a inserção de ritmos, na música caipira, que possuem matrizes fora do país. Ritmos com influências paraguaias como a guarânia e a polca paraguaia; argentinas, como o tango e o xamamé e até mesmo de outros continentes como o valseado, e as rancheiras mexicanas. Várias canções que são consideradas, nos dias atuais, como tradicionais caipiras foram compostas nestes ritmos oriundos desse intercâmbio. Podemos citar a mais famosa delas, a guarânia “Chalana”, peça obrigatória no repertório do violeiro que deseja se afirmar como caipira tradicional, composta pelo acordeonista italiano Mário Zan em parceria com Arlindo Pinto. Importante relatar o fato de que a canção, além de executada em ritmo ternário



terminando no início do tampo e normalmente composta por dez ou doze trastos. algumas eram confeccionadas com alguns trastos a mais, os quais eram fixados no tampo (fig. 3). A maioria das violas era confeccionada por artesãos. O mais reconhecido foi José de Souza Salgado de Queluz de Minas<sup>30</sup> que confeccionava as afamadas “violas de Queluz”. Com as modificações, as tarraxas de metal passaram a substituir as cravelhas, certamente para suprir a necessidade de uma afinação mais precisa, e que estivesse relacionada às frequências sonoras seguidas pelos instrumentos urbanos. Além disso, a trasteira, agora colada ao tampo, passa a atingir o bocal da viola e os trastos passam de 12 para 22 (fig. 4). De acordo com Roberto Corrêa (2000), essa modificação faz com que as cordas fiquem mais distantes do tampo do que nas violas antigas, e isso facilitaria a ação da mão direita. Entretanto, certas particularidades tradicionais comuns em toques de acompanhamento em que os dedos da mão direita raspavam no tampo além de tangerem as cordas, ficariam prejudicadas.



Fig. 15 – (um exemplar de) Viola “antiga” (viola de Queluz, construída pela família Salgado, em Queluz de Minas)

---

<sup>30</sup> A cidade de Queluz de Minas é a atual Conselheiro Lafaiete, localizada a 110 km de Belo Horizonte.





Fig. 16 – Um exemplar da Viola “moderna” (Viola modelo Gianinni, já pertencente aos modelos fabricados em série e não artesanalmente).

Mesmo com as modificações estruturais, a viola, a partir da década de 1960 é, mais uma vez colocada ao lado das práticas musicais urbanas. Isso se deve ao aumento dos processos de modificação e de “modernização” já descritos, que promove a inserção de novos instrumentos de maior potência sonora. Vários autores relatam o destino da viola em meio à gama enorme de influências que pairam sobre a música sertaneja dos centros urbanos na segunda metade do século XX. Sobre a ação dessas influências, Nepomuceno (1999) descreve, no final da década de 40, a entrada paulatina de instrumentos mexicanos e europeus tais como sopros e acordeons no mundo que era só da viola e do violão. A autora relata que:

*Àquela altura, as modas da roça já tinham perdido a pureza e cada vez mais o sotaque. (...) a música fluía em direção às fronteiras. (...) Aos poucos, o repertório mais tradicional perdeu espaço para as rancheiras mexicanas (...) vestidas por arranjos requintados, com cordas e sopros. (Nepomuceno, 1999, pg. 147)*

Sobre isso Ivan Vilela diz que, ao final da década de 60:

*As violas foram substituídas por elétricas guitarras e incorporaram-se outros vários instrumentos presentes no ambiente sonoro da música popular e da música pop. (Vilela, 2011, pg. 100)*

No mesmo sentido, Ferrete relata que:

*A roupagem dos intérpretes iria aderir ao visual dos chamados shows urbanos, a moda de viola teria tudo a acompanhá-la, menos viola e os gêneros típicos cederiam lugar à “mexicanizações” ou “paraguaismos” gradativos em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com justificativas de “modernização” ou adaptação à nova realidade. (Ferrete, 1985, pg. 70)*

A substituição da viola por instrumentos de caráter urbano, com “roupagem pop”, reforça sobremaneira a separação entre esses dois *campos sociais*. Temos, nesse momento, o nascimento de um estilo que vai dar origem, anos mais tarde à música sertaneja romântica do final do século XX e ao, assim chamado, sertanejo universitário do princípio do século XXI. Curiosamente, apesar das inovações incorporadas ao mundo do agora sertanejo romântico, alguns elementos que fazem referência ao caipira antigo foram mantidos como, por exemplo, as melodias em terças paralelas e a manutenção das “duplas”. Entretanto, a viola não foi um desses elementos. Ainda de acordo com Ivan Vilela, “*aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato instrumental de bandas pop.*” (Vilela, 2011, pg. 99)<sup>31</sup>.

Inclusive, várias duplas que estavam se apresentando nos palcos e gravando discos, mas, por algum motivo, escolheram manter a viola com instrumento de referência foram colocadas de lado e perderam espaço e trabalho nessa fase das gravações caipiras, de acordo com o pesquisador Ivan Vilela (2011)<sup>32</sup>. Mesmo grandes nomes da viola caipira como Tião Carreiro e Pardinho ou até mesmo Tonico e Tinoco passaram por várias dificuldades para mostrar seu trabalho entre as décadas de 60 e 80. Nepomuceno relata que Tião, por volta do final da década de 70 teve que modificar alguns arranjos, acrescentando outros instrumentos como teclado e guitarra, para não perder público. Esse caminho também foi seguido pela dupla Tonico e Tinoco, na mesma época. A frase de Sérgio Reis é emblemática sobre isso: “*Quem conseguiria se fazer ouvir com duas violinhas?*” (Nepomuceno, 1999, pg. 204). Nepomuceno ainda completa:

---

<sup>31</sup> Interessante notar que, na maioria dos shows das duplas sertanejas, nos dias de hoje, existe um momento onde a banda pára e a dupla passa a tocar “modas” antigas, com viola e violão, como se fosse para lembrar da “tradição” caipira.

<sup>32</sup> Ivan Vilela relaciona à dupla Léo Canhoto e Robertinho com a gravação da música “Apartamento 37” como o início do que ele denomina a “terceira fase” das gravações caipira. Essa fase representa a total inserção de elementos da cultura pop, principalmente americana, na música sertaneja.

*Nesse cenário, a serventia da violinha de dez cordas virou, malemá, som pra boi dormir ou pra caipira intelectual fazer bonito para plateias de 200, 500 gatos pingados. (Nepomuceno, 1999, pg. 203).*

Entretanto, se a viola foi paulatinamente deixada de lado pelos sertanejos modernos, no interior do país, ela ainda mantinha a sua importância para as comunidades de tradição caipira. Ela ainda cumpria a sua função de agregamento sociocultural. Em localidades onde a influência urbana não estivesse tão presente e, de alguma forma, não estivesse ocorrendo o movimento centrífugo rumo às fronteiras, de busca pelo novo, a viola ainda mantinha o seu status e a sua grande importância, uma vez que, quase sempre, era o instrumento que guiava as práticas festivas e, principalmente, religiosas. Nas Folias de Reis, Danças de São Gonçalo, nos Catiras do sertão brasileiro, a viola mantém a sua participação cada vez mais forte, num sentido contrário ao que ocorria nas cidades com o decorrer dos anos. A pesquisadora Luzimar Paulo Pereira, ao buscar contato com os violeiros do interior de Minas Gerais para escrever um artigo sobre as lendas dos “pactos”, como falaremos adiante, relata perfeitamente a relação desses violeiros com os fazeres religiosos. Ela diz que:

*Os violeiros com os quais trabalhei durante as minhas viagens de campo são, antes de tudo, agricultores, pequenos comerciantes e funcionários públicos que se relacionam com seu instrumento e com sua música em termos religiosos. Eles são, antes de mais nada, agentes imprescindíveis à realização dos rituais do catolicismo popular mais importantes da região: “foliões de reis” ou do “divino”, “folgazões” das danças dedicadas a São Gonçalo do Amarante. (Pereira, 2008, pg. 381).*

Sobre a relação funcional dicotômica da performance participava e da performance de apresentação relacionada ao mundo da viola, a autora complementa que para esses tocadores instalados no sertão “a idéia de se transformar em artista é entendida como uma coisa diferente. Ser ‘violeiro de Reis’, por exemplo, não é a mesma coisa do que ser um ‘artista’” (Pereira, 2008).

Podemos sugerir, então, que o grande motivo da manutenção da importância da viola para essas comunidades ocorra pela sua íntima relação com as práticas religiosas, nas quais ela se encontra inserida desde os primórdios do país, quando foi utilizada pelos jesuítas. E essa relação, que se dá principalmente com as Folias de Reis, tem se tornado, com o passar do tempo, cada vez mais íntima e profunda. Tanto que, para essas comunidades, os termos *violeiro* e *folião* são considerados praticamente, sinônimos. Podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que, para a

população do sertão brasileiro, não existe um violeiro que não esteja envolvido nas práticas das Folias de Reis. Em vários relatos de tocadores de viola que ainda hoje permanecem no interior do país, mais voltados para suas comunidades, a ligação da prática do tocar viola com a participação efetiva na Folia de Reis é descrita com tamanha intimidade que, em algumas falas, pode-se confundir uma com a outra.

Em entrevistas feitas com violeiros que se mantiveram distantes das modificações promovidas pela influência urbana, existem vários relatos sobre a importância da viola como a mantenedora dessas relações sociais, religiosas, e até mesmo com o ambiente natural que está em volta desses tocadores<sup>33</sup>.

Um desses violeiros é Zé Preto, da cidade de São Francisco-MG, que descreve a sua relação com a viola, desde o seu aprendizado até a sua forma de uso do instrumento.

*Meu pai era tipo eu mesmo, ele era folião, mas era da viola mesmo! Então, eu, com 8 anos, carregava a viola dele pras folias. Mas nunca ninguém me ensinou. Aí eu, com 8 anos que eu comecei a tocar nas folias de Reis, junto com meu pai e meus irmãos. Trabalhei de vaqueiro 36 anos! Eu ia pro serviço e de tardinha eu chegava, tomava banho e era hora de “quebrar uma” e ia pra viola (Zé Preto, DVD “Mestres da Viola” 2011)*

No mesmo sentido, o violeiro Seu Domingos, também de São Francisco-MG, relata:

*Eu tinha 10 anos e já era folião (...) Eu aprendi a tocar viola herdando do pai. Ele era folião...tinha a viola dele...Lá em casa tinha todos os instrumentos, tinha de tudo (...) quando era de noite cada um pegava um e era uma festa. (Seu Domingos, DVD “Mestres da Viola” 2011)*

Reforçando a importância da folia, “Seu Nenzico”, violeiro da cidade de Bom Despacho, relata que “do dia 24 de dezembro até o dia 06 de janeiro o nosso serviço era só mesmo ajudar na folia de reis. Nesse mesmo sentido, o violeiro João Rodrigues da cidade de Pirapora, pertencente ao terno de folia de Bom Jesus da Lapa, destaca:

*Essa romaria, nós seguimos cumprindo nossa missão e também cumprindo promessas para os “devedores” que devem a promessa para pagar, nós, então, fazemos a penitência para eles. (João Rodrigues, DVD “Mestres da Viola”, 2011)*

---

<sup>33</sup> A maioria desses relatos foi retirada do DVD “Mestres da Viola” (2011), feito com violeiros antigos que residem nas cidades à beira do rio São Francisco.

Ao contrário do que se pensava, a ressignificação da viola que culminou com o seu uso como instrumento de performance de apresentação não eliminou a prática anterior, em que era elemento da performance participativa. Os depoimentos aqui listados deixam claro que essa função da viola ainda se encontra presente em algumas regiões do país.

Os violeiros entrevistados no DVD “Mestres da Viola” (todos eles são guias de folia de sua região) deixam claro que o sentido religioso do “fazer musical” da viola não se extinguiu com a ressignificação do instrumento ocorrida há decênios atrás. Consideravelmente distante do fazer musical dos violeiros que seguiram o caminho do palco, esses instrumentistas permanecem mantendo a viola no seu objetivo primevo quando do seu uso nos bairros caipiras.

Um outro fato interessante é que a forma de aprendizado do instrumento, para esses violeiros, respeita o mesmo sentido social, cultural e religioso do seu uso. Como relatado nos depoimentos, para esses, hoje em dia, considerados mestres da viola caipira, o aprendizado da viola está muito mais inserido no “fazer” rural do que na aquisição, com um professor, de uma técnica para se tocar um instrumento. E o que foi aprendido era pra ser usado na própria comunidade, para divertimento e descanso após um dia de trabalho na roça, ou para os festejos religiosos que ocorriam no lugarejo. Sobre essa forma de aprendizado e contato com a viola, e que necessariamente passa pela sua relação com a folia de reis, o violeiro e guia de folia “Badia Medeiros” de Unai-MG que, há 50 anos, conheceu a viola “*através da comunidade*”, com os foliões e guias de folia de sua região conta que:

*Na comunidade, tinha (viola). E eu via, nos festejos, nas folia. Eu via, achava bonito e interessei. E na família não tinha violeiro. Aí eu fui impressionando com aquilo e disse “eu vou comprar uma viola!” Aí meu irmão me deu.*

*Eu aprendi sozinho (...) Eu não tive professor e hoje eu sou um professor. (Badia Medeiros, em entrevista concedida ao autor)*

Como podemos perceber através dos relatos anteriores, não existia a imagem do “professor de viola”. A forma de aprender a tocar viola estava muito mais relacionada com as práticas sociais do que com um desenvolvimento técnico. Caso alguém quisesse aprender a tocar viola, essa pessoa deveria se inserir nas práticas sociais e, então, por conta própria, através da observação, aprender os toques de viola. A forma de aprendizado do violeiro Paulo Freire teve com seu mestre Seu Manelim (Manoel de Oliveira, violeiro tradicional do vale do Urucuia) ilustra

perfeitamente essa forma de aprendizado dos violeiros que ainda estão inseridos nos fazeres antigos da viola. Ele relata que:

*Porque, com o Seu Manoel, lá, eu vivia com ele na casa dele, eu trabalhava na roça com ele de dia e à tardinha, assim à noite ele tocava viola e eu ia aprendendo com ele, imitando o jeito dele tocar. (Paulo Freire, em entrevista concedida ao autor)*

Entretanto, essa forma de aprendizado, que passa, também, pela função religiosa do instrumento, fez com que se criasse uma aura mística em volta do “tocar viola”! Para os violeiros-foliões, “*a arte de pontear a viola é um dom de Deus, quem não nasceu com o dom, nunca irá tocá-la.*” (Corrêa, 2000). Nesse mesmo sentido, o autor complementa que, ao que nasceu “*sem o dom*” resta apelar “*para o outro lado*” fazendo o “pacto com o diabo” através das várias simpatias que são conhecidas nas tradições violeiras.

Interessante notar que até mesmo as modificações estruturais pelas quais a viola passou quando da sua ressignificação não foram incorporadas por esses, e outros violeiros que se mantiveram no *espaço social* no qual a viola mantém as suas funções socioculturais antigas. As violas utilizadas, e confeccionadas, por esses tocadores ainda mantêm as características das violas antigas (fig. 5). Podemos sugerir duas razões para esse fato. Uma razão de cunho técnico, uma vez que os modelos antigamente usados se prestavam perfeitamente para sua prática nos festejos, e à aplicação das técnicas de execução necessárias para tal. Uma outra razão para isso poderia ser uma tentativa inconsciente de manter as coisas como eram antigamente, uma vez que, para manter a “tradição” das práticas musicais, as modificações não são bem-vindas.



Fig. 17 - Os Violeiros-Foliões e suas violas antigas de São Francisco-MG: “Seu” Domingos e Zé Preto.  
(Foto retirada da revista Mestres da Viola - [www.anbv.com.br](http://www.anbv.com.br))

Entretanto, com a gradativa aproximação das cidades com o sertão que ocorre nas décadas finais do século XX, tem-se uma invasão das influências urbanas nos processos culturais caipiras. Um dos resultados disso é que algumas dessas práticas estão, cada vez mais, perdendo espaço. Os violeiros-foliões antigos estão envelhecendo, ou mesmo falecendo, e não se tem encontrado substitutos para a “lida de folião” nas gerações mais novas. Sobre isso, Seu Domingos relata seu medo:

*Hoje (2011) eu tou fazendo 36 anos de folia, nunca abandonei, tou até hoje! Mas eu tou sentindo que daqui a pouco eu sou obrigado a caçar um pra ficar no meu lugar e num tou achando.* (Seu Domingos, DVD “Mestres da Viola”, 2011)

No mesmo sentido, o pesquisador de cultura popular José Maria Campos sugerindo o distanciamento da viola dessas práticas religiosas, relata que:

*Eu não acho que a folia de Reis está diminuindo, não. Por ser uma cantiga de devoção. A letra trata-se de um tema universal que não mudou nada. Agora, da viola, da música caipira de raiz, eu não sei para onde vai! Porque não tem mais transporte de boiada, não tem mais rancho de chão batido, não existe mais as festas juninas.* (José Maria Campos, DVD “Mestres da Viola”, 2011)

### 2.3- A viola “neo-caipira”

No que diz respeito à inserção cultural da viola de dez cordas, o quadro que se forma, no início da década de 1970, se assemelha em muito com o que ocorria no final do século XIX. Nas cidades, como consequência das influências modificadoras por que passou a música caipira, a viola, ou estava praticamente esquecida ou era considerado “*um objeto tão exótico e obsoleto quanto um moedor de café, daqueles de ferro, das velhas fazendas*” (Nepomuceno, 1999, pg. 174), um bom enfeite para a parede da sala, diria eu. No sertão, ao contrário, ela ainda mantinha a sua função e a sua estrutura de décadas anteriores, sendo utilizada para as funções sociais, culturais e religiosas desde o século XIX.

Parece que, como uma repetição do que ocorreu anteriormente, a viola, mais uma vez, ficaria restrita ao interior do país. O que temos, portanto, é a reconstituição das fronteiras do mundo caipira da viola. Mais uma vez, o ostracismo da viola nas capitais a conduz para um movimento centrípeto que culmina na reformulação e “reforçamento” das suas fronteiras, agora estabelecidas não mais no entorno dos bairros caipiras, mas cujo centro se encontra nas pequenas vilas e cidades do sertão brasileiro e se estende até as periferias das cidades onde os antigos trabalhadores rurais se instalaram após a sua retirada do sertão.

