

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

LUCAS GUILHERME SCHAFHAUSER

VIOLA CAIPIRA NO BRASIL: uma história da técnica artesanal e cultura
popular

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2018

LUCAS GUILHERME SCHAFHAUSER

VIOLA CAIPIRA NO BRASIL: uma história da técnica artesanal e cultura popular

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade – Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade.
Orientador: Angela Maria Rubel Fanini
Coorientador: Thiago Corrêa de Freitas

CURITIBA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S296t
2018

Schafhauser, Lucas Guilherme
Viola caipira no Brasil : uma história da técnica artesanal e cultura popular / Lucas Guilherme Schafhauser.-- 2018.
95 f. : il. ; 2018

Disponível também via World Wide Web
Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2018
Bibliografia: f. 85-87

1. Viola - Brasil - História. 2. Viola. 3. Cultura popular - Brasil. 4. Instrumentos de corda - História. 5. Instrumentos musicais - Brasil - História. 6. Fabricantes de instrumentos de corda - Brasil. 7. Tecnologia - Dissertações. I. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia. II. Título.

CDD: Ed. 22 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 523

A Dissertação de Mestrado intitulada **VIOLA CAIPIRA NO BRASIL: uma história da técnica artesanal e cultura popular** defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Lucas Guilherme Schafhauser** no dia **03 de setembro de 2018**, foi julgada aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Tecnologia e trabalho, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

Prof^ª. Dr^ª. Faimara do Rocio Strauhs - (UTFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Adriana Cabral dos Santos - (UTFPR)
Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto - (USP)
Prof^ª. Dr^ª. Angela Maria Rubel Fanini - (UTFPR) - *Orientadora*

Curitiba, **03 de setembro de 2018**.



Prof^ª Dr^ª Marília Abrahão Amaral
Coordenadora do PPGTE

Para Fabiane do Rocio Nascimento, meu amor.
Para Maria Tereza Fuchs Schafhauser, minha amada mãe.
Para Vilmar Roberto Schafhauser, meu amado pai.

AGRADECIMENTOS

À São Gonçalo do Amarante, santo dos violeiros, por acompanhar, dar força e proteger minha jornada.

À minha orientadora, Angela Maria Rubel Fanini, pela paciência, pela luz que sempre trouxe à pesquisa, pela tranquilidade que sempre demonstrou durante a orientação e por ter aceitado ser minha guia durante esse caminho que seguimos.

Ao meu coorientador, Thiago Corrêa de Freitas, pela amizade, pela paciência e por ter me guiado para essa carreira acadêmica, me mostrando o belo caminho da pesquisa, sempre pronto a ajudar.

À minha querida amada e companheira, Fabiane do Rocio Nascimento, por estar sempre presente nos momentos de dificuldade, por me ouvir falando o tempo todo sobre a pesquisa, pelas leituras e sugestões e, principalmente, por ter me ajudado com o peso dessa imensa carga, me segurando durante os tropeços, dando-me as mãos para ajudar a seguir em frente.

À minha família, principalmente na figura de minha mãe, Maria Tereza Fuchs Schafhauser e na figura de meu pai, Vilmar Roberto Schafhauser, que sempre fizeram - nas palavras de minha mãe - das tripas coração para me proporcionar os estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação de Tecnologia e Sociedade por sempre me apoiar em momentos de precisão e por abrir a porta para um tema de pesquisa tão diferenciado.

À professora doutora Faimara do Rocio Strauhs, que não poupou esforços para correr com a documentação da bolsa em tempo hábil, inclusive levando documentos em mãos para não correr riscos de atraso.

Aos membros da banca, professor doutor Ivan Vilela Pinto, professora doutora Adriana Cabral dos Santos e professora doutora Faimara do Rocio Strauhs, por terem prontamente aceitado fazer parte dessa caminhada conosco, trazendo suas valiosas contribuições que enriqueceram muito esse trabalho.

À agência financiadora CAPES, juntamente com a Fundação Araucária pela bolsa de estudos que proporcionou maior dedicação à pesquisa.

Aos organizadores e avaliadores do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. Pela oportunidade de mostrar nosso trabalho sobre a viola caipira e por ter nos concedido a Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2017, trazendo assim também uma maior visibilidade para o instrumento viola.

Aos violeiros e amigos, Rogério Gulin e Victor Gulin, pela participação especial, abrilhantando a banca de defesa, deixando todos extasiados com o maravilhoso som desvelado da viola.

A todos meus amigos e colegas, que participaram e auxiliaram nessa grande e pesada jornada, sendo direta ou indiretamente. Para não alongar demasiadamente o texto e por uma questão de justiça - não correr o risco de esquecer alguém - não citarei nomes, mas todos que participaram dessa trajetória sabem que sou grato a eles e elas.

*“Na floresta eu era viva
Fui cortada pelo cruel machado
Em vida era silenciosa
Na morte canto docemente”*

(TOLBECQUE, 1903, tradução nossa)

RESUMO

SCHAFHAUSER, L. G.; FANINI, A. M. R.; FREITAS, T. C. *Viola caipira no Brasil: uma história da técnica artesanal e cultura popular*. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

O presente estudo foca-se na trajetória percorrida pela viola caipira no Brasil, desde sua chegada com os colonizadores portugueses até os dias atuais; concentramo-nos em verificar a afirmação do músico Fernando Deghi: “Este é o século da viola”. Para isso, foram reunidas informações que apontam para o fato de a viola estar ou não em ascensão. Nossa perspectiva está pautada no viés da Luteria, e na Análise Dialógica do Discurso, com as teorias de Mikhail Bakhtin e o Círculo. Procedemos ao levantamento do número de festivais que envolveram a viola caipira (busca de cartazes em meios virtuais), das pesquisas acadêmicas sobre e das orquestras de viola caipira, observando se houve um aumento da busca pelo instrumento nos últimos anos. O universo da viola caipira tem sido, até o final do século XX, objeto de pouco estudo. O instrumento chega ao Brasil no século XVI, mas se mantém em cenário não erudito, ganhando cadeira em conservatório de música apenas em 1985. Esse afastamento está mormente ligado ao fato de a viola caipira ter sido predominantemente um instrumento de uso popular, sobretudo das culturas de classe economicamente menos privilegiadas e distantes do modo de vida das cidades grandes sendo, não raras vezes, objeto de depreciação, sátira e desqualificação. Em 1930, com as primeiras gravações de músicas de viola e do interesse de emissoras de rádio pela música caipira, houve um primeiro período moderno de apreço ao instrumento. Nos anos 1980, surge um grande interesse na composição e execução de música instrumental para viola, abrindo assim o leque de uso da viola e atraindo novos personagens para essa história. Com o presente trabalho, argumentamos que a viola está, sim, em ascensão. Acreditamos ser precipitado afirmar que esse será o “século da viola”, mas podemos asseverar que se a sua presença na sociedade continuar nessa progressão, a viola vai estar sentada na mesma mesa dos instrumentos musicais considerados mais importantes desse século. A trajetória da viola se dá em um ambiente musical majoritariamente monológico, abafando a sua voz, mas essa voz tem se fortalecido e talvez venha a se posicionar polifonicamente junto aos outros instrumentos musicais.

Palavras-chave: Cultura Musical. Cultura popular. Polifonia e Monologismo. Viola Caipira. Luteria.

ABSTRACT

SCHAFHAUSER, L. G.; FANINI, A. M. R.; FREITAS, T. C. *Viola Caipira in Brazil: a history of craft technique and popular culture*. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

The present study focuses on the path taken by the viola caipira in Brazil, since its arrival with the Portuguese settlers until current days. We focus on verifying the affirmation of the musician Fernando Deghi: “This is the viola century”. For this, there were gathered information that points to the fact of the viola being or not on the rise. Our perspective is based on the point of view of the musical instruments making and perspective of the Dialogic Discourse Analysis (Mikhail Bakhtin and the Circle). We proceeded to the number of festivals that involved the viola caipira (search for posters in virtual media), the academic researches on and of viola caipira orchestras, observing if there was an increase in the search for the instrument in recent years. The universe of the viola caipira has been, until the end of the 20th century, object of little study. The instrument arrives in Brazil in the 16th century, but it remains in a non-erudite scenario, getting a place in music conservatory only in 1985. This distance is mainly related to the fact that the viola caipira has been predominantly an instrument of popular usage, particularly of the economically disadvantaged class’ culture and distant from the lifestyle of the large city, being often object of depreciation, satire and disqualification. In 1930, with the first recordings of viola songs and the interest from radio stations in country music, there was a first modern period of appreciation to the instrument. In the 1980s, emerges a great interest in the composition and musical performances for the viola, opening the range of use of the viola and attracting new characters this history. With the present work, we argue that the viola is, indeed, on the rise. We believe it is hasty to say that this will be the “century of the viola”, but we can assert that if its presence in society continues in this progression, the viola will be sitting on the same table as the most important musical instruments of this century. The trajectory of the viola occurs in a mostly monological musical environment, suppressing the voice of the viola, but this voice has strengthened and may come to position itself among the other musical instruments.

Keywords: Musical Culture. Popular culture. Polyphony and Monologism. Viola Caipira. Lutherie.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	TEMA	11
1.2	AS MOTIVAÇÕES E JUSTIFICATIVAS DA PESQUISA	12
1.2.1	EU PESQUISADOR E MEU OBJETO: A VIOLA, O VIOLEIRO E O LUTHIER	16
1.3	OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS	19
1.4	PROCEDIMENTOS E ENCADEAMENTOS DA PESQUISA	19
1.4.1	BAKHTIN E O CÍRCULO, ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO	19
1.4.2	AS VOZES DA PESQUISA: POLIFONIA	20
1.4.3	IDEOLOGIA DO COTIDIANO	22
2	A VIOLA E SUAS ANDANÇAS PELO BRASIL	24
2.1	A CHEGADA DA VIOLA NO BRASIL	24
2.2	A PRESENÇA DA FAMÍLIA REAL NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS COM A VIOLA	25
2.3	A VOLTA DA VIOLA EM PRIMEIRO PLANO: OS CAIPIRAS NA RÁDIO	28
2.4	O PERÍODO DO MILAGRE ECONÔMICO-DESENVOLVIMENTISTA E O ADORMECER DA VIOLA	29
2.5	AS FASES DA MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL	34
2.6	A DÉCADA DE 1980 E OS DESDOBRAMENTOS COM A MÚSICA DA VIOLA	39
2.7	A ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA	45
2.7.1	O ENSINO DE VIOLA, UMA TÉCNICA ARTESANAL	47
2.8	DOS ANOS 1980 ATÉ HOJE	47
2.9	O PRECONCEITO COM A VIOLA	49
3	O INSTRUMENTO VIOLA E SUAS RELAÇÕES SOCIAIS	54
3.1	A RELAÇÃO ENTRE A VIOLA E O VIOLEIRO	54
3.2	A VIOLA E O MEIO RURAL	60
3.3	A VIOLA E A PROBLEMÁTICA COM SUA NOMENCLATURA	63
3.4	AS ORIGENS DA VIOLA	66
3.5	A VIOLA E SUAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	68
3.6	LUTERIA	70
4	A ASCENSÃO DA VIOLA CAIPIRA: OUTROS DADOS	74
4.1	ORQUESTRAS DE VIOLA	74
4.2	FESTIVAIS DE VIOLA	75
4.3	TRABALHOS ACADÊMICOS RELACIONADOS À VIOLA	76
5	A ANÁLISE DOS DADOS	78
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82

REFERÊNCIAS	85
APÊNDICE A – ORQUESTRAS DE VIOLA CAIPIRA NO ANO DE 2017	88
APÊNDICE B – FESTIVAIS DE VIOLA CAIPIRA NO ANO DE 2017	91
APÊNDICE C – TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE A VIOLA NO ANO DE 2017	93

1 INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo situar o leitor nas questões que tangem à pesquisa sobre a viola caipira¹. O capítulo mostra ao leitor qual será o tema, quais as delimitações da pesquisa, os problemas e as premissas. Apresentamos também quais serão os objetivos, a justificativa e os procedimentos metodológicos a serem usados, finalizando-se com o embasamento teórico da pesquisa.

1.1 TEMA

Quando tratamos dos instrumentos musicais no Brasil, são poucos estudos que levam em conta o viés do instrumento. Devido ao fato da Luteria ser inserida mais recentemente no meio acadêmico brasileiro, pesquisas acadêmicas relacionadas à área são poucas. Para demonstrar a falta desses estudos realizamos uma pesquisa bibliométrica, que será apresentada detalhadamente na seção 4.3 Trabalhos Acadêmicos Relacionados à Viola.

Nosso tema concentra-se no estudo do instrumento viola caipira. Focamos nossos estudos em traçar a trajetória percorrida pela viola caipira no Brasil, desde sua chegada com os colonizadores portugueses, até os dias atuais. Pautamos nosso olhar nos estudos culturais, com o viés metodológico da Análise Dialógica do Discurso (ADD), proposta por Bakhtin e o Círculo Russo (BAKHTIN, 1988). Apresentamos as forças centrípetas e centrífugas² que atuam sobre o ser caipira e sobre a viola, mostrando que em alguns momentos eles estão em primeiro plano e em outros são colocados de lado. Por ADD entendemos a linguagem enquanto discurso, ou seja, viabilizada na prática social. O mirante da ADD, embora trate da linguagem, também pode ser aplicado à questão cultural, ou seja, entender a cultura como práxis social. Isso acarreta ver a viola dentro de um contexto cultural em que o instrumento passa por um embate social de produção, aceitação e rejeição frente a outros instrumentos. É nesse sentido, no mirante cultural da dialogia, que trataremos do contexto em que se insere a viola caipira.

Buscamos dados que mostrem o interesse da sociedade pela viola nas últimas décadas. Esses dados foram extraídos do levantamento do número de orquestras³ de viola,

¹ Vale esclarecer desde já ao leitor que faremos o uso principalmente de dois termos, pois ora utilizaremos *viola*, ora *viola caipira*. Teremos uma seção que tratará da questão de nomenclatura relacionada à viola, mas por motivos didáticos faremos o uso em maior parte do texto desses dois termos.

² Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (1988) e o Círculo se utilizam desses termos em boa parte de suas obras como princípio fundante da perspectiva dialógica. Tomam os termos emprestado da área da Física, realocando-os para esclarecerem o embate dialógico dos bens culturais e da linguagem, advogando que há sempre uma luta incessante, não dialética, mas dialógica entre forças contrárias. A história do homem em sociedade para o Círculo ocorre sempre no embate entre forças centralizadoras e unificadoras e forças descentralizadoras, de fuga ao único.

³ É importante destacar ao leitor a partir daqui o uso do termo orquestra de viola, esse termo não remete necessariamente a uma orquestra aos moldes da música erudita, o termo correto para essas formações seria Ensemble, por haver apenas um tipo de instrumento na maioria desses grupamentos. As orquestras de viola caipira muitas vezes surgem das aulas em grupo, na visão do músico Zeca

festivais e trabalhos acadêmicos relacionados à viola. Utilizamos neste trabalho, também, letras e músicas caipiras para fazermos a ADD, vendo também sua presença em rádios AM e FM, seus usos religiosos e profanos. Tratamos neste trabalho também sobre a queima de arquivos decretada por Rui Barbosa em 1890, fato que desencadeou na perda de parte da nossa história, como depoimentos de pesquisadores e de negros, poemas e partituras sobre o lundu, desaparecendo assim parte do nosso patrimônio (BARBOSA, 1890, p. 338-340). Abordamos também sobre o preconceito contra o caipira e a viola em vários espaços sociais.

1.2 AS MOTIVAÇÕES E JUSTIFICATIVAS DA PESQUISA

Parte da motivação da nossa pesquisa vem da afirmação do músico Fernando Deghi⁴: “Este é o século da viola”⁵ (DEGHI, 2015, p. 44-45). Em conversas informais com Fernando Deghi, ele sempre nos diz que o século passado foi o século do violão, mas que este será o século da viola. Essa afirmação nos despertou o interesse em buscar informações que viessem apoiar essa ideia, ou então, que nos sinalizassem o contrário.

O interesse da pesquisa também se ancora por sermos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE), no qual analisamos os impactos da técnica e da tecnologia na vida cotidiana. Os instrumentos musicais são produtos tecnológicos e estão inseridos na vida cultural e material dos homens, sendo assim, eles carregam uma técnica que percorre o tempo, sempre se adaptando às inovações tecnológicas de cada período (CORRÊA, 2014, p. 38). Desse modo, o estudo da viola caipira se insere nesse viés do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Curitiba.

A relação entre o *luthier* e a fábrica, que são dois processos fortemente diferentes,

Collares. As orquestras de viola se constituem em grupos de aprendizado que se aproximam das rodas de viola, através de um universo semelhante. Também vale ressaltar que as orquestras de viola não necessariamente são compostas apenas por violeiros profissionais, mas também por alunos de variados níveis de formação (DIAS, 2012, p. 88). Nesses grupamentos reúnem-se pessoas de classes distintas, com níveis de escolaridade e faixa etária diversas.

⁴ Fernando Deghi, é violeiro, que além da formação erudita, é também pesquisador, compositor, arranjador e instrumentista. Seu trabalho é focado na composição, recuperação, divulgação e ensino de viola desde 1989. Ele iniciou os estudos na música em 1975, tendo grande parte desses estudos centralizados na prática violonística. As composições de Fernando Deghi exploram profundamente as possibilidades da viola, sobretudo por meio das diversas afinações possíveis. É autor dos livros: *Viola brasileira e suas possibilidades* (2001), *Ensaio para Viola Brasileira* (2003), *Iniciação à Arte da Viola Brasileira* (2007), *Navegares* (2011), e *Ensino à Distância de Viola*. Desde 2003, Deghi já se apresentou em vários países como Portugal, Espanha, Alemanha, Colômbia, França etc. Ele atuou, como músico e ator da novela *Escrava Isaura*, exibida pela rede Record. Participou também, como compositor, na novela *Bicho do Mato*, da Record de televisão, com três obras de sua autoria usadas na trilha sonora da novela. Deghi é formado também em Cinema e atua como curador e diretor geral do *Instrumenta Viola*. Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/fernando-deghi>> Acesso em 18 de Julho de 2018

⁵ Trazemos o termo emprestado de Fernando Deghi “Este é o século da viola” aqui como motivador da pesquisa. A viola encontra-se em um momento de maior interesse, porém, ela não está sozinha. Podemos afirmar da mesma maneira, que também é o século do bandolim, do cavaquinho, da viola machete e do acordeão. Talvez possamos entender como este sendo o século da assimilação dos instrumentos ligados às culturas populares pelo saber erudito.

nos leva à adequação do tema de pesquisa com a Linha de Tecnologia e Trabalho. O trabalho realizado pelo *luthier* segue o modelo do artesão, dominando a construção do instrumento, desde o corte da madeira até o polimento final. Por outro lado, as fábricas de instrumentos musicais se inserem na lógica capitalista de mercado, visando sempre a produção do maior número de instrumentos, usando o menor tempo e, muitas vezes, não prezando pela maior qualidade e precisão. Podemos pensar então, no caso do *luthier*, como um modelo de trabalho anterior ao Capitalismo; já o processo fabril pode ser pensado por meio do processo capitalista, em que o trabalhador passa a ser separado do que ele produz, não fazendo parte de todo o processo construtivo (GORZ, 2003). Podemos refletir também, na relação do tema com a Linha de Pesquisa, quando se trata da relação entre a centralidade e a descentralidade do trabalho, em que novamente o processo fabril se contrapõe ao *luthier*: ele participa do processo completo e assim se realiza exercendo a profissão, não se resumindo a apêndice da máquina como no caso, não raras vezes, ocorrem com o trabalhador fabril.

Por isso, a pesquisa se vincula de modo direto ao PPGTE visto que revisitamos a atividade advinda da técnica artesanal, em que o artesão “desvela” da madeira o instrumento e detém todo o processo de produção, desde o plano idealizado de início, até o final com a entrega do produto. Cada artesão desvela com especificidade o seu produto. Esse porém pertence a um gênero e mantém com os outros instrumentos uma forte semelhança. Entretanto, diferente da produção fabril em que todas as “violas” são iguais, as produzidas por artesãos levam a marca dos criadores. Porém, não deixam de pertencer a um mesmo gênero. Pelo olhar da filosofia temos quatro causas que compõe a técnica. Segundo Heidegger (2010, p. 13-15), a *causa materialis*, que é o material, a madeira de onde o *luthier* vai “extrair” a viola; a *causa formalis*, a viola em sua forma de viola, a figura em que se insere o material; a *causa finalis*, que trata do fim, a viola tem a finalidade de fazer música; e por último, a *causa efficiens*, que nesse caso é o *luthier*, que desvela da madeira a viola pronta. É a *causa efficiens* que determina toda a causalidade. O *luthier* faz uso dos três modos para desvelar a viola. Essas três causas vêm da reflexão do *luthier*, a construção da viola vêm do modo em que o *luthier* faz uso das três causas. Desse modo, o instrumento se liga ao seu idealizador que o constrói em sua totalidade, reforçando a técnica artesanal em oposição à técnica industrial em que as etapas de construção são separadas umas das outras, em linhas de montagem. O *luthier* em atitude criativa e poética, “desoculta”, segundo a perspectiva heideggeriana (HEIDEGGER, 2010, p. 13-15) da técnica, o instrumento do material, tendo responsabilidade por ele do início ao fim do processo.

Cada *luthier*, ou cada artesão, tem uma assinatura, um estilo pessoal, mas também faz parte de um gênero geral, assim como as palavras de uma língua não tem dono, a língua é de todos, porém só as ouvimos de alguém, por meio de enunciados individuais (BAKHTIN, 2011, p. 312-131). Cada um tem uma maneira de falar, utiliza-se de uma

certa combinação de palavras, faz uso de determinado tom de voz, assim cada um tem sua identidade. O mesmo ocorre na escrita. Porém, mesmo cada um tendo sua identidade, todos acabam fazendo parte de um determinado gênero⁶, nos enunciados individuais encontramos similaridades que fazem com que pertençam ao mesmo gênero. Além dessa assinatura que cada sujeito *luthier* imprime à sua produção específica, temos também a questão da pluralidade de usos que a viola congrega. O uso da viola, assim como o uso das palavras, só toma sentido na prática cotidiana quando o instrumento é tocado. Usando a viola como exemplo, ela é como a palavra, livre de determinado gênero textual (musical no caso da viola), porém pode ser usada em todos os estilos musicais. Cada violeiro tem o seu acento pessoal, existem violeiros de música caipira, de música sertaneja e de música instrumental. Mas cada violeiro tem sua identidade, mesmo estando dentro desse determinado gênero. Cada violeiro possui sua assinatura, assim como cada *luthier* também apresenta a sua. Existem *luthiers* que constroem violões, outros guitarras, ou ainda, violas. Dentro do gênero *luthier*, há um plano de fundo em comum, no final, todos constroem determinado tipo de instrumento. Mesmo assim, devido às técnicas que cada um utiliza, ou aos detalhes que cada um imprime, teremos instrumentos únicos. Se não houvesse um plano de fundo em comum, se o *Luthier* tivesse que criar a Luteria toda vez que fosse construir um instrumento, a construção desse instrumento seria praticamente inviável. Sendo assim, há um contexto em que o *luthier* se insere. Esse contexto, no entanto, não oblitera a construção subjetivada de cada instrumento. O mesmo ocorre no terreno do discurso, pois embora utilizemos as palavras advindas de uma mesma comunidade linguística, imprimimos a nossa subjetividade no que dizemos e escrevemos. Esse mirante da ADD nos faz também entender o trabalho do *luthier* tanto em seu contexto musical quanto em sua especificidade. A técnica artesanal, aí, propicia essa subjetividade porque ocorre de modo a não ocultar a subjetividade do construtor.

O interesse adentra também às discussões do grupo de pesquisa “Discursos sobre Tecnologia, Trabalho e Identidades Nacionais”, haja visto que a viola caipira se tornou um signo que carrega fortemente a identidade do caipira e também do nordestino, dois dos grandes representantes do povo brasileiro. Aqui cabe ressaltar também a vinculação dessa pesquisa com os estudos da professora doutora Angela Maria Rubel Fanini, que tem realizado um trabalho árduo tratando das questões que envolvem os discursos sobre tecnologia, trabalho e identidade. As investigações do grupo de pesquisa se fundamentam nos princípios bakhtinianos do dialogismo e da polifonia como base da ADD. Para [Bakhtin \(2002\)](#), o ambiente social é composto por uma polifonia de vozes, em que vários pensamentos sobre os mais variados temas são as vozes que compõem essa polifonia⁷. Essas vozes sociais

⁶ Fazemos o uso do termo gênero dentro do discurso, pelo viés bakhtiniano. Aqui, ele se incorpora de modo a mostrar que, mesmo cada *luthier* tendo seu estilo pessoal, todos fazem parte do mesmo gênero, o gênero da profissão *luthier*.

⁷ O termo polifonia comparece em boa parte da obra bakhtiniana, não se podendo citar expressamente apenas excertos que a comprovem. É categoria base da análise do teórico russo e que faz parte de sua visão de mundo plural e democrática em que o social abriga vozes em disputa

lutam por espaços e as relações sociais e de poder e de hierarquia é que definem o lugar que essas vozes ocupam. Há vozes quase hegemônicas e outras menos prestigiadas. Quanto mais autoritário e monológico é o contexto, menos vozes sociais escutaremos. Utilizando essa perspectiva bakhtiniana nesta pesquisa, percebemos que há e sempre houve vários instrumentos musicais em luta e disputa por espaços. Dentro desse cenário agônico, a viola tem lutado para sobreviver, sendo forte em alguns contextos e fraca em outros. Há cenários em que a voz da viola se fortalece e outros lhe são antagônicos. A viola é uma dessas vozes, que veremos detalhadamente mais adiante, mas que esteve presente em grande parte da história do nosso país, algumas vezes sendo colocada em primeiro plano e outras sendo colocada de lado. Tomamos o termo polifonia de [Bakhtin \(2002\)](#) para refletir sobre os variados instrumentos musicais existentes. Há, porém, hierarquia entre eles, como por exemplo os instrumentos de orquestra são considerados mais nobres que a viola. A viola tem sido desprestigiada em alguns meios e momentos da história, porém, em outros ela é enaltecida e tem ascendido, encontrando-se em constante movimento dialógico.

Nossa pesquisa traz também uma motivação social em sua realização, pois se vincula a uma necessária visão sobre a marginalização social. A viola teve momentos em sua história onde foi desprezada pelas classes dominantes, visto que ela carregava uma imagem de um Brasil retrógrado em um momento quando o desejo era mostrar um Brasil em ascensão e moderno. Embora ela carregue grande parte da história do nosso país e tenha tido grande importância social, ela viveu quase sempre às margens, inclusive da academia, onde ela adentra apenas mais recentemente, conforme veremos na seção 2.7 A Escolarização da Viola Caipira. Portanto, como um compromisso social, visamos por intermédio desse trabalho trazer uma cultura⁸ menos prestigiada para dentro da universidade.

Como ressaltamos, a viola tem sido desprestigiada pelos meios urbanos por que se vincula ao caipira. Isso expressa um monologismo bem acentuado, porém, no Brasil, as músicas populares de várias regiões conseguiram quebrar esta hegemonia do discurso monológico da elite. Por monologismo, acompanhando [Bakhtin \(2002\)](#), entendemos que

⁸ Estamos entendendo cultura neste artigo na acepção de [Geertz \(2003\)](#), antropólogo americano, que destaca a cultura como um modo de viver e sobreviver inerente a cada agrupamento humano. Para o estudioso, em uma perspectiva culturalista e relativista, há culturas no plural que consistem em guias, receitas, padronizações, orientações que orientam as pessoas a viver, conviver, trabalhar, planejar suas vidas, rituais, festividades e comemorações. Desse modo, há diferenciação de culturas para o meio urbano de grandes cidades e para cidades de pequeno porte, vinculadas ao trabalho agrário. São modos de viver diversos que atendem a demandas diferentes de cada comunidade. Logicamente que essas culturas se interceptam e dialogam entre si. Dependendo do cenário, da força política, da indústria cultural etc há a hegemonia de uma ou outra. A viola caipira faz parte da cultura caipira e sertaneja, mas tem circulado também em meios urbanos em que outros instrumentos lideram a cena. Por isso, chamamos a atenção sobre a ascensão da viola. Antes, confinada ao meio rural, agora, está vindo para os meios urbanos. A trajetória tem se mostrado menos monológica. Também, como temos referido, seguimos a visão bakhtiniana que entende a cultura sempre no plural e percebe o embate entre visões de mundo como positivo. O universo cultural também, a partir do teórico russo, fundamenta-se em sua materialidade cotidiana, das falas; das ideias; das ações; da situação laboral dos seres humanos, não se restringindo à cultura letrada e elitizada.

estamos em um meio onde não são todas as vozes que podem se manifestar. Um ambiente monológico é um meio onde algumas vozes podem se manifestar, enquanto outras devem ser silenciadas. Veremos com mais detalhes essa questão de polifonia e monologia na seção 1.4.2 As vozes da pesquisa: Polifonia.

1.2.1 EU PESQUISADOR E MEU OBJETO: A VIOLA, O VIOLEIRO E O LUTHIER

Outro grande motivador de interesse dessa pesquisa, está ligado à própria trajetória percorrida pelo pesquisador.

Com o nome de Lucas Guilherme Schafhauser, eu nasci em Rio Negro, interior do Paraná, no ano de 1988, filho de Vilmar e de Maria Tereza. Passei grande parte da minha infância na roça, meus pais, naquela época, eram trabalhadores rurais, produtores de leite e de hortaliças. Eles não moravam mais na roça, mas iam para lá todos os dias e, eu sempre estava junto, com meu cacho de bananas na mão. Minhas duas irmãs, Larissa e Camila, quase sempre estavam junto também. Meu pai tocava violão e minha mãe cantava, eles faziam cantorias desde jovens nos grupos de igreja, e em casa, desde pequenos ouviam música caipira na rádio. Com isso, eu tive um grande contato com a cultura e com a música caipira desde pequeno, participando muitas vezes da lida da roça: colhendo feijão, plantando abóbora, batata doce, dentre outras tarefas que eu cumpria. Desse modo, minha infância ficou marcada pela cultura caipira, que voltaria a se manifestar mais tarde em minha vida.

Eu tentei várias vezes aprender a tocar violão, meu pai tentou me ensinar, mas eu não conseguia. Até que um dia, meu primo Michael veio passar as férias em Rio Negro, no ano de 2001. Então, com 13 anos, eu insisti mais uma vez e com a ajuda de meu primo Michael, eu consegui aprender a primeira música no violão: *O Menino da Porteira*, de Tônico e Tinoco⁹. Depois de aprender a tocar algumas músicas no violão, resolvi participar do grupo de cantos da catequese, do qual meus pais participavam. Toquei com eles até meus 15 anos de idade, quando meu interesse pela guitarra elétrica começou a se manifestar. Depois de tanto atazanar meus pais, eles cederam e me deram uma guitarra elétrica, eu nem sabia na época até onde isso iria, mas era uma guitarra *golden* modelo superestrato, vermelho metálico com ponte *floyd rose* e as ferragens douradas¹⁰. A partir daí eu comecei a estudar guitarra, inicialmente tocando músicas gaúchas e músicas sacras,

⁹ Tônico e Tinoco é uma dupla caipira brasileira, formada por João Salvador Perez (Tônico) e José Salvador Perez (Tinoco). Em 64 anos de carreira, eles gravaram 83 discos, vendendo mais de 50 milhões de discos e realizando milhares de apresentações. São considerados uma das duplas mais importantes para a história da música sertaneja brasileira. Eles entraram na lista dos “Maiores músicos recordistas de vendas da história mundial”, estando acima de músicos como Riley Ben King (B. B. King, considerado o Rei do Blues), Taylor Swift e 50 Cent. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%B4nico_e_Tinoco> Acesso em 18 de Julho de 2018.