Mas, a chegada da década de 70 promove o surgimento de um movimento cultural que levará, assim como no início do século XX, à maleabilização dessas fronteiras e a possibilidade de modificações no que diz respeito ao uso da viola. Se no primeiro momento, esse movimento de aproximação com as fronteiras ocorre “de dentro para fora”, através do próprio violeiro caipira saindo do centro do seu universo-bairro e rumando em direção às suas fronteiras e, assim, procurando “outras direções” e outros usos para o instrumento, esse “novo desafio” para as fronteiras caipiras pré-estabelecidas ocorre através de um movimento que se dá “do lado de fora” destas.

Esse movimento é protagonizado por um grupo de jovens, nascidos ou claramente formados no contexto urbano, que começa a conhecer e a se interessar pela viola caipira. Apesar da formação cultural urbana, uma vez que a grande maioria deles possui titulação acadêmica (em música ou em outras áreas) e alguns inclusive são instrumentistas premiados, a maioria descende de famílias de origem interiorana. Não podemos, assim, falar que o mundo cultural caipira lhes é de todo desconhecido. Isto posto, poderíamos sugerir que esses jovens da cidade estariam, então, movidos



por uma espécie de saudosismo do não-vivido, entendido como fruto de uma busca de raízes e identidades culturais, e que se encaminham para o sertão com o intuito de aprender os “segredos” do instrumento, seus toques e suas lendas, de que eles já tinham algum conhecimento.

Conhecidos como "novos violeiros", ou "neo-caipiras" (Nepomuceno, 1999: p. 177; Santos, 2005: p. 95; Pereira, 2006: p. 290), nomes como Almir Sater, Renato Teixeira, Roberto Corrêa, Paulo Freire, entre outros, são considerados ao mesmo tempo precursores e expoentes desse movimento.

Interessante notar que essa nova busca pela viola, em nenhum momento segue no sentido daquele uso que provém da resignificação ocorrida na década de 1920. Ao retornarem ao sertão atrás do conhecimento do instrumento, os “novos-violeiros” buscam esses “segredos” junto aos mestres do interior, aos violeiros que mantiveram o uso da viola dentro de suas funções sagradas. O objetivo dos interessados em aprender a viola, na década de 70, está muito mais relacionado com o instrumento usado no século XIX, e que foi mantido em atividade pelos caipiras que não foram influenciados pela miscigenação promovida por Cornélio Pires. Roberto Corrêa conta como foi sua inserção no mundo da viola.

*Eu comecei em Brasília, eu estava no curso de física, isso foi em 77. E uma das questões que surgiu foi que não havia método de ensino. (...) E aí eu passei a ir atrás, fui na biblioteca, na UnB, não achei nada. Aí eu passei a ir atrás dos violeiros antigos pra aprender os toques, as levadas, as afinações. (Roberto Corrêa, em entrevista concedida ao autor)*

Entretanto, o relato do violeiro Paulo Freire, um dos “neo-caipiras”, é muito representativo de como essa procura pela viola ocorreu. Vale a pena descrevê-lo com detalhes:

*“Bom, eu ouvia viola quando eu era menino, mais pela rádio, assim. (...) E, finalmente, eu ganhei um disco do Renato Andrade. Aí eu fiquei muito encantado com a viola. Comprei uma viola. Na época eu morava em São Paulo, tinha uns grupos lá. Mas, sempre tocando viola como quem toca violão, né? Afinava igual o violão, como se fosse um violão de dez cordas. Aí eu li o “Grande Sertão”. (...) O que eu senti, quando eu percebi a musicalidade da escrita do Guimarães Rosa, aquilo, assim, mesmo sem entender palavra por palavra eu vi que eu entrava naquela linguagem e fiquei totalmente envolvido pelo livro. E quando eu li aquilo, eu pensei, né, se o Guimarães Rosa criou um mundo, com aquela linguagem, a região que ele tratava no livro, devia ter uma música muito bonita, muito poderosa porque aquela musicalidade da fala, da prosa do Rosa devia ser parecida com a música da região. Então, com alguns amigos, a gente foi, primeiro, pro Recife, pra conversar com o Suassuna que era amigo do meu pai, que tinha esse trabalho armorial. O Suassuna encaminhou a gente pro Antônio Madureira, e o Madureira deu algumas dicas pra gente, mas que, assim - eu lembro, assim, que isso foi em 76, 77 - o que ele falou pra gente foi o seguinte: Olha, qualquer lugar do Brasil que você entrar e se afundar - assim, um lugar*

*que não tenha luz elétrica, que não tenha telefone, não tenha nada, você vai encontrar uma cultura muito preservada e muito rica. E se você andar 200kms pra frente, você vai encontrar uma cultura muito diferente e, também, muito rica. Então... se enfiar no meio do mato mesmo. Então a gente tinha algumas indicações sobre o Uruçuia, a região do Guimarães Rosa. Então, lá do Recife, a gente foi até Petrolina, Juazeiro. Pegamos um vapor. Descemos no mapa, subimos o rio até Januária. De Januária fomos pra serra das araras – tinha a festa para Santo Antônio lá – Que no Uruçuia e na serra, a gente pegou umas indicações. E aí paramos lá no Uruçuia. Dali, no Uruçuia, na serra, fomos para Porto de Manga que é um povoado na beira do rio Uruçuia. E ali no Uruçuia, me indicaram alguns violeiros que eu fui procurando, procurando até encostar no Seu Manoel de Oliveira, meu grande mestre. E aí fiquei lá aprendendo com Seu Manoel e com outras pessoas da região, tanto a viola como o que cerca a viola lá na roça.” (Paulo Freire, em entrevista concedida ao autor)*

Os novos violeiros, contudo, não se voltam para o mundo caipira “de malas vazias” e bastaria essa constatação para evitar a caracterização de seu movimento como um “resgate”, como é popularmente apregoado. Podemos então pensar que, junto ao saudosismo, teríamos, também, uma busca que os dirige à “novidade” estética que, em conjunto com informações anteriormente adquiridas, formaria uma nova forma de uso do mesmo instrumento. Não seria, na verdade, um desejo de retorno às formas antigas de uso da viola que os motivou, até porque, o contexto social, cultural, e até físico que ora se apresenta não permite mais essas práticas como eram feitas antigamente. Esse seria, muito mais, um movimento de “nutrir-se” do antigo para, então, reinventar um novo. Promover uma re-leitura ambivalente de dois processos culturais distintos que, em um certo momento, se miscigenam em prol de uma terceira situação, essa, também distinta das anteriores. A resposta do violeiro Almir Sater, sobre o que o influenciou a tocar viola ilustra muito bem essa miscigenação. Um dos nomes mais respeitados pela nova geração da viola e considerado, talvez, “o” precursor do movimento neo-caipira, Almir diz que:

*Eu não tenho tradição de viola caipira. Mas, assim, na minha formação de Campo Grande, de música, assim, eu sempre fui, assim... a gente saía, nos domingos pra almoçar fora, tinha aqueles conjuntos paraguaios. Dois violões, uma requinta, um contrabaixo de pau, um bandoneón, e grandes cantantes, né? E minha formação musical foi ouvindo esses caras, assim...somando mais rock’n roll, Pink Floyd, Beatles, Blues, música latinoamericana dos Andes, que eu gosto muito de charango. Eu gosto muito dessas coisas, essas misturas de sons. Minha tradição está mais por aí! Eu escutava muita viola caipira no rádio. Sintonzava em ondas curtas, antigamente lá de São Paulo e ficava escutando os velhos violeiros pontear a viola. Eu era pequenininho e botava na cabeceira da cama e escutava, de noite, os violeiros tocando. (Almir Sater, em entrevista concedida ao autor)*

Independentemente do que promoveu esse movimento, o que se observa, então, é que por meio dele se concretizou um lado do processo mais amplo de expansão cultural (práticas, concepções, valores, mercantilização) da cidade em direção ao campo, com a apropriação, e consequente ressignificação, de uma prática musical até aquele momento localizada mais ou menos à margem dos interesses e das dinâmicas do mercado urbano.

Tendo em vista essa ressignificação do seu uso, sua técnica de execução, bem como das músicas que a viola passa a veicular, podemos dizer, então, que o instrumento que emerge desse processo se torna diferente dos outros anteriores a ele, a saber, a viola do caipira e a viola ressignificada pelo “sertanejo”. Será, então, que, ao invés de uma viola, teríamos, atualmente, então, 3 diferentes instrumentos que, apesar de enormes semelhanças estruturais, são diferentes devido aos seus usos, relações socioculturais e aplicabilidades diferentes? O próximo capítulo tentará resolver essa questão.

## Capítulo 3 – Agora, a viola!

As diversas ressignificações pelas quais a viola de dez cordas passou desde que ela veio de Portugal fizeram com que seu uso fosse sendo modificado com o decorrer do tempo. Apesar de estarmos falando sempre do cordofone de 5 pares de cordas, em formato oitavado que teve a sua origem na península ibérica, se formos levar em conta o fato de que o uso e a inserção de um instrumento em uma determinada cultura acabam por promover modificações nesse instrumento, talvez poderíamos, nos dias atuais estarmos diante de não uma, mas três violas diferentes.

Uma delas seria a viola do caipira, que é fruto da modificação do uso anterior lusitano promovida pela sua inserção no fazer cultural desse caipira que, por sua vez, descende da união dos portugueses com os índios brasileiros. Esta viola se encontra de uma forma mais preponderante no interior do país e ainda é usada em performances participativas nos festejos caipiras. A manutenção dessas performances reforçaria cada vez mais os laços iniciais da viola com os fazeres religiosos e sociais do caipira, o que, cada vez mais, confirmaria sua importância para as comunidades do sertão.

Além dessa, temos a viola que saiu desse centro caipira e passou a ser utilizada para performances de apresentação pelas duplas caipiras e sertanejas. Esse movimento de “fuga do centro” permitiu com que a viola passasse a ter contato, e ser influenciada por outros processos musicais que se localizavam distante daquele uso anterior. Interações com a música paraguaia, argentina e mexicana, dentre outras, possibilitaram que uma nova forma de uso, tanto técnica quanto de repertório ou mesmo de inserção cultural da viola fosse forjada.

E, num momento posterior, temos o nascimento da viola dos novos-violeiros. Essa, “nova viola” faz um movimento diametralmente oposto ao anterior. Os novos violeiros, moradores da cidade, promovem um “retorno ao sertão” com o intuito de conhecer e compreender a cultura e as práticas socioculturais do sertão, e, então, aprender os “segredos” da viola caipira. Isso faz com que a sua forma de uso, seja técnica, seja social, se aproxime do seu primeiro uso. Entretanto, esta tentativa de “retorno às origens” é incorporada de várias influências urbanas uma vez que esses que tentam essa volta levam consigo toda a sua formação intelectual e cultural advinda da cidade grande.

E em meio a essa miríade de usos e significados, a tentativa de traçar um perfil da viola no século XXI se torna, no mínimo, interessante. Dentre os pontos que são levantados, se destaca a questão da autenticidade e a tradição. Considero a autenticidade e a tradição como uma questão única devido à íntima ligação e à interdependência existente entre estes dois temas, principalmente quando se discute sobre a viola de dez cordas. Vamos à questão.

Já é bem determinada pela literatura a relação direta e íntima que a viola possui com o surgimento e o desenvolvimento da música caipira. Podemos dizer que ambas, a música e a viola, na visão da cultura caipira, tiveram o seu nascimento no mesmo momento, uma vez que o adjetivo “caipira” foi incorporado ao instrumento concomitantemente ao nascimento da sua música.

Tanto para pesquisadores quanto para instrumentistas, a viola é, desde então, considerada como um ícone<sup>34</sup> da cultura caipira. Ela é considerada a responsável por carregar o fazer musical de uma certa “autenticidade” caipira em qualquer um dos 3 ambientes supracitados no qual ela possa estar presente. Parece que essa íntima relação da viola com a formação histórica do caipira faz com que o instrumento, quando presente na performance, tivesse o poder de fortalecer esse “fazer musical” com o seu passado de simplicidade e de relações sagradas típicas dos violeiros primeiros. Sem a viola, a música tocada pelas duplas é destituída de legitimidade caipira. Na dissertação de Elizete Ignácio dos Santos (2005), existem relatos de violeiros que descrevem bem essa aura de autenticidade que a presença da viola dá ao fazer musical seja caipira ou não. Sobre isso, o violeiro Téo Azevedo declara que:

*Toda dupla que trabalha com **viola e violão**, ela automaticamente canta música raiz. Agora, se trabalhar com dois violões, aí já é misturado, já.* (Téo Azevedo APUD Santos, 2005, pg. 81)

A fala de outros dois entrevistados pela autora, Valdo e Afonso Pimenta, membros do terno de folia de Reis de Alto Belo, seguem no mesmo sentido:

*Por exemplo, antigamente tinha dupla caipira, hoje dupla sertaneja, Então, a moda caipira é aquela cantada assim com mais simplicidade, mais da viola, mais no som da **viola e do violão**... Então ficou moda caipira e moda sertaneja, mas na realidade foi a evolução que fez isso. Hoje, geralmente, a maioria das duplas são duplas sertanejas* (Valdo, APUD Santos, 2005, pg. 81)

*Raiz é uma coisa, assim que fala mais da terra... Essas músicas caipiras mais antigas. Que hoje modernizou tudo. Veio a música*

---

<sup>34</sup> Definimos Ícone de acordo com as interpretações de Feld (2005 APUD Turino, 2009), como descrito na introdução deste trabalho.

*sertaneja com teclado, que antigamente era só viola, viola e violão.* (Afonso Pimenta APUD Santos, 2005, pg. 81)

O que gera esse poder da viola em “autenticar” o violeiro como caipira é, certamente a sua ligação com o antigo, com o passado que, nesse caso, remete à formação da cultura e do povo caipira, na qual a viola sempre esteve atuante. A presença da viola promoveria, então, autenticidade e qualificaria esse “fazer musical” como “*caipira de raiz*”. As duplas que optam pela retirada da viola de seu arcabouço instrumental são, de acordo com relatos, colocadas em outro estilo musical. A ausência deste instrumento faz com que esses instrumentistas sejam deslocados do gênero caipira para outro gênero musical que acaba por receber, posteriormente o nome de “sertanejo”. O sertanejo, neste caso, é considerado pelos violeiros “caipiras” uma mistura e, por isso, perde o seu caráter de *música raiz*, o que é determinado pela ausência da viola. Podemos considerar que a presença ou não da viola tem por característica separar, de alguma forma, o estilo sertanejo chamado de “romântico” da música caipira “*de raiz*”. Santos (2005) concorda com esse fato ao relatar que o fator preponderante para essa diferenciação é a modificação nos instrumentos utilizados para a performance. Quando se usa a viola, a relação com a música *de raiz* é feita automaticamente. Quando a viola é retirada dessa performance, a *mistura* faz com que essa raiz seja perdida.

Portanto, fica evidente que essa força de autenticidade caipira que a viola carrega está diretamente ligada à força da tradição caipira que a ela é imputada. Podemos dizer que a relação da viola com a sua tradição caipira é que dá a ela esse seu poder de autenticidade. Podemos inferir, então, que a presença, bem como a sonoridade da viola de dez cordas faz com que o ouvinte promova uma conexão com a cultura caipira, devido ao seu papel de *ícone* da cultura do sertão. A frase “*A viola carrega o sertão dentro do seu bojo*”, tão repetida por grande parte dos violeiros encontra fundamento nesse fato.

Sobre o tema “tradição”, se torna interessante recorrer a Hobsbawm & Ranger (1997) que consideram o estabelecimento de uma relação de continuidade com um passado uma importante característica de uma tradição. De acordo com os autores, quanto mais longínquo esse passado ao qual essa tradição se remete, mais “real” ela se torna. E é exatamente essa continuidade com esse passado que determinaria a sua performance, o que faz com que essa prática seja guiada por procedimentos de caráter normativo e invariável que seriam determinados por esse “passado”. Ainda de acordo com os mesmos autores, as tradições que não estariam relacionadas a um

tempo passado distante seriam denominadas de tradições inventadas e, por isso, teriam o caráter de espúrias. Hobsbawm & Ranger definem tradição, sejam “reais” ou “inventadas” como:

*Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, numa continuidade em relação a um passado histórico apropriado. (Hobsbawm & Ranger, 1997, pg. 9)*

Ora, se a questão tempo histórico for considerada determinante para a força de uma tradição, um conflito se forma, pois, as pesquisas feitas para o presente trabalho nos faz sugerir que a construção da força da tradição da viola se relaciona mais diretamente a um passado historicamente apropriado do que a um passado real e distante no tempo como Hobsbawm & Ranger (1997) consideram importante. Apesar de o instrumento ter se relacionado a outros signos historicamente bem mais antigos, é na construção da cultura caipira que se localizam os signos considerados formadores do que é, hoje, reconhecido pelos violeiros e amantes da viola como tradição na qual ela se insere. Todos os itens que a relacionam a momentos e signos anteriores a esse mundo caipira foram praticamente esquecidos nos dias atuais. Acredito, inclusive, que boa parte dos aficionados pela viola não saberia me dizer quem foi Domingos Caldas Barbosa ou que a viola era o instrumento utilizado no “choro” carioca no século XIX. De acordo com os relatos feitos para o presente trabalho, o protótipo do violeiro tradicional, como atualmente ele é construído, pode até se constituir de algumas características da viola de Portugal ou até mesmo da viola do Brasil-Colônia. Mas, as suas características mais evidentes estão profundamente relacionadas ao mundo do caipira. Um fato interessante, e que corrobora essa relação íntima entre esses dois personagens, o violeiro tradicional e o caipira, é que, quando Seu Badia Medeiros, violeiro antigo e capitão de folia da região de Unaí, foi perguntado sobre qual o grau de intimidade entre a viola e o *caipira*, ele respondeu da seguinte forma: “o violeiro com a viola são irmãos!” (grifo meu). Para o mestre da tradição Badia Medeiros, as palavras violeiro e caipira são sinônimos. Para ele, o violeiro é o caipira. Não há distinção entre esses dois personagens. No mesmo sentido, o violeiro Paulo Freire coloca, também, a importância da tradição caipira para a viola. Para ele, a viola tradicional (aqui, também, relacionada ao mundo caipira) deve ser aprendida com o que ele chama de “mestres da tradição”, que, para o violeiro, se apresenta na figura de “Seu” Manoel de Oliveira, conhecido como “Seu” Manelim, violeiro, e morador da região do Urucuia, no sertão norte de Minas Gerais, típico

representante dos violeiros caipiras dos bairros descritos por Cândido (2011). Paulo diz que: “*Então, eu acho, assim, no meu caso, eu acho fundamental, assim, pro tipo de música que eu faço, é encostar num mestre de tradição.*”

De alguma forma, parece que a tradição da viola, para os violeiros atuais, se estabelece na imagem desses “mestres da tradição”, como Seu Manelim, Seu Badia Medeiros, dentre outros que estão inseridos e intimamente relacionados com a cultura caipira com suas vilas e bairros, ainda distantes da influência urbana. Detentores do conhecimento de “toques de viola” que parecem ter sido ensinados pelo próprio sertão<sup>35</sup>, normalmente seu repertório está intimamente relacionado a dois momentos: aos festejos religiosos, ou aos “sons” vindos desse sertão. “Seu” Badia Medeiros descreve isso quando relata que:

*A viola tem mais recursos que os instrumentos de corda todos! Só que eu conheço, tem 72 ritmos. Ela tem ritmo até dos pássaros. Tem ritmo da Inhuma, tem da cobra, tem de vários animais. Porque os animais, eles num tem é a viola pra tocar mas ele toca alguma coisa, né? O canto dele se encerra um toque, se encerra uma cantiga. É muito bacana isso. (“Seu” Badia Medeiros, em depoimento dado ao autor)*

No mesmo sentido, Paulo Freire comenta, sobre o aprendizado da viola:

*E as músicas de viola do sertão lá de Minas, tem muita música instrumental com relação com a natureza que são os toques de viola. Então tem a “peleja do sapo com o veado”, a “Inhuma”, a “Lagartixa”. Então, se você não convive com esses animais e com a natureza que cerca, você não vai conseguir imitar aquilo, né, porque eu via que o aprendizado ali era trazer o sertão pro bojo da viola. (Paulo Freire, em depoimento dado ao autor)*

Ora, o fato de que essa tradição caipira da viola se localiza em um tempo histórico bem mais recente teria, então o poder de desqualificá-la? Seria, então, essa tradição caipira da viola, uma tradição inventada, e, por isso, espúria? Se pensarmos nas definições de Hobsbawm & Ranger (1997), sim. Entretanto, outros autores discordam dessa definição e dão arcabouço para a força da tradição da viola caipira.