¹⁰ *Golden* é uma fábrica de guitarras. *Superestrato* é um modelo de guitarras, que ficou famoso pela marca *Fender*. *Floyd Rose* é uma marca de pontes de guitarra, com um modelo diferenciado. A escolha desse trecho foi para demonstrar que, nessa época, eu nem fazia ideia dessas características, porém, hoje trabalho diretamente com esse tipo de detalhes na construção de um instrumento.

mas com o tempo perdi o interesse em tocar na igreja, um tanto por vergonha, outro por estar aprendendo a tocar *rock'n roll*.

Aos 19 anos, eu fui morar em Curitiba, para fazer o curso Técnico em Mecânica Automobilística, no SENAI, desde pequeno eu gostava de trabalhar com mecânica. Eu tinha a meta de cursar engenharia e fazer pós-graduação na área de mecânica agrícola. Durante o curso Técnico de Mecânica, entrei para uma banda de *Thrash Metal* chamada Necronation, criada por um amigo de longa data, Eduardo Rochinski (Monster). Mais tarde, eu saí dessa banda e entrei em uma banda de *rock'n roll* chamada Tímpano, junto com o Monster, com o Mateus Rauen (Mata), o Alessandro (Malandro) e o Leonardo (Leo) de Rio Negro, Paraná. Como sempre gostei de desmontar e montar as coisas, eu mesmo fazia as manutenções da minha guitarra. Certo dia, Mateus Rauen me disse: “Hein, vamos tentar fazer pedais de efeito para guitarra?” Pronto, nasceu aí a paixão pela Eletrônica. Eu comecei a construir pedais de efeito e amplificadores de guitarra. Em 2009, eu tentei vestibular para Engenharia Mecânica e, em 2010 para Engenharia Elétrica. Quase passei na UTFPR, ficando como próximo na lista de espera, mas não era isso que o destino tinha preparado para mim.

No ano de 2011, um ou dois meses antes das inscrições para o vestibular, por alguma razão, eu estava com meus amigos em Rio Negrinho, Santa Catarina, e um deles, o Chapinha (que estudava Engenharia da Madeira na UFPR), comentou algo como: “Você que lida com instrumentos musicais, pedais, amplificadores e tal, conhece o curso de Luteria da UFPR?” Eu respondi que não e resolvi procurar saber. Não sabia o que era Luteria, nem *luthier* na época, mas assim que eu descobri o que era, eu me apaixonei, tinha encontrado minha profissão. No ano de 2011, eu me inscrevi para o vestibular do curso de Tecnologia em Luteria da UFPR. Em 2012, com 24 anos, iniciei o curso de Luteria com planos de construir guitarras elétricas. Naquela época, todos os alunos que cursavam o primeiro ano tinham que construir um violão, no segundo ano, poderiam optar por uma das famílias de instrumentos que seguiriam na construção até o final do curso. Até próximo da chegada do final do primeiro ano do curso, eu tinha certeza que escolheria guitarra elétrica, mas eu não imaginava que iria gostar tanto da construção do violão. Em 2013, eu não optei por construir guitarra como havia planejado, mas pelo contrário, optei por seguir na construção de instrumentos da família do violão.

No final do primeiro ano do curso, em 2012, após uma greve de quatro meses dos docentes, alguns alunos da minha turma resolveram alugar uma casa e formar uma república de estudantes de Luteria, que foi batizada de *El Cabrón*. No começo, eles moravam em três: Mateus Portugal (Flaut), Lauro Siqueira e Rômulo de Almeida (Romim). Eu morava em uma pensão junto com outro aluno de Luteria, o Bruno Galli (Paulista). Eu e o Paulista íamos quase todos os dias para a *El Cabrón* depois da aula, para podermos trabalhar em nossos instrumentos. Certo dia, Romim perguntou para nós: “Vocês já vêm todo dia pra cá mesmo, por que não fazemos uma divisória na sala de estar e vocês vêm

morar com a gente?” Nós dois prontamente aceitamos e assim estava composta a formação original da primeira república de Luteria de Curitiba, vulgo *El Cabrón*.

Romim veio de Minas Gerais, de uma cidade do interior chamada Divinópolis para estudar Luteria, ele teve uma infância muito parecida com a minha, estando sempre na roça. Romim já veio decidido aprender a construir viola e violão; ele tocava guitarra, bem como viola e violão. Romim, e sua viola, várias vezes sonorizavam as tardes de domingo em abaixo de um pé de mimosa que tínhamos na república. No final de 2013, com o fim do segundo ano de Luteria, Romim foi para Divinópolis visitar seus pais e acabou deixando a viola na república, resolvi pedir o instrumento emprestado para levar para Rio Negro, queria experimentar a tal da viola nas férias. Pronto, foi aí que me apaixonei pelo instrumento e decidi que iria fazer viola no último ano do curso. Em 2016, eu estudei por seis meses a viola caipira no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, com o professor Rogério Gulin¹¹.

Em paralelo a essa história, no ano de 2013, segundo ano de Luteria, eu me inscrevi e passei no processo seletivo para atuar como monitor das disciplinas de Construção e Entalhe I e II. No segundo semestre, fui convidado pelo professor Dr. Thiago Corrêa de Freitas para participar do programa de Iniciação Científica (IC), iniciando minhas pesquisas tendo como tema as propriedades mecânicas estáticas do arco de violino (FOMIN *et al.*, 2018). No terceiro e último ano do curso de Luteria (2014), eu participei da IC durante o ano todo. Isso reativou minha vontade em partir para uma pós-graduação. Ao final de 2014, eu terminei o Curso de Tecnologia em Luteria. Em 2015, eu passei no teste seletivo para professor substituto nas disciplinas de Construção e Entalhe I e II do curso de Luteria, atuando até novembro de 2016. Durante o ano de 2015, com a ajuda do Prof. Thiago, partimos em busca de um programa de pós-graduação onde eu pudesse desenvolver uma pesquisa que tivesse como objeto de estudos a viola caipira, conseguindo iniciar o mestrado no ano de 2016, no PPGTE. Tive a felicidade de ter como orientadora, a professora Dra. Angela Maria Rubel Fanini e como coorientador o professor Dr. Thiago Corrêa de Freitas, e juntos desenvolvemos o trabalho que está agora sendo apresentado.

Por fim, com relação ao pesquisador e à pesquisa, temos como grande motivador as conexões entre o mundo da viola, o caipira e a vivência do pesquisador. Podemos dizer que o pesquisador é violeiro, é construtor de viola e pesquisa a viola.

¹¹ Rogério Gulin é violeiro, compositor e professor de viola no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba. Coursou violão clássico na Escola de Música Belas-Artes do Paraná. Iniciou na viola como autodidata. Ministrou várias oficinas de violão e viola no interior do estado do Paraná, por meio de projetos criados pela Secretaria de Estado da Cultura. Rogério Gulin é integrante dos grupos Viola Quebrada e Terra Sonora. Fonte: <<http://dicionariompb.com.br/rogerio-gulin>> Acesso em 18 de Julho de 2018.

1.3 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS

Nossa pesquisa concentra-se em torno do instrumento viola caipira. Buscamos analisar o panorama da presença da viola caipira, desde a chegada dos colonizadores portugueses até os dias atuais. Focamos nossos estudos em traçar a trajetória desse importante instrumento, no que tangem às questões de suas técnicas de construção e inserção social da viola caipira.

Procuramos, estabelecer se houve ou não um aumento do interesse acadêmico e popular na viola caipira. Também, estudar as relações sociais que se entrelaçam a esse instrumento; suas relações de trabalho, tecnológicas e de identidade. Outro objetivo foi indicar fatos que indiquem ou contrariem que o atual período corresponde a um momento de interesse crescente da sociedade na viola caipira e de que, nas palavras do instrumentista Fernando Deghi, o séc. XXI será o século da viola. Do mesmo modo, procuramos identificar as principais funções e utilizações da viola caipira na sociedade brasileira, partindo de sua inserção com o uso no meio religioso (catequização dos índios), depois passa pelo uso na cultura popular (dita profana) e acaba chegando nos meios musicais eruditos, sendo usada para a execução de peças solo altamente elaboradas. Do mesmo modo, buscamos comparar a técnica de construção da viola brasileira pelo artesão, o luthier, e a técnica moderna da construção fabril. Por fim, procuramos analisar se a tecnologia de construção do instrumento ou a técnica da sua execução foi afetada por algum evento no decorrer desse período.

1.4 PROCEDIMENTOS E ENCADEAMENTOS DA PESQUISA

Para podermos verificar a afirmação do músico Fernando Deghi, de que esse será o século da viola, reunimos informações que cercam o instrumento viola e sua música. Optamos por levantar três modalidades de dados que acreditamos corroborar com o panorama da viola na sociedade. Um deles, refere-se às orquestras de viola, outro aos festivais de viola e, por fim, os trabalhos acadêmicos relacionados à viola. Esses dados serão expostos de maneira mais aprofundada na seção 4 A ascensão da viola caipira: outros dados, o seu tratamento é descrito sequencialmente.

1.4.1 BAKHTIN E O CÍRCULO, ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Como análise dos dados, apoiamo-nos na perspectiva dialógica da cultura presente em Bakhtin (2014) e o Círculo russo¹². A Análise Dialógica do Discurso, ADD, como

¹² Mikhail Mikhailovich Bakhtin, nascido em 17 de novembro de 1895. Ele foi um filósofo e pensador russo, teórico da cultura e da linguagem. É criador de uma nova teoria sobre o romance, incluindo o conceitos como o de polifonia e o de dialogismo. Bakhtin é autor de diversas obras sobre questões teóricas gerais, o estilo e a teoria de gêneros do discurso. Ele é o líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos, que ficou conhecido como o “Círculo de Bakhtin”. Sua obra trata também do universo da cultura e dos embates ideológicos no meio social, apontando para um cenário democrático visto que critica o monologismo das ideias únicas. Fonte:

metodologia, propõe que a ideologia vem por intermédio dos signos, vendo o discurso como uma prática social, com natureza ideológica e que ocorre sempre nas interações verbais. Ela considera os enunciados, orais ou escritos, como responsáveis pela manifestação do discurso. Não há discurso que não esteja na vida e em dialogia com outros discursos e instituídos por homens concretos. Mas como se orientar pelos estudos do Círculo analisando a viola caipira e sua trajetória? Sabemos que Bakhtin (2014) e o Círculo são, antes de tudo, pensadores da cultura e vêem a cultura em sua profunda e ininterrupta dialogia, ou seja, em eterno embate de vozes, posições axiológicas, lutas políticas e enunciações plurais que nomeiam esses confrontos. Entendem que há vozes que são silenciadas ou enfraquecidas ou desqualificadas porque há jogos de poder nas relações sociais. Ambientes monológicos são provenientes desses jogos de poder.

Seguindo essa orientação teórica e política, é que percebemos a trajetória da viola caipira, instrumento ora desvalorizado, ora entronizado como decorrência de sua posição cronotópica, ou seja, sua situação de tempo e lugar. No campo, no meio sertanejo, no ambiente caipira, o instrumento está à vontade, pois se encontra em casa; já na cidade, quando adentra certa posição cronotópica, precisa ser alterado, modificado para ser aceito. Todavia, essa passagem é positiva visto que de um ambiente monológico de desqualificação passa a um cenário mais positivo onde pode ser tocado e apresentado junto a outros instrumentos tradicionalmente mais integrados ao meio erudito. Entretanto, também perde certos traços de sua identidade, como vamos ver ao longo dessa dissertação.

Desse modo, a perspectiva dos pensadores russos tem nos orientado para ver, entender e analisar o fenômeno cultural da viola caipira que tem resistido a um processo monológico de depreciação proveniente de culturas urbanas que, ao longo do tempo, tem procurado neutralizar a cultura do homem do campo, aquele tipicamente considerado “caipira”, ou seja, depreciado. Desse modo, seguindo a perspectiva bakhtiniana, abordamos o instrumento em sua vivência concreta social, tentando entender como esse instrumento e a cultura que o sustenta segue sua trajetória social, em embate com outros instrumentos, com suas diversas vozes.

1.4.2 AS VOZES DA PESQUISA: POLIFONIA

Na música, a *polifonia* é uma técnica em que duas ou mais vozes se desenvolvem simultaneamente, preservando um caráter melódico e rítmico individualizado. Ela diferencia-se da *monofonia*, onde só existe uma voz, ou quando existem outras, seguem a principal em uníssono, ou com distâncias de oitavas. Na linguagem social, a polifonia se comporta da mesma maneira, ela ocorre quando os emissores discursivos fazem uso de várias vozes, cada uma em diálogo com as outras, sendo concordante ou em contraponto. Em um sentido estrito (BAKHTIN, 2002), polifonia significa várias vozes atuantes em um mesmo contexto social.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin> Acesso em 15 de Julho de 2018.

Nossa pesquisa traz como base também, o conceito de polifonia desenvolvido por Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2002), segundo o qual é possível distinguir várias vozes ideologicamente distintas dentro da linguagem e da cultura ou culturas. Essas vozes podem somar-se, orquestrando-se, ou ainda confrontarem-se, mas sem que exista necessariamente uma voz dominante. Bakhtin (2002, p. 271) nos traz que:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente.

O conceito desenvolvido por Bakhtin (2002) para polifonia, é incorporado por nós de maneira que, a presença da viola caipira na sociedade é considerada um fenômeno que corresponde a uma das várias vozes dentro da polifonia das linguagens sociais musicais. Isso não quer dizer que não haja luta dentro da polifonia. O embate é fundante para a perspectiva dialógica. Ainda que a viola não tenha vindo em toda a sua força para a ribalta, percebemos que figura entre outros instrumentos já secularmente canonizados pela cultura erudita. Em uma sociedade democrática e menos hierarquizada, a polifonia é algo mais concreto, pois as várias culturas podem conviver umas com as outras. Em ambientes sociais hierarquizados predomina o monologismo e a diversidade cultural é abafada. É o que tem ocorrido com a viola caipira, pois em sua trajetória, em alguns contextos tipicamente urbanos, foi silenciada. Mas, temos comprovado a sua resistência e como, nessa resistência, tem sofrido mutações. A viola em contextos rurais e em que a cultura caipira é hegemônica, apresenta bastante presença.

Bakhtin (2002) e o Círculo são pensadores, sobretudo, da cultura, e a vêem como uma realidade plural em que diversos hábitos, costumes, construção material e imaterial são dados no dia a dia das pessoas em interação entre si e com o meio. O Círculo pensa a cultura de modo dialógico e assim percebe a realidade cultural dos homens enquanto uma dimensão dinâmica em constante e ininterrupta interação. Não há uma cultura única, mas luta cultural entre vieses ideológicos diversos. A cultura da viola caipira, como já temos demonstrado, tem lutado para sobreviver em meio a outras culturas musicais. Forças centrípetas e centrífugas ora a destituem do cenário, ora a entronizam. O processo é dialógico no sentido de que a história da viola caipira nos esclarece sobre essa luta por qual tem passado o objeto, desde seu local de origem até a sua entrada para as academias, dentro dos currículos dos cursos de Luteria. Nesse passo, andando de braços dados com a perspectiva bakhtiniana, procuramos entender a mecânica cultural, espacial e temporal de nosso instrumento, objeto de pesquisa, percebendo o porquê dessa trajetória que ora vem ao proscênio, ora permanece nos bastidores. Com certeza, essa trajetória é fundada em posições axiológicas díspares uma vez que a entronização ou não de certo artefato tecnológico responde a demandas culturais, políticas e também econômicas. Os objetos vêm para a ribalta não por acaso, mas há sempre uma vontade, um interesse de alguma natureza

que o faz emergir em dado momento histórico e em certo local. A viola caipira nos faz perceber essa mecânica do movimento de entronização e desentronização do instrumento.

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plurilingüismo, tornando-se seu participante ativo (BAKHTIN, 1988, p. 82).

A guitarra francesa, ou violão, é analogamente outra voz que hoje coexiste com a viola, porém, com a qual já houve um enfrentamento direto (CASTRO, 2005). Além disso, entende-se que dentro do mundo da viola também existe polifonia, no sentido de que a música caipira (ou de raiz) e a música erudita feita para a viola, são duas vozes distintas, mas interligadas dialogicamente, que atualmente representam parte desse universo. Somado a isso, temos muitas outras vozes da viola, como a nordestina, pantaneira, clássica, acompanhadora, modinheira, lunduzeira etc. Importante ressaltar que no contexto próprio da viola caipira, há também vozes em contraponto. Nada permanece estático, cristalizado, pois o universo cultural é dinâmico visto que resulta do embate real entre os sujeitos.

1.4.3 IDEOLOGIA DO COTIDIANO

Veremos no decorrer deste trabalho que quando tratamos de um tema como a viola caipira, temos muitas limitações com relação a dados, por se tratar de uma cultura principalmente popular, muitas vezes não ocorrem registros escritos desses dados. Para reforçar nossos argumentos, faremos uso de dados nessa pesquisa como letras de músicas, situações presenciadas pelos próprios autores, dentre outros, que em um primeiro momento representam apenas o senso comum. Para esclarecer o uso desses dados, nos apoiamos no conceito de “ideologia do cotidiano” de Bakhtin e o Círculo russo. Com esse conceito ele nos mostra que é nas ocorrências do dia a dia em que a ideologia vai sendo fundada¹³.

A ideologia do cotidiano é constituída por meio dos encontros casuais e fortuitos, ela se constitui socialmente, nas relações dialógicas (BRAIT, 2014, p. 168-169)¹⁴. A obra de Bakhtin e do Círculo se insere na tradição marxista e, nesse sentido, aposta no valor da cultura do cotidiano, ou seja, na cultura que se faz no dia-a-dia da existência. É na

¹³ As questões relacionadas à Ideologia do Cotidiano bakhtinianas são tratadas no decorrer de todos os escritos que são atribuídos ao Círculo russo. Elas são tratadas de maneira mais aprofundada nas obras *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN, 2014) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2002).

¹⁴ Beth Brait é professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e da Universidade de São Paulo (USP). Brait Possui doutorado em Linguística na USP, é pesquisadora nível 1 do CNPq. É crítica, ensaísta e autora, coautora e organizadora de várias obras, dentre elas: *Língua e literatura*, *Bakhtin: conceitos-chave*; *Bakhtin: outros conceitos-chave*; *Bakhtin e o Círculo*; *Bakhtin: dialogismo e polifonia*; *Literatura e outras linguagens*, *Comunicação e análise do discurso*, *Dicionário de Comunicação e A Personagem*. Fonte: <<https://editoracontexto.com.br/autores/beth-brait.html>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

concretude cotidiana, ou seja, no comportamento, nas falas, nos costumes, nos rituais diários de homens e mulheres, no trabalho, nos cultos que a cultura se realiza. Desse modo é que se entende a “ideologia do cotidiano” da qual partem, inclusive, as ideologias cristalizadas em outras esferas como Estética; a Filosofia; a Religião. Bakhtin (2014) nos traz que o universo de signos é composto por um conjunto de signos que vem de um dado grupo social. Esse universo de signos é sempre carregado de algum valor, um ponto de vista, “[...] pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio do ideológico (BRAIT, 2014, p. 170)”, sendo assim, todo signo é signo ideológico.

Bakhtin toma como ponto de partida a comunicação dada na vida cotidiana para constituir a ideologia. Esse posicionamento demonstra respeito profundo pelos encontros casuais, que acontecem no dia a dia. É por meio desses encontros que os signos vão sendo povoados e cada um destes signos acaba se tornando parte da consciência verbalmente constituída (BRAIT, 2014, p. 170-171). Por meio dessa perspectiva, podemos descrever a ideologia pelo viés bakhtiniano, como a expressão, organização e regulação das relações materiais e históricas do homem (Ibid., p. 171).

De acordo com Brait (2014, p. 175), é na primeira camada da ideologia do cotidiano que as reações individuais tem importância, aqui elas não são determinadas ideologicamente, haja visto que as interações são superficiais e casuais. Quando as interações sociais começam a repetir padrões e aprofundar, essas enunciações passam a interagir e se relacionar, com isso, nos estratos superiores da ideologia do cotidiano passam a se apresentar os conteúdos sógnicos. Nesse sentido, a ideologia do cotidiano é um sistema sempre atual, que representa a sociedade e o mundo construído pelas interações e trocas simbólicas desenvolvidas por dados grupos sociais organizados (Ibid., p. 176).

Esse conceito proposto por Bakhtin e o Círculo nos assegura a afirmar que ao serem agrupados os signos de um dado grupo, esses signos compõe as ideologias presentes no grupo. Portanto, podemos fazer uso de dados que demonstrem o cotidiano do caipira e da viola, que vão acabar compondo a “ideologia do ser violeiro”. Existe, na concretude do cotidiano, todo um universo ideológico ligado à vida do caipira. Sua fala; seu sotaque; seus rituais de vida social (batizado; casamento; festas; romarias); suas músicas; instrumentos musicais; seus gostos; sua vida laboral que constituem uma cultura caipira. Essa cultura se efetiva na “ideologia do cotidiano”, ou seja, “ideologia do violeiro” seguindo a perspectiva bakhtiniana, e vai compondo uma certa identidade para o caipira. A viola integra essa cultura e as modas de viola são importantes documentos que tratam dessa ideologia do cotidiano visto que ali podemos perceber, nas letras das músicas, parte do que é essa cultura à medida que as temáticas sobre amor; justiça; política; trabalho nos contam sobre essa cultura. São documentos identitários do caipira e que os integram em certa comunidade que os aceita, reforça e compartilha.

2 A VIOLA E SUAS ANDANÇAS PELO BRASIL

Nesse capítulo, passamos a tratar das questões que abrangem, parte da história da viola no Brasil. Trazemos, parte dos caminhos percorridos desde sua chegada com os portugueses até mais recentemente, nos cenários atuais em que ela tem se revelado de maneira viva e presente, em vários contextos.

2.1 A CHEGADA DA VIOLA NO BRASIL

A viola é um instrumento musical que está no Brasil desde a colonização, tendo descido das embarcações com os jesuítas no governo de Tomé de Souza, em 1549 (CASTRO, 2005). A primeira tarefa que a viola cumpre no Brasil é auxiliar os jesuítas na catequização dos Índios. De acordo com a descrição de Padre Anchieta, e das cartas escritas por Fernão Cardim ao Padre Provincial em Portugal, confirmamos que a viola já era usada desde os primórdios da história do Brasil:

[...] ensinam aos filhos dos Índios a ler, escrever, contar e falar português, que aprendem bem e falam com graça [...] lhes ensinam a cantar e tem seu coro de canto e flautas para suas festas, e fazem suas dansas à portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses [...] (ANCHIETA, 1933, p. 26)

Em todas estas três aldeias há escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger flautas, violas, cravo, oficiam missas em canto de órgão, cousas que os pais estimam muito. Estes meninos falam português, cantam à noite a doutrina pelas ruas, e encomendam as almas do purgatório. (CARDIM, 1939, p. 278)

Durante o Brasil colonial a viola sempre teve sua importância por ser um instrumento acompanhador de cantos sacros e profanos. De acordo com Corrêa (2014, p. 14), podemos afirmar que a viola foi o principal instrumento de acompanhamento das cantorias dessa época. O violão se difundiu mais fortemente no Brasil apenas a partir do século XIX. A viola também apresentava vantagens, como a de poder ser fabricada em qualquer lugar e ser transportada facilmente. Outros instrumentos que estavam em voga nesse momento da história tinham uma dificuldade maior nessa construção e transporte. O piano e o cravo, por exemplo, são instrumentos que passam uma construção bem mais complicada e demorada, em relação à viola; bem como por terem seu tamanho e peso bem maior. O transporte desses instrumentos não era facilitado, enquanto a viola, novamente, poderia ser levada para onde se desejasse. Um exemplo disso são os Ciganos e os Judeus, que tocam violino e clarinete, podendo assim levar esses instrumento consigo.

Desde sua chegada, a viola foi tendo seu uso cada vez mais difundido; os jesuítas ajudaram a viola a se espalhar pelo Brasil. Pouco se tem escrito sobre o que se passou com a viola nos anos que seguem, o que se sabe é que com a chegada da Família Real esse panorama se modificou fortemente.

2.2 A PRESENÇA DA FAMÍLIA REAL NO BRASIL E SEUS DESDOBRAMENTOS COM A VIOLA

Embora a viola tenha sido instrumento de grande importância para os jesuítas nos primeiros séculos do Brasil, ela acaba sendo pouco a pouco colocada às margens dos centros urbanos, sofrendo discriminações nesse meio, onde quem predominava era a ópera e os modismos europeus, juntamente com os instrumentos em voga na Europa, dentre eles, o cravo, o piano e os instrumentos de orquestra. (NOGUEIRA, 2008, p. 38).

Há um grande vazio, nessa parte da história, que é difícil de ser preenchido. O que podemos inferir, a partir de Fausto (1995, p. 121-127) é que com a chegada da Coroa Portuguesa no Brasil, em 1808, ocorreu uma grande alteração de costumes na nova sede do Império visto que a Corte transfere-se para a colônia e visa transformá-la a fim de ali impor a sua cultura. Para Fausto (1995), a vinda da família real acaba transferindo toda a parte administrativa da Colônia para o Rio de Janeiro, alterando parte da fisionomia da cidade, bem como os costumes. Dentre os aspectos que mudam com a vinda da Coroa Portuguesa, podemos ressaltar que se esboçou, nesse momento, uma vida cultural diferente da que se tinha até então, sobretudo uma vida cultural que era baseada nos modismos europeus. Marcando esse período, há uma circulação de ideias e acesso aos livros, vindo também a público o primeiro jornal editado na Colônia, em setembro de 1808 (Ibid., p. 125), sendo essa mais uma marca das modificações advindas da Corte Portuguesa ao Brasil. Há também a abertura de teatros, academias literárias e científicas, bibliotecas dentre outras novidades, que visam atender aos requisitos culturais da Corte.

Outro marco é dado também pela chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil, no Rio de Janeiro, que ocorre em março de 1816 (FAUSTO, 1995, p. 127). A Missão Artística Francesa é formada por um grupo de artistas e artífices franceses que vem para revolucionar o panorama das Belas-Artes no país, introduzindo o sistema de ensino acadêmico e fortalecendo o Neoclassicismo. O grupo foi amparado pelo governo de Dom João VI e liderado por Joachim Lebreton. Eles encontraram resistência por parte da tradição barroca que tinha fortes raízes e tiveram de enfrentar a escassez de recursos financeiros, bem como uma série de intrigas políticas que enfraqueceram em um primeiro momento os ânimos do projeto. Obviamente que, naquele momento, os integrantes dessa missão vieram com o intuito de trazer cultura à colônia (FAUSTO, 1995). Não era um momento em que houvesse respeito pela cultura local, considerada como atrasada, rude e que deveria ser neutralizada. O objetivo era “civilizar” a colônia e, com certeza, a viola caipira consistia em uma cultura atrasada para esse mirante. Nossa cultura estava sendo formada enquanto a elite estava de costas ao continente, olhando para fora do Brasil.

Há, então, um universo musical que se torna mais próximo ao modelo europeu, segregando aqueles que destoavam daquele tipo de gosto musical. Isso alterou profundamente os costumes musicais. Até meados do século XIX, tínhamos a viola de arame como o instrumento de cordas dominante nos meios rurais e urbanos; já a guitarra francesa (o

violão), aos poucos, foi substituindo a viola de arame em ambiente urbano e a viola, acaba sendo vinculada à cultura popular rural (CASTRO, 2005). O que modifica o panorama da viola é um processo complexo que envolve as danças, festas de viola dentre outras, que não serão tratadas neste trabalho, mas podemos afirmar que a viola acaba sendo descriminada, também, nesse momento pela cultura europeia que se sobressai.

Adentrando o século XX, essa dicotomia se acirra a partir de um decreto de Rui Barbosa, que mandou queimar todos os arquivos relativos à escravidão (BARBOSA, 1890). O intuito era apagar os vestígios da escravidão no Brasil no afã de “civilizar” o país, mas isso implicou na ausência de importantes fontes para pesquisa cultural e histórica. O documento segue na íntegra:

Decisão s/n. de 14 de dezembro de 1890

Manda queimar todos os papéis, livros de matrícula e documentos relativos à escravidão, existentes nas repartições do Ministério da Fazenda.

Ruy Barbosa, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Fazenda e presidente do Tribunal do Tesouro Nacional:

Considerando que a nação brasileira, pelo mais sublime lance de sua evolução histórica, eliminou do solo da pátria a escravidão — a instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade, inficionou-lhe a atmosfera moral;

Considerando, porém, que dessa nódoa social ainda ficaram vestígios nos arquivos públicos da administração;

Considerando que a República está obrigada a destruir êsses vestígios por honra da Pátria, e em homenagem aos nossos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que pela abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira;

Resolve:

1º — Serão requisitados de todas as tesourarias da Fazenda todos os papéis, livros e documentos existentes nas repartições do Ministério da Fazenda, relativos ao elemento servil, matrícula dos escravos, dos ingênuos, filhos livres de mulher escrava e libertos sexagenários, que deverão ser sem demora remetidos a esta capital e reunidos em lugar apropriado na Recebedoria.

2º — Uma comissão composta dos Srs. João Fernandes Clapp, presidente da Confederação Abolicionista, e do administrador da Recebedoria desta Capital, dirigirá a arrecadação dos referidos livros e papéis e procederá à queima e destruição imediata deles, que se fará na casa da máquina da Alfândega desta capital, pelo modo que mais conveniente parecer à comissão.

Capital Federal, 14 de dezembro de 1890 — Ruy Barbosa. (BARBOSA, 1890, p. 338-340).

Esse ato faz com que toda a história da produção cultural política, de resistência e de luta de homens e mulheres se anule. Nesse bojo, poemas e partituras sobre o Lundu¹⁵

¹⁵ Lundu, também chamado de lundum, londu e landum é uma dança de origem africana que foi provavelmente introduzida no Brasil por meio de escravos da Angola. Até fins do século XVIII o lundu não era considerado como uma dança brasileira, mas sim uma dança africana no Brasil. O lundu evoluiu como uma forma de canção urbana, com versos que eram na maior parte das vezes de cunho lascivo e humorístico. O lundu acabou se tornando uma dança de salão. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lundu>> Acesso em 07 de agosto de 2018

foram inutilizados, apagando essa parte da nossa história. Para [Nogueira \(2008, p. 66\)](#), parte importante da nossa história foi destruída por causa do decreto de Rui Barbosa, se havia algum registro escrito relacionado à viola, isso talvez tenha ampliado a falta de registro musical original desse instrumento no Brasil desse período. Se somarmos isso à tradição oral, em que não ocorrem registros escritos, temos um grande vazio no que tange à história da viola no Brasil. O Brasil tenta se livrar de seu passado colonialista, escravista e escravocrata e isso repercute em uma política, até de governo, de desqualificação de tudo o que é popular. Com a queima desses arquivos, vai-se também boa parte do registro cultural da “ideologia do cotidiano” do povo pobre. Em decorrência disso, uma cultura das elites, inclusive de música de que gostam, passa a se fortalecer.

Com o decreto de Rui Barbosa, acabamos perdendo importante parte de nossa história cultural, que poderia ser acessada se os documentos não tivessem sido queimados. Porém, vale a pena ressaltar que o intuito de Rui Barbosa não era de ocultar a parte cultural de nossa história e sim de eliminar os documentos relativos à escravidão, como livros de matrícula, de controle aduaneiro e de recolhimento de tributos que se encontravam nas repartições do Ministério da Fazenda ([GODOY, 2015](#)). Pensava o estadista que se eliminasse os documentos, eliminaria a cultura escravocrata.

Esses documentos tinham também a importância de serem comprovantes de natureza fiscal e que poderiam ser utilizados pelos ex-senhores de escravos como documentos para intentar a indenização junto ao governo da República ([GODOY, 2015](#)). O grupo de escravocratas conhecido como “indenezistas” tinha a intenção de receber do governo uma indenização pela perda dos escravos e das rendas que esses escravos poderiam gerar, em decorrência da abolição. Para [Godoy \(2015\)](#), refletindo por esse lado, a queima dos arquivos por Rui Barbosa seria justificada pela necessidade de apagarmos resquícios dessa parte de nossa história, tendo também uma justificativa instrumental, que seria privar os escravocratas da documentação necessária para os processos indenizatórios, tendo assim Rui Barbosa a intenção de preservar o Tesouro Nacional.

No entanto, a medida é bastante polêmica, pois é responsável pelo vazio de informação que poderia ser valiosa fonte de dados de pesquisa. Essa medida, se objetiva em livrar o Estado das indenizações, é também imprópria visto que destrói parte de nossa cultura e história, sobretudo sobre a viola caipira que é atingida por ele. A música caipira é fruto de preconceitos, tanto por parte de leigos quanto de pesquisadores. Isso acontece algumas vezes por faltarem conhecimentos musicais, outras vezes pelo olhar etnocêntrico. Com isso se construiu um olhar distorcido da realidade ([VILELA, 2011, p. 35](#)). O Brasil, sobretudo a partir da Abolição da Escravatura e Proclamação da República, investe, cada vez mais, em se “civilizar” e isso significa agregar a cultura das elites europeias e apagar ou isolar as culturas mais populares e também a do homem do campo. Obviamente que, em meios urbanos, isso vai ser mais forte e reproduzido. Aqui as forças centrípetas vão agir no sentido de monologizar a cultura, dando-lhe um viés europeizante. A viola passa a

sobreviver nas margens e tem parte de sua história apagada, deixando-nos poucas fontes, mas no século seguinte ela é retomada com força, entrando em primeiro plano.

2.3 A VOLTA DA VIOLA EM PRIMEIRO PLANO: OS CAIPIRAS NA RÁDIO

Cerca de 40 anos depois da queima de arquivos de Rui Barbosa, em 1930, a viola volta aos palcos com as primeiras gravações de músicas dedicadas a ela. Como veremos a seguir, surge aqui também o interesse de emissoras de rádio pela música caipira, houve um primeiro período moderno de apreço ao instrumento.

De acordo com Vilela (2011, p. 76), em 1929, Cornélio Pires¹⁶, com a ajuda de seu sobrinho Ariovaldo Pires¹⁷, propôs ao diretor da gravadora *Columbia* a gravação de uma série de discos de música caipira. Essa proposta foi negada, fazendo com que ele se propusesse a bancar a gravação com financiamento próprio. Cornélio gravou seis discos diferentes, com um total de trinta mil cópias (Ibid., p. 76). Vilela (2011, p. 76) relata que Cornélio saiu pelo interior paulista, vendendo de mão-em-mão os discos, e para a surpresa da gravadora, vendeu-os muito rapidamente. O que torna a história mais interessante, é que apesar dos discos custarem mais caro do que custavam nas lojas, ao se espalhar a notícia da existência dos discos gravados por Cornélio Pires, o interior ficou alvoroçado (VILELA, 2011, p. 78). O povo do interior queria ouvir o som do seu cotidiano, gravado nos discos e falado em seu linguajar. O boato de que havia discos com a música dos caipiras gravados correu na capital, rapidamente se causou um alvoroço e formaram-se filas na frente da fábrica de discos, que só os fabricava, mas não vendia (Ibid., p. 78). Nas palavras de Vilela (2011, p. 80), “A viola que outrora enchia as ruas da colônia e do império com seu som mavioso, retornava à cena urbana na medida em que a radiodifusão da música caipira se intensificava [...]”. Desse modo, percebemos que havia uma cultura da viola caipira não aceita pelos meios tradicionais, mas que na cultura do cotidiano estava presente. Havia preconceito, mas por uma parte da sociedade que detinha os meios de difusão cultural hegemônicos. Entretanto, a venda artesanal, fora do circuito, de mão em mão, comprovou que o gosto popular era pela viola e suas modas.

Para Nogueira (2008, p. 51-52), Cornélio Pires consegue promover “seus caipiras” (Ferrinho, Sebastião Ortiz, Caçula, Arlindo Santana, Mariano, Cornélio Pires e Raul Torres) por meio da Rádio, contando com a ajuda de seu sobrinho e radialista Ariovaldo Pires. Essas gravações tiveram grande importância para alavancar a música caipira, elas representaram a terceira maior parte do mercado de discos no país (VILELA, 2011, p. 31). As gravações também foram importantes para os migrantes rurais fixarem-se na cidade,

¹⁶ Cornélio Pires foi um jornalista, escritor, folclorista e empresário brasileiro. Ele foi um importante pesquisador da cultura e do dialeto caipira. Foi o grande responsável por lançar os caipiras na rádio em 1929. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Corn%C3%A9lio_Pires> Acesso em 07 de agosto de 2018.

¹⁷ Ariovaldo Pires era mais conhecido como Capitão Furtado, foi compositor e cantor de músicas caipiras. Ariovaldo era sobrinho de Cornélio Pires. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Capit%C3%A3o_Furtado> Acesso em 07 de agosto de 2018.

sem perder inteiramente seus valores culturais. Este passa a ser o início da história da música sertaneja nos discos e na Rádio, que teve seu auge com as duplas nas décadas de 1940 e 1950 (NOGUEIRA, 2008, p. 51-52). Importante ressaltar, que o homem do campo ao migrar para a cidade, tangido pelo latifundiário, pela pobreza, encontra na Rádio, um meio de se vincular à sua cultura, escutando ali suas músicas que falam de sua lida, sua vida e sua labuta, fazendo com que ainda se identifique com algo em meio, não raras vezes, hostil a ele.

A viola sempre esteve ligada ao fazer do campo, mesmo durante todo o processo de sua legitimação, ela não se desligou nunca desse meio. Para Vilela (2011, p. 73), nenhum momento foi tão importante para essa legitimação da viola, quanto as gravações de músicas caipiras por Cornélio Pires em 1929. Na visão dele, esse evento não teria apenas popularizado a viola em longo alcance, mas também fez com que a história desse camponês do Centro-Sudeste brasileiro chegasse ao conhecimento de todo o país (Ibid., p. 73).

Com isso, temos, então, a viola novamente em voga. Depois de ter sido colocada de lado por um grande período que se estende desde a vinda da família real ao Brasil, no século XIX, como vimos anteriormente, o instrumento passa a aparecer no cenário no segundo terço do século XX, com a ação do jornalista Cornélio Pires. A viola volta a aparecer em planos de maior destaque da cultura brasileira, tendo sua importância renovada. Apesar disso, a viola junto do violeiro sempre tem seus tropeços, como veremos adiante, surgem outros interesses que jogam mais uma vez a viola para as bordas. Assim, estamos a perceber que não há como desvincular o instrumento do seu uso dentro da cultura, assim como não podemos isolar as palavras de seu contexto. A viola e as palavras só adquirem sentido no uso de homens e mulheres que as/os mobilizam.

2.4 O PERÍODO DO MILAGRE ECONÔMICO-DESENVOLVIMENTISTA E O ADORMECER DA VIOLA

A partir dos anos 1960, a música sertaneja segue mais uma vez um caminho às margens da elite (ALVES, 2006). Todavia, ela continua a ser apreciada, majoritariamente, pelas classes ligadas ao ambiente caipira. A música sertaneja começa a tomar um caminho, reforçando cada vez mais a sua identidade pertencente à cultura popular, sendo cada vez mais colocada às margens dos principais meios midiáticos dominados pela elite. Para Vilela (2011, p. 14), há uma grande modificação no modo de vida, tanto no mundo do trabalho quanto em relação a própria cultura. A cultura caipira e suas manifestações foram aos poucos sendo banidas para as regiões mais periféricas. Em um mundo que só se modernizava, os valores do universo caipira foram gradativamente desaparecendo.

Na visão de Alves (2006, p. 12), nas décadas que compreendem o primeiro e o segundo governos de Getúlio Vargas e o de Juscelino Kubitschek - no período do milagre econômico-desenvolvimentista, o foco das elites, do governo e da grande mídia era representar um país em crescimento e moderno, não podendo então ser mostrada a figura

do caipira que sinalizava para o atraso cultural e econômico. Isso faz com que a música sertaneja venha a ser colocada de lado, pois se vincula ao que é considerado atrasado e precisa ser superado (Ibid.).

Na ditadura militar, os artistas e também os músicos, não podiam expressar o que queriam nem quando queriam, pois o controle das vozes estava atuando fortemente nessa época e o caipira não era bem vindo (ALVES, 2006). Mas isso não quer dizer que não havia movimentações contrárias a esse controle. Sempre há ao menos uma voz que se posiciona contrária às vozes dominantes, fazendo assim com que exista o processo dialógico¹⁸. Alvarenga e Ranchinho¹⁹ são exemplos dessas vozes, durante o período de Getúlio Vargas, mantinham marcadamente o papel do caipira. Quando eles se vestem como caipiras, não estão apenas com roupas que são usadas pelo homem do mato; a vestimenta acaba virando um símbolo de uma corrente de valores, que o jeito de se vestir assim carrega e esse jeito se remete à identidade do caipira. Nas palavras de Alves (2006, p. 44), “[...] a isso [a vestimenta] acrescentamos a ideologia presente nesse modo de agir, que pode denotar conservadorismo ou resistência, jogada inteligente da dupla para tentar driblar a situação”. A viola, as letras, as músicas, o tom de voz e a vestimenta são maneiras do caipira resistir à moda desse Brasil “moderno”. É um processo dialógico que responde ao moderno e se firma como diferente e deseja ser diferente. É um processo identitário do caipira. Entretanto forças monológicas o depreciam, pois ele é a figura contrária ao moderno que se quer implantar.

A televisão teve uma grande influência nesse processo de silenciamento da voz do caipira, quando a TV Globo passa a substituir o rádio e adentra as casas dos brasileiros (ALVES, 2006, p. 45). A televisão traz uma nova safra musical, sustentando a maneira de pensar de certa elite brasileira, elegendo alguns cantores como legítimos representantes da Música Popular Brasileira (MPB). Na década de 1970, o “milagre econômico” viria a impor um novo modo de pensar. A TV Globo vem novamente apoiando esse discurso do Estado em suas novelas, canções e comerciais, focando sempre em vender a imagem de um

¹⁸ O dialogismo bakhtiniano entende que a palavra encontra-se em constante movimento. Nesse movimento, cada enunciado estará em diálogo com outros enunciados, anteriores e posteriores, por meio de inúmeras ligações dialógicas. O dialogismo bakhtiniano vem da condição do homem, que existe apenas quando há alteridade; o ser humano só existe nas relações sociais, bem como o enunciado, o discurso, a língua, sempre em diálogo. Ele se reconhece através do outro, na imagem que é feita dele por meio do outro. É nessa imagem, construída por intermédio da comunicação interativa, que se dá o dialogismo. A dialogia é a atividade do diálogo entre o *Eu* e o *Outro* e nela, nossas vozes estão presentes, as entonações são fundamentais, pois valoram e ideologizam. As palavras e as réplicas são vivas, e as consciências estão em interação (BAKHTIN, 2014).

¹⁹ Alvarenga e Ranchinho foram uma dupla de música caipira, formada em 1929, por Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia. A dupla iniciou a carreira com apresentações em circos, no interior de São Paulo. Eles gravaram seu primeiro disco compacto em 1936. Tinham como uma de suas principais características a sátira política. Por causa das sátiras, participaram de dezenas de campanhas eleitorais e também acabaram presos diversas vezes. Eles participaram do primeiro filme falado, que foi filmado em São Paulo, em 1935, convidados por Ariowaldo Pires - Capitão Furtado. No total, participaram de mais de 30 filmes. Em 1965 Diésis dos Anjos é substituído por Delamare de Abreu e depois, por Homero de Souza Campos. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alvarenga_%26_Ranchinho> Acesso em 19 de Julho de 2018.

novo Brasil, rico, bonito e em expansão. “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil, eu te amo, meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil” (Canção chamada *Eu Te Amo Meu Brasil*, escrita por *Dom & Ravel*, na década de 1970) é uma das canções que serve de exemplo desse momento da nossa história, sempre veiculadas pela mídia televisiva, mostrando o discurso que fora projetado pelo sistema político vigente (ALVES, 2006, p. 45-46).

Para Alves (2006), nesse momento, mostrava-se um Brasil crescente, desenvolvendo-se por todos os lados, de acordo com o que era apresentado pela mídia. Porém, por trás disso, havia uma parcela da população que cada vez ficava mais pobre, acentuando-se mais o aparecimento das favelas. Muito do que se lia e ouvia tinha que ser autorizado pela Censura Federal; as vozes que iam contra o discurso vigente eram impedidas de se manifestar (Ibid.). A música caipira era uma dessas vozes controladas, sempre vinculada ao homem ingênuo, tosco, pobre e suburbano. Essa voz negava o discurso do Brasil crescente e rico que deveria ser mostrado. Isso também ocorre com a música brega, em que os músicos mostravam um país que era diferente, que era pobre (ALVES, 2006, p. 46). Para essas vertentes musicais, restou o esquecimento e anonimato, mesmo que grande parte da população escutasse e se identificasse com essas músicas. Assim, “[...] marcado pelo estereótipo que representava, o cantor caipira com sua viola no saco sofreu o fortalecimento do preconceito que ocorreu por intermédio de poderosos mecanismos”, pois a imagem que o homem sertanejo mostrava, era a imagem do atrasado, do brega, do homem preguiçoso, o Jeca Tatu (Ibid., p. 47). Entretanto, a cultura caipira, embora desprestigiada pelos poderosos meios de comunicação, extremamente monológicos, resiste nas mãos calejadas do caipira. Prova disso são as músicas e letras como estas na sequência:

Drama de Angélica (Alvarenga e M.G.Barreto, 1942)

Ouve meu cântico quase sem ritmo
Que a voz de um tísico magro esquelético
Poesia épica em forma esdrúxula
Feita sem métrica com rima rápida

Amei Angélica mulher anêmica
De cores pálidas e gestos tímidos
Era maligna e tinha ímpetos
De fazer cócegas no meu esôfago

Em noite frígida fomos ao Lírico
Ouvir o músico pianista célebre
Soprava o zéfiro ventinho úmido
Então Angélica ficou asmática

Fomos ao médico de muita clínica
Com muita prática e preço módico
Depois do inquérito descobre o clínico
O mal atávico mal sifilítico

Mandou-me célere comprar noz vômica
E ácido cítrico para o seu fígado
O farmacêutico mocinho estúpido
Errou na fórmula fez despropósito

Não tendo escrúpulo deu-me sem rótulo
 Ácido fênico e ácido prússico
 Corri mui lépido mais de um quilômetro
 Num bonde elétrico de força múltipla

 O dia cálido deixou-me tépido
 Achei Angélica já toda trêmula
 A terapêutica dose alopática
 Lhe dei em xícara de ferro ágata

 Tomou num folego triste e bucólica
 Esta estrambólica droga fatídica
 Caiu no esôfago deixou-a lívida
 Dando-lhe cólica e morte trágica

 O pai de Angélica chefe do tráfego
 Homem carnívoro ficou perplexo
 Por ser estrábico usava óculos
 Um vidro côncavo o outro convexo

 Morreu Angélica de um modo lúgubre
 Moléstia crônica levou-a ao túmulo

 Foi feita a autópsia todos os médicos
 Foram unânimes no diagnóstico
 Fiz-lhe um sarcófago assaz artístico
 Todo de mármore da cor do ébano

 E sobre o túmulo uma estatística
 Coisa metódica como Os Lusíadas
 E numa lápide paralelepípedo
 Pus esse dístico terno e simbólico

 “Cá jaz Angélica
 Moça hiperbólica
 Beleza Helênica
 Morreu de cólica!”

A música referida mostra por si própria que a imagem do atrasado, do homem preguiçoso, eram apenas uma propaganda que a mídia da época queria mostrar. Essa canção traz consigo uma grande ironia, mostrando que se o caipira quisesse, ele conseguia fazer uma música que atendesse às complexidades exigidas pela elite, mas para o caipira essa não é a demanda. Em sua cultura há o predomínio de narrar sobre a sua lide cotidiana o que faz com que mantenha vivo, uma comunidade identitária. Essa letra, no entanto, traz vocábulos e construções bem sofisticadas, bem ao gosto das elites, que, muitas vezes, desprezam essa cultura do narrar cotidiano. Talvez seja uma resposta do mundo caipira. A seguir temos uma canção de grande importância para a música de viola brasileira, a canção *Disparada* de Geraldo Vandré²⁰, que como veremos mais adiante, foi considerada por Corrêa, como um dos cinco fatores responsáveis pelo avivamento da viola caipira (CORRÊA, 2014, p. 16):

²⁰ Geraldo Vandré é cantor, compositor, violonista e poeta. Um dos nomes mais célebres da música popular brasileira. Gravou seu primeiro *Long Play* (LP) em 1964, chamado *Geraldo Vandré*. Chegou à final do Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966, com a canção *Disparada*. No ano de 1968 ele participou da terceira edição do Festival Internacional da Canção da TV Globo, com a música *Pra não Dizer que não Falei das Flores*, que se tornou um hino de resistência à ditadura militar e acabou sendo censurada por um grande período de tempo. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Geraldo_Vandr%C3%A9> Acesso em 20 de Julho de 2018

Disparada (Geraldo Vandré e Théo de Barros, 1966)

Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
 Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
 Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
 Muito gado, muita gente, pela vida segurei
 Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
 As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
 Se você não concordar não posso me desculpar
 Não canto prá enganar, vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei
 Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
 Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
 Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 E já que um dia montei agora sou cavaleiro
 Laço firme e braço forte num reino que não tem rei

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
 Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
 Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Essa letra é bem conhecida e foi, com certeza, responsável, pelo reforço da visibilidade de um outro cenário que como afirma “pode não agradar” ao homem da cidade. Alerta para as relações de poder, de trabalho, de política e de vida no campo.

Como podemos perceber a viola está a todo momento sendo levada pelas forças centrífugas e centrípetas. Geraldo Vandré e Alvarenga e Ranchinho fazem parte dos músicos que tentam resistir, atuando com forças para manter a viola no centro, mas os interesses da grande mídia e do governo atuam para puxá-la para fora. O universo cultural, segundo a perspectiva bakhtiniana se constitui nesse embate entre forças oponentes.

2.5 AS FASES DA MÚSICA SERTANEJA NO BRASIL

Alves (2006, p. 17) apresenta dois momentos da música sertaneja no Brasil, a moda de viola e o sertanejo eletrônico. O primeiro em que “[...] houve a reunião de várias duplas para gravar um disco, cantando a moda de viola, cuja temática abordava a vida do homem da roça, com o acompanhamento apenas de viola [...]”. O segundo momento da música sertaneja que Alves (2006) nos traz, será tratado posteriormente.

Na sequência, trazemos exemplos de músicas dessa primeira fase. A primeira delas é a moda *Jorginho do Sertão*, gravada por Cornélio Pires, em 1929, sendo uma das primeiras gravações de música caipira. Essa moda foi adaptada por Cornélio Pires e interpretada por Caçula e Mariano²¹. Segue a letra na íntegra:

Jorginho do Sertão (Cornélio Pires, 1929)

Ajudai meu companheiro

Ai, ai, ai, ai. . .

No meio desse salão

Ai, ai, ai, ai. . .

Que nós dois cantando junto

Faz chorar dois coração. . .

O Jorginho do Sertão

Rapazinho inteligente

Numa carpa de café

Ele enjeitou três casamento.

Ele acabou seu serviço

Tão alegre tão contente

Veio dizer pro seu patrão:

“Quero a minha conta corrente”

“Jorge: a conta eu não lhe dou

Pro vosso procedimento.

Tenho três filha solteira,

Eu lhe ofereço em casamento”

Logo veio a mais velha

Por sê a mais interesseira:

“Jorginho case comigo

Que eu sou a mais trabalhadeira”

Logo veio a do meio

Cheia de tope e de fita:

“Jorginho case comigo

Que eu das três sou a mais bonita”

Logo veio a mais nova

Vestidinho amarelo:

“Jorginho case comigo

Que das três sou a flor da terra”

O Jorginho do Sertão:

É rapaz de pouca luma;

²¹ Caçula e Mariano são uma dupla de cantores e compositores de música caipira. Mariano da Silva e Rubens da Silva, de Piracicaba, São Paulo, dois irmãos que trabalhavam na roça e foram descobertos por Cornélio Pires, sendo convidados para integrar a Turma Caipira de Cornélio Pires. Seu primeiro disco gravado solo foi *Alma de violeiro/Pião de boiadeiro*, em 1939. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mariano_e_Caçula> Acesso em 20 de Julho de 2018

“Não posso casar co’ as três,
Ai, eu não caso com nenhuma”

Na hora da despedida:
Ai, ai, ai, ai. . .
É que a moreninha chora:
“Ai, ai, ai, ai”. . .

Jorge pegou seu cavalo
Encilhou na mesma hora,
Veio dizer prá morenada:
“Ai, adeus que já vou me embora”

A letra é simples, nada rebuscada, contando a vida do violeiro, sujeito livre de amarras sociais. Torna-se conhecido, estimado por intermédio da cantoria e do instrumento que toca parece um “dom Juan” do sertão, narrando parte dessa cultura que empodera o músico.

A seguir, trazemos a moda *Chico Mineiro*, composição de Tonico e Tinoco (1946). Essa canção, sobejamente conhecida, foi que lançou a dupla em nível nacional. A primeira gravação dessa música foi em 1946, pela gravadora Continental. Segue a letra na íntegra:

Chico Mineiro (João Salvador Pérez e Francisco Ribeiro, 1945)

Cada vez que me alembro
Do amigo Chico Mineiro
Das viage que nois fazia
Era ele meu cumpanheiro

Sinto uma tristeza
Uma vontade de chorar
Alembando daqueles tempos
Que não mais há de voltar

Apesar de eu ser patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro
Caboclo bom decidido
Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro

Hoje porém com tristeza
Recordando das proeza
Da nossa viage motin

Viajemo mais de dez anos
Vendendo boiada e comprando
Por esse rincão sem fim

Caboclo de nada temia
Mas porém, chegou um dia
Que Chico apartou-se de mim

Fizemos a última viagem
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi o capataz

Viajamos muitos dias
Pra chegar em Ouro Fino
Aonde nós passemos a noite
Numa festa do Divino

A festa tava tão boa
 Mas antes não tivesse ido
 O Chico foi baleado
 Por um homem desconhecido

Larguei de comprar boiada
 Mataram meu cumpanheiro
 Acabou-se o som da viola
 Acabou-se o Chico Mineiro

Depois daquela tragédia
 Fiquei mais aborrecido
 Não sabia da nossa amizade
 Porque nois dois era unido

Quando vi seu documento
 Me cortou meu coração
 Vim saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão

Essa letra traz a linguagem do caipira, diferente da norma culta da Língua Portuguesa, atestando já no nível léxico uma vinculação orgânica com a cultura caipira. Aqui, também é narrada a lida de homens que trabalham; divertem-se; confrontam-se e se amam, contando um pouco dessa cultura do interior onde, inclusive, a justiça é feita fora dos âmbitos institucionais.

Por fim, trazemos a letra do *Menino da Porteira*, um dos ícones da música sertaneja, também sobejamente conhecida em território nacional:

Menino da Porteira (Teddy Vieira, 1973)

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
 De longe eu avistava a figura de um menino
 Que corria a abrir a porteira, depois vinha me pedindo
 “Toque o berrante, seu moço, que é pra eu ficar ouvindo”.
 Quando a boiada passava e a poeira ia abaixando
 Eu jogava uma moeda e ele saía pulando
 “Obrigado, boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando”.
 Por aquele sertão afora meu berrante ia tocando

No caminho desta vida muito espinho eu encontrei
 Mas nenhum calou mais fundo do que isto que passei
 Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cismeï
 Vendo a porteira fechada, o menino não avistei
 Apeei do meu cavalo num ranchinho à beira-chão
 Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
 “Boiadeiro, veio tarde, veja a cruz no estradão
 Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração”.

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
 Quando passo na porteira até vejo a sua imagem
 O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
 Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem
 A cruzinha do estradão do pensamento não sai
 Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
 Nem que o meu gado estoure, que eu precise ir atrás
 Neste pedaço de chão, berrante eu não toco mais

O Menino da Porteira é um cururu²², que foi composto por Teddy Vieira e Luís Raimundo. Foi gravado pela primeira vez nas vozes da dupla Luizinho e Limeira²³, em 1955. Essa música acabou se tornando uma das composições mais populares da música sertaneja. Depois ela foi gravada por várias duplas de renome, como Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho²⁴, Daniel e vários outros, sendo eternizada na voz do cancionista Sérgio Reis. Teve duas adaptações para o cinema, uma em 1976 tendo como protagonista Sérgio Reis, e na segunda, uma refilmagem lançada em 2009 tendo o cantor Daniel como protagonista (COSTA, 2015). Nessa letra também encontramos uma narrativa de vida, a um só tempo única, mas que pode ser generalizada para todo caipira. Aqui, os índices culturais do vaqueiro; do berrante; das porteiras; da religiosidade popular; dos ranchos vão construindo uma identidade cultural e reforçando a viola caipira.

O segundo momento da música sertaneja ocorre a partir dos anos 1980 e “[...] é representado por canções românticas, instrumentos de percussão e guitarras elétricas, fundindo o estilo caipira brasileiro com o *country & western* norte-americano [...]” ((ALVES, 2006, p. 18)). Enquanto a moda de viola é barrada pelas mídias, o pop sertanejo, em contrapartida, protegido por ela, é colocado em primeiro plano, recebendo ajuda das emissoras de rádios, de televisão, sendo trazido com a ideia do Brasil em ascensão (Ibid., p. 20).

Dias (2012), por outro lado, divide a música sertaneja em três fases. Para ele, a mudança entre as fases da música sertaneja não necessariamente indica o desaparecimento dos estilos tradicionais, mas sim o aparecer de uma nova voz, que vai conviver com as outras já existentes. Seria, para nós, a polifonia em que as várias vozes coexistem, mas em posições hierárquicas diversas.

A primeira fase, que vai de 1929 a 1944, é a fase da música caipira, ou música sertaneja. Essa fase está marcada pela gravação do primeiro disco contendo músicas, poesias e anedotas caipiras, em que a responsável pelas gravações foi a Columbia do Brasil. As gravações despertaram muito interesse do público, culminando em sucesso, e com isso,

²² Cururu é uma dança folclórica da região Centro-Oeste brasileira. Pode ser também somente cantada (sem a dança), onde dois violeiros disputam versos e repentes. Essa dança é típica das festas dos santos e padroeiros, como Divino Espírito Santo e São Benedito. Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cururu_\(dan%C3%A7a\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cururu_(dan%C3%A7a))> Acesso em 20 de Julho de 2018

²³ Luizinho e Limeira foram uma dupla de música sertaneja. Luís Raymundo (Luizinho) e Waldemar de Franchesi (Limeira). Essa dupla foi muito conhecida na década de 1950, principalmente pelo seu maior sucesso: *O Menino da Porteira*. A dupla se desfez em meados dos anos 1950, quando Luizinho convidou seu irmão Ivo Raymundo para ser o “novo Limeira”, convidando também a acordeonista Carmela Bonano, formando aí o trio Luizinho, Limeira e Zezinha. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Luizinho_e_Limeira> Acesso em 21 de Julho de 2018.

²⁴ Tião Carreiro e Pardinho foram uma dupla sertaneja brasileira. Tião Carreiro conheceu Pardinho em 1954, em um circo em Pirajuí, São Paulo. Gravaram seu primeiro disco em novembro de 1956. Tião Carreiro e Pardinho são os inventores do pagode (de viola). Encenaram duas peças teatrais e gravaram um filme, *Sertão em Festa*, em 1970. Em sua carreira gravaram quase 30 discos, sendo a música Pagode em Brasília o primeiro pagode, gravado em 1959. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ti%C3%A3o_Carreiro_%26_Pardinho> Acesso em 21 de Julho de 2018.

gerando a demanda de novas gravações e o surgimento de várias duplas sertanejas, como por exemplo Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Caçula e Mariano, Luizinho e Limeira, dentre tantas outras (DIAS, 2012, p. 68-69).

Dias (2012, p. 69) propõe que a segunda fase, que compreende os anos de 1940 a meados de 1960 é dada por um período de transição, quando a música sertaneja passa a incorporar alguns elementos que não eram pertencentes da cultura caipira, presentes na rádio, o circuito dos circos, que se agregam com viagens ao interior do Paraguai. Nessa fase, são incluídos a harpa e o acordeão e gêneros musicais como a guarânia e a polca paraguaia. São também utilizados novos ritmos como a moda campeira e o pagode²⁵ (DIAS, 2012, p. 69). As duplas decorrentes dos anos 1940, como Tonico e Tinoco, imprimiram na música caipira uma sonoridade que permaneceu, junto dela a dupla viola e violão (VILELA, 2011, p. 89). Para Vilela (2011, p. 89), essa nova fase traz consigo algo diferente, mais próximo do som das matrizes musicais dos cateretês, das folias e dos cururus. Esses jovens teriam reaproximado a música caipira de suas sonoridades de origem.

A terceira fase da música sertaneja tem início nos anos 1960 e vem até hoje, sendo marcada pela música sertaneja romântica, quando se introduz a guitarra elétrica e o ritmo jovem (a Jovem Guarda²⁶), um exemplo dessas novas duplas é Leo Canhoto e Robertinho²⁷ Adicionam-se instrumentos de orquestra nos arranjos dessas músicas, além da base de *rock* que também se incorpora a esse gênero (DIAS, 2012, p. 69) (VILELA, 2011, p. 99).

Ocorre um desinteresse das gravadoras, assim como ocorrera com o governo, que desacreditaram na viabilidade comercial no produto. Temos neste momento uma modernização e uma americanização do Brasil, fazendo com que essas músicas fossem levadas mais uma vez às margens, assim como ocorreu com o samba-canção, o choro e a própria bossa nova

²⁵ O ritmo pagode foi criado pelo músico Tião Carreiro, em 1959, juntamente com Lourival dos Santos. É um ritmo que foi feito para ser executado com a viola caipira, esse ritmo possui uma grande complexidade ao executado.

²⁶ A Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro surgido em meados da década de 1960, que mesclava música, comportamento e moda. Surgiu em 1965, com um programa televisivo exibido pela TV Record, em São Paulo, sendo apresentado pelo cantor Roberto Carlos, juntamente com Erasmo Carlos. A Jovem Guarda originou uma nova linguagem musical no Brasil. Foi influenciada no *Rock'n Roll* do final da década de 1950. Suas letras tinham temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas, sendo algumas delas versões de composições do *rock* britânico e norte-americano da época. Arrastou multidões, denominado como iê-iê-iê (alusão do *yeah-yeah-yeah* dos Beatles). Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda> Acesso em 21 de Julho de 2018.

²⁷ Léo Canhoto e Robertinho são uma dupla sertaneja, formada em 1969, em Goiânia. Os músicos ficaram conhecidos por usar cabelos longos, roupas extravagantes e jóias. Eles também foram os pioneiros na utilização de instrumentos eletrônicos. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Canhoto_%26_Robertinho> Acesso em 21 de Julho de 2018.

2.6 A DÉCADA DE 1980 E OS DESDOBRAMENTOS COM A MÚSICA DA VIOLA

Na década de 1980, aparece uma nova safra de músicos sertanejos, ocorrendo uma grande modificação em todo o contexto musical ²⁸. Nas palavras de Alves (2006, p. 19):

[...] as violas de dez cordas, trazidas em sacos de batata, são substituídas por guitarras elétricas, guardadas em caixas de couro; os chapéus de palha são substituídos pelos de caubóis americanos; as blusas e calças de tecido são trocadas por blusas e blazers de couro com franjas; e, finalmente, no lugar das botinas velhas e surradas, usam botas de bico e salto, reportando aos caubóis texanos.