Num sentido contrário aos escritos de Hobsbawm & Ranger (1997), Handler e Linnekin, (1984, APUD Sandroni, 2011), questionam a idéia de que a verdadeira tradição é imutável. De acordo com os autores como o discurso que enuncia a tradição

---

<sup>35</sup> Vale a pena consultar o trabalho etnográfico de Andréa Carneiro de Souza, denominado “Viola Instrumental Brasileira” (Ed. Artviva, 2005) que recolheu e transcreveu vários desses “toques de viola” de uma gama de “mestres da tradição” como descrito no texto.



é construído num presente, a problemática que envolve uma herança pura requer reflexão:

*As tradições não são autênticas nem espúrias, pois se por “autênticas”, entendermos uma herança pura e imutável do passado, então todas as tradições autênticas são espúrias; mas, se (...) a tradição é sempre definida no presente segue-se que todas as tradições espúrias são autênticas.* (Handler & Linnekin, 1984, p. 273; APUD Sandroni, 2011, p. 103).

A definição de Handler e Linnekin (1984), de certa forma, fundamenta a força da tradição caipira que a viola adquiriu após o estabelecimento de suas funções nos bairros caipiras, como já descrito. A viola se tornou caipira devido a modificações de suas antigas tradições, essas vindas de Portugal, em um tempo histórico bem anterior. Isso faz com que a viola caipira seja, ela mesmo, fruto de ressignificações de usos anteriores. Poderíamos falar, então, de uma “nova” tradição da viola: a tradição caipira. O fato de esta ser considerada uma miscigenação de outras práticas não faz com que a sua importância seja perdida ou menosprezada. De modo algum, esse fato de que a cultura viola caipira é resultado de ressignificações ocorridas em um tempo histórico mais próximo não faz dela uma tradição espúria. Afinal de contas, será que poderíamos, mesmo, falar em alguma tradição “pura”, nos dias atuais?

Podemos sugerir apoiados nos dizeres de Handler e Linnekin (1984, APUD Sandroni, 2011) que a tradição caipira possui a sua força de representação na presença da viola que tem por isso a função de *ícone* dessa tradição. Isto faz com que a sua presença na performance tenha a capacidade de suscitar, nessa performance, imagens e lembranças da cultura caipira e, dessa forma, “autenticar” essa performance como uma *performance caipira*.

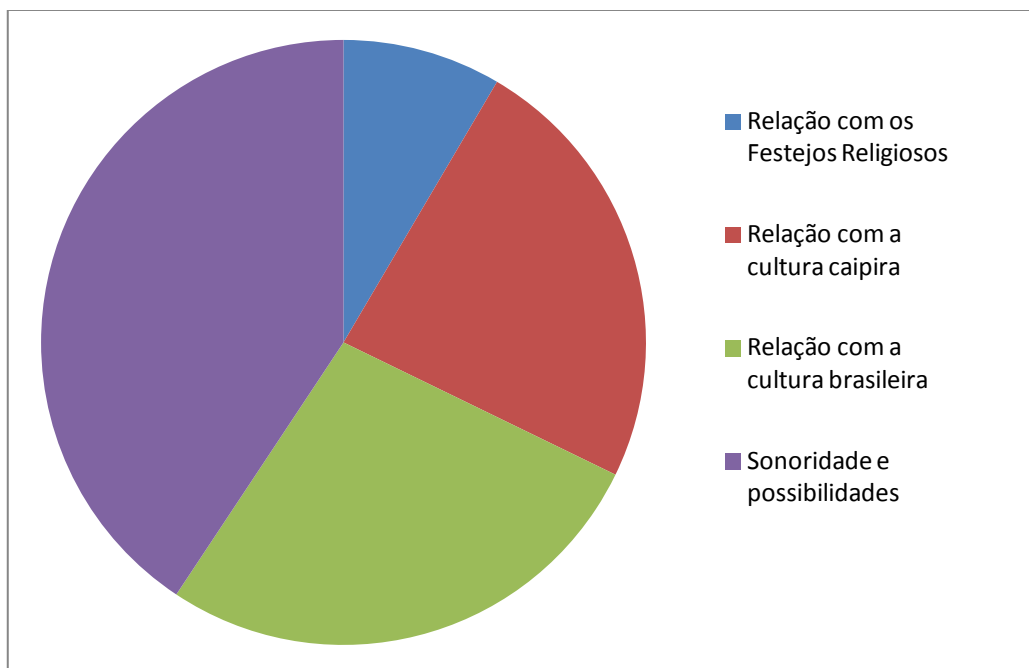
### **3.1 – Apresentação dos Gráficos**

Entretanto, como se encontra a viola nos dias atuais? Após passar por todas essas modificações, como já descritas aqui, como se encontra essa força da tradição caipira na viola do século XXI? Até que ponto as maleabilizações das fronteiras culturais, tão típicas do mundo contemporâneo, têm o poder de promover modificações nessas relações últimas da viola com o caipira, com o sertanejo e com os seus novos tocadores, que vêm das cidades?

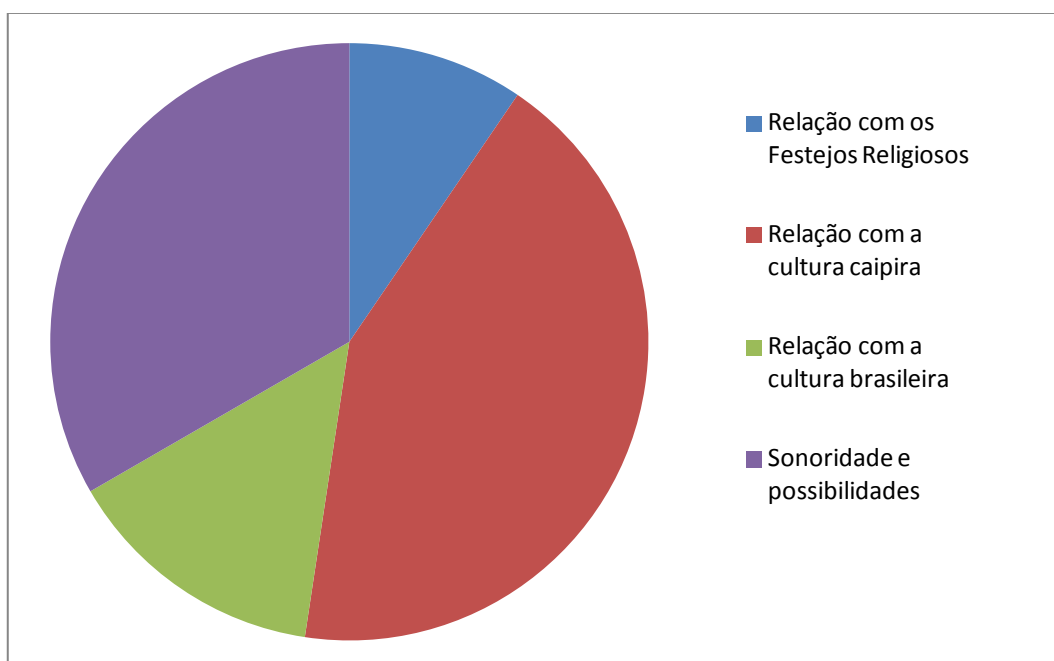
Para tentar trazer um pouco de luz sobre esses questionamentos as respostas do questionário aplicado no presente estudo foram plotadas aqui, em forma de gráficos e serão discutidas a partir de então. Para cada questão, foi plotado um gráfico com as respostas obtidas no seminário Voa Viola e outro com as respostas dos violeiros do “mercado”. Essa separação foi movida pela diferença entre os dois grupos com relação à viola. Como já descrito, o público do seminário possui uma característica de ecletismo cultural que o difere dos frequentadores da roda de viola do mercado, conhecidos por seu ufanismo caipira.

A primeira questão levantada foi sobre o que suscitou o interesse dos inquiridos pela viola (gráfico 1). Interessantemente, em ambas as situações, uma grande parcela de pessoas questionadas relatou que o interesse pelo instrumento se deu mais pelas suas possibilidades musicais do que por qualquer das relações que o instrumento tenha com qualquer processo sociocultural com o qual ele possa estar vinculado. Mesmo entre os frequentadores da roda de viola, que, como esperado, consideraram a relação com a cultural caipira o fator mais importante para despertar o interesse pela viola, a porcentagem de pessoas que busca a viola, pela sua sonoridade foi importante. Parece que, para os novos amantes da viola, a sonoridade, bem como as possibilidades de seu uso, parece ser tão relevante quanto as suas relações culturais, quaisquer que sejam elas. Um bom exemplo desse novo comportamento com relação à viola pode ser encontrado no depoimento do nome de maior importância para o movimento dos “novos-violeiros” o sul-matogrossense Almir Sater, ao descrever o que o levou a se interessar pela viola:

*Sempre gostei muito do som da viola, um som cheio, eu achava que era um som meio roqueiro, assim. Tem pegada, ela tem sustain, sabe? Ela reverbera! E eu sempre gostei muito mais do instrumento de aço porque o som é mais longo do que o instrumento de nylon. Nylon cai ali na frente! Você toca e ele cai 10 cm depois. Agora, o aço parece que não acaba nunca mais o som. Ele vai embora. E isso me aproximou da viola. A primeira vez que eu toquei uma viola, eu falei: “putz, esse som é lindo! É esse som que eu quero tocar! Não que eu fosse tocar músicas de dupla. Até montei um grupo de dupla. No meio de um grupo que eu tinha, agente tocava umas moda de viola do Tião Carreiro. Mas só de brincadeira, de festa mesmo, assim. Nunca tive pretensão de ser músico caipira, de cantar em dupla. Meu negócio é mais instrumental mesmo, mais instrumentista. Almir Sater (em depoimento dado ao autor)*



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

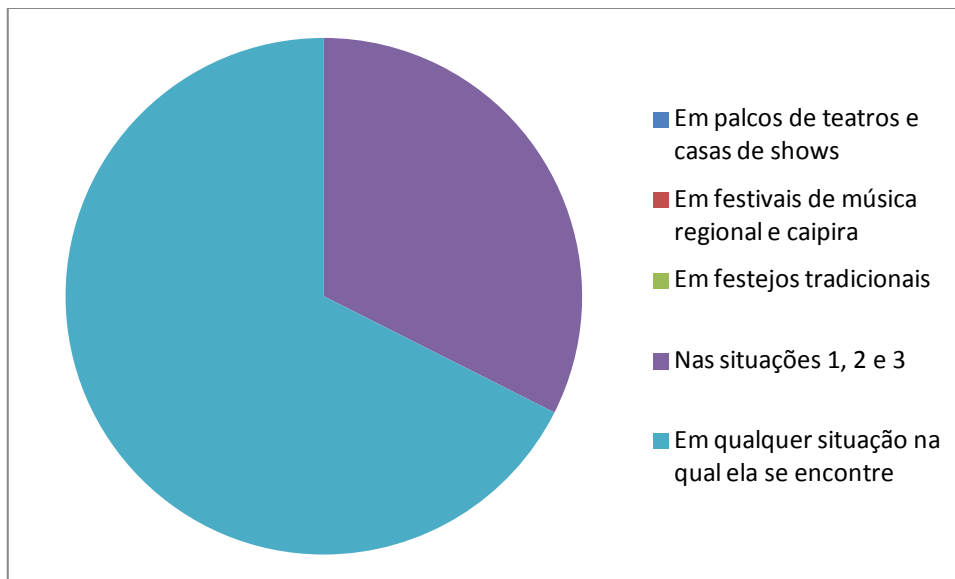
Gráfico 1 – O que determinou sua admiração pela viola ?

Essa informação, aliada ao fato de que, para a maioria dos pesquisados, em ambas as situações, a viola deve ser utilizada em qualquer situação na qual ela se encontre (gráfico 2) nos faz sugerir que o “pensamento contemporâneo” está, de algum forma, tomando forma no meio violeiro.

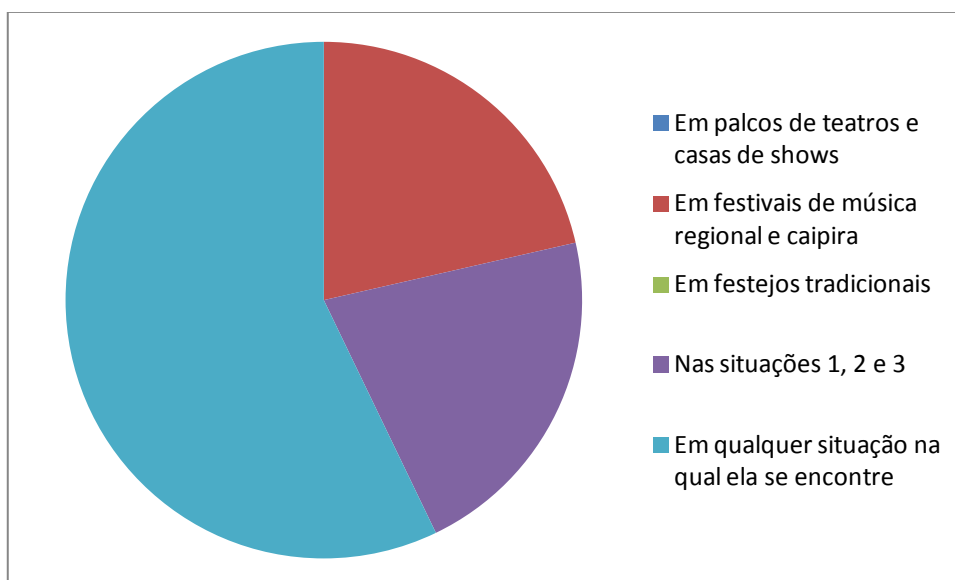
E outras respostas seguiram no mesmo sentido. Os números dos gráficos 3 e 4, que são complementares, nos mostram que para os violeiros e amantes da viola do século XXI, ela não deve ficar restrita a uma só prática musical ou a um estilo específico. Mesmo em ambientes mais tradicionalistas, cujas respostas deixam claro a relação íntima da viola com os ritmos advindos da cultura caipira, podemos perceber a presença de um desejo, mesmo que incipiente, de que a viola alcance outros rumos.

No que diz respeito aos estilos musicais a serem tocados na viola, a análise do gráfico 3 pode sugerir uma certa divergência pode ser encontrada nas respostas obtidas. Enquanto para os participantes do seminário Voa Viola prezam pelo uso da viola em qualquer estilo, as respostas dos frequentadores da Roda de Viola no Mercado em Belo Horizonte deixam clara a importância da relação da viola com os ritmos caipiras como Guarânia, Cururu e o Pagode de Viola. No entanto, as respostas do gráfico 4, no qual ambos os grupos relataram o desejo da não-restrição estilística da viola, nos levam a sugerir que essa aparente divergência pode ser compreendida no sentido de que a presença das miscigenações contemporâneas não está eliminando a importância dos usos tradicionais da viola.

O fato de que boa parte das respostas descritas até então terem nos direcionado para um incipiente desejo de um caráter não-restritivo sobre os usos da viola leva, então, a perceber a presença de uma influência das misturas contemporâneas, com sua maleabilidade de fronteiras no sentido do uso que, agora, é aplicado à viola. Parece que, atualmente, a viola tem começado a adquirir, de alguma forma, características de um instrumento “cosmopolita”, que desperta o interesse, também, pela sua sonoridade e suas possibilidades além da sua relação com algum processo cultural.