No entanto, em paralelo com os músicos da nova safra, que acabam se distanciando muito das origens musicais caipiras - mostrando um “novo estilo” que combina com o país que pretende se espelhar na cultura norte-americana - começa a se fortalecer um outro movimento em torno da viola. Na década de 1980, surge um grande interesse na composição e execução de música instrumental para viola, abrindo assim o leque de uso da viola e atraindo novos personagens para essa história.

Para Corrêa (2014), uma grande importância dos meios televisivos para esse avivamento da viola. Isso acontece com os programas de música de viola como o *Viola Minha Viola*, conduzido pela cantora e apresentadora Inezita Barroso²⁹ e com as novelas que contaram com violeiros como Almir Sater³⁰. Consideramos também como um fator

²⁸ A partir dos anos de 1980, com a entrada da música sertaneja romântica, ocorre um grande esvaziamento das influências da música caipira de raiz. Os temas não estão mais ligados ao caipira ou à roça. A indústria musical se aproveita do grande potencial de consumo envolvido e acaba modificando esse estilo musical, deixando de lado a música raiz em si, muitas vezes deixando de lado até mesmo a viola. Mais recentemente ocorre um esvaziamento ainda maior com o novo estilo musical sertanejo, chamado de sertanejo universitário, que segue apenas a lógica de mercado, ou seja, produzir músicas sem conteúdo para destinar ao consumo a mando da indústria musical.

²⁹ Inezita Barroso, é o nome artístico de Ignez Magdalena Aranha de Lima, nascida em São Paulo, em 1925, falecida em São Paulo, em 2015. Inezita foi uma cantora, atriz, instrumentista, bibliotecária, folclorista, professora e apresentadora de rádio e televisão. Ela ganhou o título de doutora *honoris causa* em folclore e arte digital pela Universidade de Lisboa. Inezita nasceu em uma família apaixonada pela cultura e pela música brasileira, ela começou a tocar viola, violão e cantar desde pequena. Estudou piano em conservatório e graduou-se como primeiro lugar da turma de biblioteconomia da Universidade de São Paulo. Teve mais de cinquenta anos de carreira artística, com mais de oitenta discos gravados. Por 35 anos, ela apresentou o programa *Viola, Minha Viola* da TV Cultura de São Paulo. Ganhou diversos prêmios como cantora e atriz. É, com certeza, um nome importante para o fortalecimento da viola caipira no Brasil, uma vez que a essa cultura do caipira dedicou quase toda a vida. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inezita_Barroso> Acesso em 21 de Julho de 2018.

³⁰ Almir Eduardo Melke Sater, nascido em 1956, em Campo Grande - Mato Grosso do Sul, é violeiro, compositor e cantor. Começou a tocar violão aos doze anos de idade. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos vinte anos para estudar direito, mas desistiu da carreira de advogado para se tornar músico. Gravou seu primeiro disco solo em 1981 pela Continental, intitulado “Estradeiro”. Participou de diversos shows e festivais de música, mas o destaque de sua carreira inicia-se em 1990 quando ele aceita participar de novelas tendo como personagem o violeiro. Seu estilo musical é caracterizado pelo experimentalismo, agregando uma sonoridade caipira da viola e também variadas outras influências culturais como a música paraguaia e andina. Tendo mais de trinta anos de carreira sólida e mais de dez discos solo gravados, Almir Sater tornou-se um dos responsáveis pela preservação da viola, embora ele não se concentre unicamente ao estilo caipira, é responsável pela presença da viola nos meios culturais, aliando a música de viola caipira com outros estilos como o *blues*, o *rock* e o *folk*. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Almir_Sater> Acesso em 21 de Julho de 2018.

importante na propagação da viola caipira o violeiro Rogério Gulin, que marcou presença no Paraná, tanto no interior como na capital, ministrando várias oficinas de viola por meio de projetos criados pela Secretaria de Estado da Cultura. Para Vilela (2011, p. 104), a presença de Almir Sater nas telenovelas fez com que o público olhasse a viola com outros olhos:

Após a sua aparição em telenovelas houve uma redução na faixa etária dos pretendentes a estudar a viola. Me lembro que nesta época muitos adolescentes começaram a me procurar para aprender o instrumento, o que não era um fato comum. Este foi, ao nosso ver, o principal responsável pela valorização da viola em meios aonde ela ainda não chegava.

Corrêa (2014, p. 133-134) nos traz também o projeto Violeiros do Brasil, da produtora Myriam Taubkin, com a primeira edição em 1997, bem como o surgimento de Helena Meirelles³¹ na década de 1990. Nos anos de 2004 e 2005, por meio da produtora Direção Cultura, de Campinas, com a curadoria de Ivan Vilela, criou-se o Prêmio Syngenta de Música Instrumental de viola, evento com várias etapas em capitais brasileiras (VILELA, 2011, p. 111). Este evento demonstrou a força e resistência da viola em diversas partes do país. Para Vilela (2011), Juntamente com Helena Meirelles, temos o Gedeão da Viola³², que foi um verdadeiro ícone da viola paulista, bem como Zé Coco do Riachão³³, que juntos formam uma trindade da viola.

Temos, então, nos anos de 1980, uma nova leva de músicos, responsáveis pela formação de um novo nicho musical. Eles trazem uma nova maneira de ensinar e aprender a tocar viola, por meio de uma nova linguagem musical que envolve, além da música da viola caipira, outros gêneros musicais com os quais o aluno terá contato nas escolas de

³¹ Helena Meirelles foi uma violeira, cantora e compositora brasileira, que acabou sendo reconhecida mundialmente por seu talento como tocadora de viola caipira. Nasceu no Mato Grosso do Sul em 1924 e aprendeu a tocar viola na Fazenda ouvindo o avô, o tio e outros peões tocarem. É descoberta pela mídia somente mais tarde, depois dos seus 60 anos de idade, subindo pela primeira vez em um palco profissionalmente aos seu 68 anos de idade. No ano de 1993, Helena Meirelles foi eleita pela revista norte-americana *Guitar Player* como uma das melhores instrumentistas do mundo, comparada a astros como Eric Clapton e Keith Richards (do Rolling Stones). Ela faleceu aos 81 anos de idade, em setembro de 2005. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Meirelles> Acesso em 21 de Julho de 2018.

³² Gedeão da Viola foi violeiro, compositor e professor de viola, nasceu em Limeira, SP, em 1945 e faleceu em 27 de Julho de 2005 em Barretos, SP. Trabalhou como artesão na Capital Paulista, consertando e reformando instrumentos de corda, apaixonando-se assim pela viola caipira, instrumento que aprendeu de maneira autodidata. Foi considerado como um dos quatro melhores violeiros do Brasil, nos anos 2000. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gede%C3%A3o_da_Viola> Acesso em 05 de Setembro de 2018.

³³ José dos Reis Barbosa dos Santos, mais conhecido como Zé Coco do Riachão, nasceu em 1912 Brasília de Minas, MG, faleceu em 13 de Setembro 1998, em Montes Claros, MG. Ele começou a tocar viola em 1980, através do produtor e compositor Teo Azevedo. Foi considerado por José Ramos Tinhorão como o melhor do ano na categoria autenticidade. Sendo um homem do povo e de poucas palavras, Zé Coco demonstrou a possibilidade de fusão do popular ao erudito, sem nenhum dos estilos perderem suas características básicas. Zé Coco era autodidata, não sabia ler nem escrever e teve todas as habilidades relacionadas aos instrumentos desenvolvidas sem nenhum estudo formal. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ze-coco-do-riachao/dados-artisticos>> Acesso em 05 de Setembro de 2018.

música. Ocorre, nesse momento, também uma grande corrente que tende para a música instrumental de viola. Isso acontece por meio de uma larga produção de novos modos de ensino para a viola caipira, antes inexistentes, mas que agora vêm sendo publicados.

Esse caminho que liga a viola à música instrumental acaba modificando de maneira considerável o panorama que a rodeia. Por um lado, a viola acaba “se libertando”, até certo ponto, do caipira. Isso é muito importante, se pensarmos do ponto de vista do instrumento viola, a partir desse momento ela pode seguir polifonicamente para outros caminhos da música, abre-se o leque de uso do instrumento viola. Por outro lado, ela não vai estar, necessariamente, sempre junto à música sertaneja. Enfraquecem-se as letras, que contam o dia-a-dia do caipira na lida do campo, na tapera, nos rituais religiosos, com quem se relaciona, seu conjunto ideológico sobre justiça, ética, política, etc. Porém, ocorre uma ligação muito forte entre o violeiro e a viola, pois a música instrumental é dotada de muita emoção; o instrumentista deve passar ao ouvinte suas emoções por meio dos sons gerados. Isso acontece por que não há a letra da música presente, para guiar o ouvinte às expressões do artista. Como veremos mais adiante, esse encontro dialógico de duas culturas vai fazer com que elas se enriqueçam mutuamente. Por um lado, a música cantada ganha um violeiro que é capaz de se expressar mais profundamente por meio do instrumento, ele enriquece suas melodias; por outro, a música instrumental ganha mais um instrumento, fortemente melódico e harmônico, que é a viola.

Mesmo com a viola passando a pertencer para um grupo de música mais erudita, isso não quer dizer que ela é tirada do ambiente rural, do caipira. A viola continua fortemente ligada ao meio rural, apenas não se limita a um dado tipo de palco, ela passa a levar sua identidade para outros meios. A partir do momento em que a viola passa a ter sua música instrumental, temos outro público que passa a apreciar esse instrumento; outros irão se conectar com a viola e suas emoções, que sozinha no palco, ela é capaz de expressar. É importante ressaltar, que a partir de nossas lentes, a viola não perdeu sua identidade e passou a pertencer a um grupo elitizado, mas sim, tem mais oportunidades de ocorrer junto aos outros instrumentos. É claro que a execução da viola, nesse novo meio, torna-se diversa, assim como o público desse novo *modus* da viola é diferente, mas não necessariamente eles se autoeliminam. Cada um aprecia a viola em um meio, e de seu modo, assim como grande parte deles contempla a viola em ambos os palcos. A viola não se dissocia do caipira, mas sim ressignifica-se e atinge outros meios.

Com a nova safra, vamos ter um novo modo de ensino de viola, que veremos mais detalhadamente na próxima seção. Esse novo ensino traz como consequência a sistematização dos métodos mediante professores que lecionaram aulas particulares. Para Dias (2012, p.71-72), a música *Sangue Novo* da dupla Zé Mulato e Cassiano³⁴ serve

³⁴ Zé Mulato e Cassiano é uma dupla sertaneja brasileira, formada pelos irmãos Zé Mulato (José das Dores Fernandes) e Cassiano (João Monteiro da Costa Neto). Ambos nasceram em Minas Gerais e mudaram-se para Brasília no ano de 1969. Gravam seu primeiro disco em 1978, pela gravadora Xororó. Em 1998, a dupla ganhou o prêmio *Sharp* de música popular brasileira, na categoria de *Melhor Dupla*

de representação do “rompimento de antigos paradigmas em torno das relações que se estabeleciam com a viola caipira”:

Sangue Novo (Zé Mulato e Cassiano, 2001)

Tem sangue novo na praça caipira se sente honrado
A viola e o violeiro vão muito bem obrigado

Vou entrar nessa jogada eu não entro prá perder
Sou sangue novo na praça acostumado a bater
Vou bater só na cangaia pro burro Compreender
Quem apostou na derrota de ver a viola morrer
Hoje foge igual coelho e vai voltar de joelho Se quiser sobreviver

Disse o falso sertanejo que a viola já era
Os amigos da panela se fecharam Numa esfera
Sem a benção da viola nenhuma moda prospera
Nasce fraca no inverno e morre na primavera
Nosso abraço á juventude a viola vem com saúde parabéns ás novas feras

A viola está voltando já disse o irmão Galvan
Prá mim ela nunca foi continua campeã
Valeu nosso sacrifício essa luta de titã
Juventude esclarecida de mente aberta e sã
Abraçou nossa bandeira nova classe violeira
Ta seguro o amanhã

E hoje por onde eu passo sempre encontro violeiro
Com menos de trinta anos imitando Tião Carreiro
Cantando e tocando viola quase sempre pagodeiro
Ergue a espada e segue os passos do nosso grande guerreiro
Que tombou mas não morreu somente cresceu
Descansa em paz companheiro

Na visão da dupla (por meio dessa música), há uma relação entre a nova geração e a tradição da viola, em que a nova geração traz com força a tradição identitária, fazendo a viola ressurgir, tendo como exemplo desse novo modelo as orquestras de viola caipira, que começam a surgir nesse momento da história. Nessas novas vertentes, com seus novos modos de uso da viola, torna-se comum encontrar diversos professores e violeiros que misturam o formato tradicional da viola caipira com outros estilos como o *Jazz*, *Blues*, *Pop*, *Rock*, música erudita e tantos outros (DIAS, 2012, p. 73-74). Seguindo nossa perspectiva teórica, percebemos um dialogismo dentro do universo da viola. Novas vozes que são transformações das vozes anteriores. Na concepção bakhtiniana, não há enunciados isolados, mas em interação com o já dito, formando uma corrente comunicacional. Aqui também, há a recuperação do já enunciado no âmbito musical e sua alteração, ou seja, o novo rompe e não rompe com o que lhe é anterior, de modo verdadeiramente dialógico.

A música sertaneja romântica dos anos 1980 não mais traz a lida do campo como sua temática principal, ao contrário, é comum esse tema nem estar presente. Os arranjos e

Regional. Em 2015, eles ganharam o 26º Prêmio da Música Brasileira na categoria de *Melhor Dupla Regional*. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_Mulato_%26_Cassiano> Acesso em Julho de 2018.

as composições passam a apresentar elementos da música urbana de massa, elementos esses das baladas românticas da Jovem Guarda. No fim, da música caipira em si, restam poucos aspectos, como as vozes agudas e os duetos em terça, mas de maneira menos presente. A sonoridade da viola e da música caipira não condiziam mais com o interesse da indústria cultural, que agora procurava uma renovação formal e temática e focava em um público alvo maior (DIAS, 2012, p. 77-78).

Para Alves, há uma grande modificação nos temas das músicas sertanejas, as vozes do discurso passam a aderir mais fortemente ao amor-paixão³⁵, não mais à lida do dia a dia do campo:

[...] em vez de caboclas e do campo, elas tratam de amores desesperados, “entre tapas e beijos”, enquanto as melodias não remetem mais às manifestações da cultura da viola caipira como o cururu a catira, a Folia de Reis, as congadas, os batuques e às festas de santos (Santa Rosário, São Benedito, São Gonçalo, o protetor dos violeiros). (ALVES, 2006, p. 19-20)

Os valores do mundo caipira vão desaparecendo das letras gradativamente, destacando somente os amores folhetinescos. Já as letras anteriores são muito mais complexas. Ocorre um monologismo temático em confronto com letras bem mais complexas em que muitos temas são tratados. Abaixo, um exemplo de uma música que trata da lida do campo, *Pingo D’água* de Tonico e Tinoco:

Pingo D’água (João Pacífico e Raul Torres, grifo nosso)

Eu fiz promessa pra que Deus mandasse **chuva**,
Pra crescer a minha roça e vingar a **prantação**;
Pois veio a seca e matou meu **cafezal**,
Matou todo meu **arroz** e secou todo o **algodão**.

Nessa **colheita**, meu carro ficou parado,
Minha **boiada** carreira quase morre sem pastar;
Eu fiz promessa que o primeiro pingo d’água
Eu molhava a flor da **Santa** que estava em frente ao **altar**.

Eu esperei uma semana, um mês inteiro,
A **roça** estava tão **seca**, dava pena até de ver;
Olhava o céu, cada **nuvem** que passava
Eu da Santa me lembrava, pra **promessa** não esquecer.

Em pouco tempo, a **roça** ficou viçosa,
A **criação** já **pastava**, floresceu meu **cafezal**;
Fui na capela e levei três pingos d’água:
Um foi o pingo da chuva, dois caiu do meu olhar.

Aqui, a letra trata de trabalho vinculado a sofrimento; estiagem e religiosidade popular. A vida caipira não se restringe a amores impossíveis, mas abarca dimensões

³⁵ Trazemos aqui o conceito de amor-paixão como aquele que trata das relações impossíveis e idealizadas, o amor ocidental entre o cavaleiro medieval e a dama da corte. Esse tipo de amor é um amor controlador, a paixão avassaladora que leva o casal a um fechamento social, um amor ciumento e aprisionador. Em contraponto, o amor ágape, que não tem como objetivo o domínio do outro, baseando-se na essência de liberdade, respeito e solidariedade. Nessas letras, há uma mesmice a reforçar esse tipo de amor-paixão, pauperizando, assim, a cultura caipira. (FANINI; SANTOS; GNOATO, 2017)

plurais, dependendo tanto de si quanto de fatores transcendentais. Nas quatro quadras, percebemos uma ligação do sujeito caipira à natureza; ao trabalho e à tecnologia da plantação; à religiosidade popular e à intervenção humana, demonstrando um agir social. No tocante ao próprio léxico usado, percebemos uma complexidade maior à medida que não se repetem apenas construções simplórias com verbos auxiliares.

Agora, um exemplo desse desaparecimento do mundo caipira das letras, que vêm com a safra dos novos cantores sertanejos, *Entre Tapas e Beijos* de Leandro e Leonardo, gravada em 1989:

Entre Tapas e Beijos (Nilton Lamas, 1989, grifo nosso)

Perguntaram pra mim
 Se ainda gosto dela
 Respondi, tenho ódio
E morro de amor por ela

Hoje estamos juntinhos
 Amanhã nem te vejo
 Separando e voltando
 A gente segue andando
 Entre tapas e beijos

Eu sou dela, e ela é minha
E sempre queremos mais
 Se me manda ir embora
 Eu saio pra fora ele chama pra trás

Entre tapas e beijos
É ódio é desejo
É sonho é ternura
 O casal que se ama
 Até mesmo na cama
 Provoca loucuras

E assim vou vivendo
 Sofrendo e querendo
 Esse amor doentio
 Mas se faltou pra ela
 Meu mundo sem ela
 Também é vazio

Aqui, ocorre uma redução de vida, focada tão somente no casal romântico, que pode se situar em qualquer cronotopo, pois não há mais o cenário do campo, do trabalho com a terra, das intempéries. O espaço é íntimo, do quarto e pode situar em qualquer cidade. O vocabulário é simplista, acompanhando a temática única.

A década de 1980 acabou sendo muito importante para a história da viola caipira, como vimos anteriormente. A ressignificação das músicas de viola na década de 1980 também foi responsável por dar visibilidade para o instrumento, mesmo que por músicas onde a temática fora reduzida. Nessa década ocorreram grandes mudanças no panorama da viola. Uma dessas decorrências trata da maneira de ensino da viola, como vamos ver adiante. Esse período traz consigo uma maneira institucionalizada de ensino da viola.

2.7 A ESCOLARIZAÇÃO DA VIOLA CAIPIRA

Como destacado, um fator muito importante que auxiliou esse novo movimento de músicos instrumentais de viola, foi trazido por Sandro Saulo Alves, que trata sobre a escolarização da viola caipira (DIAS, 2012). Para Vilela (2011, p. 30), no início do século XX, grande parte da população rural brasileira era formada por rendeiros e parceiros. O meio rural tinha como característica a falta de mobilidade, fato que ocorria por causa do isolamento social e pela carência de tudo, como escola, assistência, terra própria etc. Por meio desse isolamento, o que acabou se perpetuando como maneira de transmissão de valores e conhecimentos no meio rural, foi a tradição oral (Ibid., p. 30).

Podemos inferir então, que no meio rural não havia uma prática acadêmica de ensino de viola, não existia professor de viola, as técnicas geralmente eram passadas por e para alguém da família. Era um método de ensino “artesanal”. Tocar viola se aprendia por meio da imitação, os violeiros aprendizes observavam os experientes tocarem e depois tentavam imitar o que eles haviam tocado. Aqui também remetemos à técnica artesanal, pois essa cultura sem a formalização da escola, pode ser mais emancipatória e revela o valor particular de cada violeiro. Não há um método genérico para todos poderem acessar o instrumento. Há violeiros, com seus estilos únicos, a serem observados. Há lógico, uma semelhança no ensino informal, mas não há uma centralização monológica de um único método de ensinar e aprender.

O saber artesanal e oral transmitido é mais plural que o formal em que o método geralmente é cristalizado. Esse é o modo de aprendizagem oral, que permanece até a década de 1980 e acaba por se tornar uma marca de identidade do violeiro e da viola (DIAS, 2012, p. 48-50). É um saber coletivo gerado pelos intelectuais orgânicos e transmitido no cotidiano das festas e celebrações do dia a dia da vida no campo. Não há remuneração, profissionalização e mercantilização desse saber. É um bem comum e faz parte da identidade comunitária. Uma vez que ocorre o êxodo rural, sobretudo a partir dos anos 1960 com a expulsão da terra de inúmeras famílias brasileiras, esses modos vão sendo recriados, formando os modos de ensino formais de viola caipira. Não se pode precisar ao certo quando esses modos começam a aparecer, mas provavelmente eles vêm junto com o agrupamento dessa cultura no meio urbano. Em 1985, ocorre a criação do primeiro curso de viola (de maneira institucionalizada), que operou no Centro de Educação Profissional, por Roberto Corrêa, na Escola de Música de Brasília (Ibid., p. 100).

Acreditamos que aqui vale a pena referenciar uma experiência vivida pelo pesquisador, quando estudou viola no Conservatório de Música. Mesmo dentro do ambiente do conservatório, onde quem domina é o sistema de ensino formal, as aulas de viola eram diferentes dos outros instrumentos. Enquanto as aulas de violão, por exemplo, seguiam uma metodologia, estudando campo harmônico, escalas etc; nas aulas de viola, a demanda dos alunos era, principalmente, aprender músicas caipiras para poder executar. Havia um desinteresse da maior parte dos estudantes pela parte teórica, bem como pelos estudos para

melhoramento das técnicas. Eles estavam lá para aprenderem músicas e poderem tocar nas rodas de viola. Quem tinha um interesse no estudo formal, para desenvolver o lado instrumental, tomava lições à parte da turma, bem como ganhava uma lista de exercícios diferenciada para estudar em casa. Há portanto uma tendência do violeiro buscar esse método oral de ensino, uma vez que ele parte diretamente para o tocar, não precisando passar por um longo processo de estudos até que ele possa executar as peças. A viola parece exigir que a toquemos. É no uso que ela se concretiza. Como as palavras que tomam sentido só no uso.

É comum ouvir de violeiros que aprenderam pelo modo oral, que eles aprenderam “sozinhos”, porém como ressalta Dias (2012, p. 54-55), essa condição de aprender “sozinho” se refere ao fato de não ser mediado por uma escola ou por um professor. Ao se pensar em um aprendizado oral, não faz sentido o uso do termo “aprender sozinho”, para termos um processo dialógico, precisamos sempre da relação social entre o *eu* e o *outro*. Então não existe a possibilidade de um aprendizado solitário se há uma relação social, sempre que se trata de uma relação social, trata-se de uma dialogia. Nesse caso, entre o violeiro aprendiz e o violeiro que está ensinando, mesmo sem haver essa intenção.

O aprendizado oral acaba sendo sempre plural, banhado no processo dialógico do discurso, no qual o professor e o aluno vão interagir, direta ou indiretamente, passando as técnicas para os próximos violeiros. “A técnica de um violeiro, portanto, seria a somatória de várias técnicas individuais e, igualmente, não sistematizadas” (DIAS, 2012, p. 55). Para esse autor, também, em se tratando da educação musical da viola caipira, mesmo tendo o gênero se desenvolvido bastante, não houve alterações substanciais no panorama de ensino da viola caipira até a década de 1980. Anteriormente a isso, fica mais difícil precisar as alterações, por se tratar do método oral como já vimos, a grande alteração vem com a nova safra de violeiros que começa a se formar nos anos de 1980.

Mais recentemente, em 2005, houve a criação do primeiro curso de nível superior de viola caipira. O Bacharelado em Viola, do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP) foi o primeiro curso superior a oferecer um ensino dedicado ao instrumento viola caipira (GLUGOSKI, 2004). Ele tem como primeiro professor o violeiro Ivan Vilela, que é Doutor em Psicologia Social pela USP, Graduado e Mestre em Composição Musical pela UNICAMP. Ivan Vilela atua como compositor, pesquisador, arranjador e instrumentista. O curso vem com o intuito de incentivar a pesquisa sobre a inclusão da viola no universo erudito da música. Esse curso acaba sendo uma oportunidade única para o candidato que pretende estudar a viola caipira e aliar o conhecimento que advém da cultura oral com o saber institucionalizado do saber erudito (Ibid.).

2.7.1 O ENSINO DE VIOLA, UMA TÉCNICA ARTESANAL

A educação informal³⁶ de viola foi a que permaneceu por mais tempo e ela está ligada à tradição oral entre violeiros e amadores, que vieram de áreas urbanas e zonas rurais, também entre os profissionais das duplas caipiras. Um dos critérios que diferencia a educação não formal da informal é a intenção dos sujeitos envolvidos na ação. Informal é não intencional, ocorrendo naturalmente. Um exemplo desse tipo de educação é a folia de reis, uma prática musical que pode ou não estar em um grupo familiar, mas não é regida por métodos organizados e dispostos para o ensino.

Já a orquestra de viola vem em contraste, como uma maneira de formação musical coletiva. Como a viola está no Brasil desde sua colonização e por sua dimensão social, acaba sendo difícil precisar o início desse processo de escolarização. Ele provavelmente deve ter tido seu início em meio urbano, dado ao fato de no meio rural ela estar ligada às práticas lúdico-religiosas, é difícil ter ocorrido uma sistematização de ensino. A primeira manifestação de que esse panorama de ensino estava sendo modificado está ligada ao número de professores particulares de viola, visto que ainda não existiam escolas de viola caipira.

Em 1985, ocorre a primeira institucionalização de um curso de viola, que ocorreu no Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília ³⁷ (DIAS, 2012, p. 100). Depois disso, outros cursos vão surgindo em vários meios de ensino. Ensinar viola em escolas de música e a figura do professor de viola caipira passa a ser algo ‘normal’. De acordo com o mapeamento de (DIAS, 2012), nem sempre existe curso de viola onde se tem orquestras, pelo contrário, é mais fácil passar a existir curso de viola depois de ser criada uma orquestra. Isso ocorre pela demanda dos violeiros que querem aprender para fazer parte das orquestras.

2.8 DOS ANOS 1980 ATÉ HOJE

Na década de 1980, temos o início do estabelecimento da viola como um instrumento de múltiplos estilos musicais. Na visão de Corrêa (2014), a viola ainda está muito presente entre as duplas sertanejas, mas também o seu potencial como um instrumento dedicado a peças solo vem sendo evidenciado por meio do trabalho dos novos violeiros. O instrumento adentra cada vez mais nos meios formais de ensino, surgindo novos métodos de

³⁶ Fazemos o uso do termo Informal, porém, destacamos que há sim uma formalização dos métodos, mesmo que não seguindo o *modus* institucionalizado de formalização. Todo músico, tenha ele estudado em meios acadêmicos, ou seja autodidata, tem seu modo de formalização. Ele sabe o que quer fazer com o instrumento e o faz, demonstrando que segue seu método de tocar.

³⁷ O primeiro curso de viola caipira, em ambiente formal, surgiu em 1985, no Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília. Com a nova direção do professor Carlos Galvão, que implementou uma reforma pedagógico-administrativa e reformulou toda a política e os cursos. Dentre essas modificações, foi implantado o Núcleo de Música Popular, com os cursos de viola caipira, violão popular, teclados, bateria, baixo elétrico, saxofone e arranjos. Para mais informações, acessar: <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico>

ensino de viola que se focam mais no desenvolvimento do músico para peças instrumentais (CORRÊA, 2014, p. 132). Parece haver aí uma certa elitização do instrumento, pois a letra é silenciada. Sabemos que o discurso verbal carrega também uma identidade comunitária e uma cultura de onde emerge, segundo Bakhtin (2014). O silenciamento dessa voz pode estar vinculado a um processo de elitização. A palavra é um bem comum que nomeia o mundo e o caipira a utiliza para cantar a sua vida, os seus amores, os seus sofrimentos e a sua labuta diária. Esse processo de protagonização do instrumental leva a um apagamento dessas letras. O discurso da cultura caipira não combina com o modo de ser do meio urbano e este se apropria da viola, mas essa agregação traz talvez uma perda irreparável, ou seja, silencia a voz do caipira que canta o seu cotidiano e a sua existência por intermédio das letras, não raro sentimentais, dramáticas, mas preches de sua vida, como podemos ver na moda *Tristeza do Jeca* de Angelino Oliveira, 1918:

Nestes verso tão singelo
 Minha bela, meu amor
 Pra você quero contar
 O meu sofre e a minha dor
 Eu sô que nem sabiá
 Quando canta é só tristeza
 Desde o gaio onde ele está

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra
 Num ranchinho beira chão
 Tudo cheio de buraco
 Donde a lua fai clarão
 Quando chega a madrugada
 Lá no mato a passarada
 Principia um baruião

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar
 Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar
 O choro que vai caindo
 Devagá vai se sumindo, como as água vão pro mar

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

Nessa letra, arte e sofrimento se vinculam. A visão dramática de vida talvez se choque com uma perspectiva mais elitista em que se preza a imanência da arte, desvinculada da vida. Para a cultura caipira, a viola é testemunha de seu sofrimento e talvez aí resida um preconceito contra essa visão trágica que já não interessa ao homem da cidade. Preza-se o distanciamento; a ironia; a metalinguagem em detrimento dessa identificação sentimental bastante presente nessa letra e que comparece em outras letras que, por motivos de tempo deste trabalho, não podemos agregar para a discussão.

A partir da década de 1990, o mercado cultural passa a ser influenciado pelo aumento dos novos violeiros e, com isso, movimentando o mundo da viola, “a viola começa

a contornar as longas décadas de confinamento estético musical, com ampla repercussão em todos os meios socioculturais” (DIAS, 2012, p. 126). O instrumento viola passa então a dialogar com outras vertentes musicais. Esses movimentos de novos violeiros que vêm se adaptando e fundindo a ideia do rural com o urbano, ressignificando o uso da viola caipira e da música de viola, modifica, com certeza, a identidade do instrumento. Vem então, nas mãos dos novos violeiros, um novo segmento musical da viola, tendendo bastante para peças solo e música instrumental. A viola passa a ser utilizada em qualquer gênero ou estilo, podendo ser usada em qualquer estética musical, passando a ser considerada ilimitada em relação a suas técnicas (Ibid., p. 149-152).

Outra questão a se pensar é o caminho solo da viola. A quem interessa? As duplas caipiras geralmente eram formadas de amigos ou irmãos que comungavam do mesmo hábito e que cantavam em conjunto a lida no campo. Essa reorientação da forma de cantar e tocar também sinaliza para uma alteração profunda no *modus operandi* da viola. Ela é introduzida, mas deve perder parte do seu *eu* caipira para se transformar e ser aceita, também porque o próprio meio rural e o caipira estão em transformação. O processo de ressignificação do objeto atende a outras demandas do meio urbanizado. Poucos são os programas televisivos que trazem ainda as duplas caipiras cuja estética parece destoar do ideal de beleza desses programas.

2.9 O PRECONCEITO COM A VIOLA

A viola caipira sempre andando com o seu violeiro é muito carregada de preconceito, embora esse panorama tenha sido modificado aos poucos nos últimos anos, como vimos. A imagem do caipira nem sempre é bem vista, pois simboliza o sujeito simplório, ingênuo, atrasado em relação ao cosmopolitismo dos grandes centros urbanos. O termo *caipira* geralmente traz consigo uma carga depreciativa. O caipira passou a ser mau visto por causa da imagem que foi feita dele, porém Corrêa³⁸ traz uma definição de Cornélio Pires que se contrapõe a isso:

O caipira é um obscuro e é um forte! Ei-lo tangendo suas “tropas” cargueiras, empoeiradas ou cobertas de lama, pelos caminhos tortuosos e esburacados, furando matas virgens, galgando montanhas ásperas, vadeando rios revôltos e pestíferos, afrontando pantanaes e “atoledos”, atravessando campos, vencendo dezenas de leguas a pé ou arcado e molengão sobre o burro “manteúdo”, ao monotono “belém-belém” do sino pendurado ao pescoço da madrinha ruana! É duro e constante na luta! Conforto? Deixa-lo aos da cidade... E, por isso, ha de vencer, mesmo contra a vontade do “civilisado” que o avilta e o cobre de apodos e defeitos.

³⁸ PIRES, C. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987. p.4-5. *Apud* CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 283 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 44.

De acordo com [Corrêa \(2014\)](#), a expressão do mundo rural é a junção dos solos, das canções e da música instrumental, cantadas solo ou em duplas, trazendo como elementos principais a vida do dia a dia do mundo rural. É a fala da voz do caipira por meio das poesias, das letras, dos causos que são trazidos com as músicas, transformando-se nos elementos fundamentais da cultura caipira. Por essa razão, o preconceito com o caipira acaba sendo grandemente nocivo, o jeito de falar, se vestir e agir é o jeito de ser do caipira, logo, ao se falar mau de qualquer um desses elementos se está depreciando o ser humano caipira. Como temos demonstrado, há um grande preconceito que vem de décadas contra a identidade do caipira e isso se estende a sua cultura musical, no caso, a viola e as modas cantadas. Nessas modas, toda uma série de comportamentos e ações cotidianas dessa cultura são cantadas, como vimos. Elas divergem, em muito, da cultura urbana. Depreciar essa cultura, é um modo monológico de olhar para a diversidade cultural brasileira.

A partir de Ferrete, [Corrêa \(2014\)](#) nos informa sobre um congresso de Língua Nacional Cantada, que ocorreu em São Paulo, em Julho de 1937, onde mais uma vez apareceu fortemente o preconceito com o caipira. A discussão permeou os variados modismos linguísticos que começavam a tomar conta do país, dentre esses modismos encontrava-se o “caipirismo”, que teve uma longa sessão tratando-se exclusivamente dele. O caipirismo não fora criticado diretamente, mas mediante às conclusões do congresso, pode-se perceber que ele ameaçava a pureza da língua³⁹. No entanto, hoje a linguística entende a fala caipira como uma fala dialetal, bem como o jeito culto que se falou nos primeiros duzentos anos de colonização do Brasil.

Como já vimos anteriormente, as elites do Rio de Janeiro e de São Paulo queriam se livrar dos sinais de atraso brasileiro, simbolizados pela escravidão que havia sido abolida e pela economia da Colônia e do Império, que eram marcadamente rurais. A viola acaba sendo um dos instrumentos penalizados com esse processo de mudança rumo à modernização. [Vilela \(2011, p. 18\)](#) nos traz que a ideia que vem com o progresso e o avanço da cidade se opõe a uma ideia de atraso e retrocesso do campo. Junto disso, temos a elite rural rejeitando os membros mais simples do campo, seguindo as ideias de modernidade da cidade, sobrando para os mais simples o defeito do caipira (*Ibid.*, p. 18). Temos também a viola em centros urbanos, onde já não era mais possível a realização das manifestações musicais ([DIAS, 2010, p. 110](#)). Com o crescimento das cidades, os valores e símbolos do mundo rural passam a desaparecer gradativamente, e junto deles, os ritos e festas de viola. Os ritos vão sendo substituídos pelas músicas tocadas na rádio. No final da década de 1920, surgem as músicas sertanejas, que diferem da música caipira em si. Monteiro Lobato acaba também contribuindo com a imagem pejorativa do caipira, pois mostra uma imagem negativa, preguiçosa e doente do caipira em suas escritas, aparecendo

³⁹ FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Minc/Funarte, 1985. p. 57-58. *Apud* CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 283 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 49-50.

aí o Jeca, que acaba se tornando sinônimo de caipira. Junto disso, temos os filmes atuados por Mazzaropi, com o personagem do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, escritor brasileiro, em que se representa um sujeito que não conseguiu se adaptar à modernidade e à ética do trabalho do mundo industrial. Jeca Tatu acaba sendo um personagem que ninguém queria ser, e como ele carrega a imagem do caipira, acaba firmando esse lado indesejado do caipira (DIAS, 2012, p. 111-113). Vemos que são várias as instâncias culturais que corroboram para a desvalorização da cultura caipira e da viola por conseguinte. Há relações de poder nesse conjunto polifônico de vozes.

Na visão da autora Alves (2006, p. 63), a vida do campo era tida como um sacrifício constante, enquanto a cidade era o palco da civilização. A agrura, palavra que é sinônimo de amargura e sofrimento, teve sua origem nas atividades rurais. Ser caipira é ter uma vivência sofrida, é assim que ele se sente no meio urbano e é como ele mesmo, às vezes, descreve-se, por intermédio de suas cantorias. Entretanto, a pena e o sofrimento do viver são cantados pelos violeiros, sem que isso seja um impedimento para a existência. O sofrimento faz parte da vida dessa cultura que o traz nas letras das modas, como vimos na letra *Tristeza do Jeca*.

Para Nogueira (2008), a viola está associada com as classes mais baixas desde o século XVI em Portugal. Através das palavras de Tinhorão, Nogueira (2008, p. 24) nos traz a diferença entre a *vihuela*⁴⁰ palaciana hispano-portuguesa e a guitarra popular das cidades: a guitarra tem um caráter mais popular, mesmo pertencendo à mesma linha musical da *vihuela* e devido ao seu menor tamanho, menor número de cordas e menor sonoridade, ela não prestava para a música complexa escrita para o instrumento erudito - a *vihuela*.

No século XIX, o violão e a viola (guitarra clássica e barroca respectivamente) estavam em decadência nas camadas mais altas da sociedade europeia, quem ascendia nesse momento da história era o piano (NOGUEIRA, 2008). Historicamente o Brasil sempre se espelhou nos moldes europeus para seus costumes e gostos, com isso, a viola passa a sofrer aqui da mesma maneira que sofria na Europa.

[...] tudo o que se mostrava retrógrado ou anacrônico, incluía-se a viola, deveria tão simplesmente desaparecer. O sucesso de tal façanha se faz refletir até recentemente, quando a viola ainda desconhecia determinados palcos (NOGUEIRA, 2008, p. 48).

Por meio de uma carta que teria sido escrita pelos Procuradores de Ponte e Lima

⁴⁰ A *vihuela* (viola de mão, do castelhano), é um instrumento ibérico que possui familiaridade com ao alaúde renascentista. Seu formato é parecido com o da guitarra, porém, não é um antepassado dela, pois ambas coexistiram. A *vihuela* possui o fundo plano, ela é composta de seis ou sete ordens de cordas duplas, sendo comum encontrarmos ela com a primeira ordem simples. Pode possuir desde uma até cinco rosetas de madeira no tampo. É comum possuírem várias incrustações de madeira com variados formatos geométricos, oferecendo ao instrumento uma estética especial. A *vihuela* faz uso de trastes móveis, confeccionados em cordas de tripa que são enroladas ao redor do braço. Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_\(Vihuela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Viola_de_m%C3%A3o_(Vihuela))> Acesso em 22 de Julho de 2018.

ao rei D. Afonso V em 1459, [Nogueira \(2008, p. 58\)](#) acredita que talvez essa tenha sido a “a primeira proibição direta documentada ao uso da viola”⁴¹:

[...] aos males que por causa das violas se sentem por todo o Reino; e pelas gentes que delas se serviam para, tocando e cantando, mais facilmente escalarem as casas e roubarem os homens de suas fazendas, e dormirem com as suas mulheres, filhas ou criadas, que, ‘como ouvem tanger a viola’, vamlhes desfechar as portas.

[...] e temos disto um exemplo vivo na carta de D. Afonso V, de 27 de Junho de 1455, em que é concedido perdão a Henrique Frois, criado de João Vaz de Almeida, por um desaguisado havido com as autoridades, em Évora, ‘uma hora depois das onze, com outros tocando viola’.

A visão do artista popular é atacada, pois atenta contra o trabalho compulsório e contra a moral, uma vez que é visto como libertino e preguiçoso. Já os artistas que estavam a serviço da elite são apreciados. Uma dimensão do trabalho árduo para os pobres conflitua com o tempo do lazer e das rodas de viola. Essas devem ser banidas. Como temos referido, a viola traz a tecnologia também para o lazer e não só para o trabalho. Tecnologia e trabalho não podem ser dissociados na história do homem. O trabalho e a técnica são e foram centrais para a sobrevivência. Porém, o homem também desenvolve a tecnologia para a arte e, neste trabalho, focamos nessa dimensão que interliga tecnologia e música.

O termo caipira, de acordo com o dicionário Michaelis de 1988 também carrega certo preconceito: 1. Pessoa da roça ou do mato 2. Indivíduo tímido e acanhado ([NOGUEIRA, 2008, p. 77](#)).

No livro *Cancioneiro de Músicas Populares*, de Cesar das Neves, em nota de rodapé temos uma significação fortemente pejorativo atacando o caipira: “*Caipira*, palavra brasileira que significa raça desprezível” ([NEVES, 1893, p. 232](#), grifo no original). Novamente em nota de rodapé, na cantiga de rua intitulada Lindos Amores, temos o mesmo significado para o caipira: “*Caipira*, era nome insultuoso com que se provocavam constitucionaes e miguelistas; parece que esta palavra viera do Brazil, e significa pessoa despresivel” ([NEVES, 1898, p. 48](#), grifo no original).

Com isso, vimos que o caipira sempre sofreu preconceito. Não é o bastante a sofrência da lida, do trabalho árduo que a roça exige, não basta acordar todos os dias ao nascer do sol e trabalhar no pesado até o entardecer, dia após dia, domingo após domingo para produzir a comida que vai sustentar a todos, não é o suficiente, ainda ele tem que sofrer um preconceito pelo seu jeito de ser, de falar, por suas mãos calejadas. O caipira deve estar presente para produzir nossos alimentos, mas não deve aparecer, pois isso mostra um país subdesenvolvido. É claro que há outros discursos sobre o caipira, aquele que é inteligente, esperto e tem uma sabedoria vivencial, porém há uma valoração nos discursos

⁴¹ NOGUEIRA, G. G. P. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 233 p. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) — Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p.57-58. *Apud* OLIVEIRA, E. V. de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. p. 183.

que desmerecem esse caipira, geralmente atendendo as demandas da elite. As vozes sobre o caipira que é mais esperto e sabido que o homem da cidade existem, mas circulam menos, demonstrando as forças culturais hegemônicas que tratam de reforçar sua depreciação. Mesmo assim, o caipira segue sempre com sua viola nas costas, deixando saudades no coração daqueles que os encontram no caminho.

3 O INSTRUMENTO VIOLA E SUAS RELAÇÕES SOCIAIS

Nesta seção, trataremos ainda das relações sociais da viola, veremos a articulação que o violeiro tem com a viola e com o meio rural, as questões da viola e sua nomenclatura, vamos apresentar algo sobre as origens do instrumento viola, e por fim, trataremos das características físicas do instrumento e da luteria.

3.1 A RELAÇÃO ENTRE A VIOLA E O VIOLEIRO

A viola sempre está junto do violeiro, o violeiro somente pode cantar e tocar viola se estiver com ela nas mãos, essa é uma relação lógica e dialógica, é claro. Porém, aqui trazemos um pouco sobre o que o violeiro fala da viola, a ligação entre o violeiro e a viola é tão forte que assim como a viola fala nas mãos do violeiro, o violeiro fala da viola.

Na visão de [Vilela \(2011, p. 30\)](#), “Na música, o caipira encontra a sua maneira de perpetuar a própria história, sua cultura e seus valores. É nesse universo que se constitui e se reproduz o que chamamos de música caipira.” Perante isso, a produção musical do violeiro expõe suas alegrias, seu cotidiano e suas agruras (Ibid., p. 30). Para expormos um pouco dessa vivência do caipira, trazemos na sequência a música *Viola Divina* de Tião Carreiro e Pardinho (1978):

Viola Divina (Tião Carreiro e Paraíso, 1978)

Viola minha viola, cavalete do pau preto
Morro com você nos braços, de joelho lhe prometo
Viola minha viola de jacarandá e canela
Na alegria ou na tristeza vivo abraçado nela
Minha viola divina, eu ganho a vida com ela

O quadro da santa ceia, doze apóstolos tem
Minha viola não é santa, tem doze cordas também
Doze meses tem o ano, doze horas tem o dia
Doze horas tem a noite, esta noite é de alegria
Esta viola divina, já me deu o que eu queria

Não aprendi fazer guerra na escola de cantoria
Fazer guerra é muito fácil, quero ver fazer poesia
Com esta viola divina, um pedido vou fazer
Para Deus matar a morte, pro cantador não morrer
Enquanto existir viola, cantador tem que viver

Até no ano dois mil se uma viola só existir
Garanto vai ser a minha que não paro de tinir
O cantador sem viola, na carreira nada tem
Minha viola é divina, das mãos de Deus é que vem
Quem não gosta de viola não gosta de Deus também

Nessa música, o trabalho do artista que toca e canta, é um trabalho que traz identidade e afetividade. O objeto com o qual o artista se relaciona, a viola, não lhe é

estranho, há uma relação entre o objeto e o artista, pois ela é a sua ferramenta de trabalho, o artista vive da viola e a viola vive do artista. Esse trabalho é positivo, ele é divinizado pois vem do transcendente, como vimos na canção de Tião Carreiro e Paraíso (1978), “Minha viola é divina, das mãos de Deus é que vem”. Também, é interessante ressaltar a descrição que o violeiro faz da viola nessa música, quando ele fala “Cavalete do pau preto”, ou então “Viola de jacarandá e canela”, ele demonstra que a ligação entre o violeiro e a viola é tão forte que ele conhece até os elementos que compõem - fisicamente - a sua viola. Um *luthier* tem que conhecer essas informações relacionadas a um instrumento, mas o músico não tem essa obrigação. Outro fato que podemos perceber é que a ligação é tão forte entre a viola e o violeiro que é como um casamento, “Morro com você nos braços, de joelho lhe prometo”, é como uma promessa do amante à sua amada, ou no trecho “Na alegria ou na tristeza vivo abraçado nela”, simbolizando aqui os votos realizados em um casamento, da viola com o violeiro. Aqui também encontramos uma nova função para a técnica que não se molda apenas para construir equipamentos para o trabalho material, mas sim para o fazer artístico, aliando tecnologia e arte como temos referido. Na canção *A Viola e a Saudade*, de Goiano e Paranaense⁴², uma canção que foi feita em homenagem a Tião Carreiro, temos novamente essa ligação entre a viola e o violeiro.

Viola e a Saudade (Goiano, 1994)

Viola que vive em meu braços e chora comigo
O pranto que cai dos meus olhos se estende em você

Viola que chora sentido encostada em meu peito
Viola você é a luz desse meu viver

Viola vamos segurar esta nossa bandeira
Levar as canções até o povo do nosso interior
Matar a saudades de muitos que ainda te esperam
Mostre viola sentida seu grande valor

Perdemos nossa majestade o rei do pagode
Querido por todo Brasil nosso grande violeiro
Foi ele quem nos inspirou a tocar a viola
A nossa eterna saudade ao Tião Carreiro

Viola quantas emoções já tivemos na vida
Quantos momentos felizes passei ao seu lado
Viola você já reside dentro do meu peito
Vamos viola mostrar o seu ponteado

⁴² Goiano e Paranaense foram uma dupla de cantores e compositores de música sertaneja. Foi formada durante a década de 1980. Valdomiro Neres Ferreira (Goiano), nasceu em Sítio d’Abadia, Goiás, em 11 de maio de 1960 e faleceu em Pinhalzinho, São Paulo, em 19 de julho de 2014. João Roberto Alonso (Paranaense), nasceu Londrina, Paraná, em 25 de setembro de 1959. A dupla lançou seu primeiro LP em 1988, chamado de *Lágrimas de Pai*. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Goiano_e_Paranaense> Acesso em 22 de Julho de 2018.

A letra traz também parte da identidade caipira, pois o instrumento aqui reverencia um dos ícones dessa cultura, procurando eternizá-lo e homenageá-lo. Temos presente, nessa letra, parte da tradição dos violeiros, ou seja, a cultura que passa de um para o outro. Essa canção mostra o luto pela perda de um violeiro muito respeitado “Perdemos nossa majestade, o rei do pagode // Querido por todo Brasil nosso grande violeiro // Foi ele quem nos inspirou a tocar viola // A nossa eterna saudade ai Tião Carreiro”. Ela também conclama os ouvintes que não deixem morrer o reinado e o legado criado pelos violeiros anteriores, continuando a tradição, “Viola vamos segurar esta nossa bandeira // Levar as canções até o povo do nosso interior”. E por fim, a ligação entre a viola e o violeiro, entre ele e sua ferramenta de trabalho: “Viola quantas emoções já tivemos na vida // Quantos momentos felizes passei ao seu lado // Viola você já reside dentro do meu peito // Vamos viola mostrar o seu ponteado”. O trabalho aqui é fonte de satisfação e de identidade, demonstrando íntima relação com o violeiro.

E assim há várias músicas em que o violeiro fala da própria viola. Outro elemento que está presente é a roça (o interior, o mato). A viola, o violeiro e a roça são uma tríade que forma os principais elementos da música caipira. Vejamos no exemplo da música *Meus Retalhos* do grupo Viola Quebrada⁴³:

Meus Retalhos (Rogério Gulin, Oswaldo Rios e Etel Frota, 2015)

Quando eu vim do interior
pus na mala a viola
afinada no meu tom
trouxe tudo o que era bom

Trouxe o cheiro de uma flor
um perfume que consola
mas se a chuva molha o chão
inda chora o coração

À noite a cidade cala
e eu lembro do que se foi, já passou
remexo essa minha mala
em busca do que restou

Resta um gosto de hortelã
resta o riso de Nicinha
andorinha que voou
pé de vento que soprou

Pra quarar meu amanhã
tenho o sol de manhãzinha
e num resto de canção
volta toda a emoção

E por tantos atalhos
remendando este manto, eu vou

⁴³ O grupo Viola Quebrada foi formado em 1997, em Curitiba, Paraná. Lançou seu primeiro disco em 2000, com o nome de *Viola Quebrada*. O nome do grupo vem da uma canção de Mário de Andrade. O grupo nasceu da vontade dos músicos curitibanos em tocar música caipira brasileira. Seus integrantes possuem formação musical de diferentes influências, indo do *rock* ao erudito, passando pelo *jazz* e MPB. O grupo expõe a alma do homem sertanejo com um toque urbano. Fonte: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/viola-quebrada-estreia-roda-de-musica-caipira-no-conservatorio/45700>> Acesso em 22 de Julho de 2018.

costurando os retalhos que o tempo não desbotou
 A saudade inda dói
 entristece o meu coração
 mas a vida não pára e pra frente tem muito chão

Aqui podemos ver a tríade em ação: o interior, a viola e o violeiro. Um violeiro que teve que abandonar o interior e vir para cidade, agora cantando suas mágoas e lembrando de um tempo que já se foi. Essa canção traz uma questão importante com relação à identidade do músico, em “Afinada no meu tom”, demonstra o lado particular de cada violeiro, cada um canta em um tom e essa viola é dele, está afinada no seu tom. Como já referimos, há uma subjetivação no uso da viola, embora haja o gênero que faz com que exista uma partilha dos sentidos. Outra questão é o valor que se dá ao instrumento viola, que carrega consigo a identidade do violeiro, do interior. Na canção, quando se diz “Pus na mala a viola // afinada no meu tom // trouxe tudo o que era bom” destaca-se que a viola é o bem maior. Também percebemos índices ligados à vida do interior presente na natureza resgatada. O próprio verbo “quarar” indica uma prática muito comum no interior, remetendo a uma partilha de sentidos de certa comunidade.

Na canção *Viola Cabocla* de Tião Carreiro e Pardinho, temos a vinda da viola do interior para a cidade:

Viola Cabocla (Piraci e Tonico, 1973)

Viola cabocla não era lembrada
 Veio pra cidade sem ser convidada
 Junto com os vaqueiros trazendo a boiada
 O cheiro do mato e o pó da estrada
 Fez grande sucesso
 Com a... disparada

Viola cabocla feita de pinheiro
 Que leva alegria pro sertão inteiro
 Trazendo saudade dos que já morreram
 Nas noites de Lua sai no terreiro
 Consolando a mágoa
 Do triste... violeiro

Viola cabocla é bem brasileira
 Sua melodia atravessou fronteira
 Levando a beleza pra terra estrangeira
 Do nosso sertão é a mensageira
 É o verde amarelo
 Da nossa... bandeira

Viola cabocla seu timbre não falha
 Criada no mato como a samambaia
 Veio pra cidade de chapéu de palha
 Mostrou seu valor vencendo a batalha
 Voltou pro sertão
 Trazendo... a medalha

Essa canção nos traz varias questões que englobam a viola. Já de início se traz “Viola cabocla não era lembrada”. Como veremos mais adiante, a questão da nomenclatura relacionada à viola, é algo bastante impreciso. A letra começa nominando o objeto viola, sua ferramenta de trabalho e companheira. Na mesma frase ocorre a questão da viola ser desprestigiada, como já vimos e veremos durante todo o trabalho, sendo constantemente colocada de lado por ser elemento representante do caipira, do atraso. No trecho “Junto com os vaqueiros trazendo a boiada” há a relação da viola com o trabalho, pois ela faz parte tanto do trabalho como do lazer.

Depois, aparece a questão da tecnologia e do lazer, não só para o trabalho; “Viola cabocla feita de pinheiro // Que leva alegria pro sertão inteiro”. A viola é um objeto tecnológico que é a ferramenta do músico, produto do trabalho do *luthier*, e tem como finalidade levar a alegria para o sertão. O trabalho e o lazer estão fortemente presentes nas relações que envolvem a viola. Na perspectiva do *luthier*, ela é um produto tecnológico que é resultado de seu trabalho. Mas a viola não é apenas um objeto para o *luthier*, durante o processo de construção dessa viola, houve toda uma significação para o *luthier*, ao final do processo, ele se identifica com o objeto que ele construiu, é um objeto de arte, resultado de todo um esforço. Muitas alegrias, preocupações e emoções fizeram parte do processo de concepção do instrumento. Esse instrumento, por sua vez, vai ser uma ferramenta para o músico, que, por intermédio dele consegue expressar suas emoções, seus sentimentos, seu trabalho e sua arte. A viola é, para o músico, o elemento de ligação entre sua arte e os ouvidos dos que lhe prestigiam. Essa viola é a arte do *luthier*, que vai tornar possível ao músico expressar sua arte. Por último, comparece o ouvinte, que vai apreciar a arte do músico. Temos ainda a tecnologia que serve de auxílio espiritual, “Consolando a mágoa”. Então, a viola ajuda ainda a curar as mágoas. E ainda ocorre, por fim, a viola levando a identidade brasileira para fora do país, “Viola cabocla é bem brasileira // Sua melodia atravessou fronteira // Levando a beleza pra terra estrangeira // Do nosso sertão é a mensageira”, ou seja, ela é fortemente brasileira, portadora de uma identidade bem nacional, e é capaz de carregar essa identidade para outros lugares fora do Brasil. A viola e sua música atravessam a fronteira brasileira e levam consigo sua beleza para a terra estrangeira.

Na música de Tônico e Tinoco, *Viola de Ouro*, comparecem também vários desses elementos interligados:

Eu tenho na minha sala, na parede pendurada
Uma viola de pinho⁴⁴, com as cordas enferrujadas
Olhando nessa viola, quanta saudade me traz,

⁴⁴ Na canção *Viola Cabocla*, de Tião Carreiro e Pardinho, temos “Viola cabocla feita de pinheiro” e aqui temos “Uma viola de pinho”. Trata-se apenas de uma questão de nomenclatura, no caso da construção de instrumentos dessa época, ou também pelo conhecimento popular. Tradicionalmente, pela luteria, o tampo dos instrumentos é construído em abeto ou, mais atualmente, também em cedro canadense. O abeto é também popularmente conhecido como pinho, por vir dos “pinheiros” europeus.

A viola pertenceu, ao meu querido pai.

Com essa viola velha, o velho pai trabalhava
Era sua ferramenta, do tempo que ele cantava
Foi grande sua proeza, me deu um diploma na mão,
Por isso, meu velho amigo, a viola é meu coração.

Cada tinido da viola, era um pão que ele trazia
As modas que ele cantava, me enchia de alegria
Ai cantando consegui, me fazer um homem honrado,
Meu emblema de doutor, está na viola gravado.

Lá na minha faculdade, me chamam de caipirão
Por ser filho de violeiro, não fico zangado não
Sou caipira e tenho orgulho, ser caipira o que é que tem?
Sou doutor em medicina, e sou violeiro também.

A viola representa, meu futuro, minha vida
P'ra mim ela é de ouro, e nunca será esquecida
Os meus filhos vão saber, o valor que ela tem,
Talvez um dia eles queiram, ser violeiro também.

A viola faz parte da história do caipira, ligando-o a uma lembrança, à tradição vinculada, aqui, seu pai sendo violeiro de profissão conseguiu formar o filho em medicina. A viola, antes ferramenta de trabalho do pai, agora, serve de ornamento na parede da sala. Ela está ali para lembrar o filho de onde foi tirado o sustento para seus estudos: “Meu emblema de doutor, está na viola gravado”. Temos nessa canção também a representação do preconceito contra o violeiro: “Lá na minha faculdade, me chamam de caipirão // Por ser filho de violeiro [...]”, mas ele não sente vergonha de seu passado, ele sabe que foi isso que o fez chegar até onde chegou “[...] não fico zangado não // Sou caipira e tenho orgulho, ser caipira o que é que tem? // sou doutor em medicina, e sou violeiro também”. Temos também, na canção referida, vários elementos, alguns que já mencionamos anteriormente e alguns novos, mas todos que englobam esse universo da viola/violeiro. Há, por exemplo, a cultura oral, que passa de pai para filho “A viola pertenceu, ao meu querido pai”. Novamente trata-se da relação entre a viola e o trabalho, “Com essa viola velha, o meu velho pai trabalhava // Era sua ferramenta, do tempo que ele cantava”. “As modas que ele cantava, me enchia de alegria”. Aqui novamente, ocorre a ligação entre a tecnologia e a festa, a alegria; a viola como um objeto tecnológico que alegra o ambiente onde está. Com o trecho “Sou caipira e tenho orgulho, ser caipira o que é que tem? // Sou doutor em medicina, e sou violeiro também”, podemos perceber a nova geração do caipira. A sociedade está sempre em processo de modificação, sempre se transformando, e aqui temos o caipira também, que não se encontra mais somente naquele *modus* precedente, afirma suas raízes, mas se modificou. Nesse trecho, posso me incluir porque nasci e me criei no ambiente caipira, mas agora estava estudando e pesquisando, e se tudo ocorrer bem, serei mestre em Tecnologia. Sou *luthier* e violeiro também. Por fim, a cultura cíclica, de

tradição e identidade, colocada na última estrofe: “A viola representa, meu futuro, minha vida // P’ra mim ela é de ouro, e nunca será esquecida // Os meus filhos vão saber, o valor que ela tem, // Talvez um dia eles queiram, ser violeiro também”.

Podemos perceber então que há sempre esses elementos de ligação: a viola; o violeiro e o mato. O violeiro é um ser que carrega sempre a sua vivência, a vivência de um mundo diferente do mundo urbano. Ele entende e enxerga o mundo de uma maneira diferente, uma maneira em que somente aqueles que tiveram uma ligação com o mato conseguem identificar. O caipira precisa do meio rural para sobreviver, nem que seja na lembrança e sua maneira de acessar essa dimensão identitária é por intermédio da música caipira, da viola, tocando a viola e matando a saudade do sertão. O tema que trata da viola ser a mediadora para se acessar a cultura caipira e captar a vida do campo é recorrente nas letras, destacando a importância do instrumento.

3.2 A VIOLA E O MEIO RURAL

A viola caipira vincula-se fortemente ao meio rural. A viola encontra-se onde o caipira está, e este mora no campo. As práticas musicais do meio rural são um elemento mediador das relações sociais que possui grande importância entre as pessoas dessas regiões (VILELA, 2011, p. 31). Elas são o elo de ligação entre as pessoas desses meios, as folias de Reis e do Divino, por exemplo, sempre expressam além das músicas que ali se apresentam, o ritual sagrado, as danças e brincadeiras de que todos participam.

O mutirão também é uma mediação social de grande importância. Nele ocorre a reunião dos vizinhos para auxiliarem um companheiro a realizar algum trabalho que não poderia ser feito sozinho. Por exemplo, a colheita de uma roça, ou então a roçada. A tradição destaca que após o trabalho em mutirão ser concluído, ao fim do dia, ocorrem danças, músicas e brincadeiras à noite, como uma espécie de agradecimento aos vizinhos pela ajuda prestada (CORRÊA, 2014, p. 88). Nessa ocasião, a viola ali também se apresenta. Como temos referido, a viola representa a tecnologia vinculada ao cotidiano da festa e do labor nessas comunidades. Vida, trabalho e diversão são englobadas pela viola que anima os dias e as noites. A tecnologia aí não é só empregada para a produção, mas também para o lazer.

Na visão de Alves (2006), a música caipira também carrega um grande valor social, é por meio dela que os membros de uma comunidade interagem. Refletindo pelo lado pedagógico, a pesquisadora nos diz que a música auxilia no desenvolvimento de outras capacidades humanas, como a sensibilidade auditiva, o ritmo e o significado musical que se constrói (ALVES, 2006, p. 14). Além disso, propicia a congregação da comunidade. As músicas sertanejas, sempre contando histórias e narrando fatos carregados de valores, percorreram o tempo mantendo traços culturais e memórias vivas (VILELA, 2011, p. 64-65).

A ligação do homem da roça com a natureza é dada em uma relação bem diferente do homem do meio urbano com a natureza. Este está mais ligado ao consumismo de

bens materiais e equipamentos urbanos, já o homem do meio rural encontra-se em outra perspectiva. Mesmo assim, é muito comum dos habitantes rurais que se seduzem com a expectativa de melhoria de vida oferecida pelo mundo urbano e acabam indo para as cidades, na esperança de melhores condições de vida. Porém, ao chegarem nesses meios, eles percebem que eram mais felizes vivendo na roça (ALVES, 2006, p. 58). A cultura desses migrantes do interior acaba sendo modificada, mas seus valores fundamentais como a solidariedade se mantém. Vilela (2011, p. 36) coloca que esse caipira, agora urbano, preocupa-se “mais com o ser do que com o ter”. O caipira resiste no meio urbano, em bairros periféricos das grandes cidades. Ele acaba muitas vezes sendo sustentado pela solidariedade e pelas ações comunitárias, valores muitas vezes desconhecidos pelo cidadão urbano (Ibid., p. 36).