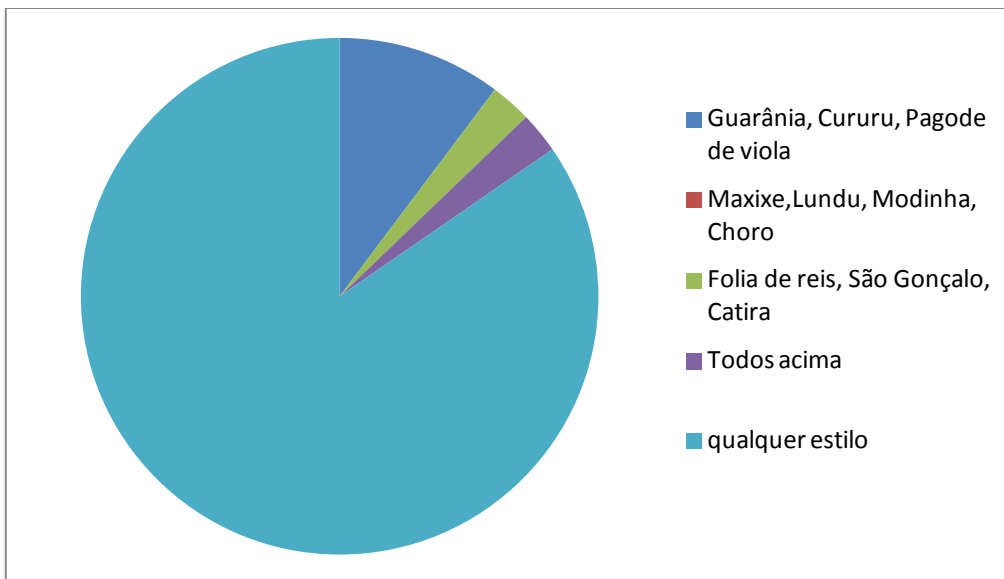


Voa Viola

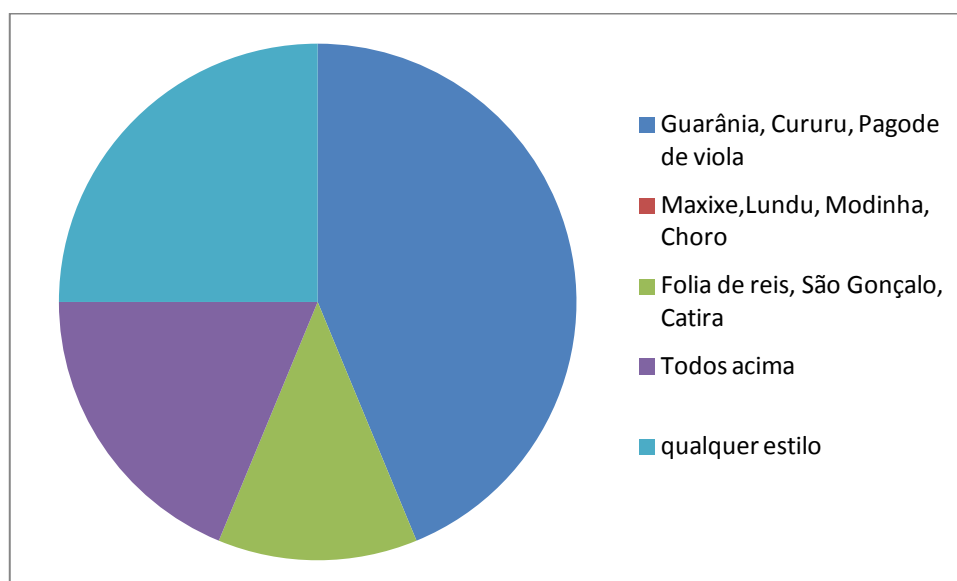


Roda de Viola do Mercado

Gráfico 2 – Na sua opinião, o uso mais apropriado da viola deve ocorrer:

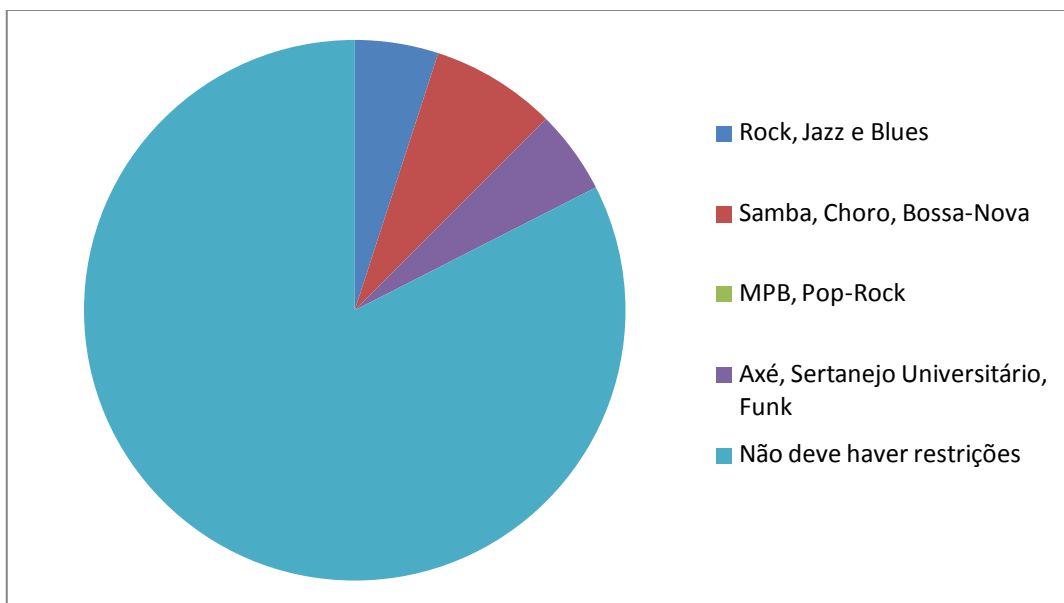


Voa Viola

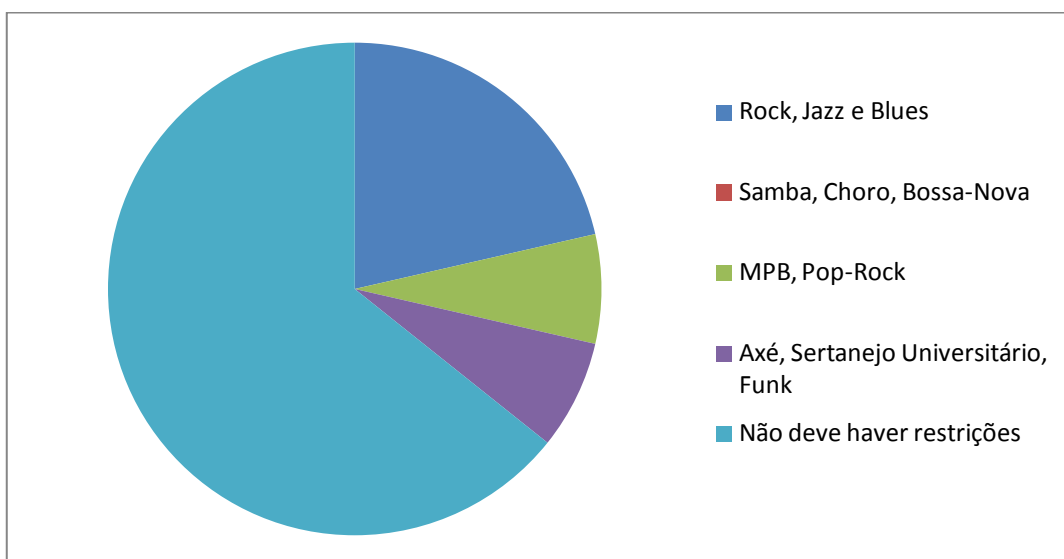


Roda de Viola do Mercado

Gráfico 3 – Os estilos musicais em que a viola podem ser usada são:



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

Gráfico 4 – Quais os estilos NÃO devem ser tocados na viola?

Parece, também, que essa tendência de um avanço rumo à novas experiências com a viola parece não tem o poder de romper ou eliminar seus usos tradicionais. As respostas obtidas até então deixam transparecer que, talvez, nem seja essa a sua intenção. Os enunciados que relacionam a viola com a cultura caipira e os seus festejos são também levados em conta como pontos relevantes do uso do instrumento. No caso do grupo de respostas do mercado, as respostas que reforçam a importância da manutenção do vínculo tradicional caipira foram, por vezes, as mais assinaladas (gráfico 1 e 4). Podemos sugerir, baseado nesse e em outros gráficos apresentados até aqui, que se fortalece, cada vez mais, uma tendência de “mistura” da tradição com o “novo” na qual ambos caminham em igual importância para a formação e manutenção da viola de dez cordas.

Podemos, então, sugerir que esse desejo por ausência de restrições demonstrado nos resultados não tem por consequência a eliminação de um uso “antigo” em detrimento de um “novo uso” para a viola. Muito antes pelo contrário o quadro que ora se apresenta, parece direcionar para uma convivência, até certo ponto, pacífica de dois sentidos de uso do instrumento. Se, por um lado, o desejo de valorização da sonoridade e das possibilidades de uso do instrumento foi representado com grande força no presente trabalho. Certamente, esse desejo de utilização da viola em qualquer estilo, de forma alguma, intenta excluir os seus usos antigos. A viola do século XXI parece, realmente, tentar promover uma convivência entre as suas tradições (mesmo que estas se restrinjam às tradições caipiras) e a “novidade” do mundo contemporâneo.

Podemos, então, levantar a hipótese de uma tendência de convivência entre todas as formas de representação artística possíveis no que diz respeito à viola. Se no final do século XX tínhamos 3 grandes formas de uso da viola, no século XXI, a tendência parece direcionar para a sua utilização em uma variedade cada vez maior de ambientes culturais e artísticos que não excluem o seu uso antigo mas, antes, “contam” com os seus recursos idiomáticos para, em algum momento, remeterem a sua performance a esse uso histórico.

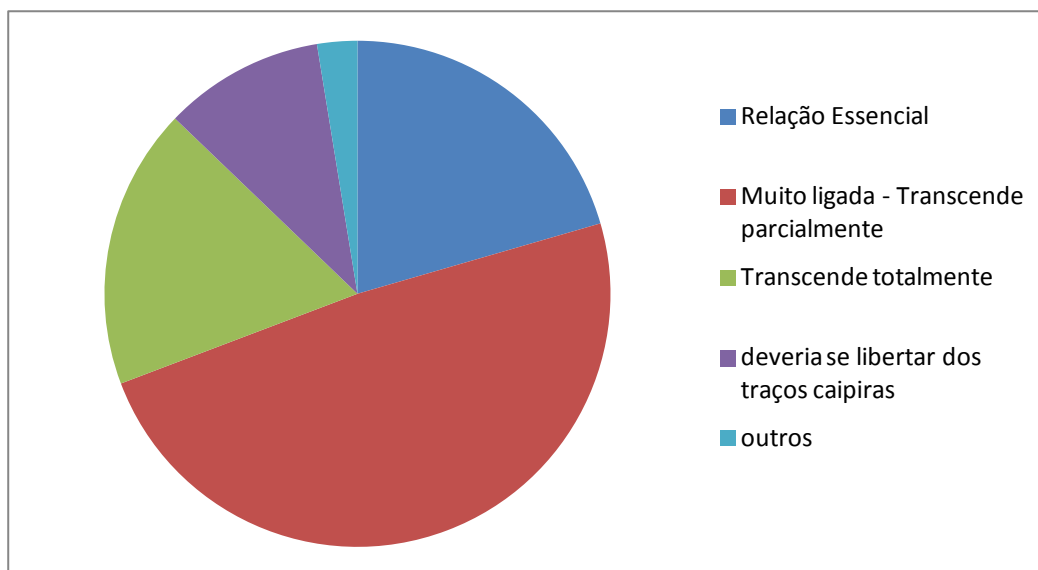
Entretanto, parece que a possibilidade de uma convivência harmoniosa entre o passado caipira e o futuro cosmopolita da viola, apesar de parecer um desejo, ainda se encontra no reino da utopia. Se por um lado as respostas à questão sobre a relação atual da viola com a cultura caipira (gráfico 5) demonstra que essa relação ainda é importante e, para uma parte dos entrevistados, essencial, por outro lado, podemos perceber uma considerável porcentagem de respostas que já demonstra uma



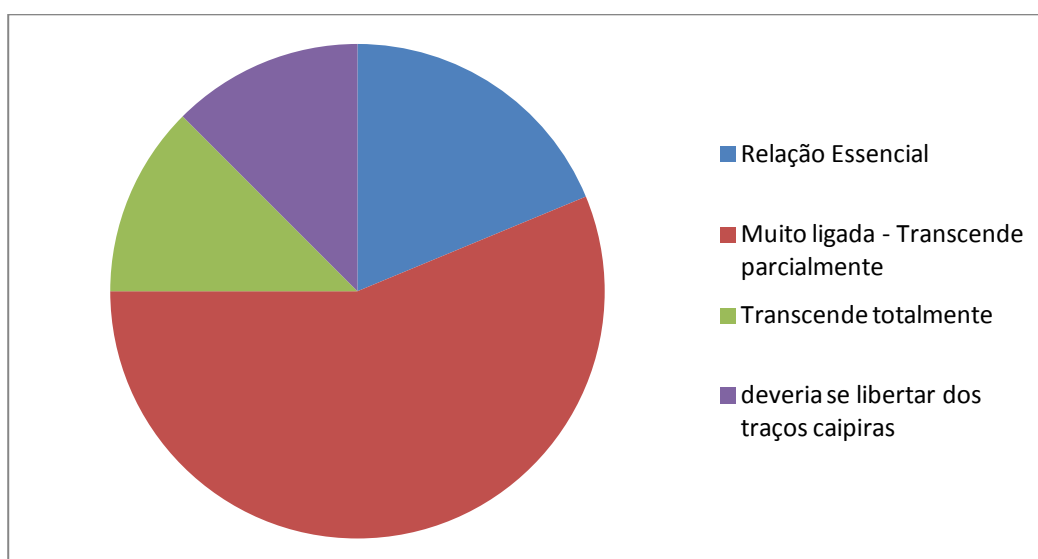
tendência ao afastamento da viola da sua tradição caipira. Em ambas as situações onde o questionário foi aplicado, a maioria das respostas apontam para uma certa transcendência da viola em relação à cultura caipira. Temos a maior parte das respostas do gráfico 5 que se localizam entre a transcendência parcial, onde a viola ainda carrega traços caipiras, passando pela transcendência total, até a desvinculação total com essa cultura. Isso parece nos levar a pensar sobre um desejo de que a viola se distancie ou pelo menos se maleabilize com relação a sua função, até então, indissociável de ícone da cultura caipira.

Mas, se por um lado, o resultado descrito acima deixa transparecer uma forte tendência de transcendência da viola com relação à cultura caipira, ainda assim não se pode afirmar que essa força caipira tenha sido completamente deixada de lado pelos violeiros e amantes da viola do século XXI. A análise do mesmo gráfico mostra que uma boa parte dos pesquisados (21% e 19% respectivamente) consideram essa relação essencial. Isso faz com que os dizeres do Mestre Badia Medeiros de que o violeiro e o caipira são um só, são considerados importantes. Um fato curioso é que a porcentagem de opiniões que confirmam a essencialidade da relação entre a viola e a cultura caipira foi maior entre as respostas obtidas no seminário, considerado mais “cosmopolita”, do que entre os questionados na roda de viola no mercado, pensado como mais tradicionalista. Em contrapartida, a quantidade de pessoas que consideram a relação como parcial ou que essa relação deveria ser extinta foi maior no grupo do mercado do que entre as respostas obtidas no seminário. Acredito que isso vem, mais uma vez, demonstrar que as forças contemporâneas têm agregado a si o valor tradicional da viola sem a intenção de eliminá-la. E, por outro lado, a tradição caipira está, em certo ponto, se maleabilizando e, assim, começando a trocar informações como esse novo mundo violeiro.

Isso reforça o fato de que, se essa intenção de levar a viola a um posicionamento fora das fronteiras “caipiras” parece ganhar força, não podemos dizer que a sua força icônica está sendo perdida. Se um dia será! Cada vez mais, o quadro que se apresenta no momento atual, no que diz respeito à viola de dez cordas é o de duas forças presentes: o desejo pelo “novo” e a função de ícone caipira, que parecem caminhar em simbiose.



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

Gráfico 5 – Sobre a relação da viola com a cultura caipira, na sua opinião:

Ao serem perguntados sobre quem seriam os nomes de importância para a viola (gráfico 6), o equilíbrio entre a força da tradição caipira e a tendência de “novos caminhos”, mais uma vez, ficou bem exposto. De todos os nomes citados, os dois mais lembrados foram o criador do pagode de viola, o mineiro José Dias Nunes, conhecido por Tião Carreiro<sup>36</sup> e o representante mais forte da geração dos “novos violeiros”, o sul-matogrossense Almir Sater.

Apesar de ser um ícone da cultura sertaneja da viola, o violeiro Tião Carreiro é reconhecido, talvez como o mais importante divulgador da viola caipira e sem dúvida é o nome de escolha da maioria dos afeitos à viola para celebrar a força da tradição violeira. Rosa Nepomuceno resume bem a importância de Tião Carreiro para a viola caipira:

*Numa terra de tantos bons violeiros, ele foi o melhor, o mais famoso, o que deixou mais admiradores, o que nunca foi esquecido.* (Nepomuceno, 1999, pg. 337)

João Paulo do Amaral Pinto, explica que, apesar de Tião Carreiro estar mais identificado com o que é conhecido como a “vertente popular do segmento instrumental sertanejo” ele, por ter conseguido conciliar linguagens e gêneros ditos “sertanejos” mais afeitos à mídia com ritmos tradicionais “caipiras” como ícone caipira é considerado, hoje em dia, como “de raiz”, e:

*(...) passou a representar uma espécie de reserva de tradições, símbolos às vezes idealizados do que seria a “autêntica música caipira”.* (Pinto, 2008, pg. 161)

De acordo com Renato Andrade<sup>37</sup>, outro grande violeiro da velha guarda, “*Quem viu Pelé jogar, viu, quem não viu nunca mais verá nada parecido. Da mesma forma, quem não ouviu Tião Carreiro tocar nunca vai saber o que perdeu.*” (Nepomuceno, 1999, pg. 347). Como confirmado pela pesquisa, Tião Carreiro foi, e ainda é, uma das mais fortes influências para as gerações de violeiros que vieram depois dele. Até mesmo os neo-caipiras relatam serem grandemente influenciados

<sup>36</sup> Sobre Tião Carreiro, consultar a dissertação de João Paulo do Amaral Pinto (2008) que versa sobre a história e a influência deste violeiro no mundo da viola caipira.