Muitas letras tratam dessa disparidade. Novamente, temos, a parte das modas de viola, a fala do caipira em confronto com a cidade. Aqui citamos como exemplo uma canção composta por Belmonte e Amaral⁴⁵, chamada *Saudade da Minha Terra*:

Saudade da Minha Terra (Goiá, 1966)

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão eu quero voltar
Ver a madrugada quando a passarada
Fazendo a alvorada começa a cantar
Com satisfação, eu arreio o burrão
Cortando o estradão, eu saio a galopar
E vou escutando o gado berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por Nossa Senhora, meu sertão querido
Vivo arrependido por ter te deixado
Essa nova vida aqui na cidade
De tanta saudade eu tenho chorado
Aqui tem alguém, diz que me quer bem
Mas não me convém, eu tenho pensado
Eu vivo com pena, pois essa morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
Tô aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando com o rádio ligado

Que saudade imensa do campo e do mato
Do nosso regato que corta as campina
Aos domingo eu ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas
Que doce lembrança daquela festança
Onde tinha dança e muitas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia mas também me ensina

⁴⁵ A dupla sertaneja Belmonte e Amaral foi formada em 1966, quando gravaram seu disco de maior sucesso: *Saudade da Minha Terra*. A dupla teve muitos problemas por ambos terem personalidades muito diferentes. Em 1970, Belmonte gravou um disco solo, mas a dupla voltou e gravou mais cinco discos de sucesso. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pascoal_Todarelli> Acesso em 22 de Julho de 2018.

Eu tô contrariado, mas não derrotado
 Eu sou bem guiado pelas mãos divinas
 Pra minha mãezinha já telegrafei
 E já me cansei de tanto sofrer
 Essa madrugada estarei de partida
 Pra terra querida que me viu nascer
 Já ouço sonhando o galo cantando
 O inhambu piando no escurecer
 A lua prateada clareando as estradas
 A relva molhada desde o anoitecer
 Eu preciso ir pra ver tudo ali
 Foi lá que eu nasci, lá quero morrer

Como podemos notar, nessa letra não há referências sobre bens materiais. O que se sente é saudades do contato com a natureza, “Lá pro meu sertão eu quero voltar // Ver a madrugada quando a passarada // Fazendo alvorada começa a cantar”. Temos então, nessa canção, a representação do caipira que foi atraído pelos encantos do modo de vida urbano, mas que ao chegar ali se arrepende e quer voltar, “Foi lá que nasci, lá quero morrer”. Essa música do caipira, agora na cidade, é um encontro dialógico de duas culturas, a sua - do campo - e a da cidade. Esse encontro de duas culturas não vai necessariamente causar uma fusão, ou uma confusão. Cada cultura se conserva, mas ambas se mutuamente aclaram. O instrumento mais poderoso da compreensão é a exotopia. “A cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de *outra* cultura” (BAKHTIN, 2011, p. 368). O caipira passa a dar mais valor ao que tinha quando está exilado do mato. Assim, o caipira que tem que viver na cidade passa a cantar as músicas de saudade e com o tempo passa a utilizar elementos urbanos nessa canção, como podemos perceber na música *Franquinho na Panela* de Craveiro e Cravinho⁴⁶:

Franquinho na Panela (Moacyr dos Santos e Paraíso, 1999)
 O recanto onde moro
 É uma linda passarela
 O carijó canta cedo
 Bem pertinho da janela
 Eu levanto quando bate
 O sininho da capela
 E lá vou eu pro roçado
 Tenho Deus de sentinela
 Têm dia que o meu almoço
 É um pão com mortadela
 Mais lá no meu ranchinho
 A mulher e os filhinhos
 Tem franquinho na panela

⁴⁶ Craveiro e Cravinho é uma dupla sertaneja que teve seu primeiro disco gravado no ano de 1962 pela gravadora Chantecler, em São Paulo. Foram homenageados com o *Título de Cidadão Piracicabano* concedido pela Câmara de vereadores de Piracicaba, sendo reconhecidos pela grande divulgação da música caipira e da cidade de Piracicaba por todo o Brasil. Receberam também o troféu *Galo de Ouro* por 30 anos de gravação pela Chantecler. No ano de 2007, Craveiro e Cravinho realizaram quatro shows nos Estados Unidos, levando a música caipira para as cidades de Nova York e Long Branch (Nova Jérsei). Fonte: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/craveiro_cravinho/craveiro_cravinho.html> Acesso em 22 de Julho de 2018.

[...]

Eu tenho um burrinho preto
 Bão de arado e bão de sela
 Pro leitinho das crianças
 A vaquinha cinderela
 Galinhada no terreiro
 Papagaio tagarela
 Eu ando de qualquer jeito
 De butina ou de chinela
 Se na roça a fome aperta
 Vou apertando a fivela
 Mais lá no meu ranchinho
 A mulher e os filhinhos
 Tem franguinho na panela

[...]

Quando eu fico sem serviço
 A tristeza me atropela
 Eu pego uns bicos pra fora
 Deixo cedo a corruptela
 Eu levo meu viradinho
 É um fundinho de tigela
 É só farinha com ovo
 Mais da gema bem amarela
 É esse o meu almoço
 Que desce seco na goela
 Mais lá no meu ranchinho
 A mulher e os filhinhos
 Tem franguinho na panela

[...]

Aqui comparecem os elementos que ligam o caipira ao modo de vida do interior, como por exemplo em trechos como: “O carijó canta cedo // Bem pertinho da janela”; “E lá vou eu pro roçado”; “Se na roça a fome aperta”; etc. Mas também são trazidos elementos da vida urbana, que demonstram esse encontro dialógico das duas culturas: “É uma linda passarela”; “Tem dia que o meu almoço // É um pão com mortadela”; “Quando eu fico sem serviço [...] Eu pego uns bicos pra fora”. Entretanto, a vida anterior é mostrada como melhor, mais dádiosa em confronto com a da cidade. O tema da volta ao campo é também recorrente nas modas de viola reforçando a identidade caipira. A cultura relacionada a cidade, ou ao campo é apenas uma desas vozes, a viola é viva nas comunidades, portanto ela acaba sendo composta da cultura que lhe cerca.

3.3 A VIOLA E A PROBLEMÁTICA COM SUA NOMENCLATURA

Viola Brasileira, Viola Caipira, Viola Sertaneja, Viola de Dez, Viola de Arame, Viola Cabocla, Viola Machete, Viola Repentista, Viola Nordestina, Viola Caiçara, Viola de Cocho. Esses são alguns dos nomes ligados às violas da família dos cordófonos dedilhados⁴⁷ que temos no Brasil. Notoriamente, podemos ver aqui um grande problema com o termo

⁴⁷ Cordofones dedilhados são instrumentos onde se faz o uso dos dedos, das unhas, ou plectros para excitar as cordas; Cordofones friccionados utilizam-se de arcos para excitar as cordas.

“viola”, pois ele nomeia vários tipos de instrumentos, desde cordofones dedilhados até friccionados (CORRÊA, 2014, p. 23).

Assim, essa designação é polissêmica, não identificando sempre o mesmo instrumento. Os instrumentos de orquestras, ou os instrumentos eruditos em geral, trazem consigo uma maior padronização de nomenclatura. A viola por sua vez é mais livre desse afã pela afinação precisa. Isso se dá ao fato dela estar mormente ligada às culturas populares e regionais em que a nomenclatura se vincula a cenários específicos e ali adquire um nome diferente em cada local que aparece. Não há essa fixidez vocabular. Forças centrífugas agem, nomeando o instrumento de diversos modos. A viola consegue fugir de grande parte dessas regras ditadas pelos moldes eruditos. Mesmo as músicas instrumentais de viola acabam não sendo regidas necessariamente pelo panorama das músicas de orquestra. Como já vimos anteriormente, as orquestras de viola, geralmente, não são orquestras propriamente ditas, mas sim, uma reunião de um grupo de violeiros visando tocar e desenvolver o aprendizado dos violeiros desse grupo, aproximando-se assim de certo modo das rodas de viola que tínhamos anteriormente ao modo urbano.

Mediante a literatura que rodeia a viola, podemos notar que essa polissemia da palavra possivelmente já vem com ela desde de sua saída de Portugal. [Morais \(2008, p. 393\)](#) nos traz que “Em Portugal, pelo menos desde meados do século XV a inícios do XIX, que o vocábulo “Viola” é empregado como nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço”. Em [Sardinha \(2001\)](#), temos que o “O povo português chama viola ao instrumento de cordas dedilhadas, com caixa de ressonância em forma de oito, a que os restantes povos europeus chamam guitarra”⁴⁸. Em nota de rodapé, no tratado proposto por [Oliveira \(1982, p. 182\)](#), em meados do século XX, ele nos informa que há um mal entendido entre as palavras portuguesas “viola” e “guitarra”, em que viola “designa o instrumento a que em todos os países europeus compete o étimo de Guitarra (de caixa com enfranche⁴⁹)” e guitarra “designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfranche)”. [Corrêa \(2014, p. 45-46\)](#) nos traz também, sobre o violão que “O instrumento de seis cordas singelas, com afinação mi/si/sol/ré/lá/mi, [...] veio a ser conhecido em Portugal por violão, viola francesa ou, simplificada e, sobretudo, no Sul, também por viola”. Essa diferenciação do instrumento no Norte e no Sul também é apontada por [Oliveira \(1982, p. 182\)](#), em que ele nos traz:

[...] no Norte, onde subsiste com plena vitalidade o velho instrumento

⁴⁸ SARDINHA, J. A. *Viola campaniça: o outro alentejo*. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica Lda, 2001. p.45-46. *Apud* CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 283 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 24.

⁴⁹ A palavra “enfranche” em Portugal tem o mesmo sentido que aqui no Brasil o termo “cintura” quando se trata de instrumentos musicais. Procuramos uma tradução para esse termo em dicionários portugueses, mas não encontramos nada que tratasse especificamente de instrumentos. Através da comunicação pessoal com a cantora de Fado, Filipa Carvalho - de Portugal - ela nos informou que desconhece o uso desse termo, segundo ela eles fazem o uso do termo “ilhargas” para se referir à “cintura” do instrumento.

quincentista, a palavra Viola designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte, para o distinguir da Viola de cinco ordens, dá-se o nome de Violão.

Com relação ao problema da nomenclatura da viola no Brasil, em meados do século XIX, temos por intermédio do primeiro dicionário de música do Brasil a definição que serve para três instrumentos com o mesmo nome, sendo que um deles é da classe dos ungulares (dedilhado) e os outros dois são instrumentos de arco (friccionados) (MACHADO, 1855, p. 268). Há também a exposição dessa questão por Mário de Andrade (1998, p. 149):

Nos inventários dos bandeirantes paulistas, a colheita de Alcântara Machado foi mínima. Citam uma guitarra de Catarina d’Horta, e várias “violas”, entre as quais aquela muito rica de Sebastião Paes de Barros, que foi avaliada em dois mil réis. Mas ainda aqui precisamos entrar pela semântica a dentro, para definir exatamente o que seriam essas violas, se instrumentos de arco, talvez violinos legítimos, que na terminologia desse século XVIII ainda se chamavam também de violas na própria Itália, ou se já violas de cordas duplas dedilhadas, como as dos nossos violeiros caipiras de agora.

Como podemos perceber, o vocábulo viola acaba sendo um termo muito abrangente, e essa situação se amplifica ainda mais quando a palavra viola aparece sozinha, sem o texto deixar claro de qual viola está se tratando. É muito comum encontrarmos em textos, como no caso do texto de Mario de Andrade (1998): “várias “violas”, ou, como vimos nos textos de Anchieta (1933, p. 26) e Cardim (1939, p. 278), respectivamente, “com tamboris e violas, com muita graça”; e “muitos que tangem flautas, violas, cravos”, deixando em aberto de quais violas o texto está tratando. Como solução, podemos tentar recorrer à região e época que o instrumento pertence, para tentar identificá-lo. Ou então, quando o texto nos traz uma imagem da viola de que se trata, podemos fazer em muitos casos o trabalho inverso, dizendo qual o instrumento, região e época pela imagem do mesmo. Desse modo, vimos que o uso e a confecção do instrumento e a região de onde parte lhe conferem nomeações diversas. Essas nomeações são importantes de serem estudadas, rastreando-se o porquê ocorrem. Percebemos claramente a tentativa de estudiosos de nomear com mais precisão a viola e isso é demonstração de que a cultura mais formalizada e erudita vem se importando com o instrumento, tentando capturá-lo, defini-lo e “esclarecê-lo”. Há uma tentativa talvez de monogizá-lo, atribuindo-lhe uma estirpe, um nome fixo e uma história única. Talvez isso não seja possível visto que a viola é viva e assim vai adquirindo também uma identidade incerta em cada comunidade que a utiliza, manifestando-se mais polifônica por não estar ainda totalmente petrificada e padronizada. Entretanto, isso apenas a história da viola poderá nos dizer daqui a algumas décadas. Mas é preciso levantar essa questão e problematizá-la. Há um interesse de dicionarizar a viola, exercendo forças centrípetas, mas ela escapa, aparecendo, não raras vezes, na multiplicidade de nomes e formas, constituindo-se em forma de resistência das forças centrífugas. Nesta dissertação,

temos insistido constantemente nessas forças que são realocadas da área da Física para compreender o fenômeno de resistência e incorporação da viola ao meio urbano e pela cultura mais elitizada. A viola resiste, mas também é agregada em constante ressignificação, tendo uma trajetória em que é ora desqualificada, ora qualificada, parte desta história será tratada na seção seguinte.

3.4 AS ORIGENS DA VIOLA

Nesta seção, buscamos tratar um pouco sobre as origens do instrumento viola. Vale a pena esclarecer aqui que tratar das origens de um instrumento é um assunto delicado, que exige um estudo aprofundado. Isso se fragiliza ainda mais ao se tratar da viola, pois como temos visto no decorrer do trabalho, sua história é cheia de espaços vazios por tratar-se de um instrumento de uso popular. Tendo isso em vista, procuramos tratar das origens desse maravilhoso instrumento, levando em conta a perspectiva que consideramos ir ao encontro com nosso olhar da história da viola.

Partimos da viola caipira, a viola que se desenvolveu e é hoje um instrumento puramente brasileiro. Sabemos que antes de vir para o Brasil e se desenvolver com seus traços caipiras, a viola é um instrumento de origem portuguesa, conforme temos apresentado durante a pesquisa. Podemos pensar também que a viola não teve sua origem em Portugal, mas que do mesmo modo que ela se transformou na viola caipira brasileira, ela provavelmente teve uma origem ou um antepassado anterior a Portugal.

Indo ao encontro de [Vilela \(2011\)](#), temos em vista que a viola pertence a mesma família do violão: um instrumento de cordas dedilhadas que tem a mesma ascendência em comum; podemos então estabelecer alguns parâmetros para buscarmos suas origens. A viola tem, normalmente, cinco ordens de cordas duplas⁵⁰ enquanto que o violão, por sua vez, é composto de seis ordens de cordas simples. O violão tem uma idade aproximada de duzentos e cinquenta anos, no formato em que o conhecemos atualmente, já o ancestral da viola aproxima-se dos oitocentos anos de idade ([VILELA, 2011](#), p. 113).

Como já mencionamos durante o trabalho, a viola antes de pertencer ao meio rural foi um instrumento de uso urbano. Isso ocorreu tanto em Portugal como no Brasil. Como nos traz [Vilela \(2011\)](#), precisamos voltar no tempo para podermos entender melhor a concepção da viola. Vamos então buscar essa história na Península Ibérica, local onde desde os tempos mais remotos foi palco de invasões e mistura das mais diversas etnias, “[...] lá estiveram kalaicos, iberos, celtiberos, tartessos, fenícios, romanos, godos, visigodos, suevos (no Noroeste) e, por fim, árabes”(Ibid., p. 114). [Vilela \(2011\)](#) nos traz que os árabes foram responsáveis pela sobrevivência de grande parte das obras escritas no período que os antecedeu, isso aconteceu no período que conhecemos por Antiguidade Clássica. Os árabes possuíam muitas bibliotecas, e nessas bibliotecas: “Em Córdoba, o califa manteve

⁵⁰ Instrumentos podem possuir ordens simples, onde se tem cordas únicas, ordens duplas ou triplas, que indicam pares e trios de cordas.

por muitos anos uma biblioteca com mais de quatrocentos mil livros”, enquanto que nas bibliotecas do mundo cristão, nesse mesmo período, contavam em centenas (VILELA, 2011, p. 114).

Posto isso, temos que os portugueses foram um dos primeiros povos da Europa que configuraram seu reino próprio, por meio da reconquista dos territórios invadidos pelos mouros. Eles se estabeleceram ali como dominadores e os árabes se mantiveram como dominados (VILELA, 2011, p. 115). Vilela (2011) nos mostra também, por meio de Soler no livro *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*, que há uma tendência de que o dominador absorva mais a cultura do que o dominado, onde o povo que foi dominado resiste na absorção da cultura de quem os dominou. Isso fez com que a cultura portuguesa se fundisse com a dos árabes, ficando muitas vezes difícil separar os traços de cada cultura (Ibid., p. 115).

Vilela (2011) nos demonstra que, no ano de 722, quando os árabes chegaram à Península Ibérica, havia presentes, na Península, as harpas celtas e as cítaras greco-romanas como instrumentos de cordas dedilhadas. Esse pesquisador nos traz também que o alaúde árabe (*oud*) foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas (que possuía um braço onde era possível ocorrer a troca de notas, trocando-se a posição dos dedos) a chegar na Europa (VILELA, 2011, p. 116). É interessante observarmos que assim como seu velho ancestral, o alaúde árabe, a viola manteve como característica básica as cinco ordens de cordas.

O caldo gerado dessa fusão cultural entre os judeus sefarditas, cristãos e mouros na Península Ibérica, por volta do século XIII, acabou gerando a guitarra latina, que passou por muitas transformações até chegar à viola (VILELA, 2011, p. 116-117). A Península Ibérica se tornou um dos grandes berços dos instrumentos dedilhados do planeta, isso ocorreu graças a presença dos árabes com seus instrumentos. Sobre isso, Vilela (2011, p. 117-118) nos informa:

A partir do alaúde árabe e da guitarra latina surgiram as vihuelas, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, junto as vihuelas, nasceu a guitarra mourisca e depois a guitarra barroca, o tiple e, mais próximo de nós no tempo, o violão. Em toda a Europa o alaúde árabe se transfigurou no alaúde, ora com cordas simples e trastes (pequenas barras que fracionam o braço do instrumento em meios tons). Em Portugal também houve uma proliferação de cordofones. O cavaquinho – lá conhecido como machete – bandolins, bandolas, bandocelos, bandobaixos, bandurras, violiras e guitarras portuguesas.

Cada região criou sua própria viola. No norte a viola braguesa, no nordeste a viola amarantina ou de dois corações, no centro a viola beiroa, mais abaixo, próximo à Lisboa, a viola toeira e mais ao sul, no Alentejo, a viola campaniça. Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas, na maioria das vezes, mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas.

De acordo com Vilela (2011, p. 119), das cinco violas portuguesas, a viola amarantina e a campaniça foram as únicas que não se fixaram no Brasil. A viola beiroa ainda tem sua linhagem mantida nos fandangos do litoral paranaense e no litoral sul paulistano,

sendo conhecida como viola branca em São Paulo e como viola fandanguera no Paraná. Se olharmos para as violas antigas que ainda existem nas mãos de colecionadores ou de museus em Portugal, podemos notar que vários dos motivos usados na marchetaria das violas de Queluz foram herdadas das violas portuguesas (VILELA, 2011, p. 120).

3.5 A VIOLA E SUAS CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

Com o passar dos séculos, no Brasil, a viola foi se modificando e, hoje, sua técnica de construção tem se estabilizado um pouco mais, sendo sua versão mais recente denominada mais comumente como viola caipira. Essa versão conhecida como viola caipira, no entanto, ainda convive com outras denominações como já referido.

A viola é um instrumento musical pertencente à família dos cordófonos dedilhados, possui um corpo acústico em formato de oito. O comprimento de escala (distância entre pestana e rastilho) padronizou-se em 580 mm (CORRÊA, 2014). Como já vimos, a viola é mormente um instrumento de dez cordas, distribuídas em cinco ordens de cordas duplas, que são geralmente afinadas em uníssono nas duas primeiras ordens e em oitavas justas nas três últimas ordens. Existe um grande número de afinações diferenciadas para viola, de acordo com Vilela (2011, p. 53), das nove afinações vindas de Portugal para o Brasil, temos hoje mais de vinte.

Essas diferentes afinações vão surgindo de vários modos, algumas são características de certas regiões. A afinação mais comum da viola em Recife, no Nordeste e no Rio de Janeiro (antigamente também em Minas Gerais) foi a natural, sendo a afinação de viola mais antiga que se tem notícia. Atualmente a afinação mais comum da viola caipira se tornou o Cebolão.. No norte de Minas Gerais a afinação Rio Abaixo é muito utilizada, essa afinação tem origem portuguesa, ela é utilizada na viola amarantina, da região de São Gonçalo do Amarante (VILELA, 2011, p. 136). É muito comum que um violeiro crie sua própria afinação, algumas vezes isso se da ao fato dele encontrar uma que o agrada muito, outras ele cria para poder se diferenciar dos outros violeiros e dificultar a imitação daqueles que tentarem. A seguir listamos as afinações mais comuns da viola caipira (CORRÊA, 2014, p. 83):

Natural ($A_2 - A_1, D_3 - D_2, G_3 - G_2, B_2 - B_2, E_3 - E_3$)
 Cebolão em Ré maior ($A_2 - A_1, D_3 - D_2, F\#_3 - F\#_2, A_2 - A_2, D_3 - D_3$)
 Boiadeira ($G_2 - G_1, D_3 - D_2, F\#_3 - F\#_2, A_2 - A_2, D_3 - D_3$)
 Rio Abaixo ($G_2 - G_1, D_3 - D_2, G_3 - G_2, B_2 - B_2, D_3 - D_3$)
 Rio Acima ($C_2 - C_1, E_3 - E_2, G_3 - G_2, C_2 - C_2, E_3 - E_3$)

Corrêa (2014, p. 28-29) faz uma relação entre as características comuns das violas portuguesas e brasileiras para tentar descobrir como era a viola no período colonial. O fato de existir uma viola quinhentista que conseguiu sobreviver até hoje, assim como outros três instrumentos construídos em Portugal no final do século XVIII, permite-nos uma

comparação mais efetiva, assim, podemos afirmar que a viola manteve suas características essenciais até os dias de hoje.

Dentre as violas encontradas por Corrêa no Brasil, pertencentes a colecionadores, destaca-se uma viola de Queluz⁵¹, que se compararmos com a descrição das violas portuguesas feita por Ernesto de Oliveira, podemos informar que aquela viola possui praticamente as mesmas características da viola Toeira portuguesa (CORRÊA, 2014, p. 33). Para Corrêa (2014), as duas famílias que mais se destacaram na construção de violas em Queluz eram os Salgado e os Meirelles. Segundo ele, o artesão de maior prestígio de Queluz foi José Rodrigues Salgado, que tocou para Pedro II na residência do Barão de Queluz em 1889. Depois de tocar para Pedro II, José Rodrigues Salgado passou a construir violas para a Corte, passando para seus descendentes o ofício de *luthier*, que construíram instrumentos até meados do século XX (CORRÊA, 2014, p. 35). A família Salgado seguiu na luteria até 1969. O último instrumento não foi construído por José Rodrigues Salgado, mas sim por seus descendentes, que continuaram com o nome da família.

O advento das fábricas de instrumentos musicais favoreceu o acesso a tais instrumentos. Esses instrumentos feitos de maneira artesanal tem sua produção reduzida, dificultando o acesso a esse instrumento feito artesanalmente. Com essa dificuldade, principalmente anterior às fábricas, surgiram diferentes tipos de violas construídas de maneira mais rústica. É o caso da viola de buriti, da região de Jalapão em Tocantins, que era construída de talos da folha da palmeira (CORRÊA, 2014, p. 38-39). Outro caso é o caso da viola de cocho, no pantanal mato-grossense, ou o da viola de caixeta, do litoral sul brasileiro. Essas e outras violas surgiram para suprir a necessidade de cada região, elevando assim a gama cultural da viola brasileira. Como já referido, a viola feita artesanalmente representa a técnica antiga que nos informa Heidegger (2010). Nesse processo, o artista e produtor do bem são a mesma pessoa, não há divisão do trabalho, é o *luthier* que desvela o objeto do começo ao fim. A técnica artesanal contribui para uma dimensão holística do trabalho, pois o artesão detém o processo de fabricação na totalidade (HEIDEGGER, 2010, p. 13-15). Também imprime sua assinatura ali, subjetivando o processo. Porém, a produção é reduzida, pois é artesanal. Já na produção industrial, o instrumento se desloca das mãos do artesão e vai para a linha de montagem impessoal. Cai a qualidade do instrumento, mas muito mais pessoas podem ter acesso ao bem. Porém, a quantidade não é sinônimo de qualidade. Certamente que o violeiro que construía sua própria viola tinha outra percepção do todo, porém, não acreditamos que havia um número tão elevado de violeiros assim. Também é válido afirmar que o *luthier* não necessariamente é violeiro, não existe uma obrigação do *luthier* tocar o instrumento que constrói, pois a relação entre o *luthier* e o objeto é diferente do que a do músico com o objeto, como já mencionado.

Dias (2012) nos informa da incorporação da construção aos moldes do violão na

⁵¹ Queluz é atualmente conhecida como Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais, onde se produziam várias violas desde o final do século XIX até meados do século XX. (CORRÊA, 2014, p. 33)

viola, bem como da importância das fábricas para a expansão do universo violeiro. De acordo com esse autor, as fábricas de instrumentos favoreceram o aumento do número de violas, já no início do século XX, facilitando o acesso a esses instrumentos (DIAS, 2012, p. 164-165). As fábricas já tinham vasta experiência na construção de violões e acabam fazendo uso disso para expandir a construção das violas. Não podemos deixar de mencionar que as fábricas trazem consigo um número muito maior de instrumentos, mas isso não necessariamente quer dizer que esses instrumentos possuem maior qualidade do que os instrumentos construídos pelos *luthiers*, mesmo assim, houve uma grande importância das fábricas para a ascensão da viola caipira.

Embora a viola tenha mantido suas características essenciais, ao longo do século XX, no Brasil, as fábricas de violas e os *luthiers* acabaram adotando as inovações tecnológicas da luteria violonística, fazendo com que o instrumento acabasse sendo diferenciado do modelo anterior. Por outro lado, temos, com isso, a diferenciação da viola que vem de Portugal para uma viola que se desenvolveu a seu modo brasileiro, manifestando-se assim a viola caipira como um instrumento de identidade única, com seu selo brasileiro.

Segundo Corrêa (2014, p. 38), a principal alteração que ocorreu na viola foi na escala, que passou a ir até a boca do instrumento, aumentando a área de digitação das notas. Também, a escala passou a ser colada no tampo do instrumento, tendo assim uma escala sobreposta. Isso fez com que as cordas ficassem mais distantes do tampo do instrumento, favorecendo a mão direita na hora de tocar as notas e a mão esquerda em atingir notas mais agudas, devido ao fato dos trastes irem até a boca e não ficarem apenas até o início do corpo do instrumento. Na mão do instrumento houve a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas metálicas, facilitando assim a afinação do instrumento e também mantendo o instrumento afinado por mais tempo. No braço do instrumento, partindo da pestana até o início do corpo, tivemos o aumento do número de casas, passando de dez para doze, aumentando assim o número de notas alcançadas pelo violeiro. Temos falado bastante em *luthier* e luteria, vamos ver na próxima seção do que se tratam desses termos.

3.6 LUTERIA

Para tratarmos do termo luteria trazemos uma definição adaptada de Santos (2017). Sendo assim, a luteria é a arte da construção de instrumentos musicais de cordas, tendo seu foco na construção, manutenção e restauração desses instrumentos. Ao contrário do pensamento do senso comum, o *luthier* não trabalha com qualquer instrumento musical, ele trabalha mais especificamente com os instrumentos de cordas. Então, a luteria refere-se ao termo que trata da atuação do profissional *luthier* com alguns instrumentos musicais. O termo *luthier* tem origem francesa, sendo usado também no alemão, no inglês, no espanhol e em português; já, em italiano, usa-se o termo *liutaio* (SANTOS, 2017, p. 16-23). Esse termo

aparece com os construtores de alaúdes⁵², mas com o tempo acaba incorporando também outros instrumentos e dos novos públicos urbanos que se associam. A luteria também é uma formalização e uma padronização, em certa medida, referente à confecção dos instrumentos. Todavia, tem uma importância capital à medida que visa confeccionar, por exemplo, instrumentos como a viola caipira, visto que essa modalidade, como referido, figura mormente na cultura e no meio caipira. Com o enfraquecimento da cultura genuinamente caipira em decorrência da urbanização acelerada de nosso país, sobretudo com o êxodo do campo já mencionado, os cursos de Luteria são fontes imprescindíveis de acervo dessa cultura no intuito de recuperar os modos de fazer populares de instrumentos cuja origem se enfraqueceu devido a alterações político-geográficas do território. A luteria se constitui entre o saber mais formalizado e o saber popular, unindo duas vozes díspares, mas em diálogo ininterrupto para o bem de se constituir um acervo popular-erudito. Culturas que se interceptam dialogicamente, ora em harmonia, ora em dissenso, visto que o instrumento é também ressignificado por um outro público dentro das academias de ensino.

Cursos para a formação de *luthier* são escassos no Brasil, existem alguns de nível básico, um em nível técnico que é o Curso de Luteria do Conservatório de Tatuí⁵³ (Tatuí, São Paulo) e o Curso Superior de Tecnologia em Luteria⁵⁴, da Universidade Federal do Paraná, situado em Curitiba, Paraná.

O curso de Luteria do Conservatório de Tatuí foi criado em 25 de agosto de 1980, tendo como seus primeiros professores Enzo Bertelli e Luigi Bertelli. Bertelli é um sobrenome renomeado internacionalmente, tendo seu nome catalogado no Dicionário Universal dos *Luthiers* (“Dictionnaire Universel des Luthiers” – René Vannes), bem como também na Enciclopédia da Tchecoslováquia, que são consideradas como uma espécie de Bíblia na profissão de *luthier* (TATUÍ, 2018). O curso de Luteria de Tatuí tem grande importância na história da construção de cordófonos friccionados brasileiros, com Enzo Bertelli foi comprovado que seria possível a construção de violinos brasileiros com qualidade de mesmo nível internacional. O curso de Luteria de Tatuí forma profissionais em nível Técnico, na construção dos cordófonos friccionados, ou seja, instrumentos da família do violino; violino, viola (viola de orquestra e não a nossa viola caipira), violoncelo e contrabaixo (TATUÍ, 2018).

O Curso Superior de Tecnologia em Luteria da Universidade Federal do Paraná foi implantado bem depois do curso de Tatuí, em 2009, a partir do programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI). Esse curso oferece uma opção inédita no Brasil. Tendo como objetivo suprir a demanda existente há décadas, por construtores de cordófonos dedilhados e eletrificados de alta qualidade, e também formar o ingresso em

⁵² Alaúde é um instrumento musical da família dos cordófonos dedilhados. Possui um braço com trastes para separar as notas musicais. Sua caixa acústica possui formato de pêra ou gota.

⁵³ Aqueles que quiserem mais informações sobre esse curso podem acessar o site do curso em: <<http://www.conservatoriodetatui.org.br/cursos/luteria/>>

⁵⁴ Para mais informações sobre o curso de Luteria da UFPR acessar o site do curso: <<http://www.luteria.ufpr.br/portal/>>

uma profissão que, não somente capacita a executar tarefas, mas ajuda no desenvolvimento social (LUTERIA, 2018). O trabalho com madeira e desenvolvimento de habilidades com ferramentas manuais, somado ao conhecimento obtido e provindo de várias áreas, como química, física, música, arte, desenho entre outros, ajudam a desenvolver no discente, mais paciência, tranquilidade e uma formação humanista além da formação técnica. Dentro do curso de Luteria da UFPR, o aluno pode optar por construir instrumentos de três famílias: cordófonos dedilhados; cordófonos friccionados; cordófonos eletrificados. Na figura 1, temos a Grade Curricular do curso e conseguimos ver de um modo geral o perfil do egresso. Vale também ressaltar que o curso de Luteria da UFPR é, até então, o único curso de nível superior da América Latina, sendo assim uma oportunidade única oferecida para os latinos-americanos. Destacamos que o professor doutor Thiago Corrêa de Freitas foi vice-coordenador no período de junho de 2010 até janeiro de 2015, sendo, em boa parte, responsável pela implementação e divulgação do Curso.