<sup>37</sup> Renato Andrade (1932-2005) é reconhecido como o primeiro violeiro a fazer a ponte entre a viola caipira e a música erudita. Reconhecido por vários violeiros e pesquisadores como um dos primeiros responsáveis por ampliar o âmbito de ação da viola. Seu virtuosismo e seu vasto conhecimento técnico e musical mesclavam-se à simplicidade da sonoridade da roça às melodias simples, fazendo surgir verdadeiras sinfonias caipiras. É considerado por muitos, um dos maiores mestres da Viola Caipira instrumental. (dicionário Cravo Albin da música popular brasileira)

pelo ícone mais proeminente da viola caipira. Sobre essa influência, a revista Viola Caipira relata que:

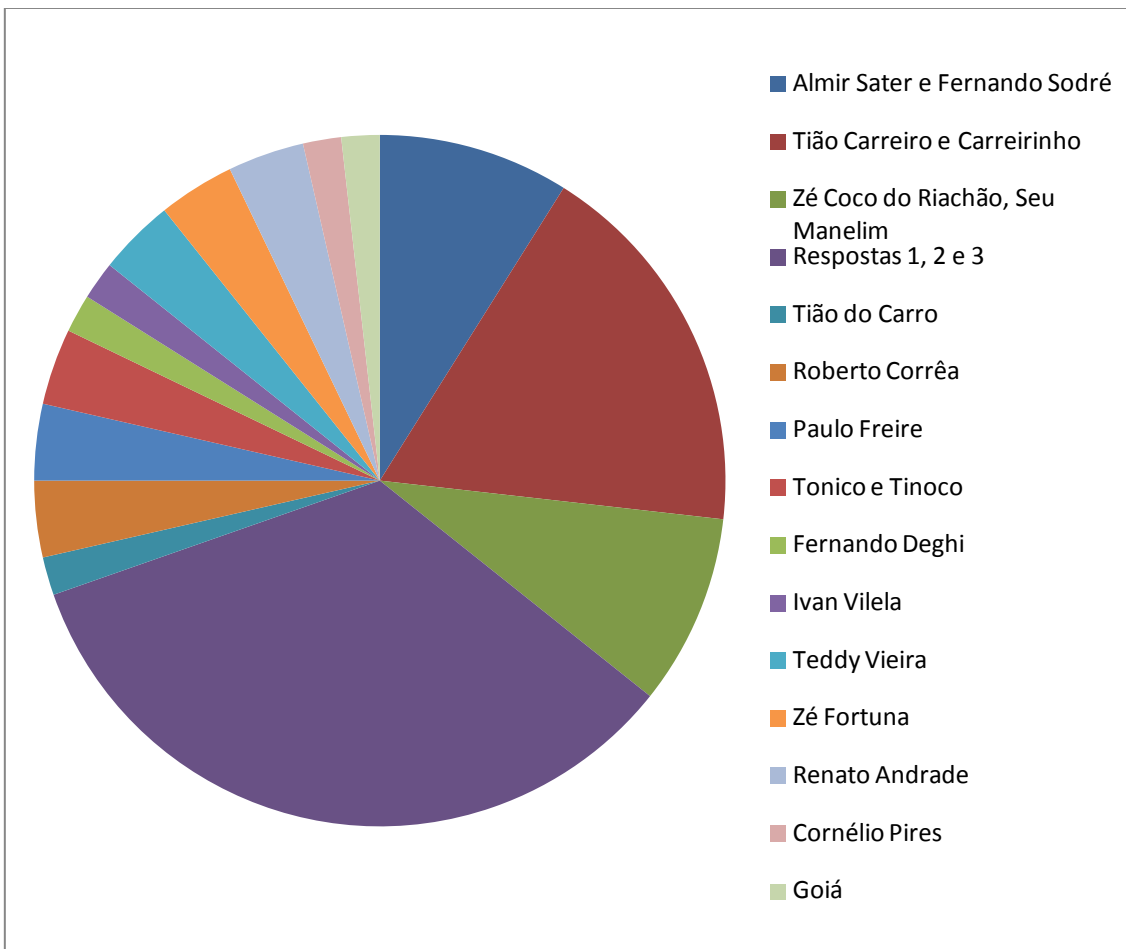
*Com Tião Carreiro, a viola ganhou lugar de destaque no cenário nacional, influenciando novos violeiros, como uma espécie de divisor de águas: antes e depois de Tião! (Revista Viola Caipira, nro 04 dezembro 2003, pg. 19)*

Se a lembrança do primeiro aponta para uma manutenção da força da tradição caipira, o segundo direciona para um afastamento dessa tradição.

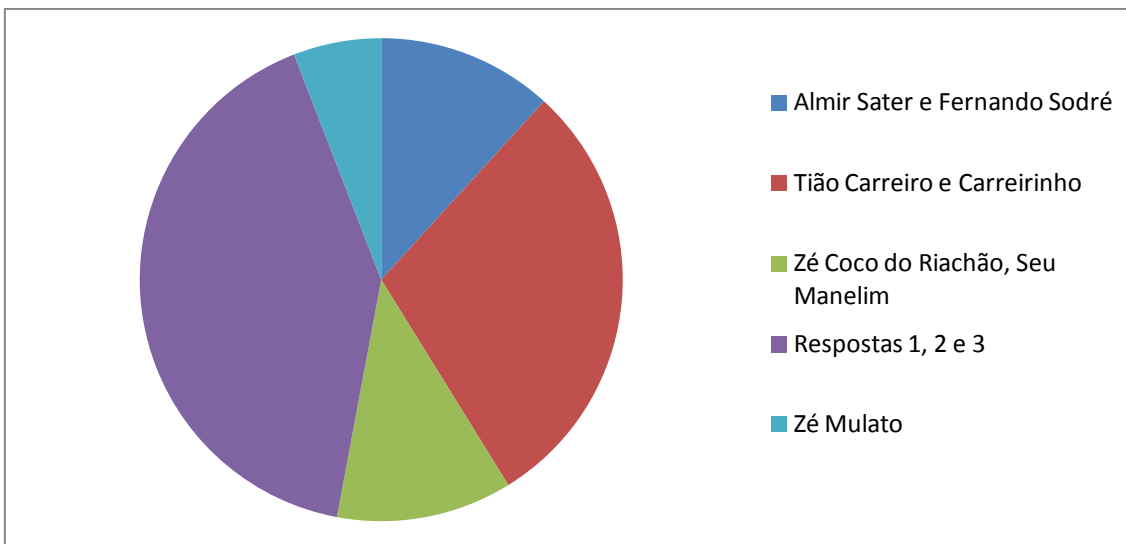
Em entrevista, o violeiro Almir Sater confirma que a sua “tradição” violeira não se relaciona diretamente com o mundo caipira. Ele diz que:

*Eu não tenho muita tradição de viola porque eu venho de um estado onde eu não conhecia nenhum violeiro.(...) Mas, assim, na minha formação de Campo Grande, de música, assim, eu sempre fui, assim... agente saía, nos domingos pra almoçar fora, tinha aqueles conjuntos paraguaios. Dois violões, uma requinta, um contrabaixo de pau, um bandoneón, e grandes cantantes, né? E minha formação musical foi ouvindo esses caras, assim...somando mais rock'n roll, Pink Floyd, Beatles, Blues, música latinoamericana dos Andes, que eu gosto muito de charango. Eu gosto muito dessas coisas, essas misturas de sons. Minha tradição está mais por aí! (Almir Sater, em depoimento dado ao autor)*

É digno de nota o fato de que os outros nomes lembrados pelas pessoas que responderam à essa questão (que permitia outras respostas diferentes das disponibilizadas) reitera essa tentativa equilíbrio entre o passado caipira e o desejo pelo “novo”. Podemos perceber a lembrança de uma miríade de nomes importantes tanto para a tradição caipira quanto da “nova geração” que são, em graus semelhantes, considerados importantes para a formação da viola. Nomes da época em que a viola estava restrita ao mundo caipira como Zé Mulato, Renato Andrade, Zé Côco do Riachão, Tião do Carro dividem a lembrança dos violeiros do século XXI com Fernando Deghi, Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Paulo Freire, todos estes, oriundos do movimento “neo-caipira” (Santos, 2005). Um fato que deixa claro que a relação do violeiro com o “caipira” ainda permanece forte é que nomes como Teddy Vieira e Goiá que são grandes compositores de música caipira “de raiz”, mas que não são violeiros, foram incluídos nas respostas. Até mesmo, o responsável pela ressignificação da viola e a criação do gênero “sertanejo”, Cornélio Pires, foi lembrado.



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

Gráfico 6 – Quais nomes são os mais representativos para a difusão da tradição da viola?

Se os nomes lembrados pelo resultado da pesquisa continuam a demonstrar o desejo por novos rumos, mas sem se desconectar com o passado, quando a questão versa sobre qual a canção que é mais representativa do mundo da viola, o resultado, bastante semelhante, nos leva, mais uma vez, aos nomes de Almir Sater e Tião Carreiro. E, assim como no gráfico anterior, aqui também a tradição foi ligeiramente mais importante do que o desejo pela inovação. De uma forma geral, o “pagode em Brasília” (21% e 72% respectivamente) gravado por Tião Carreiro em 1961 foi mais lembrado do que o “luzeiro” (21% e 17%) de Almir Sater, uma música instrumental de grande virtuosismo gravada em 1985.

Um fato que confirma a presença da força da tradição caipira no século XXI é que, além dessas, as outras duas canções que mereceram destaque na resposta, a moda-de-viola “Rei do Gado”, também gravada por Tião Carreiro em 1961, e a canção representante do vale do Jequitinhonha “Beira Mar” de domínio público, recolhida por Frei Chico, são típicas representantes do mundo caipira. Podemos dizer que, estas duas canções são as referências mais fiéis à cultura caipira tradicional, retratada por Cândido (2011), até mais do que o “Pagode em Brasília”. A primeira nos leva ao mundo caipira relacionado à Paulistânia e a segunda nos remete ao sertanejo ribeirinho e suas vilas à beira do Rio Jequitinhonha com suas crenças e formas de compreender a vida em retratadas na canção. Vale aqui uma menção à forma de “composição” da canção Beira-Mar. De acordo com relatos, para “compor” a canção, Frei Chico, ao descer o Rio Jequitinhonha, ia parando em cada vilarejo e pedindo aos seus moradores para fazerem uma estrofe. Sua intenção era fazer um “mapeamento” musical da cultura do rio pelo qual ele navegou. Segue abaixo a letra da canção.

*Beira-mar, beira-mar novo  
Foi só eu é que cantei  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia*

*Vou remando minha canoa  
Lá pro poço do pescador  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia*

*Adeus, adeus, toma adeus  
Que eu já vou me embora  
Eu morava no fundo d'água  
Não sei quando eu voltarei  
Eu sou canoero*

*Eu não moro aqui  
Nem aqui quero morar  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Moro na casca da lima  
No caroço do juá  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Quando eu saí daqui  
Vou saí daqui avoando  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Para o povo não dizer  
Que eu saí daqui chorando  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Vou descendo rio abaixo  
Numa canoa furada  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

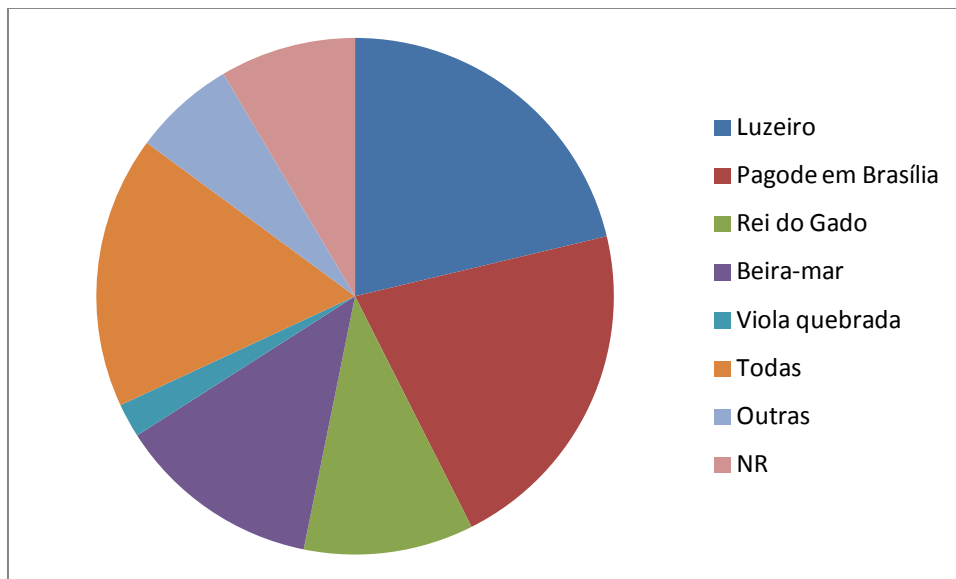
*Arriscando minha vida  
Por uma coisinha de nada  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Adeus, adeus, toma adeus  
Que eu já vou me embora  
Eu morava no fundo d'água  
Não sei quando eu voltarei  
Eu sou canoeiro*

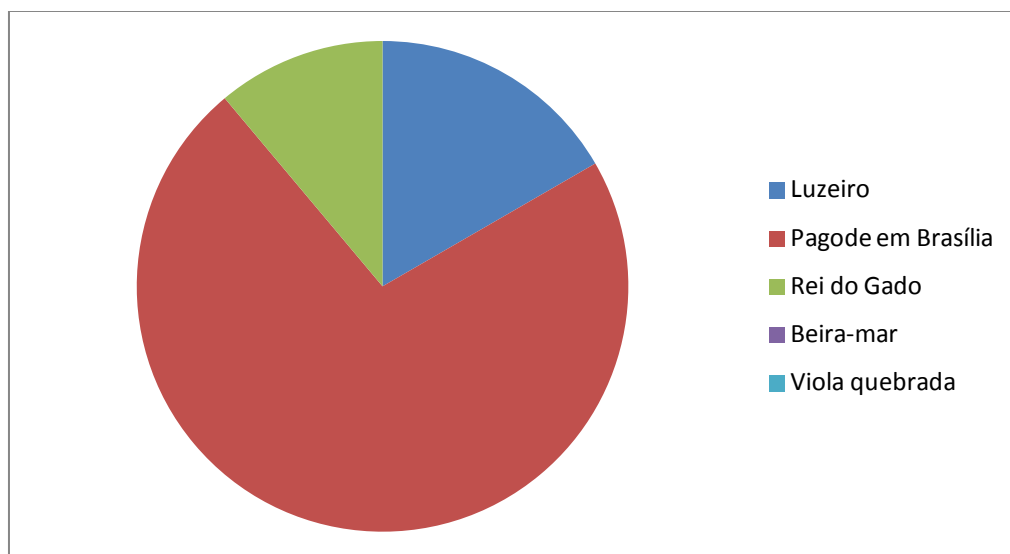
*Vou remando minha canoa  
Lá pro poço do pescueiro  
Ô beira-mar, adeus dona  
Adeus riacho de areia*

*Rio abaixo, rio acima  
Tudo isso eu já andei  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*

*Procurando amor de longe  
Que o de perto eu já deixei  
Ô beira-mar, adeus dona,  
Adeus riacho de areia*



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

Gráfico 7- Qual Canção melhor representa o mundo da viola?



A canção mais lembrada nas respostas, o “Pagode em Brasília”, é reconhecida como sendo a primeira gravação de um “pagode de viola”, ritmo criado por Tião Carreiro a partir de matrizes do samba de roda, do calango mineiro e do côco (Pinto, 2008; Nepomuceno, 1999). Curiosamente, e, apesar de ter sido uma criação historicamente recente<sup>38</sup> e vinda de fusões de outros mundos, o pagode de viola, assim como o seu criador, é considerado, hoje em dia, como um dos grandes representantes da música caipira “de raiz”. Talvez o mais forte deles. Como um “emblema”, o violeiro, para ser considerado como um violeiro que segue a “tradição caipira” deve ter destreza em “bater o pagode”. Talvez esteja aí a importância dessa canção para as novas gerações de amantes da viola que está fortemente demonstrada pelo gráfico produzido com as respostas dos violeiros do Mercado, para que Tião Carreiro é o ícone maior da viola caipira

Num sentido contrário à lembrança caipira suscitada pelo “Pagode em Brasília”, a outra canção mais representativa para o mundo da viola dos dias atuais, de acordo com os resultados da pesquisa, está repleta de signos contemporâneos e de miscigenações com elementos musicais urbanos. Composta para ser um apoio para improvisações percussivas, a música “Luzeiro” de Almir Sater é, sem dúvida alguma, o grande desafio virtuosístico da viola atual. As referências estilísticas ou idiomáticas da viola na cultura caipira são muito pouco encontradas nessa canção. Totalmente entrecortada por baterias eletrônicas, berimbaus, com a harmonia baseada no modo mixolídio, e repleta de improvisos tanto rítmicos quanto melódicos, poderíamos dizer que ela se aproxima muito mais dos rock progressivos da década de 70 do que de qualquer referência do mundo caipira.

Uma vez que as canções mais “fortes” do mundo violeiro, nos dias atuais, nos remetem a miscigenações e a desafios técnicos e de execução, torna-se importante discutir sobre os recursos idiomáticos e as técnicas utilizadas para a execução dessas canções. No que diz respeito à moda-de-viola “Rei do Gado” e à canção “Beira-mar”, os recursos idiomáticos usados nas canções reforçam o caráter tradicional caipira delas. Como é de costume da tradição caipira, a execução dessas canções é feita através do uso constante das tradicionais melodias em terças executadas em conjunto com as vozes.

Por sua vez, para a execução do Pagode em Brasília, outros recursos técnicos que não existiam na viola tradicional, dos festejos e do bairro caipira se tornam

---

<sup>38</sup> De acordo com várias referências, a criação do pagode de viola se dá nos primeiros anos da década de 1960.

necessários. O ritmo pagode de viola, apesar de ser, atualmente, considerado o representante da tradição caipira; talvez por ser oriundo da mistura de vários estilos, é conhecido por ser de grande dificuldade técnica. Esse “toque de viola” só é executado com precisão quando as mãos direita e esquerda trabalham em conjunto. De acordo com João Paulo do Amaral Pinto (2008):

*Pagode, pagode de viola ou pagode caipira são denominações de um gênero novo que (...) caracteriza-se principalmente pela combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola cm outra no violão. (Pinto, 2008, pg. 80)*

Segue abaixo o desenho rítmico executado pela viola acrescido do “cipó-preto”, que é o nome pelo qual o ritmo do violão que acompanha o pagode é conhecido.

The image shows a musical score for Viola and Violão. The top staff is for Viola, marked 'rasqueado' and 'a m i l' with a tempo of 96 a 120. The middle section is a tablature for 'Cebolão em Ré maior' with strings T, A, B and frets 4, 3, 1. The bottom staff is for Violão, showing chords A7 and D. The score includes rhythmic notation with arrows indicating fingerings and accents.

Fig. 18 – Batido do Pagode (viola e violão) retirado da dissertação de João Paulo A. Pinto (2008)

Além disso, o estilo “pagode de viola” tem, por característica essencial o ponteados virtuosístico que demarca o início da música e é repetido em cada início das estrofes e no qual o violeiro demonstra a sua “destreza” no toque da viola. Nos dias atuais, é comum encontrar roda de violeiros se desafiando através dos vários ponteados executados nas introduções dos pagodes de Tião Carreiro. Segue abaixo o ponteados inicial de Pagode em Brasília. Note a presença marcante da série de notas-pedal, característica idiomática inserida na viola após a criação dos ponteados de pagode, nesse caso, aliada à já tradicional escala duetada em terças.

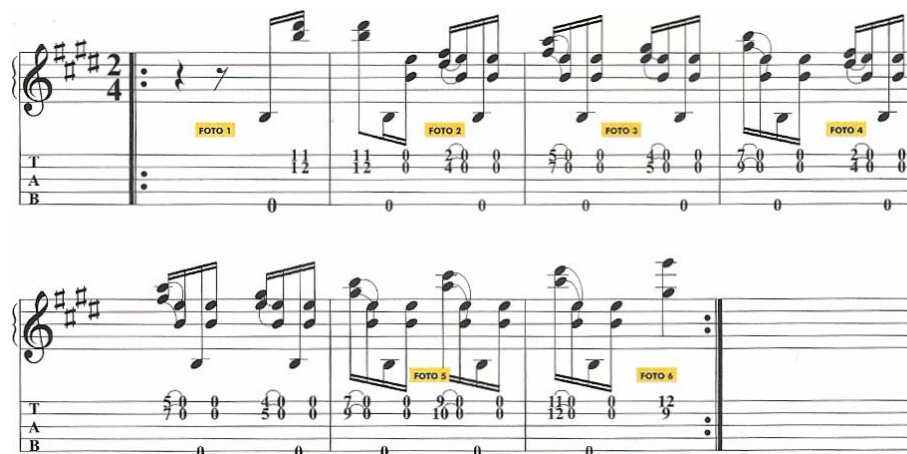
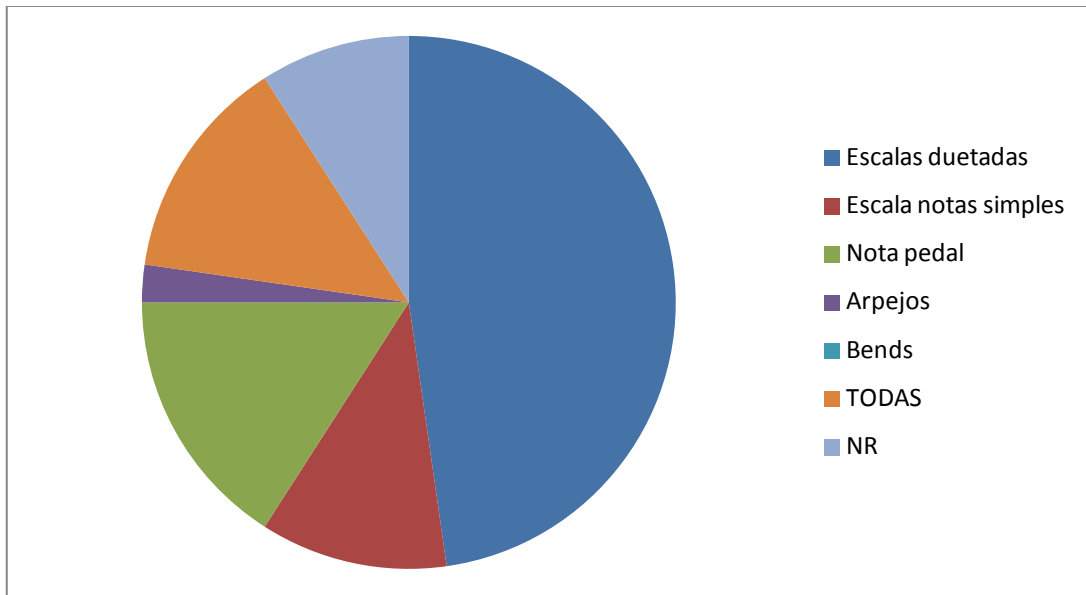


Fig. 19 - Ponteado do Pagode em Brasília (retirado da revista Viola Caipira nro 01, pg. 25)

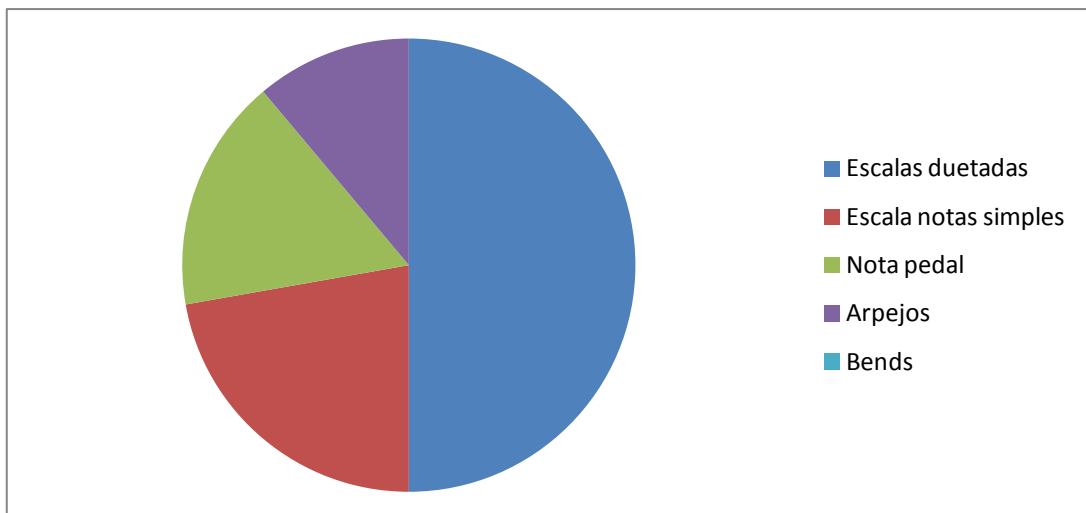
Se no pagode, já encontramos uma presença de “novos” recursos idiomáticos utilizados na viola, no caso da instrumental Luzeiro, essa gama de novas informações é ainda maior. Para a execução do Luzeiro, podemos perceber uma outra interpretação dos ponteado dos pagodes de viola, onde a técnica de nota-pedal é executada por grande parte da música mas, com uma velocidade aumentada e uma intenção rítmica levada a valorizar as improvisações percussivas. Entretanto, vários outros recursos podem ser ouvidos na música, como, por exemplo, bends, escalas de notas simples (ao invés da valorização das escalas duetadas), dentre outros. Segue, abaixo, a frase inicial da música Luzeiro, transcrita pelo violeiro e professor Fernando Sodré.



Fig. 20 – Luzeiro (retirada da revista Viola Caipira, nro 5, pg. 22)

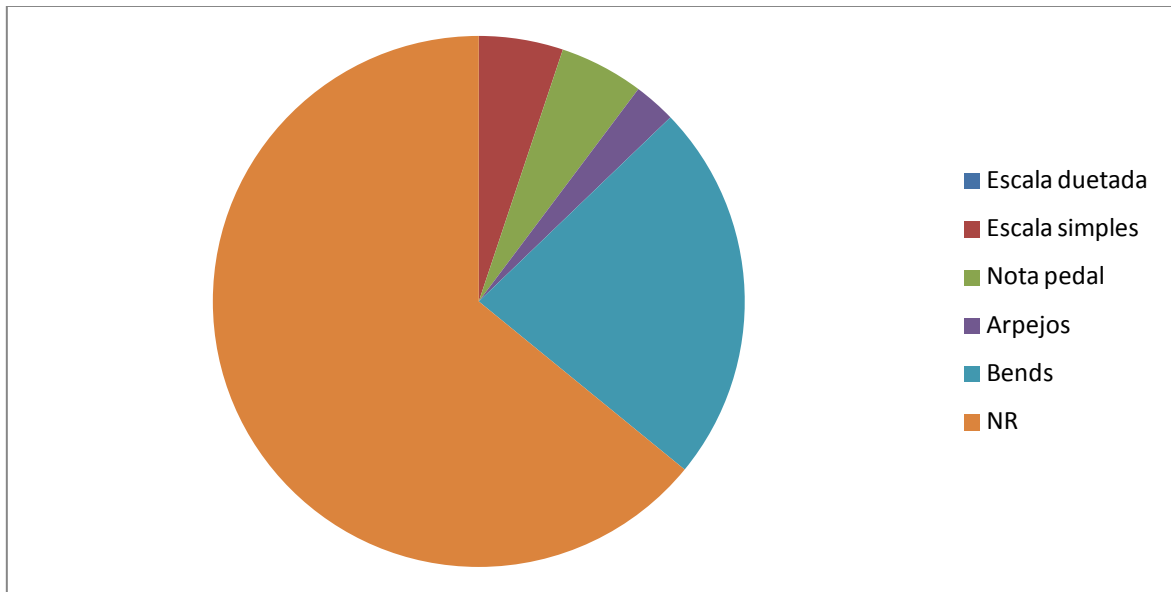


Voa Viola

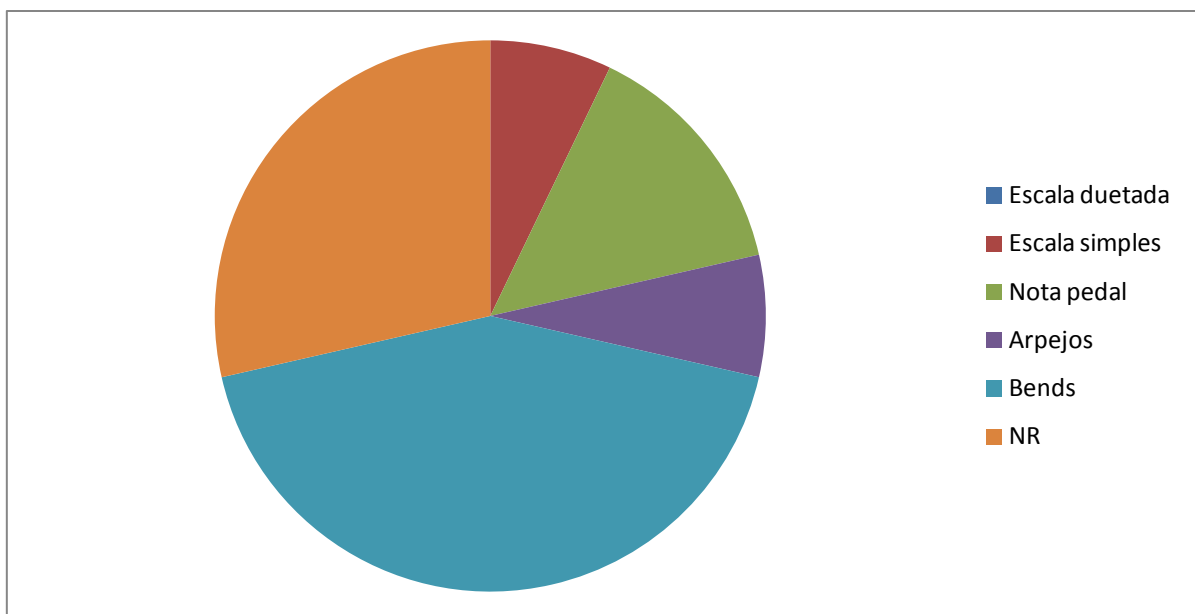


Roda de Viola do Mercado

Gráfico 8 – Quais das técnicas é a mais característica da viola?



Voa Viola



Roda de Viola do Mercado

Gráfico 9 – Quais das técnicas NÃO devem ser utilizadas na viola?

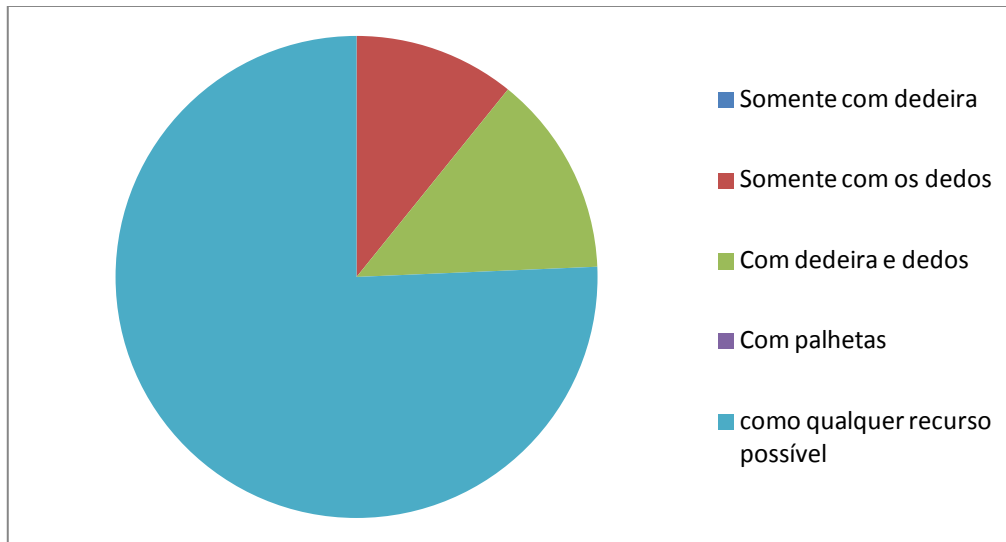
É sabida a importância que os recursos idiomáticos têm para a caracterização de um estilo musical. Sendo assim, poderíamos, então, inferir que esses recursos seriam, também, importantes para a manutenção da viola como um instrumento de tradição caipira. Então, procuramos saber, dentre a gama de técnicas de execução usadas nas músicas selecionadas para o gráfico 7, quase seriam as mais características da viola (gráfico 8). Além disso, e ainda procurando compreender o limite de miscigenações permitido pelos amantes da viola, procuramos saber, quais desses recursos não deveriam ser usados. (gráfico 9).

De acordo com o gráfico, o uso de escalas duetadas ainda é considerado, em ambas as situações de questionamento, o recurso mais característico da viola. Esse resultado reforça ainda mais a relação íntima da viola com o caipira uma vez que, podemos dizer que essa técnica é intrínseca do mundo do sertão<sup>39</sup>. Parece que, quanto aos recursos idiomáticos da viola, o “sabor” caipira ainda é extremamente importante. E, nesse quesito, outros recursos que afastem a viola desse mundo caipira, ainda não são vistos com bons olhos, pois técnicas como os “bends” ou os arpejos, tão usadas em estilos mais urbanos como o rock ou o jazz praticamente não forma assinalados pelas pessoas que responderam à essa questão (gráfico 8). Essa hipótese é reforçada pelo fato de que os bends foram ignorados nas resposta do gráfico 8, além de serem considerados indevidos pelo grupo do mercado novo nas respostas do gráfico seguinte.

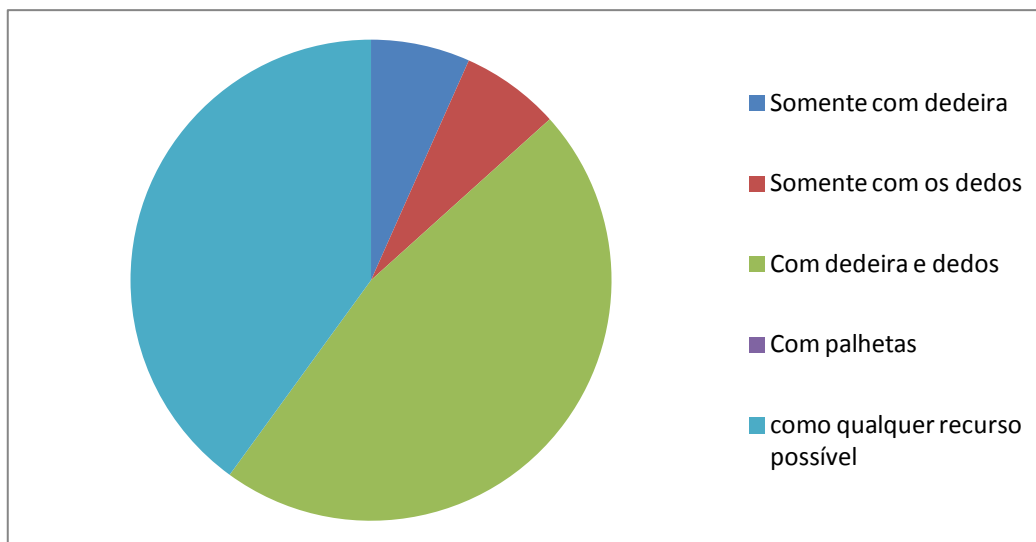
Ao que diz respeito sobre o que NÃO deve ser usado na viola, um ponto se mostra interessante, e que poderia gerar algumas dúvidas. Curiosamente, a maioria das pessoas do seminário voa viola, se absteve em responder a essa pergunta. Além disso, uma grande porcentagem de pessoas da roda de viola do mercado teve a mesma atitude frente a essa questão. Acredito que exista uma razão para tal fato. Como não há, entre as opções disponíveis, a que direcione para uma não restrição dos recursos idiomáticos a serem usados na viola, a abstenção das respostas, penso, poderia nos direcionar à intenção de que nenhuma das técnicas deveria ser excluída do repertório idiomático da viola. Essa hipótese é consideravelmente embasada pelo perfil que vem se formando pelas outras respostas anteriores a essa e reforça a presença do desejo de miscigenação.

---

<sup>39</sup> Inclusive, em várias gravações de duplas como Pena Branca e Xavantinho e outras mais antigas, as escalas duetadas são um recurso bastante utilizado por outros cordofones como o violão ou mesmo um violão de 12 cordas na busca por um som “caipira”.