Por se tratar de um ofício tradicional e muito peculiar, a construção de instrumentos musicais se destaca do mercado de serviços qualificados no seguinte aspecto: não existe alternativa industrial para a confecção de alguns tipos de instrumentos musicais de alto padrão. Com o surgimento de instrumentos musicais industrializados, contrariando a lógica de mercado, a produção artesanal somente foi valorizada. Instrumentos industrializados são mais acessíveis economicamente, destinando-se assim à introdução ao mundo musical. Porém, conforme o músico vai se profissionalizando, a necessidade de um instrumento musical de melhor qualidade vai crescendo proporcionalmente. Como vimos, o trabalho com a técnica artesanal não desaparece com o fomento da produção industrial de instrumentos, pois quantidade não é sinônimo de qualidade. Assim, segue que a viola continua a ser produzida, associando a cultura tradicional de longa data no Brasil.

Figura 1: Grade Curricular do Curso de Luteria da UFPR

Periodização Recomendada - Curso Superior de Tecnologia em Luteria

CÓD	Curso Superior de Tecnologia em LUTERIA	CH	PRÉ-REQUISITO	PERÍODO
CIM004	Desenho I	60	SEM PRE	1
CIM006	Educação Musical I	60	SEM PRE	1
CIM034	Língua Italiana Instrumental I	60	SEM PRE	1
CIM036	Língua Inglesa Instrumental I	60	SEM PRE	1
CIM038	Língua Alemã Instrumental I	60	SEM PRE	1
CIM040	Língua Francesa Instrumental I	60	SEM PRE	1
CIM042	Construção e Entalhe I	120	SEM PRE	1
CIM005	Desenho II	60	CIM004	2
CIM007	Educação Musical II	60	CIM006	2
CIM035	Língua Italiana Instrumental II	60	CIM035	2
CIM037	Língua Inglesa Instrumental II	60	CIM036	2
CIM039	Língua Alemã Instrumental II	60	CIM038	2
CIM041	Língua Francesa Instrumental II	60	CIM040	2
CIM043	Construção e Entalhe II	120	CIM042	2
CIM001	História da Arte I	30	SEM PRE	3
CIM026	Eletricidade, Eletrônica e Computação Aplicadas I	60	SEM PRE	3
CIM028	Acústica	60	SEM PRE	3
CIM044	Construção e Entalhe III	120	CIM043	3
CIM045	Química Aplicada à Luteria I	30	CIM043	3
CIM002	História da Arte II	30	CIM001	4
CIM008	Restauração I	60	CIM044	4
CIM024	Instrumentos de Sopros em Madeira e Organeria	60	CIM028	4
CIM047	Construção de Entalhe IV	120	CIM044	4
CIM048	Química Aplicada à Luteria II	30	CIM045	4
AT134	Identificação Anatômica e Propriedades da Madeira	60	SEM PRE	5
CIM003	Cultura Musical Regional e Nacional na América Latina	60	CIM002	5
CIM009	Restauração II	60	CIM008	5
CIM020	Construção e Entalhe V	120	CIM047	5
CIM010	Restauração III	60	CIM009	6
CIM021	Construção e Entalhe VI	120	CIM020	6
CIM029	Organização e Empreendedorismo	60	SEM PRE	6
CIM031	Tópicos Especiais em Luteria I	60	SEM PRE	OPT
CIM032	Tópicos Especiais em Luteria II	60	SEM PRE	OPT
CIM049	Cultura e Design da Guitarra Elétrica	60	SEM PRE	OPT
CIM050	Acústica Avançada	60	SEM PRE	OPT
CIM051	Campanologia	60	SEM PRE	OPT
CIM052	Construção de Instrumentos de Sopros em Madeira	60	SEM PRE	OPT
CIM053	Construção de Rabecas Brasileiras	60	SEM PRE	OPT
CIM054	Design e Construção de Violinos Elétricos	60	SEM PRE	OPT
CIM055	Ferramentas para Luteria	60	SEM PRE	OPT
CIM056	Reconstrução de Instrumentos Históricos	60	CIM043	OPT
CIM057	Semiótica Musical	60	SEM PRE	OPT
CIM058	Arquetaria	60	SEM PRE	OPT
CIM059	Design e Cultura do Violino	60	SEM PRE	OPT
ET082	Comunicação em Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS	30	SEM PRE	OPT

Fonte: http://www.luteria.ufpr.br/portal/?page_id=364, 2018

Notamos a partir da grade que não há disciplinas específicas para viola caipira. Sabemos que o aluno pode escolher construir viola durante o curso, mas não há disciplinas específicas de viola, como temos, por exemplo, para o violino e para a guitarra elétrica. Isso também confirma uma certa reticência em relação ao instrumento, mas como veremos no próximo capítulo, existem outros dados que nos mostram o interesse pela viola caipira.

4 A ASCENSÃO DA VIOLA CAIPIRA: OUTROS DADOS

Nesta seção, vamos trazer ao leitor mais dados levantados durante a pesquisa. Por meio deles, temos o intuito de demonstrar a evolução do interesse da sociedade pelo instrumento viola caipira. Agora, trataremos dos dados das orquestras, dos festivais e dos trabalhos acadêmicos relacionados à viola. Expomos esses dados por meio de gráficos gerados com o levantamento realizado. Nos anexos disponibilizamos esses dados em forma de tabelas, com o intuito de auxiliar nas pesquisas futuras, de modo a estender os números, ou mesmo, para uma análise qualitativa dos dados.

4.1 ORQUESTRAS DE VIOLA

Inicialmente nos debruçamos na obtenção dos dados das orquestras de viola. Para obtermos esses dados, optamos por fazer uso da tabela trazida por Dias (2012, p. 91-94), na qual ele mapeou um total de 94 orquestras; em seu mapeamento, 43 orquestras trazem seu ano de criação. Fizemos o uso dos dados trazidos por Dias (2012), inicialmente com o intuito de completarmos as tabelas com as informações dos anos de criação faltantes. Porém, no meio da busca dessas informações, acabamos encontrando mais orquestras que não constavam nas listas de Dias.

Gráfico 1 - Aumento do número de orquestras de viola



Fonte: Elaborada pelos autores (2017).

Ao final do levantamento dos dados, acabamos obtendo um total de 118 orquestras de viola, dentre elas, conseguimos encontrar o ano de fundação de 87 orquestras. Para esse trabalho, levamos em conta apenas as orquestras para as quais conseguimos encontrar o

ano de fundação. Como já nos apontou Corrêa (2014, p. 16), a primeira orquestra de viola aparece em Osasco, São Paulo, no ano de 1967. Com esses dados em mãos, optamos por gerar o gráfico 1, para uma melhor visualização dos resultados. Podemos notar no gráfico que há um ponto de inflexão no ano 2000, trataremos deste evento na seção 5 Análise dos dados. Ao final do trabalho, na seção *Apêndice A*, temos o levantamento completo das orquestras de viola que utilizamos nesse trabalho.

A forma orquestra demonstra que mais músicos se interessam pelo instrumento, mas também destaca uma certa elitização da viola visto que inicia um processo de quase “canonização” do instrumento que passa a aparecer em um formato clássico. Novamente, há aí um embate entre forças centrífugas e centrípetas, ou seja, a viola traz a sua história que não pode ser apagada, vinculada a origens populares, mas também se ressignifica, comparecendo em outro contexto. As duplas e as letras verbais, bastante comuns para esse instrumento e a polifonia da afinação enfraquecem na orquestra, por uma questão de padronização na hora da execução de uma música em grupos, mas a viola toma novo fôlego, manifestando-se em outro cenário. Depois de termos levantado os dados relacionados às orquestras de viola, passamos então para o levantamento dos festivais de viola.

4.2 FESTIVAIS DE VIOLA

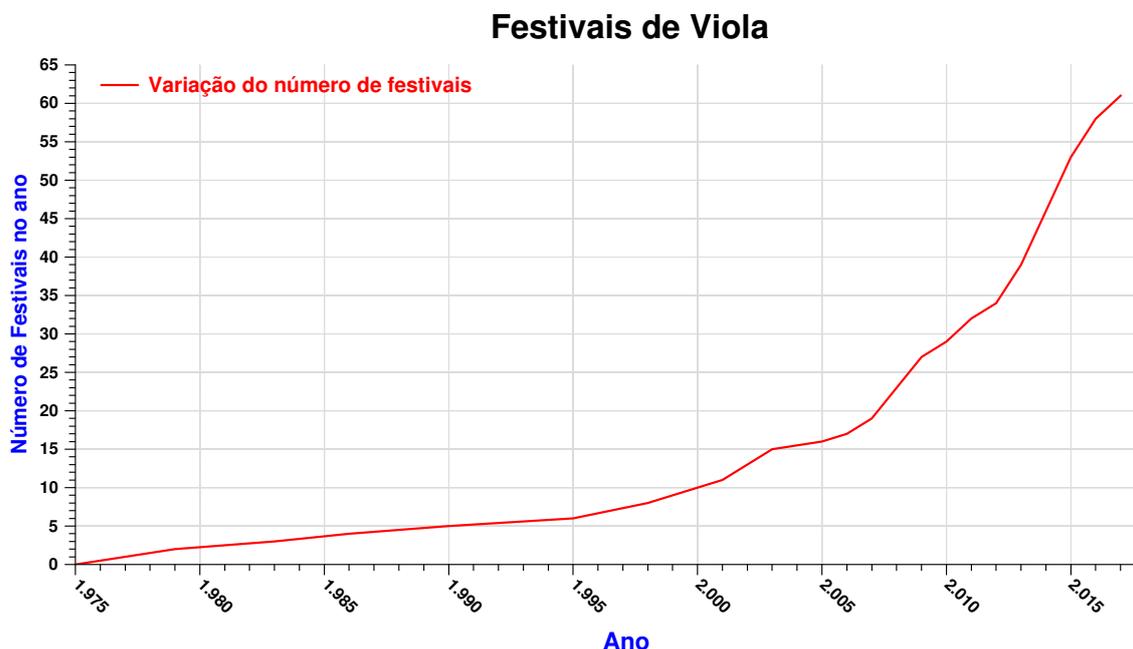
Para levantarmos os dados dos festivais de viola, optamos por procurar cartazes de eventos relacionados à viola fazendo uso de sítios de busca. Procuramos pelo termo “Festival de viola” e levamos em conta todas as imagens de cartazes que apareceram na pesquisa. Depois, procuramos pelo mesmo termo, mas não nos atendo à imagética.

Para podermos definir um aumento do número de festivais, procuramos pelo ano da primeira edição, nos casos de festivais com mais edições. Quando não conseguimos encontrar essa informação, inferimos o ano da primeira edição mediante o número de edições que o festival já teve. Então, por exemplo, um festival que tem sua décima edição no ano de 2017, inferimos que a primeira edição foi realizada em 2007.

Com esses parâmetros em nossa busca, encontramos 61 festivais que tinham alguma relação com a viola. O festival mais antigo que encontramos teve sua primeira edição no ano de 1977, realizando agora, em 2017, sua 40ª edição na cidade de Mamborê - Paraná. Ao final da análise e sistematização dos dados, obtivemos os resultados que podem ser vistos no gráfico 2. Na seção *Apêndice B*, disponibilizamos para os interessados os dados utilizados para a obtenção desse gráfico.

O contexto dos festivais também comprova um avanço do instrumento e sua popularização em meio urbanizado. Resta-nos, em estudo mais aprofundado, analisarmos a morfologia dos festivais, tentando perceber como a viola é ali ressignificada, com quem ela dialoga e como se altera e também permanece como viola caipira. Após o levantamento dos festivais de viola, passamos então aos trabalhos acadêmicos relacionados ao instrumento.

Gráfico 2 - Festivais relacionados à viola



Fonte: Elaborada pelos autores (2017)

4.3 TRABALHOS ACADÊMICOS RELACIONADOS À VIOLA

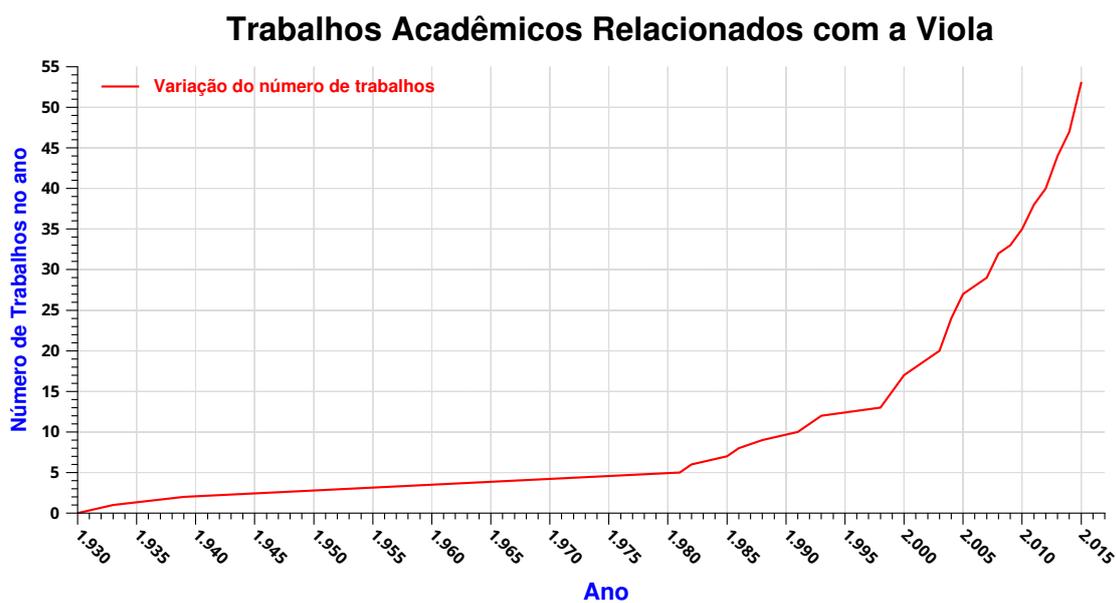
Para levantarmos os dados de trabalhos acadêmicos relacionados à viola, fizemos uso do portal de periódicos da Capes. Realizamos a busca com as palavras “viola caipira”, contendo ambas as palavras. Com isso obtivemos 170 resultados, e após verificarmos todos eles, encontramos 38 que tem alguma relação com a viola. Pesquisando por “viola brasileira”, com o termo exato (pois ao selecionar ambas as palavras obteríamos mais de 13 mil resultados, que não eram relacionados a nossa pesquisa, sendo encontrados por causa do termo “brasileira”), encontramos oito trabalhos que corresponderam aos já obtidos com a busca pelo termo “viola caipira”.

Procurando pelo termo “*double course guitar*”, com o termo exato (pela mesma razão anterior), obtivemos sete trabalhos, dos quais um não era repetido. Procurando por “*ten strings guitar*”, não encontramos nenhum resultado.

Por fim, foram adicionados mais 15 trabalhos que foram encontrados durante a revisão bibliográfica. Passando de 39 para 54 trabalhos, que com a análise e a sistematização dos dados obtivemos o gráfico 3. Disponibilizamos ao leitor interessado esses dados na íntegra, na seção *Apêndice C* ao final do trabalho.

Esses achados também indicam novo nicho de encontro para a viola caipira, sinalizando para a sua visibilização, agora, dentro do espaço formal de estudo, novamente ressignificando o instrumento e fazendo-o vir a lume. Aqui também as forças centrípetas e centrífugas agem sobre o instrumento que é falado, pesquisado por um contexto que é

Gráfico 3 - Trabalhos acadêmicos relacionados à viola



Fonte: Elaborada pelos autores (2017)

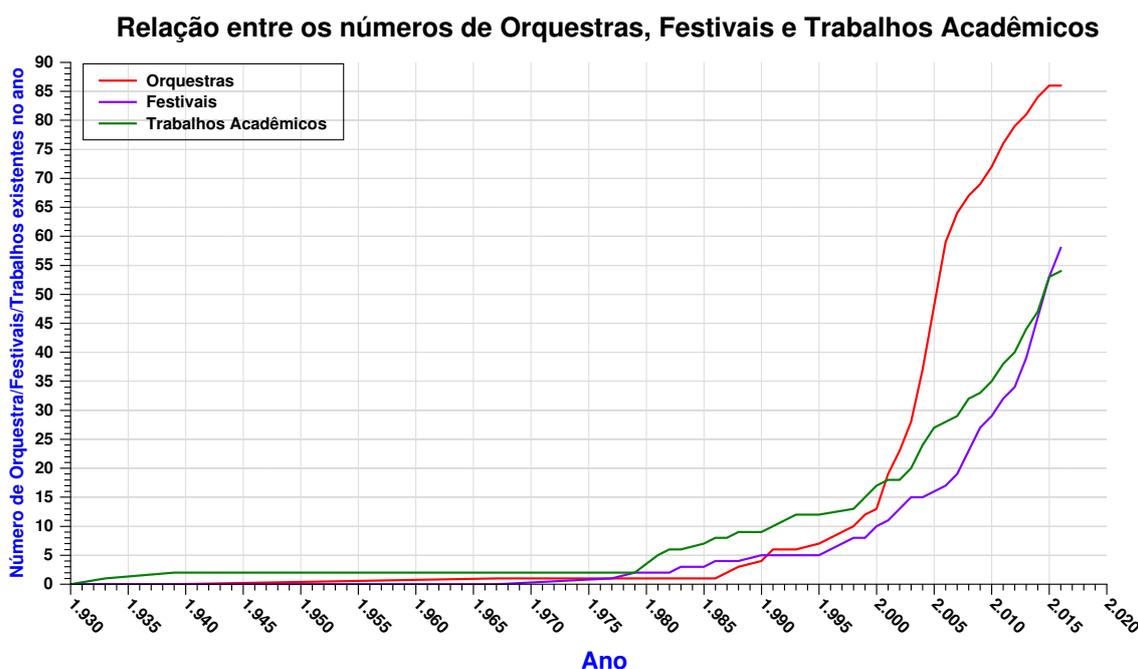
estranho ao seu local originário, ou seja, a cultura popular. Verificar como ocorre nos trabalhos acadêmicos a entrada do instrumento também é o objeto de pesquisa para outro enfrentamento de investigação. Após termos levantado e sistematizado todos esses dados, passamos então para a análise deles, como veremos na próxima seção.

5 A ANÁLISE DOS DADOS

Para proporcionar uma melhor visualização dos resultados e procedermos com a análise, optamos por reunir todas as informações em um gráfico só, como pode ser visto no gráfico 4.

Observando os gráficos, podemos notar que o interesse pela viola tem aumentado consideravelmente nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 2000. Isso apoia a afirmação do músico Fernando Deghi, demonstrando que, de fato, a sociedade tem ampliado de maneira considerável o interesse pelo instrumento viola caipira e sua música. Entretanto, acreditamos ser precipitado afirmar que esse será o “século da viola”, mas podemos asseverar que se a sua presença na sociedade continuar nessa progressão, a viola vai estar sentada na mesma mesa dos instrumentos musicais considerados mais importantes desse século.

Gráfico 4 - Comparativo entre os dados levantados



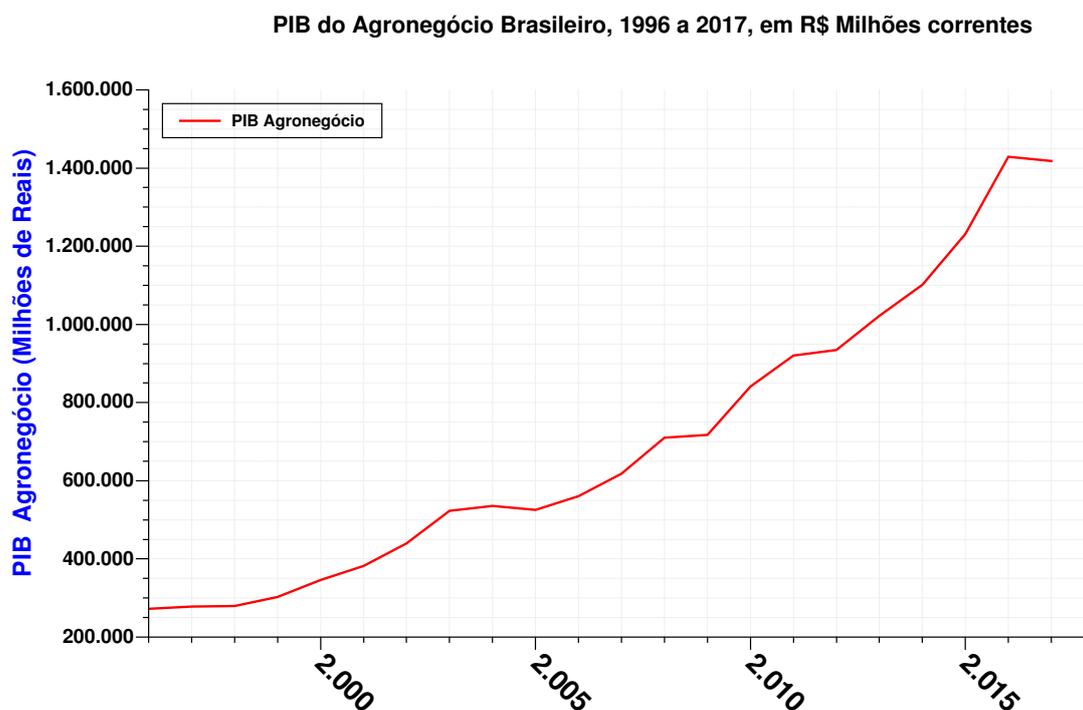
Fonte: Elaborada pelos autores (2017)

Ao mesmo tempo em que percebemos esse aumento de interesse pela viola caipira e sua música, acabamos nos questionando qual seria o fator que direciona a isso. Para tentarmos elucidar essa questão, vamos apontar algumas ideias que acreditamos estar relacionadas a esse aumento do interesse pela viola caipira. Destacamos que essa questão demanda de um estudo próprio, focado nesse problema.

Um ponto que trazemos a lúmen trata do fortalecimento do agronegócio brasileiro, que ocorre nos anos 2000. Esse apontamento foi sugerido pelo pesquisador Erike Luiz

Vieira Feitosa, nosso colega de grupo de pesquisa, em uma conversa pessoal⁵⁵. Para melhor entendermos essa relação entre o aumento do interesse pela viola e o fortalecimento do agronegócio, trazemos o gráfico 5, que mostra o aumento do Produto Interno Bruto (PIB) do agronegócio brasileiro, dos 1996 a 2017⁵⁶.

Gráfico 5 - PIB do Agronegócio Brasileiro, 1996 a 2017, em R\$ Milhões correntes



Fonte: Elaborado pelos autores a partir de dados do Cepea/CNA (2018)

Ao observarmos o gráfico que trata do PIB do agronegócio, notamos que ocorre um aumento a partir dos anos 2000. O fortalecimento do agronegócio brasileiro acaba fazendo com que o dinheiro retorne ao campo, nas mãos dos grandes fazendeiros. Sabemos que o agronegócio tem grande importância para a economia do país. Esse fortalecimento do agronegócio faz com que o meio rural passe a ser visto com outros olhos, um olhar diferente do anterior. O meio rural passa a ter então um potencial econômico, não é apenas algo atrasado.

Nesse período grandes forças passam a atuar no meio rural, uma vez que temos dinheiro circulando nesses meios, ocorrendo um aumento do interesse por eles. Juntamente

⁵⁵ Ao abrigar, neste estudo, a ideologia do cotidiano como forte e importante fonte de cultura e conhecimento, pensamos ser oportuno trazer a referência a uma conversa que tivemos com o doutorando Feitosa que nos alertou para o crescimento do agronegócio e sua associação ao estilo “sertanejo universitário”. Pode parecer incomum essa citação, mas acreditamos que está coerente com a base teórica da qual comungamos.

⁵⁶ O gráfico foi elaborado pelos autores, fazendo uso dos dados fornecidos pelo Centro de Estudos Avançados em Economia Aplicada (Cepea/CNA), disponíveis em: <<https://www.cepea.esalq.usp.br/br/pib-do-agronegocio-brasileiro.aspx>> Acesso em 24 de Julho de 2018.

com esses interesses, nesse período, temos uma forte importação dos costumes norte-americanos, como a cultura *country*. Esse dinheiro que agora está no campo passa a atrair o interesse da indústria cultural. Isso ocorre graças aos grandes eventos, como os rodeios de Barretos, por exemplo, ou como as festas da uva, do milho, do café, etc. Esses eventos gigantescos e milionários atraem além de um grande público, o interesse geral. Uma vez que esses eventos são motivados, ou até mesmo financiados pelo agronegócio, é natural que a temática envolvida seja a do meio rural. Isso quer dizer que essas festas vão ser banhadas ao *modus* rural, ao ritmo da música sertaneja.

Toda essa movimentação do meio rural acaba atraindo os olhos da indústria cultural, que elege o sertanejo como o ritmo nacional do momento. Surge aqui uma nova roupagem para a música do campo, que vem para atender o *agrobóy*, agora em voga. Esse novo movimento passa a ser chamado de sertanejo universitário, sendo uma mescla do rural com o urbano, que vem para atender ao filho do grande produtor que vai para os grandes centros estudar. Obviamente grande parte desse consumo é provavelmente temporário, artificial, que vai durar até a indústria cultural promover um novo ritmo. Porém, vale ressaltar que no meio dessa teia temos a viola sendo entronizada novamente, colocada novamente em primeiro plano. A viola vem carregada de exaltação, ela está ligada a uma classe dominante. Com o meio rural tendo um papel na liderança da economia, não se tem mais vergonha de pertencer ao meio rural, pelo contrário, o que se tem é orgulho.

É importante ressaltar, no entanto, que essa visibilidade pela qual passa a viola caipira, comprovada pelos dados, também traz a problemática de se tentar perceber o que se altera e o que permanece da viola caipira nessa mecânica do movimento das margens para o centro. Como referimos, o formato mais genuíno talvez da viola, aparecendo com as duplas caipiras e sempre acompanhada de letras em que se destaca, de modo, muitas vezes melodramático, a vida cotidiana do caipira (seus sonhos, seu trabalho, suas frustrações etc) tem se enfraquecido. A nova aparição se faz pelas orquestras em modo clássico e pela via instrumental talvez mais ao gosto erudito. Há aí claramente um embate entre as forças centrípetas e as centrífugas. Só a História poderá desvelar o que acontecerá realmente. Positivo é também o fato dessa reinserção do instrumento, em novas bases, pois o traz para a cena, mesmo que ressignificado. As novas reinserções do instrumento são resultantes de uma cultura dinâmica e dialógica em que o instrumento não permanece estável, pois os homens, em sua vida cotidiana, demonstrando diversas posições axiológicas, passam a tomar o instrumento e usá-lo de modo a atender seus interesses culturais, políticos e também econômicos. O instrumento circula, tal qual o discurso, e nessa circulação vai sendo ressignificado e se reinventando nas academias, nos festivais e, nas orquestras. Também ainda circulam nas rodas de viola em pequenos vilarejos, não tomados totalmente pela cultura urbana e em tantos outros cenários, como em várias rádios de difusão AM, comprovando-se que o gosto musical ocorre em cenário polimorfo e não monológico.

Aqui, o universo do caipira é reinventado ao estilo norte-americano, em um

movimento de colonização cultural. Os ruralistas e grandes latifundiários reinventam a cultura do campo, obliterando a cultura caipira tradicional. As duplas sertanejas também pertencem à elite, não raras vezes, são proprietárias de extensas fazendas. Boa parte das letras das modas se atém ao cantar do amor-romântico e o cenário nada mais remete ao campo e à cultura do dia-a-dia do caipira. O cenário é um quarto ou um motel que pode se localizar em qualquer lugar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viola vivenciou os mais variados momentos históricos do Brasil. É um instrumento que chega no início da formação de nossa nação e acompanha a transformação do país. É um instrumento que esteve várias vezes disputando os palcos mais evidentes e que também foi colocado várias vezes de lado. Quando a viola chega ao Brasil, ela se encontra em primeiro plano, com uma tarefa importante imputada a ela, catequizar os índios, porém as forças centrífugas atuam e a colocam de lado, a presença da Corte Portuguesa no Brasil faz com que a viola fosse deixada de lado, para a instauração dos novos costumes, em voga na Europa. A viola é teimosa, ela sobrevive no meio rural, carregada de preconceitos e emoções, vai sendo carregada nas costas junto à lida do campo. A viola ajudando o caipira a contar suas mágoas e suas sofrências, enquanto o caipira ajudando a viola a sobreviver aos tempos, até que essa força centrípeta consiga puxar novamente a viola para dentro do círculo. Cornélio Pires promove os caipiras e traz a viola de novo à tona nas rádios, forte e presente, agraciando a todos com sua beleza e com seu caipira. Porém, forças contrárias sempre estão presentes, ora puxando para o centro, ora para fora. Assim chegamos no período do milagre econômico-desenvolvimentista brasileiro, quando a viola passa a ser novamente algo que deve ser jogado para fora de foco, não podemos mostrar um país do caipira, que fala errado, o Jeca Tatu, que não pode se desenvolver, pois não se adapta ao novo mundo. A viola continua teimosa, ela não se deixa abater, vai sobrevivendo e se fortalecendo, assim como seu caipira que não se entrega, não se deixa vencer, sua força para a lida do dia a dia é maior. A viola consegue, então, se revigorar trocando um pouco sua roupagem, as forças centrípetas puxam-na de novo, vindo também com uma nova música, a música solo, os palcos passam a mostrar uma viola que também serve para outros estilos, mas nunca se separando do caipira, sempre carregando consigo sua história e sua formação. É assim que a viola vem vivendo e brigando por seu espaço nesse Brasil afora, sobrevivendo a gerações e criando uma identidade cultural muito forte.

Tentamos por intermédio deste trabalho demonstrar que a viola está em um momento em que as forças que predominam são as forças centrípetas, ela está em voga novamente, sendo projetada nos mais variados palcos. Também, tentamos propor uma trajetória da viola caipira durante a história brasileira, buscamos mostrar um rascunho dos caminhos que ela percorreu, olhando sempre para a viola e para o caipira, mas, principalmente, focando os olhos na história do instrumento viola, pois são vários os trabalhos que tem seu olhar focado no caipira e na música caipira da viola, mas com o olhar voltado principalmente para a viola são poucos.

Enfim, esperamos ter, ao menos, deixado o leitor com vontade de saber mais sobre a viola e apreciar sua música em seus diversos palcos. Temos muito trabalho a fazer, envolvendo as pesquisas sobre a viola, como por exemplo estudar a morfologia dos festivais, analisando se nesses palcos a viola se mantém mais fortemente ligada à música caipira ou tem sido principalmente ressignificada. Podemos aprofundar mais qual a razão que levou

ao salto de interesse pelo instrumento a partir dos anos 2000, como pudemos ver no gráfico que sobrepõe os dados encontrados durante a pesquisa (Figura 4). Outro possível estudo é verificar as orquestras de viola, tentando entender o porquê de se usar o termo “orquestra”, e também, o que os próprios participantes desses grupos pensam dessas orquestras. Outro trabalho possível seria tentar catalogar todas as violas remanescentes das construções antigas, como os instrumentos de Queluz, buscando a história da construção de violas no Brasil. Podemos também verificar as relações entre os tipos de violas do Brasil, como a viola de cocho, de buriti, caiçara etc.