Voa Viola



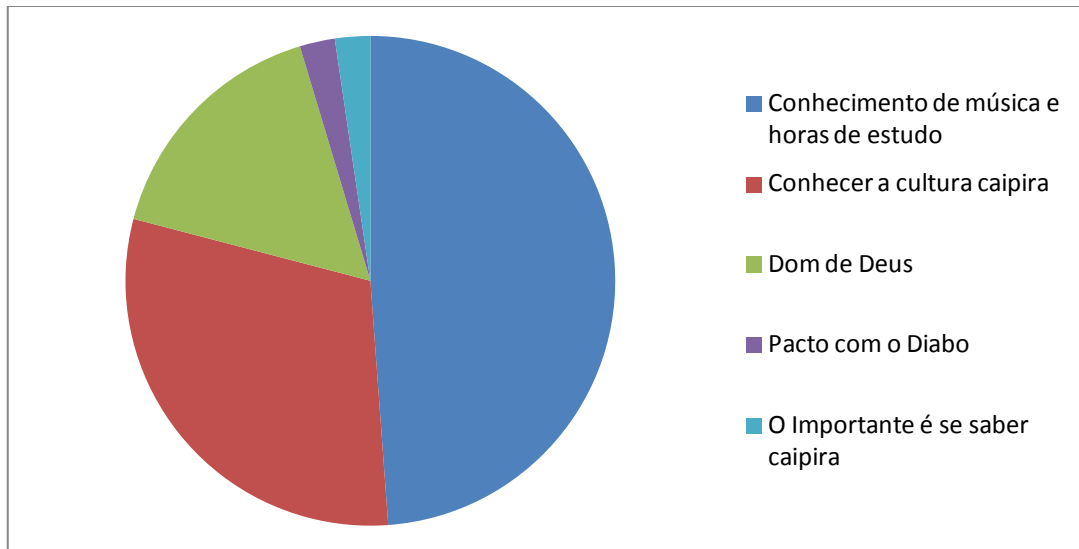
Roda de Viola do Mercado

Gráfico 10 – As cordas da viola devem ser tocadas...

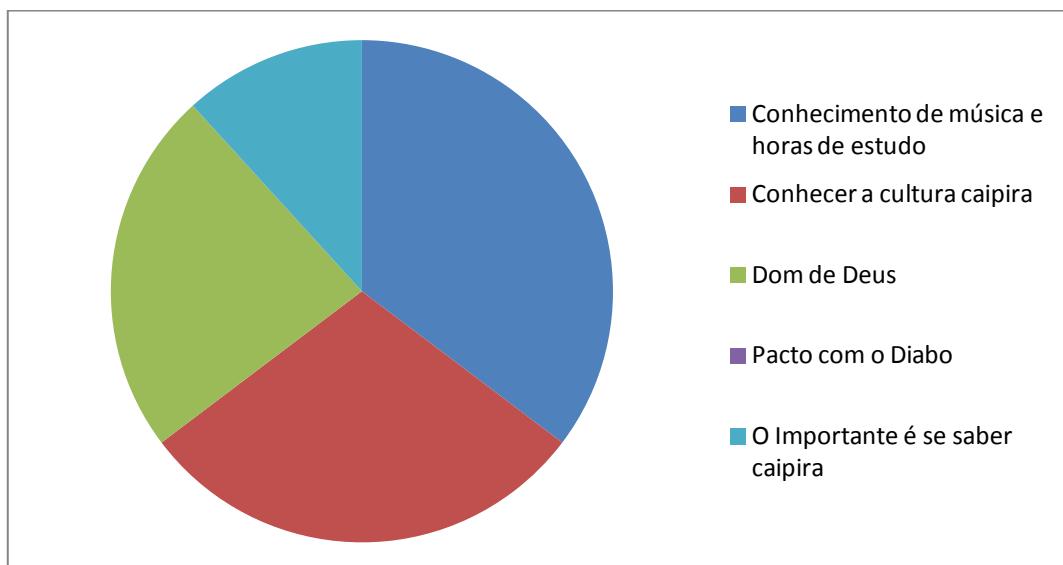
Com essa gama de recursos técnicos e idiomáticos para serem utilizados na viola, resta saber qual seria a forma de execução mais aceita e mais utilizada atualmente pelos violeiros. Torna-se, antes, importante ressaltar que os violeiros tradicionais, para executarem a viola, se utilizavam, quase que exclusivamente do polegar e do indicador da mão direita, sendo que, ao dedo polegar, está adaptada uma dedeira, normalmente feita, de chifre de boi, pelo próprio violeiro. Podemos dizer que o uso da dedeira, principalmente se feita pelo próprio violeiro, é uma forma de manutenção da tradição caipira. Com a chegada de novos instrumentistas, advindos da cidade e, muitos deles, já experts nas técnicas de violão, essas formas tradicionais foram sofrendo modificações. Então, procuramos saber, quais das possíveis modificações técnicas poderiam ser aceitas na execução da viola, ou se a forma “tradicional” deveria ser mantida intacta.

O fato de que 47% das respostas entre os participantes da roda de viola do mercado considerarem a dedeira como forma de execução mais apropriada vem embasar os dizeres sobre a forma tradicional de tocar viola. Entretanto, assim como a maioria das respostas até aqui, a tendência do desejo da miscigenação com a manutenção da tradição na viola se deixa transparecer também nesse quesito. O desejo pela utilização de qualquer recurso disponível é, de longe, a resposta mais assinalada entre o grupo do seminário Voa Viola. Além disso, entre os violeiros considerados mais tradicionais, essa resposta que leva à não restrição no que diz respeito à forma de tanger as cordas da viola ficou bem próxima à forma mais tradicional, com a dedeira. Isso, aliado ao fato de que o uso de palheta para tanger as cordas da viola não foi assinalado por ninguém, deixa claro que, apesar de a viola estar preparada para a inserção em várias situações e para uma maior gama de possibilidades - e seus aficcionados parecem estar desejosos disso – esse movimento rumo ao “novo” não tem por objetivo destituir a viola de suas características caipiras.





Voa Viola



Roda de Viola do Mercaco

Gráfico 11 – O que é necessário para ser um grande violeiro?

Ao final do questionário, procuramos compreender o perfil do “violeiro” nos dias atuais. Existem algumas formas de pensar sobre o “ser violeiro”. Seria ele somente o instrumentista da viola ou ele também estaria carregado de significações icônicas do mundo caipira?

Como fica explícito na fala do mestre Badia Medeiros, citada no capítulo 2, para a tradição caipira, o violeiro É o caipira. De acordo com esse pensamento, não se pode compreender essas duas personagens de forma separada. Ou ainda, não se pode compreender um violeiro que não esteja inserido no mundo caipira. E mais, não adianta estar inserido no mundo caipira. Para essa cultura, o “ser violeiro” designa um dom de Deus, um presente divino. Sobre isso, Roberto Corrêa relata que:

*Os violeiros tradicionais acreditam que a arte de pontear a viola é um dom de Deus: quem não nasceu com o dom nunca conseguirá tocá-la, a não ser que faça o pacto-com-o-outro-lado. (Roberto Corrêa, 2000, pg. 46).*

No mesmo sentido, a pesquisadora Luzimar Paulo Pereira relata, em sua pesquisa sobre o “pacto com o diabo” no mundo da viola, que:

*No noroeste de Minas Gerais, ser violeiro significa, em princípio, ter sido agraciado com um presente de Deus para se tocar uma viola de dez cordas. O que significa que o tocador “por parte” é aquele que não possui o dom para tocar o instrumento. (Pereira, 2008, pg. 380).*

No entanto, as respostas obtidas pela pergunta que resultou no gráfico 11 demonstram que já existe um certo desvinculamento do “ser violeiro” com as questões divinas, ou mesmo demoníacas. Se para alguns, só será violeiro que tiver recebido o dom divino, para a maioria dos pesquisados, o que importam mesmo é o aprimoramento pessoal através de horas de estudo tanto do instrumento quanto da música como um todo. Essa resposta poderia nos levar a pensar em um desvinculamento simultâneo com a cultura caipira. Entretanto, assim como nas outras respostas, o fato de que para uma parte considerável das pessoas, o conhecimento da cultura caipira vem em primeiro lugar deixa claro que o vínculo com esse passado é sempre considerado importante e não deve ser deixado de lado pelo aspirante a violeiro.

Pode-se perceber, com esse resultado, o surgimento de um ponto de ligação entre a forma tradicional de compreensão e de relação do violeiro com a sua viola e as abordagens musicais oriundas da didática acadêmica que, de alguma forma, desloca o

foco do instrumento de seu aspecto sociocultural para uma abordagem mais técnica. Se antigamente, a única forma de se ter acesso ao conhecimento da viola era por dom divino, por pacto ou pelo aprendizado com um mestre de tradição, atualmente, esse conhecimento se encontra mais disponível e abrangente através de professores, sites e vídeos de aprendizado, ou até mesmo cursos de bacharelado em viola de dez cordas<sup>40</sup>. Entretanto, se a maneira de “passar” o conhecimento da viola se modificou, a modificação não foi tão intensa no que diz respeito ao conteúdo. Apesar de já percebermos algumas técnicas e repertórios oriundos de outras áreas<sup>41</sup>, de uma forma geral, o conteúdo passado em qualquer dessas fontes supracitadas ainda se encontra fortemente embasado, de alguma forma, no que é compreendido, atualmente, como a tradição caipira.

De acordo com as respostas obtidas pelo questionário, podemos sugerir que o quadro que se apresenta, nos dias atuais parece demonstrar que, no que diz respeito à viola de dez cordas, um instrumento e grande força icônica com relação à cultura caipira, o “novo” é muito bem-vindo, desde que consiga conviver com o “antigo”. Sempre lembrando que esse “antigo” se refere à essa cultura caipira e não a nenhum dos momentos anteriores da viola.

---

<sup>40</sup> Existem, no Brasil, alguns cursos de bacharelado em Viola de dez cordas regulamentados. O pioneiro foi criado na USP de Ribeirão Preto, pelo prof. Ivan Vilela.

<sup>41</sup> Atualmente, a viola se encontra sendo usada para uma gama imensa de repertórios, desde rock até o erudito, passando por samba, choro, jazz, dentre outros.

## Capítulo 4 – E ... daqui em diante?

Como ficou bastante claro durante todo o texto, a mola mestra deste trabalho sobre a viola de dez cordas se encontra na presença de uma dicotomia entre a ânsia pela manutenção de um *status quo* e o desejo pela mudança deste, principalmente nos dias de hoje. Podemos compreender essas duas condições como forças que agem em sentidos vetorialmente opostos. O desejo pela manutenção se apoia em um direcionamento vetorial centrípeto, em direção ao centro, com o intuito de reforçamento dos processos, usos, e relações que o instrumento tem com aquela cultura na qual ele se insere naquele momento, a saber, a cultura caipira. Esse movimento o afasta da periferia, da fronteira, local onde, de acordo com Deleuze & Guattari (1997), se encontram as possibilidades de troca e de modificação. Em sentido diametralmente oposto, por sua vez, se encontra o desejo de mudança que, de tempos em tempos, surge na história da viola de dez cordas e que, agora, é representado pela aproximação da força do mundo contemporâneo e da cultura urbana com seus processos miscigênicos. Esse, por sua vez, toma a direção centrífuga, procurando o distanciamento do centro e, portanto da manutenção do *status quo*, em busca das fronteiras, em busca das trocas e misturas com o “novo” e o “desconhecido” o que, até certo ponto, é compreendido pelo primeiro como uma ameaça de dissolução daquele. Nos dias atuais, podemos denominar essas duas forças, por um lado como a tradição caipira da viola e, por outro, a presença da contemporaneidade e suas miscigenações.

No decorrer do trabalho, pudemos perceber que essas duas forças entram em ação em vários momentos da história da viola. Desde a sua formação, onde dois instrumentos, a *vihuela* e a *guitarra popular*, que antes se encontravam socialmente e culturalmente bem distanciadas, acabam por se tornam um: a viola de arame; passando pela inserção dos fazeres indígenas na tradição católica dos cânticos e nas danças lusitanas conduzidas ao som da viola portuguesa que, até então, servia tradicionalmente aos festejos lusitanos. E esses processos acabaram por culminar na formação da cultura caipira, essa mesma, oriunda de uma miscigenação entre o português e o índio brasileiro. Essa cultura caipira que, de uma forma muito intensa, pegou a viola, antes *de arame*, antes *portuguesa*, como sua representante icônica e a redenominou como viola caipira.

Em uma análise primária, essas forças de manutenção e de modificação podem parecer dicotômicas e, até mesmo, antagônicas. Sobre a força da tradição,

podemos citar Hobsbawm & Ranger (1997) que afirmam que a tradição tem como uma das premissas básicas, a manutenção de um procedimento que é normatizado, e determinado, por uma relação com o passado, que deve ser o mais longínquo possível. Para esses autores, a tradição tem caráter normativo e, por essa razão, qualquer modificação nos eventos ou situações relacionadas àquela tradição, teriam o poder de destruí-la.

Ora, ao avaliarmos as situações nas quais a viola esteve inserida em algum processo cultural, fica claro que ela foi, em maior ou menor grau, um fator de importância nas práticas socioculturais da região onde ela estava inserida, o seu uso passava, então, a ser considerado e, talvez, normatizado pela formação de uma “tradição” relativa a esses processos culturais. E certamente, essa necessidade de normatização sugerida por Hobsbawm & Ranger pode nos levar a pensar que essa ânsia pela manutenção desse *status quo* acaba por levar a um contraponto a qualquer modificação, principalmente quando compreendemos que a viola passou a ser o ícone de uma cultura. No nosso trabalho, enfocamos a relação da viola com a cultura caipira.

Entretanto, o que se apresentou, após as pesquisas para o presente trabalho, nos leva a pensar que essa aparente necessidade de afastamento do “novo” em detrimento do “tradicional” não encontra sustentação entre os afeitos ao mundo da viola de dez cordas. Todas as respostas obtidas pelo questionário construído para a presente pesquisa nos direcionam para um desejo de que a viola esteja presente na maior quantidade de situações possíveis e das mais diversas formas possíveis. Além do questionário aplicado, alguns depoimentos colhidos entre pessoas de nome no mundo da viola atual não possui um sentido diferente das respostas do questionário. Um bom exemplo disso é a opinião do mestre Badia Medeiros, intimamente ligado à tradição caipira da viola, sobre a restrição de seu uso aos fazeres sagrados caipiras ou a utilização dela em outras situações:

*Teve uma época muito difícil. Porque os jovens não queriam saber de viola, a viola desapareceu... ninguém queria saber de viola. Só pensava assim: “viola só serve pra tocar em folia, essas coisas”, não sabendo mesmo que é um dos instrumentos de mais recurso. (Badia Medeiros, em depoimento dado ao autor).*

Curiosamente, o mestre Badia não está se referindo aos seus usos contemporâneos. Os “recursos” descritos pelo antigo violeiro estão direcionados à relação da viola com os sons da natureza, aos toques de viola que “imitam” animais, pássaros e o cenário natural que se apresentava para esses violeiros antigos. Fica claro, então, que, mesmo quando inserida nos fazeres caipiras tradicionais, a viola

possui várias utilizações para o caipira que vai desde a representação sagrada até a relação com o seu entorno.

Se não encontramos mais pronunciadamente a presença da aceitação de modificações mais intensas na fala do mestre Badia, as palavras de outro mestre, Manoel de Oliveira, vem a esclarecer sobre esse ponto de vista. Numa discussão sobre técnicas de mão direita entre o mestre e seu aluno, o novo-violeiro Paulo Freire, a opinião de Seu Manelim deixa clara a tranquilidade do violeiro antigo frente a inovações:

*(...) lá na casa do Seu Manoel...ele tinha um violão, e eu peguei o violão e toquei um choro. Aí ele começou a observar e falou assim: "Paulo, você toca bonito, e coisa e tal, e não sei quê". E a mão direita do violeiro lá só usa o polegar e o indicador. Aí seu Manoel falou assim: "Mas você usa os outros dedos também". Eu falei: "É Seu Manoel, eu uso os outros dedos mas, eu quero tocar viola do seu jeito, usando esses dois dedos, com o indicador que sobe e desce, como se fosse uma palheta". Tem um suinge ali, um molho que vai nesses dois dedos. E Seu Manoel falou assim: "Você tá muito certo. Você toca igual eu com os dois dedos. Mas usa os outros que você também sabe usar" (...). E o meu caminho era usar os outros dedos, quer dizer, era usar o que eu tinha aprendido de Bossa Nova, de choro, de improvisação, de jazz. (Paulo Freire, em depoimento dado ao autor).*

Em entrevista para a revista Viola Caipira, o mestre Gedeão da Viola<sup>42</sup>, falecido em 27/07/2005, ao ser perguntado sobre o uso da viola em outras situações, conduz sua resposta na mesma direção:

*Quem manda é quem está tocando e eu dou força pros meus alunos fazer isso. Eu normalmente ensino música caipira e música paraguaia, que é o meu estilo. Mas eu dou força para os meus alunos tocar qualquer tipo de música: internacional e brasileira. Na minha época a música internacional era a paraguaia e mexicana; hoje é americana e europeia. (Revista Viola Caipira vol. 12, pg. 33).*

Se formos levar em conta o que foi dito acima e, compreendermos essas falas à luz da definição de Hobsbawm & Ranger (1997), poderíamos sugerir que a tradição caipira da viola estaria perdendo força e, conseqüentemente, fadada ao desaparecimento. No entanto, mesmo que, em alguns momentos, as respostas do questionário possam sugerir o contrário, de acordo com as pesquisas para este trabalho, o desejo da grande maioria dos amantes da viola não é a separação dela do

<sup>42</sup> Gedeão da Viola (1945-2005) acompanhou, durante 16 anos, o violeiro Tião Carreiro e também Téo Azevedo, fazendo afinações na viola e participando de gravações. Foi considerado no início dos anos 2000 como um dos quatro melhores violeiros do Brasil, além de ser o principal tocador de viola autêntica. (<http://www.dicionariompb.com.br/gedeao-da-viola>)

seu uso antigo e de suas aplicações e significações tradicionais, pelo menos as relacionadas ao mundo caipira. Em todas as respostas do questionário, a importância da manutenção da viola como ícone caipira foi considerada, no mínimo, quase tão importante quanto a sua miscigenação com o contemporâneo. E essa é a mesma opinião de vários nomes importantes, principalmente os relacionados ao movimento neo-caipira. O violeiro Roberto Corrêa diz da importância do conhecimento dos toques tradicionais:

*Então, (a viola) é um instrumento que tem uma tradição e que não chegou completa n'agente porque não era obra escrita. Então você veja a importância desses toques que os violeiros nos trazem, porque são reminiscências de centenas de anos atrás. Então, primeiramente agente tem que cultivar esses toques. (Roberto Corrêa em depoimento dado ao autor).*

O violeiro Paulo Freire segue no mesmo sentido de valorização da tradição caipira da viola.

*É super importante ir lá pro Urucuia, encostar no Seu Manoel, encostar no Seu Badia, qualquer mestre desses e aproveitar o máximo deles, que não deixa de ser uma escola. Eu vou estudar viola erudito em Paris, mas eu vou estudar viola no sertão do Urucuia. Eu acho a mesma coisa. (Paulo Freire, em depoimento dado ao autor).*

Esse excerto do depoimento do violeiro Paulo Freire pode nos dar uma pista de como essas duas forças se relacionam, na realidade. O que parece transparecer é que essas linhas de pensamento com relação à viola - o desejo pela manutenção da tradição e a vontade de novos “usos” para o instrumento - apesar de antagônicas, não são, de forma alguma, excludentes. Como um ciclo de criação, manutenção e destruição, podemos dizer inclusive, que a existência de uma é responsável pela manutenção da outra. Podemos dizer que uma tradição só permanece forte se, ao mesmo tempo em que é mantida em seu cerne, ela passa por modificações e adaptações no decorrer dos anos e das gerações. Essa afirmação encontra base na definição de Handler e Linnekin, (1984, APUD Sandroni, 2011), com sua tese de que uma tradição é construída não através de determinações do passado, mas de definições do presente que valoram em maior ou menor grau esse passado. Além disso, por ser construída no presente, essa tradição não tem como possuir a necessidade de imutabilidade e, por isso, deve ser até certo ponto, reinterpretada por esse presente. Pensando nesse sentido, é exatamente o poder do “novo” que faz com que o “antigo” se fortaleça.

E esse “novo”, representado pela força do contemporâneo, ao abrir o uso da viola de dez cordas para todas as formas e lugares possíveis, certamente, não exclui o seu uso antigo, muito pelo contrário, tanto conta com ele, quanto volta constantemente a se utilizar de seus recursos tanto técnicos quanto culturais para, com eles, “colorir” suas performances atuais. Ao ser perguntado se existe uma tensão ou uma continuidade entre a tradição e a contemporaneidade na viola, o violeiro Roberto Corrêa construiu uma resposta que ilustra bem essa relação:

*Continuidade! Continuidade pelo seguinte, o Badia Medeiros...ele é da tradição! Ele está fazendo música atual. Ele está compondo. A música que ele faz...ele guia folia, ele guia folia de reis, ele guia folia do divino, mas ele vai pro palco comigo, com o Paulo, ele dança Lundu, ele se enquadra. Então isso é música, isso é uma continuidade. Isso é música contemporânea, quer dizer, ele não está refém de um tipo de música. E ninguém é refém de um tipo de música. A não ser que a pessoa queira e se feche, mas eu não conheço ninguém que queira se fechar assim. Então, eu acho que tudo que nós estamos fazendo é continuidade. Pra mim, não tem essa dicotomia tradição... até porque, qualquer tradição quer você ver, se você fica um tempo pesquisando...durante 30 anos... você grava uma folia, por exemplo, a folia de “fulano de tal”. Quando você voltar lá com a sobrinha dele ou com a neta dele, já é outra coisa! (Roberto Corrêa, em depoimento dado ao autor)*

Esse movimento de manutenção e de modificação dos usos e funções socioculturais da viola de dez cordas que parece ser inerente e necessário à sua sobrevivência encontra embasamento no conceito de *ritornello* de Deleuze & Guattari (1997). O conceito define que um “meio” ou um “território” (a viola, no nosso caso) só se mantém às custas de movimentos de territorialização e desterritorialização de si mesmo, isto é, de construção e perda de sua identidade para, então, ser novamente reconstruída de uma nova forma, e assim por diante. A reconstrução histórica da viola feita no presente trabalho deixa bastante claro esse movimento. Podemos dizer que, no momento atual, ela passa por mais uma modificação, agora promovida por influências contemporâneas sobre a tradição caipira.

Entretanto, não podemos falar que essa perda de identidade seja de tal vulto que promova uma destruição completa dessa identidade. Se assim fosse, teríamos, a cada reconstrução, um instrumento diferente e separado do seu uso anterior. A cada movimento de *ritornello* algo permanece e vai, com o tempo, construindo uma imagem que forma o instrumento viola de dez cordas.



#### 4.1 – A “Árvore”

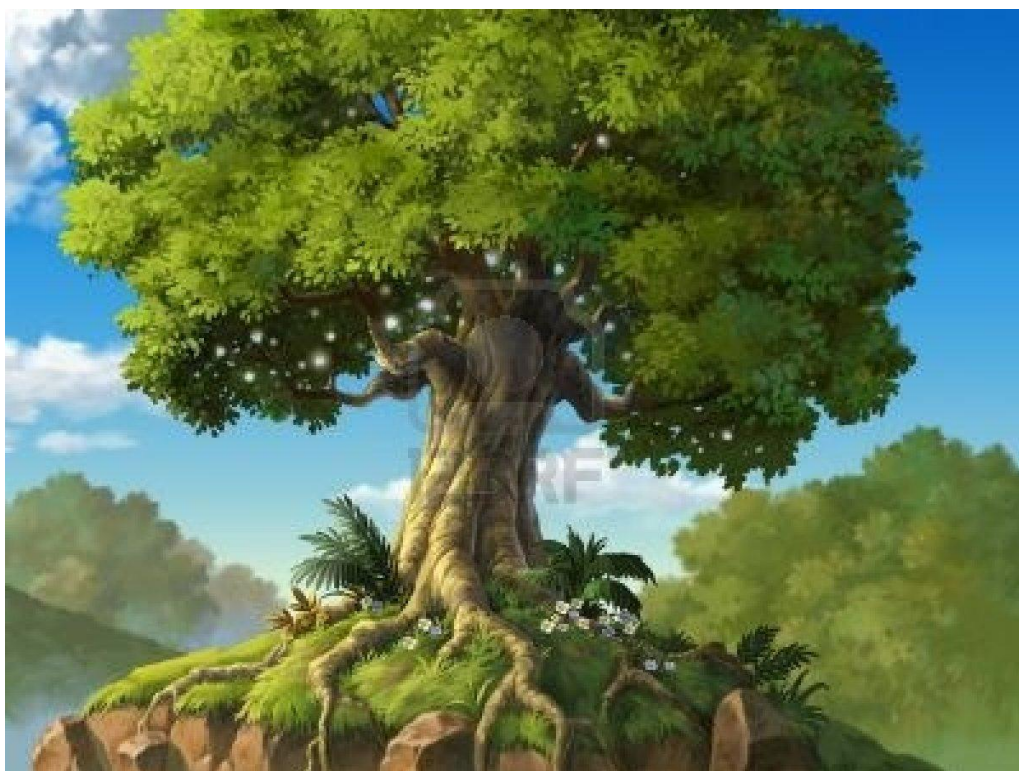


Fig 21- A árvore (www.123rf.com)

Podemos, então, sugerir como representação final do nosso trabalho, a utilização da imagem de uma árvore frondosa para definir a questão da construção e da manutenção da viola de dez cordas como um instrumento vivo e atuante.

A sobrevivência da árvore se dá pela formação e manutenção de raízes que se inserem cada vez mais forte e profundamente ao solo e que daí captam nutrientes. Além disso, a árvore necessita, também, da presença de uma copa frondosa com galhos saudáveis que se espalham por todas as direções e que, por sua vez captam os nutrientes do ar e da chuva. Tanto a raiz, quanto os galhos são responsáveis pela manutenção da árvore e, apesar de seguirem direções opostas, agem em conjunto para a manutenção da planta.

Assim é a viola de dez cordas. Suas raízes estão representadas pela força das tradições pelas quais ela passou no decorrer dos anos e que criam base firme para a sua formação. E a “copa” é formada pelas várias influencias modificadoras pelas quais ela passou e que, no momento atual, está passando. Tanto a prática da tradição quanto os novos “usos” são importantes e agem em conjunto, cada um a seu tempo, para que a viola de dez cordas seja mantida viva e atuando no decorrer dos anos. Podemos dizer que ela passa, no momento, por uma expansão de suas possibilidades

causada pela valorização das miscigenações promovidas pelas relações urbanas e pelo mundo contemporâneo. Mas, a história nos mostra que o que, hoje, é considerado novidade pode, futuramente, ser entendido como uma nova tradição da viola de dez cordas.

## Referências Bibliográficas

- Alexandrino, C. *Viola de Minas*. Ed. GREMIG, Belo Horizonte. 2008.
- Bastos, R. J. M. *O Índio na música brasileira*. In: *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Ed. UFMG, Belo Horizonte. P. 115-127, 2006.
- Canclini, N. G. *Culturas Híbridas*. Ed. USP, São Paulo, 1997.
- Cândido, A. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Ed. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, 2011, 11ª Ed.
- Corrêa, R. *a Arte de Pontear a Viola*. Ed. Viola Corrêa, 2002.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Ed. 34, 1997.
- Feld, S; Keil, C. *Music grooves: essays and dialogues*. Arizona, EUA: Ed. Fenestra Books, 2005.
- Ferrete, J. L. *Capitão Furtado – Viola Caipira ou Sertaneja?* Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1985.
- Hobsbawm, E & Ranger, T. *A Invenção das Tradições*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1997.
- Holler, M. *A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa*. XV Congresso da ANPPOM, UNICAMP, 2005.
- Laville, C. & Dionne, J. *A construção do Saber – Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, MG. 1999.
- Lima, C. L. N. S. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação. UFBA, 2008.
- Marchi, L. *Tocadores: Portugal – Brasil, sons em movimento*. Ed. Olaria, 2006.
- Martins, E. A. *A Viola Caipira, a Modinha e o Lundu*. Dissertação. USP. 2005.
- Melo, B. *Mestre Gedeão da Viola*. Revista Viola Caipira, vol. 12. Pg. 32-33, 2005.
- Mota, R. *Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar – Raízes caipiras da música sertaneja*. Monografia, Universidade Tuiuti, Paraná, 2011.
- Nepomuceno, R. *Música Caipira – Da Roça ao Rodeio*. Ed. 34, São Paulo, 1999.
- Nogueira, G. P. *A viola com alma: uma construção simbólica*. Tese. USP, 2008.
- Oliveira, A. P. *O Tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação, UFSC, 2004.
- Pereira, L. P. *A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro*. In, *Leituras sobre Música Popular – reflexões sobre sonoridade e cultura*. pg. 380-396. Ed. Viveiros de Castro, Rio de Janeiro, 2008.

- Pinho. *10 anos sem Tião Carreiro*. Revista Viola Caipira, vol. 4, pg. 18-23, 2003.
- Pinto, J. P. A. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Dissertação. UNICAMP, 2008.
- Sandroni, C. *Tradicionalidade e suas controvérsias no Maracatu de Baque-virado*. Anais do V ENABET. Belém. Pg. 101-107, 2011.
- Santos, E. I. *Música Caipira e Música Sertaneja – Classificações e discursos sobre autenticidade na perspectiva de críticos e artistas*. Dissertação. UFRJ, 2005.
- Strauss, C & Quinn, N. *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Taborda, M. *Violão e Identidade Nacional*. Ed. Civilização Brasileira, 2011.
- Taubkin, M. *Violeiros do Brasil*. Ed. Myrian, Taubkin, 2008.
- Tinhorão, J.R. *História Social da Música Popular Brasileira*. Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Domingos Caldas Barbosa, O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. Ed. 34, 2004.
- Turino, T. *Music as Social Life, the politics of participation*. The University of Chicago Press, Chicago, EUA. 2008.
- Vilela, I. *O Caipira e a viola brasileira*. Sonoridades Luso-afro-brasileiras, Lisboa, Portugal, pg. 173-189, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cantando a própria história*. Tese. USP, São Paulo, 2011.
- Wittmann, L. T. *A música nos primeiros anos de presença jesuítica no Brasil*. CD-Rom. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP, São Paulo, 2008.
- Zan, J. R. *Viola Nova*. In Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 2. 2004. Salvador, 2004. Pg 1276-85.

### Vídeos

- *Mestres da Viola: uma viagem musical pelo rio São Francisco* - DVD- 45 minutos, Associação Nacional de Violeiros do Brasil, Belo Horizonte, MG. 2011.

### Referências digitais

- <http://www.alpringle.com>
- Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tres\\_músicos,\\_by\\_Diego\\_Velázquez.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tres_músicos,_by_Diego_Velázquez.jpg)
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Vihuela>

- <http://lutesandguitars.co.uk/htm/cat12.htm>
- <http://www.rwckit.com/instruments/historical.htm>
- <http://www.thecipher.com>
- [http://pt.wikipedia.org/wiki/Chula\\_\(Portugal\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Chula_(Portugal))

## Anexos

### - Anexo 1

#### Questionário Avaliativo sobre Viola

Você está respondendo a um questionário elaborado por Renato Teixeira Almeida, mestrando da Escola de Música da UFMG, sob a orientação do Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas. Seus dados farão parte de uma dissertação de mestrado a ser defendida pelo aluno supracitado. Como norma legal e ética, peço que assine a autorização abaixo com seu nome completo, RG e CPF, para que os dados possam ser usado na pesquisa. Os nomes permanecerão ocultos.

As questões de múltipla escolha podem ter uma ou mais respostas, de acordo com o desejo de quem preenche o questionário. As questões abertas devem ser respondidas de forma sucinta, não ultrapassando o espaço destinado a elas.

Desde já, agradeço a colaboração

Renato Teixeira Almeida

#### Autorização

Eu, \_\_\_\_\_,  
abaixo assinado, autorizo ao mestrando Renato Teixeira Almeida a utilizar, em sua dissertação, as informações do questionário sobre viola caipira preenchido por mim, anexo à esta autorização. Autorizo, também, o uso desses dados em qualquer situação que esteja vinculada à pesquisa e/ou à sua publicação/divulgação.

Belo Hte, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
RG. \_\_\_\_\_

CPF. \_\_\_\_\_

1- Qual é a sua faixa etária?

- a) até 25 anos
- b) 26 a 40 anos
- c) 41 a 50 anos
- d) mais de 51 anos

2- Como soube do Voa Viola?

- a) pela mídia (internet, rádio, tv, jornais...)
- b) por amigos
- c) já havia participado antes
- d) outro: \_\_\_\_\_

3- Você toca Viola?

( ) Sim      ( ) Não

3.1 Há quanto tempo?

\_\_\_\_\_

3.2 Como aprendeu?

- a) sozinho
- b) em família
- c) com professor particular
- d) outro: \_\_\_\_\_

3.3 Caso tenha tido aulas, cite o nome de seu professor?

\_\_\_\_\_

4- Como você tomou contato com a viola?

- a) por meio de seus familiares;
- b) por meio de amigos;
- c) por gravações ou programas televisivos
- d) em escolas de música
- e) em festejos tradicionais
- f) outros: \_\_\_\_\_

5- Das alternativas abaixo, qual determinou a sua admiração pela viola?

- a) a importância deste instrumento nas festas religiosas
- b) a relação deste instrumento com a cultura caipira
- c) a relação deste instrumento com a cultura brasileira
- d) a sonoridade deste instrumento e suas possibilidades musicais

6- Na sua opinião, os estilos musicais em que a viola pode ser usada são:

- a) Guarânia, Cururu, Pagode-de-viola, Moda-de-viola, Batidão.
- b) Maxixe, Lundu, Modinha, Choro
- c) Folia-de-reis, Dança de São Gonçalo, Catira
- d) Todos os estilos musicais citados acima
- e) Qualquer estilo musical

7- Por outro lado, quais estilos NÃO devem ser tocados na viola?

- a) Internacionais como rock, jazz, blues
- b) Nacionais como samba, choro, bossa-nova
- c) “modernos” como MPB, pop-rock
- d) populares como axé, sertanejo universitário, funk
- e) Não deve haver restrição de estilos para serem tocados na viola.



8- Para você, quais desses nomes são os mais representativos para a difusão da tradição da viola?

- a) Almir Sater, Fernando Sodré
- b) Tião Carreiro, Carreirinho
- c) Zé Coco do Riachão, Seu Manelim
- d) Todos acima
- e) Outro\_\_\_\_\_

9- Sobre a relação da viola com a cultura caipira, na sua opinião:

- a) É uma relação essencial: sem uma não existiria a outra
- b) A viola é muito ligada à cultura caipira, mas tem autonomia e a transcende parcialmente
- c) A viola é ligada apenas historicamente à cultura caipira, mas hoje a transcende completamente.
- d) A viola deveria se libertar de qualquer traço da cultura caipira

10- Para você, as cordas da viola devem ser tocadas.

- a) Somente com dedeira
- b) Somente com dedos
- c) Com dedeira e dedos
- b) Com palhetas
- e) Com qualquer recurso disponível

11- Na sua opinião, o uso mais apropriado da viola deve ocorrer:

- a) Em palcos de teatros e casas de shows
- b) Em festivais de música regional e caipira
- c) Em festejos tradicionais e sagrados como folia-de-reis, congado, etc.
- d) Em todas as situações acima
- e) Em qualquer situação na qual ela se encontre

12- Na sua opinião, qual(is) da (s) canção(ões) abaixo melhor representa o mundo da viola?

- a) Luzeiro – Almir Sater
- b) Pagode em Brasília – Teddy Vieira e Lourival dos Santos
- c) Rei do Gado - Teddy Vieira
- d) Beira-mar – Domínio Público
- e) Viola Quebrada – Mário de Andrade

13- Na sua opinião, qual(is) das técnicas abaixo é mais característica da viola? Caso não saiba o que significa, pergunte ao entrevistador.

- a) Escalas duetadas em terças/sextas
- b) Escalas notas simples
- c) Nota Pedal
- d) Arpejos
- e) Bends

14- Na sua opinião, qual(is) das técnicas de execução abaixo NÃO devem ser utilizadas na viola? Caso não saiba o que significa, pergunte ao entrevistador.

- a) Escalas duetadas em terças/sextas
- b) Escalas notas simples
- c) Nota Pedal
- d) Arpejos
- e) Bends

15- Para você, o que é necessário para ser um grande violeiro?

- a) É necessário um conhecimento geral de música e muitas horas diárias de estudo
- b) Antes de tudo, conhecer a cultura caipira, seus toques e suas tradições
- c) A viola é um dom de Deus. Quem não nasceu com ele, não irá tocar viola.
- d) Tem que fazer o pacto com o Diabo.
- e) Para ser violeiro de verdade, o importante é se saber caipira, o instrumento vem em segundo lugar