Indo ao encontro dos nossos objetivos, acreditamos que conseguimos demonstrar uma boa porção do panorama da presença da viola caipira no Brasil, desde que chegou com os jesuítas até os dias atuais, quando o interesse pelo instrumento tem sido reacendido. Estudar a viola acaba sendo uma questão complicada pela falta de registros históricos. Como se trata da cultura popular, o cuidado na manutenção desses dados parece ser menor, facilitando a perda de partes dessa história, como vimos na questão da queima de arquivos anteriormente.

Acreditamos que conseguimos expor o aumento do interesse pelo instrumento viola e pela música caipira, tanto popular como erudito (acadêmico) nos últimos anos. Conseguimos evidenciar as relações de trabalho, de tecnologia e de identidade que se vinculam ao uso do instrumento. Demonstramos também, neste trabalho, a utilização do instrumento nos meios religiosos, profanos e acadêmicos. Realizamos, do mesmo modo, no decorrer do trabalho uma relação entre os meios de construção fabris e artesanais, demonstrando os contrapontos de cada modo de produção.

Como contribuição para o Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, acreditamos ter trazido mais um elemento às discussões do programa, uma tecnologia que tem um comportamento diferenciado. A construção da viola caipira, por intermédio de uma técnica artesanal, se diferencia do modelo fabril. Para o *luthier*, por dominar todo o processo de construção, o trabalho é holístico e prazeroso. Ele tem seu trabalho reconhecido, ao final de uma construção, o instrumento é visto como uma parte sua, de sua arte. O *luthier* deixa sua marca com cada instrumento que finaliza e assim se reconhece nele. A viola é, então, como vimos, no decorrer do trabalho, um objeto tecnológico que alia a tecnologia com a cultura e o lazer. Não é somente uma tecnologia usada para extrair mais produção dentro de um menor período de tempo, mas sim, serve como uma válvula de escape, muitas vezes, desse sistema de produção fabril e de consumo em que os objetos não tem história, identidade e não levam a assinatura de seu produtor.

Com relação à Luteria, acreditamos que este trabalho contribui para mostrar aos egressos do curso uma outra possibilidade de carreira a ser seguida. O campo de pesquisa da Luteria é muito vasto, como temos demonstrado, existem poucas pesquisas realizadas na área. Podemos inferir também que este trabalho contribui para o registro escrito da luteria brasileira. O *luthier* pode, além de confeccionar instrumentos, exercer

a pesquisa escrita sobre os mesmos. Essa falta de registro escrito sobre os instrumentos musicais causa um problema que temos mostrado nesta pesquisa, pois ela acaba gerando vazios na história desses instrumentos. Devemos incentivar o *luthier* a criar o hábito de registrar suas pesquisas, histórias, métodos etc. Assim, vamos conseguir manter esse registro histórico tão importante. Outra questão que notamos durante a pesquisa trata da falta de um programa de pós-graduação em Luteria, ponto esse que, após a realização desta pesquisa, consideramos como um ponto com aspectos favoráveis, uma vez que ao procurar um programa de pós-graduação de outra área, acabamos ampliando nosso olhar, abrindo novos horizontes que possivelmente não seriam notados de dentro de um programa de pós-graduação exclusivo da área.

Como contribuição pessoal, para o autor, temos esse fortíssimo processo dialógico. O Lucas do “mato”, que percorreu um grande caminho até chegar ao final desta pesquisa, um caminho que ficou marcado em cada passo, não é mais o mesmo Lucas, mas ainda conserva o Lucas do mato, das modas de viola, das cantorias e da roça. Agora é um Lucas que se transformou, mudando sua visão de mundo, mas dialogicamente ligado à sua infância e adolescência. Esse novo Lucas passou a ver o mundo de uma maneira outra, muitas vezes agoniado por perceber cada vez mais tanta injustiça, sem saber o que pode fazer para tentar ajudar a melhorar seu microcosmo. Temos agora um Lucas com um novo horizonte para poder pensar e viver, tanto os caminhos do campo como os da cidade. Seu caminho como *luthier* vai ser diferente. Com o olhar voltado na transformação dessa tecnologia para o bem, para a cultura e o lazer. Sua pesquisa também terá outra visão, uma visão social, com o objetivo de mostrar aos leitores dessas comunidades outros valores, outra visão. Não partindo para um monologismo da viola, é claro, mas sim, incentivando cada vez mais a uma polifonia; o mundo é grande e tem espaço para todas as linhas melódicas. E por fim, um novo mundo para o Lucas violeiro, com um universo renovado para explorar em suas composições e suas canções. Mantendo sempre a mesma essência, um novo Lucas, mas ainda assim um Lucas que foi um “menino do mato”.

REFERÊNCIAS

- ALVES, T. C. K. de C. *A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo*. 74 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR, Três Corações, 2006. Citado 10 vezes nas páginas 29, 30, 31, 34, 37, 39, 43, 51, 60 e 61.
- ANCHIETA, J. de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta: Cartas jesuíticas iii*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio:anchieta-1933-cartas/anchieta_1933_cartas_mindlin.pdf>. Citado 2 vezes nas páginas 24 e 65.
- ANDRADE, M. de. *Música final: Mário de andrade e sua coluna jornalística mundo musical*. Reimpresso em: COLI, Jorge: Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. Citado na página 65.
- BAKHTIN, M. M. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. Tradução de Aurora F. Bernardini. Citado 2 vezes nas páginas 11 e 22.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. Tradução de Paulo Bezerra. Citado 5 vezes nas páginas 14, 15, 20, 21 e 22.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. Tradução de Paulo Bezerra. Citado 2 vezes nas páginas 13 e 62.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. Citado 6 vezes nas páginas 19, 20, 22, 23, 30 e 48.
- BARBOSA, R. *Obras completas de Rui Barbosa*. XVII, 1890. Tomo II. Disponível em: <<https://cartorios.org/2010/01/25/penhor-de-escravos-e-queima-de-livros-de-registro/>>. Citado 2 vezes nas páginas 12 e 26.
- BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014. Citado 2 vezes nas páginas 22 e 23.
- CARDIM, F. *Tratados da terra e gente do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. v. 168. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/tratados-da-terra-e-gente-do-brasil>>. Citado 2 vezes nas páginas 24 e 65.
- CASTRO, R. M. V. O violão substitui a viola de arame na cidade do rio de janeiro no século XIX. *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM*, XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005. Citado 3 vezes nas páginas 22, 24 e 26.
- CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 283 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Citado 14 vezes nas páginas 12, 24, 32, 39, 40, 47, 48, 50, 60, 64, 68, 69, 70 e 75.
- COSTA, J. *Menino da Porteira*. 2015. Disponível em: <<http://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/10/menino-da-porteira-1973.html>>. Citado na página 37.

DEGHI, F. O século da viola. *Revista Fecomércio*, Curitiba, v. 1, n. 106, p. 44–45, junho 2015. Citado na página 12.

DIAS, S. S. A. *O Processo de Escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventando modas e identidades*. 230 p. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Citado na página 50.

DIAS, S. S. A. *O processo de escolarização da viola caipira:: novos violeiros (in)ventando modas e identidades*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012. Citado 14 vezes nas páginas 12, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 69, 70 e 74.

FANINI, A. M. R.; SANTOS, M. L. dos; GNOATO, G. Cultura da violência, dispositivo do amor-paixão, sexualidade e machismo: Uma análise do discurso feminino em relacionamentos conturbados. *Interthesis*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 132–151, 2017. Disponível em: <[http://www.hist.puc..d/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.d/historia/iaspmla.html)>. Citado na página 43.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. Citado na página 25.

FOMIN, I. M. et al. O arco de violino. *Revista Brasileira de Ensino de FÃsica*, scielo, v. 40, 00 2018. ISSN 1806-1117. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-11172018000400403&nrm=iso>. Citado na página 18.

GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. São Paulo: LTC, 2003. Citado na página 15.

GLUGOSKI, M. *A viola entra na academia*. 2004. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2004/jusp697/pag1011.htm>>. Citado na página 46.

GODOY, A. S. de M. Rui barbosa e a polêmica queima dos arquivos da escravidão. 2015. ISSN 1809-2829. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2015-set-13/embargos-culturais-rui-barbosa-polemica-queima-arquivos-escravidao#_ftn3>. Citado na página 27.

GORZ, A. *Metamorfoses do trabalho: crítica da razão econômica*. São Paulo: Annablume, 2003. Citado na página 13.

HEIDEGGER, M. *Ensaio e Conferências*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Citado 2 vezes nas páginas 13 e 69.

LUTERIA. *Curso Superior de Tecnologia em Luteria*. 2018. Disponível em: <<http://www.luteria.ufpr.br/portal/>>. Citado na página 72.

MACHADO, R. C. *Diccionario Musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855. Citado na página 65.

MORAIS, M. A viola de mão em português. *Nassarre*, n. 22, p. 393–462, 2008. Citado na página 64.

NEVES, C. das. *Cancioneiro de musicas populares*. Porto, Portugal: Typographia Occidental, 1893. Citado na página 52.

NEVES, C. das. *Cancioneiro de musicas populares*. Porto, Portugal: Typographia Occidental, 1898. Citado na página 52.

NOGUEIRA, G. G. P. *A viola con anima: uma construção simbólica*. 233 p. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) — Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Citado 6 vezes nas páginas 25, 27, 28, 29, 51 e 52.

OLIVEIRA, E. V. de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Citado na página 64.

SANTOS, B. S. R. dos. *Oficina de Luteria e Laboratório de Acústica: uma relação desvelada na perspectiva do ser-luthier*. 228 p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciência e Tecnologia) — Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa, 2017. Citado na página 70.

SARDINHA, J. A. *Viola campaniça: o outro alentejo*. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica Lda, 2001. Citado na página 64.

TATUÍ. *Curso de Luteria de Tatuí*. 2018. Disponível em: <<http://www.conservatoriodetatui.org.br/cursos/luteria/>>. Citado na página 71.

TOLBECQUE, A. *L'art du luthier*. Niort - Au Fort Foucalt: Tolbech, 1903. Citado na página 6.

VILELA, I. *Cantando a própria história*. 351 p. Tese (Tese - Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) — Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Citado 13 vezes nas páginas 27, 28, 29, 38, 40, 45, 50, 54, 60, 61, 66, 67 e 68.

APÊNDICE A – ORQUESTRAS DE VIOLA CAIPIRA NO ANO DE 2017

Trazemos aqui para o leitor a lista completa de orquestras de viola que levantamos para essa pesquisa. Na seção 4.1 *Orquestras de Viola*, tratamos esses dados e expomos por meio de um gráfico.

Criação	Nome	Cidade	Estado
1967	Orquestra de Viola de Osasco	Osasco	SP
1987	Orquestra Viola de Ouro	Uberaba	MG
1988	Orquestra de Viola de Santo André	Santo André	SP
1990	Orquestra de Viola de Mauá	Mauá	SP
1990	Orquestra de Violeiros e Berranteiros de Mauá	Mauá	SP
1991	Orquestra de Viola de São José dos Campos	São José dos Campos	SP
1995	Orquestra Municipal de violeiros de Três lagoas	Três Lagoas	MS
1998	Orquestra Mineira de Violas	Belo Horizonte	MG
1998	Orquestra Minas & Viola	Belo Horizonte	MG
1998	Orquestra Paulistana de Viola Caipira	São Paulo	SP
1999	Orquestra Viola Serena de Itamonte	Itamonte	MG
1999	Orquestra Viola de Paulínia	Paulínia	SP
2000	Orquestra de Viola de Coité	Londrina	PR
2001	Orquestra Paranaense de Viola de Cascavel	Cascavel	PR
2001	Orquestra de Violeiros de Araras	Araras	SP
2001	Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas	Campinas	SP
2001	Orquestra de Viola de Jundiaí	Jundiaí	SP
2001	Orquestra Barbarense de Violas	Santa Bárbara d'Oeste	SP
2001	Orquestra Municipal dos violeiros de Jaguary	Jaguariúna	SP
2002	Orquestra de Viola Iluminada	Santa Luzia	MG
2002	Orquestra Cabocla de Viola de Campinas	Campinas	SP
2002	Orquestra Cruzeirense de Viola	Cruzeiro	SP
2002	Orquestra de Violeiros de Pedreira	Pedreira	SP
2003	Orquestra de Violeiros de Araxá	Araxá	MG
2003	Orquestra Viola do Cerrado	Uberlândia	MG
2003	Orquestra de Viola Tropeira de Sorocaba	Sorocaba	SP
2003	Orquestra Mirim de Violeiros de Pedreira	Pedreira	SP
2003	Orquestra de violeiros “Mistura Boa”	Ribeirão Preto	SP
2004	Orquestra Mineira Extremamente Caipira	Extrema	MG
2004	Orquestra de Viola Caipira de Atibaia	Atibaia	SP
2004	Orquestra Obirici de Viola Caipira	Monte Alegre do Sul	SP
2004	Orquestra Migimiriana de Viola Caipira	Mogi-Mirim	SP
2004	Orquestra Andradinense de Viola Caipira Nego Viana	Andradina	SP
2004	Orquestra de Viola de Mogi das Cruzes	Mogi das Cruzes	SP
2004	Orquestra de Viola Caipira Estrela de Ouro	Caraguatatuba	SP
2004	Orquestra Brasileira de Viola Caipira	Baruerí	SP
2004	Orquestra de Viola Morena da Fronteira	Socorro	SP
2005	Orquestra Formiguense de Viola Caipira	Formiga	MG
2005	Orquestra de Viola de São Gotardo	São Gotardo	MG
2005	Orquestra viola e cantoria	Curitiba	PR
2005	Orquestra Viola da Terra	Bauru	SP
2005	Orquestra de Viola Caipira de Cesário Lange	Cesário Lange	SP
2005	Orquestra de Violas Caipira João de Barro	Itapeva	SP

Criação	Nome	Cidade	Estado
2005	Orquestra de Viola de Valinhos	Valinhos	SP
2005	Orquestra de Viola São Bernardo do Campo	São Bernardo do Campo	SP
2005	Orquestra de Viola Caipira de Cabreúva	Cabreúva	SP
2005	Orquestra de Viola Caipira Caminho das Tropas de Itapeva	Itapeva	SP
2005	Orquestra Grupo Viola e Paz	Guarulhos	SP
2006	Orquestra de Viola Caipira de Brasília	Brasília	DF
2006	Orquestra Canta Viola de Patrocínio	Patrocínio	MG
2006	Orquestra Viola de Arame	Araguari	MG
2006	Orquestra Infanto-Juvenil de Viola Caipira	Uberlândia	MG
2006	Orquestra de Viola de Vazante	Vazante	MG
2006	Orquestra Viola e Cantoria	Curitiba	PR
2006	Orquestra de Violeiros de Monte Alto	Monte Alto	SP
2006	Orquestra de Viola de Votorantim	Votorantim	SP
2006	Orquestra de Viola Caipiracuara	São José dos Campos	SP
2006	Orquestra Piraquara de Viola Caipira	São José dos Campos	SP
2006	Orquestra de Viola Caipira de Tuiuti	Tuiuti	SP
2007	Orquestra Uberlandense de Viola Caipira	Uberlândia	MG
2007	Orquestra Norte Mineira de Viola Caipira	Montes Claros	MG
2007	Orquestra Feminina Viola de Saia	São Paulo	SP
2007	Orquestra Caipira de Cordas de Presidente Epitácio	Presidente Epitácio	SP
2007	Orquestra de Viola Caipira de Tapiratiba	Tapiratiba	SP
2008	Orquestra de Viola Caipira de Toledo	Toledo	PR
2008	Orquestra de Viola Caipira de São Roque	São Roque	SP
2008	Orquestra de Violeiros de Taboão da Serra	Taboão da Serra	SP
2009	Orquestra de Viola Grupo de Violeiros Pérola da Mantiqueira	Vargem Grande do Sul	SP
2009	Orquestra Gaúcha de Viola Caipira	Sapiranga	RS
2010	Orquestra Londrinense de Viola caipira	Londrina	PR
2010	Orquestra Feminina de Viola do Paraná	Toledo	PR
2010	Orquestra Municipal de Viola de Presidente Prudente	Presidente Prudente	SP
2011	Orquestra de Violas de Bariri	Bariri	SP
2011	Orquestra Torriense de Viola Caipira	Torrinha	SP
2011	Orquestra Roda de Viola	Brasília	DF
2011	Orquestra Guaçuana de Viola Caipira	Mogi-Guaçu	SP
2012	Orquestra Mariliense de Viola Caipira	Marília	SP
2012	Orquestra de Viola Vozes do Pantanal	Miranda	MS
2012	Orquestra de Viola Caipira do Vale do Aço	Ipatinga	MG
2013	Orquestra de Viola Caipira de Umuarama	Umuarama	PR
2013	Orquestra de Violeiros Coração da Viola	Guarulhos	SP
2014	Orquestra Bragantina de Viola Caipira	Bragança Paulista	SP
2014	Orquestra Gramense de Viola Caipira	São Sebastião da Gramma	SP
2014	Orquestra De Violeiros Do Sindicato Rural de São Carlos	São Carlos	SP
2015	Orquestra de Viola: Ritmos e Tradição	Sete Lagoas	MG
2015	Orquestra de São Luiz de Piratininga	São Luiz do Piratininga	SP
2017	Orquestra de Viola de São João da Boa Vista	São João da Boa Vista	SP
	Orquestra de Violeiros de Coromandel	Coromandel	MG
	Orquestra de Violas “Aedos e Violeiros”	Paracatu	MG
	Orquestra de Violeiros Viola Divina	Uberaba	MG
	Orquestra de Viola de Contagem	Contagem	MG
	Orquestra de Violas de Bambuí	Bambuí	MG
	Orquestra Revoada Pantaneira	Campo Grande	MS
	Orquestra de Violeiros de Aparecida do Taboado	Aparecida do Taboado	MS
	Orquestra de violeiros de Pitanga	Pitanga	PR
	Orquestra de Viola de Franca	Franca	SP

Criação	Nome	Cidade	Estado
	Orquestra de Viola Caipira da Indaiatuba	Indaiatuba	SP
	Orquestra Mirim de Viola de Guapiaçu	Guapiaçu	SP
	Orquestra de Violas do Reino Encantado	Guariani D'Oeste	SP
	Orquestra de Viola de Itapevi	Itapevi	SP
	Orquestra Sertaneja Itapireense	Itapira	SP
	Orquestra de Viola e Violão Villa Lobos	Jaboticabal	SP
	Orquestra Municipal de Viola de Laranjal Paulista	Laranjal	SP
	Orquestra Piracicabana de Viola	Piracicaba	SP
	Orquestra de Viola Caipira de São Paulo	São Paulo	SP
	Orquestra de Viola de Santa Fé	Santa Fé Orquestra	SP
	Orquestra de Viola Itaboaté	Taubaté	SP
	Orquestra de Viola Caiçarada	Ubatuba	SP
	Orquestra Canto nas Montanhas	Piracaia	SP
	Orquestra de Viola Caipira de Pedra Bela	Pedra Bela	SP
	Orquestra de Violas de Bom Jesus dos Perdões	Bom Jesus dos Perdões	SP
	Orquestras de Violeiros de São Sebastião	Rio Grande da Serra	SP
	Orquestra de Violeiros Matutos da Mantiqueira	Joanópolis	SP
	Orquestra Viola Amigos Violeiros de São Carlos	São Carlos	SP
	Orquestra de Violeiros de São José do Rio Pardo	São José do Rio Pardo	SP
	Orquestra de Violas de Nazaré Paulista	Nazaré Paulista	SP
	Orquestra de Violas de Mairiporã	Mairiporã	SP
	Orquestra Jauense de Violas	Jaú	SP

APÊNDICE B – FESTIVAIS DE VIOLA CAIPIRA NO ANO DE 2017

Nessa seção disponibilizamos para o leitor o levantamento completo dos festivais de viola utilizado na pesquisa. Caso o leitor não tenha chegado na parte que trata desses dados ainda, ela se encontra na seção 4.2 *Festivais de Viola*.

Ano de Criação	Nome do Evento	Edição	Local
1977	Festival da Viola de Mamborê	XL	Mamborê – PR
1979	Festival da Viola – José Córrea Cintra	XXX	Campos do Jordão – SP
1983	Festival de Repentistas de Patos	XXXIV	Patos – PB
1986	Festival de interpretação de música sertaneja	XXV	Ouro Fino – MG
1990	Festival da Música Sertaneja	XXVIII	Lucianópolis - SP
1995	Semana Nenete de Música Caipira	XXIII	Pirassununga - SP
1998	Festival de Inverno Sanfona e Viola	XX	Mimoso do Sul - ES
1998	Sonora Brasil	XIX	Evento de caráter nacional
2000	Festival da Viola	XIII	Jardim – MS
2000	Encontro de Campeões da Viola	XVIII	Cururu – PE
2001	Festa do Pinhão, Viola e Prosa na Praça	XVII	Cunha – SP
2002	Jeca Fest - X Concurso de Duplas Sertanejas	X	Rio Preto - SP
2002	Festival Viola de Todos os Cantos	XI	Araraquara – SP
2003	Encontro de Violeiros de Poxoréu	XV	Poxoréu - MT
2003	Festival de Viola de Piacatuba	XIII	Piacatuba – MG
2005	Festival de Viola Caipira da Expo-monteiro	IX	Monteiro Lobato - SP
2006	Festival de Cultura Popular Caiçarada	XI	Ubatuba - SP
2007	Festival de Viola	X	Santo Antônio Pinhal - SP
2007	FeNaViola – Festival Nacional de Viola	X	Colatina – ES
2008	Festival Paulista de Viola Caipira - Violas e Ponteios	III	Salto - SP
2008	Encontro Violas e Violeiros	VIII	Ubá - MG
2008	Festival de Concertina, Sanfona e Viola	IX	Colatina – ES
2008	Festival de Música Raiz Sertaneja	X	Carmo da Cachoeira – MG
2009	Festival Carreirinho de Música Raiz	IX	Bofete - SP
2009	Festival Caipira	VIII	Jaú - SP
2009	Festival de Viola de Corumbataí	VII	Corumbataí – SP
2009	Festival de Viola de Recreio	VIII	Recreio – MG
2010	Voa Viola	II	Evento realizado em vários estados
2010	Festival da Viola Caipira de Cajati	III	Cajati – SP
2011	Seminário Vertentes da Viola no Brasil Tradição e Inovação	II	Belo Horizonte - MG
2011	Premio Rozini de Excelencia da Viola Caipira	III	Belo Horizonte - MG

Ano de Criação	Nome do Evento	Edição	Local
2011	Festival Anapolino de Viola	V	Anápolis - GO
2012	Festival de Jazz e Viola	IV	Campo Grande - MS
2012	Festival de Violeiros de Jales	I	Jales - SP
2013	Canta Violeiro	IV	Cunha - SP
2013	Festival de Viola	II	São Miguel Arcanjo - SP
2013	Festival Viola dos Gerais	V	Várias cidades de Minas Gerais
2013	São Chico das Violas	IV	São Francisco Xavier - SP
2013	festival da musica instrumental da viola violao e guitarra	V	Campinas - SP
2014	Encontro Nacional de Viola Caipira	II	Jaciara - MT
2014	Encontro Nacional de Viola Caipira Feminina	II	Jaciara - MT
2014	Festival Viola Encena	II	Uberaba - MG
2014	Festival de Viola de Ouro	III	Ampére - PR
2014	Festival de Música Sertaneja Raiz	III	Lençóis Paulista - SP
2014	Festival de Violeiros de Conceição	II	Conceição - PB
2014	Festival de Música Raiz de Tupã	III	Tupã - SP
2015	Festival de Viola de Boa Vista	II	Marataízes - ES
2015	Fest Viola - Festival Nacional de Viola	II	Cariacica Sede - ES
2015	Festival Patos & Viola	III	Patos de Minas - MG
2015	Festival de Moda de Viola de Córrego Alegre	I	Córrego Alegre - ES
2015	Festival da Viola e Repente Cego Aderaldo	I	Crato - CE
2015	Festival da Sanfona e Moda de Viola	I	Piúma - ES
2015	Encontro de Viola Caipira - Capital das Águas Quentes	I	Juscimeira - MT
2016	Festival Sertanejo Música Raiz	II	São Manuel - SP
2016	FENAVIVAR - Festival Nacional de Viola do Vargedo	I	Afonso Cândia - ES
2016	Festival de Viola Caipira de Agudos	I	Agudos - SP
2016	Festival de Viola da OAB de Camanducaia	I	Camanducaia - MG
2016	Festival Viva São Gonçalo de Viola Caipira	II	Presidente Prudente - SP
2017	Festival de Viola São Francisco do Glória	I	São Francisco do Glória - MG
2017	Festival de Viola	I	Sete Lagoas - MG
2017	Festival Sabores com Viola catas	I	Catas Altas - MG

APÊNDICE C – TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE A VIOLA NO ANO DE 2017

Para o leitor que tiver interesse em explorar de maneira qualitativa os dados, disponibilizamos nessa seção o levantamento dos trabalhos acadêmicos na íntegra. Na seção 4.3 *Trabalhos Acadêmicos Relacionados à Viola*, demonstramos como foram tratados esses dados e um gráfico obtido por meio deles.

Ano	Local	Tipo	Autor	Título
1933	Rio de Janeiro – RJ	Livro	José de Anchieta	Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta: Cartas Jesuíticas iii
1939	São Paulo – SP	Livro	Fernão Cardim	Tratados da terra e gente do Brasil
1981	Petrópolis - RJ	Artigo	Carlos Rodrigues Brandão	Sacerdotes de Viola - Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais
1981	São Paulo – SP	Livro	José Ramos Tinhorão	Música popular: do gramofone ao rádio e TV
1981	São Paulo – SP	Livro	Julieta Andrade	Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro
1982	Lisboa - Portugal	Livro	Ernesto Veiga de Oliveira	Instrumentos Musicais Populares Portugueses
1985	Rio de Janeiro – RJ	Livro	José Luiz Ferrete	Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?
1986	Lisboa - Portugal	Livro	Ernesto Veiga de Oliveira	Instrumentos Musicais Populares dos Açores
1988		Artigo	Kilza Setti de Castro Lima	Notes on Caiçara musical production: Music as the focus of cultural resistance among the fishermen of the coastal region of São Paulo
1991	Brasília - DF	Artigo	Martha de Ulhoa Carvalho	Viola Caipira Roberto Correa Brazil
1992	Cambridge, Massachusetts - Estados Unidos	Artigo	Suzel Ana Reily	Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre
1993	Estados Unidos – Texas	Artigo	Martha de Ulhoa Carvalho	Musical style, migration, and urbanization: Some considerations on Brazilian musica sertaneja. . .
1998	Campinas – SP	Livro	Mário de Andrade	Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical
1999	Campinas – SP	Dissertação	Ivan Vilela Pinto	Do Velho se Faz o Ovo
1999	São Paulo – SP	Livro	Rosa Nepomuceno	Música caipira: da roça ao rodeio
2000	Porto - Portugal	Livro	José Lúcio	Cordofones Portugueses
2000	Brasília – DF	Livro	Roberto Nunes Corrêa	A arte de pontear viola
2001	Vila Verde – Portugal	Livro	José Alberto Sardinha	Viola campaniça: o outro alentejo
2003	Campinas – SP	Artigo	José Roberto Zan	Do êxodo rural à indústria cultural
2003	Niterói – RJ	Tese	Jorge Miguel Mayer	Raizes e Crise do Mundo Caipira: O Caso de Nova Friburgo
2004	Florianópolis – SC	Dissertação	Allan de Paula Oliveira	O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira

Ano	Local	Tipo	Autor	Título
2004	Lisboa – Portugal	Capítulo de Livro	Ivan Vilela Pinto	O caipira e a viola brasileira
2004	Lisboa – Portugal	Capítulo de Livro	José de Souza Martins	A dupla linguagem na cultura caipira
2004	Uberlândia – MG	Artigo	Martha Tupinambá de Ulhôa	Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990
2005	São Paulo – SP	Dissertação	Eric Aversari Martins	A Viola Caipira, a Modinha e o Lundu
2005	Rio de Janeiro – RJ	Artigo	Renato Moreira Varone Castro	O violão substitui a viola de arame na cidade do rio de janeiro século XIX
2005	Campinas – SP	Artigo	José Roberto Zan	(Des)Territorialização e Novos Híbridos na Música Sertaneja
2006	Três Corações - MG	Dissertação	Tereza Cristina Kalile de Campos Alves	A Canção Sertaneja: Um Espaço Vazio no Tempo
2007	Estados Unidos – Texas	Artigo	Frederick Moehn	Music, Citizenship, and Violence in Post-dictatorship Brazil
2008	Campinas - SP	Dissertação	João Paulo do Amaral Pinto	A Viola Caipira de Tião Carreiro
2008	São Paulo - SP	Tese	Gisela Gomes Pupo Nogueira	A viola con anima: uma construção simbólica
2008	Lisboa – Portugal	Artigo	Manuel Morais	A viola de mão em Portugal
2009		Artigo	José Ramos Tinhorão	Música sertaneja é esse negócio
2010	São Paulo - SP	Tese	Saulo Sandro Alves Dias	O Processo de Escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventando modas e identidades
2010	São Paulo – SP	Artigo	Ivan Vilela Pinto	Vem viola, vem cantando
2011	Campinas - SP	Dissertação	Vinícius Muniz Pereira	Entre o Sertão e a Sala de Concerto: um estudo da obra de Renato Andrade
2011	São Paulo - SP	Dissertação	Rafael Marin da Silva Garcia	Moda de viola: Lirismo, circunstância e Musicalidade No Canto Recitativo Caipira
2011	São Paulo - SP	Tese	Ivan Vilela Pinto	Cantando a Própria História
2012	Estados Unidos	Artigo	Frederick Moehn	Contemporary Carioca: Technologies of Mixing in a Brazilian Music Scene.
2012	Belo Horizonte – MG	Dissertação	Bruno Aragão Cardoso	A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro
2013	Campinas – SP	Tese	Guilherme Orelli Paiva	Análise modal da caixa de ressonância de uma viola caipira
2013	Campinas – SP	Tese	Renato Cardinali Pedro	Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos
2013	Belo Horizonte – MG	Dissertação	Renato Teixeira Almeida	Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade
2013	Araraquara – SP	Tese	Elisângela de Jesus Santos	Entre improvisos e desafios : do cururu como cosmovisão de grupos caipiras do Médio Tietê, SP
2014	São Paulo – SP	Tese	Roberto Nunes Corrêa	Viola caipira: das práticas populares à escrita da arte
2014	Rio Claro – SP	Dissertação	Henrique Albiero Pazzetti	A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu

Ano	Local	Tipo	Autor	Título
2014	São Carlos – SP	Tese	Jean Carlo Faustino	O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade
2015	Dinamarca	Artigo	Jean Carlo Faustino	A Modernidade Sincopada: moda de viola e o êxodo rural no Brasil
2015	Argentina	Artigo	Alexsander Jorge Duarte	A paisagem cantada como repositório de memória e potenciadora de novas paisagens: o caso da música raiz no Sul de Minas
2015	Florianópolis – SC	Artigo	Cristiane da Silva Ferreira	A constituição do ethos discursivo em letra de moda de viola
2015	São Paulo – SP	Artigo	Maria Izilda Santos de Matos e Elton Bruno Ferreira	Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira
2015	São Paulo – SP	Dissertação	Bruno Esslinger De Britto Costa	O Fandagueiro Narrador: cultura popular, território e as contradições do Brasil moderno nas modas de viola caçara
2015	São Paulo – SP	Livro	Chico Lobo e Fábio Sombra	Conversa de Violeiro
2016	Assis – SP	Dissertação	Diogo Silva Manoel	Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro : pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX