

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

LUIZ ANTONIO BARBOSA GUERRA MARQUES

MESTRES DE ONTEM E DE HOJE
UMA SOCIOLOGIA DA VIOLA CAIPIRA

São Paulo

2021

LUIZ ANTONIO BARBOSA GUERRA MARQUES

MESTRES DE ONTEM E DE HOJE
UMA SOCIOLOGIA DA VIOLA CAIPIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G934m Guerra, Luiz Antonio
Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da
viola caipira / Luiz Antonio Guerra; orientador Luiz
Carlos Jackson - São Paulo, 2021.
297 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. viola caipira. 2. cultura caipira. 3. êxodo
rural. I. Jackson, Luiz Carlos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE
Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do aluno: LUIZ ANTONIO BARBOSA GUERRA MARQUES

Data da defesa: 26/08/2021

Nome do Prof. orientador: LUIZ CARLOS JACKSON

Banca:

Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson (Presidente)	FFLCH-USP
Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto	ECA-USP
Prof. Dr. José Roberto Zan	IAR-UNICAMP
Profa. Dra. Marcia Regina Tosta Dias	EFLCH-UNIFESP

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/09/2021



Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson
Orientador

PARA RAUL,
MEU MELHOR AMIGO,
QUE NASCEU E CRESCER COM ESTA TESE.

E PARA TODA A VIOLEIRADA.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha companheira de vida e luta, Francine Rebelo, e a meu filho Raul, por serem meu porto seguro.

Agradeço a minha família que está em Goiás, especialmente a Janete, Alexandre, João Paulo, Iara, Myrthes, Luiz, Noêmia e Antônio, pois sem eles eu não teria chegado até aqui. Sou muito grato também a Fátima, Flávio e Natalia, pelo apoio incondicional desde que cheguei em terras paulistas.

Entre todos meus amigos espalhados pelo mundo e colegas de doutorado, agradeço especialmente àqueles que leram e opinaram sobre este trabalho: Vinícius “Candiru”, Juliana Marra, Bruno Sanches, Yuri Garfunkel, Allana Meirelles e Luiz Felipe Farias. Agradeço ainda a leitura dos companheiros do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP e do Museu do Folclore de São José dos Campos.

Agradeço a Luiz Carlos Jackson pela paciência e brilhante orientação. Agradeço a Dimitri Pinheiro, Alberto Ikeda, Ivan Vilela, Marcia Tosta e José Roberto Zan pela honra de tê-los como membros das bancas de qualificação e defesa da tese.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento dos meus estudos e pesquisa de doutorado.

Agradeço aos violeiros e violeiras entrevistados, os quais considero serem também autores desta tese: Adriana Farias, Almir Pessoa, Almir Sater, Aparício Ribeiro, Alessandro Billy, Arnaldo Freitas, Bilora, Bruna Viola, Bruno Sanches, Cacaí Nunes, Chico Lobo, Diego Lobo, Domá da Conceição, Domingos Noronha, Doroty Marques, Fabiano Baviera, Fernando Deghi, Fernando Sodré, Gabriel Souza, Giba Reys, Guilherme Samejima, Gustavo Lima, Ivan Vilela, Jackson Ricarte, João Araújo, João Paulo Amaral, José Gonçalo, Jovelina de Paula, Leandro Domingues, Léo Canhoto, Letícia Leal, Luciano Arcanjo, Luiz Faria, Luiz Gonzaga, Marina Ebbecke, Marina Mira, Marcos Mesquita, Marcus Biancardini, Mirian Cris, Nelson Mortoni, Olavo Telles, Oliveira Fontes, Orlando Mendonça, Osni Ribeiro, Paula de Paula, Paulino, Paulo Freire, Pedro Vaz, Pereira da Viola, Renato Caetano, Ricardo Vignini, Roberto Corrêa, Rodrigo Gorgumã, Rui Torneze,

Sérgio Penna, Tavinho Moura, Thaís Ribeiro, Thiago Paccola, Victor Batista, Victor Gabriel de Paula, Volmi Batista, Zé da Viola, Zé Helder e Zé Mulato.

A todos os violeiros e violeiras do Brasil, de ontem e de hoje, meus profundos e sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta tese se dedica a analisar os diversos usos da viola caipira, olhando para o passado como uma forma imprescindível para compreender a atuação dos violeiros e violeiras contemporâneos. A tese se divide em duas partes, *Mestres de ontem* e *Mestres de hoje*, de modo a abarcar tanto a evolução do cordofone no território brasileiro e as distintas expressões dentro e fora da indústria fonográfica que se utilizam da chamada viola caipira, quanto a consolidação histórica da cultura caipira, transformações no meio rural brasileiro e representações que os instrumentistas fazem de tal cultura como fundamento de suas práticas artísticas. Nesse sentido, a migração do campo para a cidade e de regiões interioranas para metrópoles é o processo social que atravessa toda a tese, ponto de encontro entre os estudos da sociologia da cultura e sociologia rural sobre os quais se apoia a presente pesquisa.

Palavras-chave: viola caipira, cultura caipira, êxodo rural

ABSTRACT

This thesis analyzes the different uses of the “viola caipira” (Brazilian ten-string guitar), looking to the past as essential to understanding the performance of contemporary guitarists. The thesis is divided into two parts, *Masters of yesterday* and *Masters of today*, in order to cover both the evolution of the chordophone throughout Brazilian territory, as well as the “viola caipira” different uses both within and outside of the recording industry. The thesis also analyzes the history of the “caipira” culture, as well as transformations of the Brazilian rural environment and guitarists representations that use this culture as the foundation for their artistic practices. The migration from rural areas to towns and from small towns to metropolitan areas is the social process that runs through the entire thesis, and serves as the point of intersection between the studies of cultural sociology and rural sociology on which the research is based.

Keywords: Brazilian ten-string guitar, “caipira” culture, rural exodus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I - MESTRES DE ONTEM	17
1. AS SENDAS E OS FEITIOS DA VIOLA.....	18
2. OS BAIRROS RURAIS E O ÊXODO DOS CAIPIRAS	27
3. A VIOLA E OS CAIPIRAS NOS ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO	46
4. A VIOLA ALÉM DAS DUPLAS	90
PARTE II - MESTRES DE HOJE	108
5. O NOVO MUNDO RURAL	109
6. A VIOLA CAIPIRA CONTEMPORÂNEA	123
6.1. A FORÇA DOS FOLGUEDOS	123
6.2. A VIOLA CAIPIRA NO MERCADO FONOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO	144
6.3. A NOVA VIOLA BRASILEIRA	169
6.4. ORQUESTRAS E ESCOLAS DE VIOLA	204
6.5. AS VIOLEIRAS	221
7. A MAGIA DA VIOLA	234
8. DISPUTAS PELA HERANÇA CAIPIRA DA VIOLA	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	272
LISTA DE VIOLEIROS E VIOLEIRAS ENTREVISTADOS	274
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277

INTRODUÇÃO

Esta tese se debruça sobre os violeiros e violeiras, de ontem e de hoje, ou mais precisamente, sobre os usos que dão à viola caipira, instrumento tão carregado de tradições, histórias e paixões.

A prática da viola caipira, desde meados da década de 1990, tem se expandido vigorosamente por meio de uma diversidade de expressões artísticas, que ressignificam, cada uma a sua maneira, a cultura rural que adjetiva o nome pelo qual o instrumento passou a ser mais conhecido. Para os tocadores contemporâneos, a viola carrega uma relação tão íntima com a cultura caipira, que mesmo aqueles que se empenham em maiores inovações estéticas, se comparadas com seus usos tradicionais, as fazem partindo de uma linguagem musical anteriormente consolidada. Desse modo, é inevitável voltarmos os olhos ao passado para compreendermos a formação da identidade sociocultural do instrumento que baliza sua prática atual, seguindo os caminhos que fizeram os violeiros no campo e na cidade, nesses mais de quinhentos anos de Brasil.

Os usos da viola caipira inscrevem-se na própria dinâmica das sociedades rurais do centro-sul do Brasil. A evolução na prática artística do instrumento foi sempre condicionada pela relação campo-cidade: na viola secularmente usada no cotidiano de trabalho, lazer e devoção dos bairros rurais caipiras; nos violeiros levados aos discos por Cornélio Pires, com o surgimento da indústria fonográfica e radiofônica; na popularização das duplas caipiras, mais um elemento a alimentar o sonho do migrante na cidade grande; no declínio da sua prática justamente no período de maior intensificação do êxodo rural, urbanização e modernização da sociedade brasileira; na recente expansão do uso do instrumento e valorização simbólica da viola e sua identidade caipira.

Assim, a viola caipira – anteriormente restrita às manifestações culturais ligadas ao mundo rural, pelos violeiros de tradição oral das comunidades interioranas e nas gravações fonográficas – paulatinamente foi perdendo sua força nesses espaços na segunda metade do século XX, para, desde seu final, ser revalorizada, expandindo seus horizontes expressivos, inclusive para outros estilos de música e novos públicos.

Se o êxodo rural e as transformações no campo explicam sociologicamente o recuo da prática da viola na segunda metade do século passado, tais fatores também estão relacionados com a recente ampliação do seu uso artístico nas cidades. Dito de outra maneira, o êxodo rural que desagregou comunidades camponesas, tornou-se o substrato social da prática atual da viola caipira

nas cidades, possibilitando sua expansão. Observa-se que a tradição caipira da viola é reverenciada pelos violeiros e violeiras atuais, de todas as vertentes artísticas, sugerindo que a grande maioria desses músicos (e seu público) possuem algum grau de identificação, se não direta e materialmente, indireta e simbolicamente, com o mundo rural.

Examinar manifestações artísticas como uma maneira privilegiada de desvendar a lógica dos processos sociais dos quais fazem parte é uma perspectiva analítica consagrada pelos estudos sociológicos. O aspecto musical das sociedades rurais já foi objeto de análise de célebres autores da sociologia brasileira, como Antonio Candido (1956, 1964) e José de Souza Martins (1975).

A obra sociológica mais importante de Candido, *Os Parceiros do Rio Bonito* (2010 [1964]), surgiu do seu interesse de pesquisar o cururu, uma dança cantada rural paulista, iniciativa primeira que levou o autor a se dedicar ao estudo da organização socioeconômica dos bairros rurais caipiras. No prefácio do livro, Candido lembra de suas intenções iniciais e afirma, sobre o cururu, que “não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra”¹. Em escritos inéditos, Antonio Candido deixa clara a sua intenção de estudar a poesia popular em suas ligações com a sociedade, “sem sacrificar as exigências próprias da teoria literária e sem ignorar a fundamentação exigida pelos métodos sociológicos”².

Tendo como referência estudos sociológicos como o de Antonio Candido, o objetivo desta tese é conjugar música e sociedade, apoiada na sociologia rural e da cultura, a partir do pressuposto de que a identidade cultural da viola caipira está intimamente ligada às suas técnicas musicais. Para tanto, um olhar ao mesmo tempo sociológico e musicológico para atributos técnicos da viola caipira pode deslindar importantes elementos socioculturais, ou mesmo históricos, do instrumento e dos instrumentistas.

Esta tese é fruto de intensa pesquisa bibliográfica, audição de fonogramas e consulta a materiais audiovisuais. Hoje em dia, é possível encontrar uma quantidade abundante de informações em textos, documentários, vídeos, gravações independentes e fóruns de debate dedicados à viola e cultura caipira difundidos na rede mundial de computadores, que igualmente serviram de material de análise.

¹ CANDIDO, 2010 [1964]: 11.

² CANDIDO, no prelo.

A tese é resultado também da imersão no meio da viola caipira. Como violeiro, integrei a Orquestra de Viola Caipira da Fundação Cultural Cassiano Ricardo em São José dos Campos (SP), durante os anos de 2015 e 2016, e a Orquestra de Violeiros de Anápolis (GO), em 2019, além de outros projetos artísticos. Frequentei ainda apresentações musicais, rodas de viola, encontros de violeiros, gravações de programas televisivos de música sertaneja, giros de folias, festivais de cultura popular, seminários, cursos e oficinas. Para além do convívio informal, foram realizadas, entre os anos de 2017 e 2021, entrevistas com 64 violeiras e violeiros, entre anônimos e notáveis, que fazem diferentes usos da viola caipira e que atuam em diferentes estados brasileiros, em municípios de regiões e tamanhos variados. Valho-me também de um conjunto disperso de depoimentos³, disponíveis sobretudo nos meios virtuais.

Assim, a convivência com violeiros e violeiras está na origem deste trabalho. A análise sociológica das páginas seguintes só foi possível graças a tais abundantes e frutíferos encontros. Apenas uma ínfima parte das entrevistas aparecerá de maneira literal, quando muito representativa de determinado argumento. Porém, as palavras, opiniões e raciocínios apresentados por todos os entrevistados foram de grande valia no processo de escrita da tese, que, em certo sentido, foi elaborada também por centenas de mãos de tocadores, cabendo a mim o esforço de exegese dos variados pontos de vista.

Há uma justificativa metodológica relevante para um número tão grande de entrevistas. O meio da viola caipira lida com tradições seculares e emoções arraigadas, que hoje avivam profícuos debates entre melômanos. Há considerável diversidade de vertentes de usos culturais da viola, por vezes mutuamente ignoradas ou, ainda, que se antagonizam. Tal pluralidade ao mesmo tempo provém de e germina relações diferentes com o instrumento, tradições caipiras e mundo rural. Apenas por meio de uma análise maturada pelo contato com numerosos violeiros e violeiras, cada um trazendo a sua própria verdade, foi possível a manufatura de uma tese à altura do desafio proposto: uma abordagem sociológica que investigue toda a complexidade, amplitude e diversidade das práticas da viola caipira contemporânea, sem excluir uma vertente em favor de outra.

Aqui, mais que a música ou a viola caipira, são os violeiros e violeiras os protagonistas. São eles os principais mediadores responsáveis por dar vida à música e sentidos à viola. Esta é uma

³ Utilizo o termo “depoimento” quando a citação não provém de uma entrevista feita por mim, mas retirada de fonte secundária.

particularidade do presente estudo: o que mais interessa aqui são os usos que os músicos fazem da viola caipira, ou seja, a relação entre as músicas de viola e os contextos sociais que as produzem e fazem circular, mediada pela figura do violeiro. Para tanto, seguimos as lições de Antoine Hennion, no seu livro *La Pasi3n Musical* (2002), que nos ensina que na m3sica – de maneira mais evidente que em outras formas de arte – os mediadores s3o fundamentais para a sua exist3ncia. “Estranha dan3a, em que tudo 3 jogado no intervalo”⁴, diria o soci3logo franc3s, no sentido de que a sociologia da arte deve se interessar menos pelas realidades estabelecidas, mais pelo estabelecimento das realidades⁵.

Al3m dos instrumentistas, h3 tamb3m que se reconhecer um denso tecido de media33es: agentes (como compositores, int3rpretes, produtores, apresentadores, cr3ticos, acad3micos, professores, luthiers, ouvintes e aficionados) e objetos (como a pr3pria viola, manuais, partituras, cen3rios, indument3ria, fonogramas e meios de comunica33o). Dessa forma, poderemos restabelecer a necess3ria continuidade de an3lise entre o violeiro e quem o ouve, as cordas de sua viola, as t3cnicas instrumentais, sua mem3ria musical e afetiva, as cifras ou partituras que lhe servem de c3digo, o espa3o onde ressoam as melodias, as grava33es de suas can33es e os meios de comunica33o que as divulgam⁶.

Em suma, o m3todo sociol3gico aqui adotado implica olhar a complexidade das media33es envolvidas nas pr3ticas musicais da viola caipira, n3o apenas para a m3sica pronta em seus aspectos est3ticos ou po3ticos, n3veis nos quais se costumam localizar outros estudos sobre o tema e o pr3prio debate do senso comum entre violeiros e diletantes.

A tese est3 estruturada em duas partes. A primeira, *Mestres de Ontem*, traz uma perspectiva hist3rica da viola (desde suas origens ib3ricas at3 se fazer caipira), do g3nero fonogr3fico que se tornou seu principal representante (desde as grava33es de Corn3lio Pires at3 a m3sica sertaneja da segunda metade do s3culo) e dos usos da viola que extrapolaram esse segmento musical. Em termos cronol3gicos, a primeira parte se inicia com a chegada das primeiras violas ao Brasil e se encerra com o cen3rio da m3sica brasileira no fim da d3cada de 1970⁷.

⁴ HENNION, 2002: 75, tradu33o nossa.

⁵ *Ibidem*: 222.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Para a an3lise desse per3odo, recorri a fontes secund3rias, biografias e pesquisas acad3micas sobre hist3ria da m3sica, al3m de *sites* especializados na rede mundial de computadores, todos citados ao fim da tese. Baseei-me ainda na audi33o de um numeroso conjunto de grava33es fonogr3ficas e consulta a fichas t3cnicas de discos 78 rpm, compactos e *long plays* da m3sica brasileira.

A primeira parte trata ainda da formação socioeconômica da zona rural do centro-sul do Brasil, à qual a viola amalgamou-se. São desenvolvidas as discussões da sociologia rural sobre o sujeito caipira, seu meio e as mudanças ocorridas durante o século passado. Essas discussões são fundamentais para o entendimento do significado original do termo caipira, para além do debate musical.

A abordagem histórica da primeira parte da tese é indispensável para compreendermos a edificação da identidade caipira e suas transformações analisadas na segunda parte. Esta, intitulada *Mestres de Hoje*, inicia-se com o esboço da configuração do atual mundo rural e novas relações estabelecidas entre campo e cidade, que são a base material para as representações contemporâneas sobre a cultura caipira, advogando um giro conceitual da noção de “caipira”, que deixa de ter centralidade para a sociologia rural, para ser essencial no domínio da sociologia da cultura.

Na segunda parte, investiga-se a valorização a que assiste a viola e cultura caipira a partir de meados da década de 1990, descrevendo os eventos e personagens precursores dessa valorização no âmbito da música brasileira, para então esmiuçar os diversos prismas desse processo centrado na viola caipira, que se encontra em pleno desenvolvimento. Também é descrito o desenvolvimento das diferentes vertentes contemporâneas da viola, bem como certas iniciativas que explicam tal ampliação, como o avanço da escolarização, das orquestras e da prática por parte das violeiras. Busca-se ainda investigar sociologicamente o fascínio que o instrumento causa em seus tocadores, atraindo crescente interesse pela viola caipira, sobretudo das novas gerações, em pleno século XXI. A tese é concluída com a análise dos embates simbólicos acerca das maneiras com que práticas contemporâneas mobilizam antigas tradições.

Assim, se a primeira parte (*Mestres de ontem*) se vale da análise social da história da viola, música e cultura caipira, a segunda parte (*Mestres de hoje*) é principalmente etnográfica, habitada pelas violeiras e pelos violeiros com quem convivi e pude entrevistar, de diversas vertentes artísticas que representam usos culturais distintos do instrumento e que refletem relações heterogêneas com o universo rural. É justamente nessas relações simbólicas entre campo e cidade, oriundas de movimentos reais de migração do meio rural para o urbano, do interior para grandes cidades, que se encontra o eixo analítico que perpassa transversalmente toda a tese.

Como as diferentes práticas musicais da viola associam-se a relações diversas entre campo e cidade que se estabelecem no Brasil contemporâneo? Quais são as concepções e representações de ruralidade que emergem dessas relações? Qual o sentido que a cultura caipira – ou cultura

rústica, como também se refere Antonio Candido – dá à identidade artística e pessoal dos violeiros atuais? E quais as acepções atribuídas à ideia de caipira, hoje?

Para muitos, a viola está adquirindo novos significados; para outros, novos instrumentistas surgem para reforçar os ídolos do passado. Diante de nossos olhos e ouvidos, desencadeia-se um inédito desenvolvimento da viola, no qual se reconfiguram as relações entre antigas e novas práticas, e se estabelecem novos mestres.

PARTE I
MESTRES DE ONTEM

1. AS SENDAS E OS FEITIOS DA VIOLA

A viola é um cordofone de origens ibéricas. Em território nacional, entretanto, abrazeirou-se: percorreu longos caminhos, das primeiras cidades litorâneas para o interior do país, passou a ser construída artesanalmente pelos habitantes daqui, adquirindo suas idiossincrasias, diversas afinações, técnicas de execução, repertórios populares e sonoridades peculiares.

Sendo um grupo de instrumentos muito tocados em Portugal na época em que os ibéricos cruzaram o oceano Atlântico, alguns tipos de violas foram trazidos ao Novo Mundo pelos colonizadores e sua prática passou a ser amplamente difundida no acompanhamento dos diversos cantos, festas e bailes sacros e profanos. Assim como no seu país de origem, a viola fazia parte da cultura urbana da Colônia, sendo popular principalmente nas primeiras cidades brasileiras. Renato Castro nos conta sobre a viola no século XVII sendo tocada e construída pelo poeta Gregório de Matos no recôncavo baiano e, no século posterior, Domingos Caldas Barbosa utilizando-a na composição de modinhas e lundus⁸. Na capital Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, a viola ainda acompanhava muitas festas populares, como as folias de Reis e do Divino Espírito Santo, manifestações hoje tidas como tipicamente rurais⁹.

Expedicionários naturalistas da época relataram a centralidade musical da viola no Brasil colonial. Os bávaros Spix e Martius, por exemplo, em viagem realizada entre os anos de 1817 e 1820 como parte da comitiva da arquiduquesa Maria Leopoldina de Áustria, esposa de D. Pedro I, afirmaram: “a viola é aqui como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça imobiliária que se encontra apenas nas casas ricas. As canções populares são acompanhadas pela viola e tem sua origem, tanto em Portugal como no próprio país”¹⁰. Em outro trecho, reafirmaram: “o brasileiro é de um temperamento alegre e amante dos prazeres. Em

⁸ CASTRO, 2005: 782-783.

⁹ ABREU, 1999; TRAVASSOS, 2006.

¹⁰ Trecho traduzido por Castro (2005: 783-784) do original em alemão: “Die Gitarre (Viola) ist auch hier, wie im südlichen Europa, das Lieblingsinstrument; dagegen gehört ein Fortepiano zu den seltensten Meubles und wird nur in reichen Häusern angetroffen. Die Volkslieder, welche, von der Gitarre begleitet, gesungen werden, stammen theils aus Portugal, theils sind sie im Lande gedichtet” (SPIX; MARTIUS, 1823: 105).

quase todos os lugares que nos estabelecíamos a noite, ouvíamos o zunido da viola, a cujo acompanhamento se cantava ou dançava”¹¹.

Até meados do século XIX, as violas eram os instrumentos de cordas predominantes no meio rural e urbano brasileiro, quando se registrou a chegada das primeiras guitarras francesas. Este instrumento representou uma modernização dos vários tipos de guitarras (ou violas, em português) encontradas na Europa naquele tempo: padronização para seis ordens de cordas simples, afinação uniforme (E-B-G-D-A-E, da corda mais aguda para grave) que facilitava acordes e modulações, técnicas de construção que resultaram em um instrumento melhor temperado, com maior projeção sonora¹².

Enquanto esse novo instrumento continuou sendo chamado de guitarra nos demais países europeus, em português foi cunhado um novo epíteto: violão, ou seja, uma viola grande. Essa confusão de nomenclatura explica o fato de nós muitas vezes nos referirmos ao próprio violão pelo apelido de viola¹³. Os pesquisadores que se dedicam à organologia da viola encontram dificuldades para identificar com precisão os instrumentos musicais nos limitados documentos históricos, afinal, o termo “viola” foi sempre utilizado por portugueses e brasileiros como designação genérica para instrumentos de cordas com características muito diversas. A confusão é agravada pelo fato de que, ainda hoje, utilizam-se as nomenclaturas de maneira flexível para se referir às diversas práticas musicais relacionadas à viola e mesmo ao violão.

Fato é que, com seu advento, o violão passou a ocupar o papel de principal acompanhador da música popular nas cidades brasileiras. E, aos poucos, a viola foi se tornando um instrumento marginalizado nas principais urbes do Império.

Muitos dos ritos religiosos foram banidos pela Igreja católica, de forma que manifestações típicas do catolicismo popular – seus rituais, músicas, danças e a própria viola – foram gradativamente se afastando dos centros urbanos, onde a Igreja lograva maior controle,

¹¹ “Der Brasilianer ist von lebendiger und gessuliebender Gemütsart. Fast uberall, wo wir an Abende an langten, schalte uns der schwirrende. Ton der Gitarre (Viola) entgegen, zu dessen Begleitung man sang oder tanzte” (Ibidem: 294, tradução nossa).

¹² “O violão com sua afinação predominantemente em intervalos de quarta possibilitava uma maior abertura e facilidade na confecção de acordes que a viola com suas afinações em que predominavam os intervalos de terça. Notemos que a afinação em intervalos de terça favorece uma escrita mais horizontal, ligada ao contraponto, como ocorreu nas músicas renascentista e barroca. Já a afinação em intervalos de quarta propicia a construção de acordes, ou seja, uma escrita mais vertical, como a presente nos períodos clássico e romântico, época em que o violão é gestado” (VILELA, 2013: 41).

¹³ Existe ainda a viola erudita ou viola de arco, um instrumento de cordas friccionadas da família do violino.

encontrando refúgio no meio rural. O restrito número de clérigos para suprir as demandas devocionais de uma população tão dispersa na vastidão do sertão levou à necessidade de leigos substituírem os sacerdotes, criando suas próprias instituições e multiplicando a atividade de benzedores, rezadores e foliões, que reinterpretabam, da sua maneira e boa-fé, os ensinamentos do evangelho. Na religiosidade sincrética do sertão, os santos ocuparam uma posição privilegiada e íntima dos fiéis, responsáveis por prover a proteção diante das incertezas do cotidiano caboclo.

Assim, as comunidades caipiras tornaram-se redutos de inúmeras danças, festas e folguedos do folclore brasileiro, que ainda hoje são praticados com devoção e se mantêm simbolicamente ligados ao mundo rural, tais como folias de Reis, do Divino Espírito Santo e outras santidades; congadas, moçambiques e catopés; encomendas de alma; caçadas da rainha; danças de São Gonçalo e Santa Cruz e as celebrações de outros santos do vasto calendário hagiológico, como as famosas festas dos santos juninos. Agregam-se ainda outras danças em ocaso nas cidades, de matriz europeia (como contradança, quadrilha, fandango, vilão, cana-verde e marujada) e africana (como lundu, jongo e samba), entre outras.

Roger Bastide exemplifica bem esse processo centrífugo de interiorização do folclore brasileiro com o caso da festa de São Gonçalo, realizada atualmente em várias regiões do Brasil em reverência ao santo protetor dos violeiros:

A festa de S. Gonçalo, se bem que de origem portuguesa, é a tal respeito particularmente significativa [...]. A princípio, essas danças se faziam no interior das igrejas, para as raparigas casadoiras, e La Condamine teve ainda ocasião de assisti-las em 1817 no Recife. Elas se realizavam a 10 de janeiro, dia de S. Gonçalo, mas a Igreja acabou por proibir nas grandes cidades êste culto, que lhe parecia indecente, e, malgrado os esforços tendentes a restaurá-lo, veio a desaparecer por volta de 1889, ao mesmo tempo que a monarquia. As danças se conservaram nos campos, onde a fiscalização da Igreja não pôde tomar senão uma forma temporária e descontínua, onde a fé tem que se alimentar a si própria, sem nada esperar de fora. Mas, acabando por ligar-se à velha instituição que as criara, tais danças já não se realizam no dia do aniversário do santo, mas em qualquer outro dia do ano, à vontade dos organizadores. Elas se tornam uma ‘promessa’, um ‘voto’, de um roceiro que se curou de certa moléstia dolorosa ou de uma rapariga que não se casa e que invoca a clemência do santo. Antes do mais, cumpre reunir os recursos necessários para a festa de maneira a contentar o santo, depois é preciso fazer chegar o aviso a uma população mui dispersa, o que requer tempo. O folclore rural torna-se assim a missa da gente humilde.¹⁴

¹⁴ BASTIDE, 1959: 24

Das celebrações populares citadas, a mais encontrada atualmente, de norte a sul do Brasil, é a folia de Reis ou reisado. No Brasil central, a viola caipira é o principal instrumento das folias. Carlos Rodrigues Brandão as define como “um espaço camponês simbolicamente estabelecido durante um período de tempo igualmente ritualizado [entre o natal e o dia de Reis], para efeitos de circulação de dádivas – bens e serviços – entre um grupo precatório e moradores do território por onde ele circula”¹⁵. Ele chama a atenção não apenas para as práticas dos foliões, mas de todas essas festas do catolicismo popular, como uma “crônica cerimonial da própria sociedade camponesa”¹⁶.

Em síntese, foram as comunidades interioranas do país que adotaram a viola e as manifestações culturais que a ela estavam relacionadas, passando a recriá-las e integrá-las a suas culturas camponesas, a ponto de se tornarem indissociáveis. É nesse processo histórico que a viola se converteu em símbolo da cultura rural e, já em meados do século XX, ganharia o título pelo qual é hoje mais conhecida: *viola caipira*.

A viola caipira, tal como a concebemos atualmente, é um instrumento musical de cordas dedilhadas como o violão, mas um pouco menor, com cintura mais acentuada. É mormente encontrada com dez cordas distribuídas em cinco pares de cordas duplas¹⁷, sendo os dois inferiores em uníssono e os outros três oitavados¹⁸, estando a corda mais aguda não entre as inferiores, mas no terceiro par. A consolidação das características peculiares da viola caipira está intimamente ligada à padronização promovida pelas primeiras fábricas de instrumentos musicais instaladas em São Paulo na alvorada do século XX e ao desenvolvimento do gênero fonográfico conhecido como música caipira, como veremos.

Nesse sentido, suas afinações são um tema à parte. Ao contrário do seu primo moderno, a viola caipira apresenta inúmeras afinações, ou seja, os violeiros utilizam diferentes relações

¹⁵ BRANDÃO, 1981: 36.

¹⁶ Ibidem: 50.

¹⁷ Nas suas pesquisas, o violeiro Junior da Violla (CIAMBARELLA JUNIOR, 2020) tem encontrado várias violas com seis ordens de cordas, defendendo que o número de cordas não deve ser um critério absoluto para definir a viola caipira. Certos fatos corroboram o ponto de vista de Junior, como por exemplo, o uso de violas de 12 cordas, distribuídas em seis pares, por algumas das primeiras duplas caipiras a gravar discos, como Mandi & Sorocabinha. Ademais, as excursões etnográficas coordenadas por Mário de Andrade na década de 1930 encontraram violas com cinco e seis pares de cordas (Discoteca Oneyda Alvarenga, 2000), o que levou folcloristas como Câmara Cascudo a defini-la como “instrumento de cordas dedilhadas, cinco ou seis, duplas, metálicas. [...] É verdadeiramente o grande instrumento da cantoria sertaneja. Violeiro é sinônimo de cantador” (CASCUDO, [1954] 2001: 909-910, verbete “viola”).

¹⁸ As cordas da viola, dos pares agudos para os mais graves, recebem os nomes de prima e contra-prima, requinta e contra-requinta, turina e contra-turina, toeira e contra-toeira, canotilho e contra-canotilho (ou bordões).

intervalares entre as cordas¹⁹. Predominam-se as afinações abertas: quando tocadas todas soltas, as cordas soam um acorde (geralmente maior), cintilando uma miríade de harmônicos. Comuns em diversas culturas populares pelo mundo, as afinações abertas permitem a execução do acorde principal sem pressionar nenhuma corda. Permitem também, com apenas um dedo em *pestanda*, as mãos calejadas pelos ofícios rurais do violeiro fazer os principais acordes do campo harmônico maior (tônica, dominante e subdominante), base harmônica da música rural e das canções caipiras gravadas. Essas características da viola caipira são recorrentemente mencionadas pelos que a entendem como um instrumento simples e rudimentar. Entretanto, é justamente a afinação aberta que possibilita ao violeiro tocar por horas e horas nas festas de comunidades rurais ou girar com a folia madrugada adentro em honra dos Santos Reis. Possibilita, portanto, a viola cumprir sua função cultural sem a exigência de sofisticação técnica, tornando-a tão popular.

A diversidade de afinações deriva da tradição oral que conduziu a viola caipira aos dias de hoje. Sem manuais de ensino ou professores formais, fabricada e tocada de maneira espontânea pelos sertões, cada violeiro se viu livre para armar sua própria afinação em busca da melhor maneira para se formar os acordes, utilizando o maior número de cordas soltas possíveis. Alterar a afinação é também um recurso para cantar em tons variados, abdicando-se de aprisionar as cordas em pestanas ou formar posições mais complexas pelo braço da viola. E ainda, há relatos de violeiros das tradições orais que modificavam as afinações de suas violas, para um código que só eles conheciam, com o fim de não revelar os segredos das suas técnicas²⁰. Uma afinação pode assumir nomes distintos em diferentes regiões; igualmente, uma mesma alcunha pode designar diferentes afinações, de acordo com o informante.

A afinação chamada cebolão é hoje a mais tocada, consagrada pelas duplas caipiras. Trata-se de uma afinação aberta, na qual o acorde maior formado pelas cordas soltas tem como nota mais grave sua quinta e não sua fundamental. A afinação é usada sobretudo em Ré, Mi bemol ou Mi. Dessa forma, na tonalidade de Mi teríamos os pares afinados, do agudo para o grave, E-B-G#-E-B, e em Ré, D-A-F#-D-A. Circula entre os violeiros a lenda de que o nome vem de sua beleza, que faz o ouvinte chorar de emoção como se estivesse cortando cebola. Indícios apontam que,

¹⁹ Em música, a distância entre as notas é chamada de intervalo. Pesquisas realizadas para o registro da viola como patrimônio imaterial do estado de Minas Gerais encontraram, entre os violeiros mineiros, 32 afinações, com 46 nomes diferentes (IEPHA, 2018: 325).

²⁰ LOBO; SOMBRA, 2015: 99.

provavelmente, essa seja uma afinação desenvolvida no interior de São Paulo²¹: não está catalogada entre as afinações portuguesas²²; nem foi encontrada pelo folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na sua ida a Goiás no ano de 1942 (quando os discos caipiras já faziam sucesso por lá)²³; além disso, sua disseminação se deu após as gravações das primeiras duplas caipiras, quase todas vindas da mesma região do interior paulista.

Outra afinação muito comum é a rio abaixo, geralmente afinada em Sol maior, na sequência D-B-G-D-G. Encontrei essa afinação como preferida entre violeiros de grande parte das companhias de folia de Reis de Minas Gerais, Goiás e Distrito Federal. No Encontro de folia de Reis realizado em dezembro de 2019 em Planaltina (DF), um violeiro me disse que para cantar música sertaneja, a melhor afinação é o cebolão, mas para a música divina tem que ser em Sol, pois faz a voz sair do fundo do peito. Em Planaltina, mas também em encontros de folia de Reis nas cidades de Goiânia, Aparecida de Goiânia (GO) e Anápolis (GO), pude observar muitos foliões com a viola afinada em cebolão em Mi, mas recorrendo ao uso do capotraste²⁴ na terceira casa, para cantar em Sol. Enquanto não se apresentavam com seus grupos, os violeiros tiravam o capotraste para cantar cururus, pagodes e modas de viola. Não encontrei o mesmo entre os foliões paulistas que conheci. Na Chegada das Bandeiras promovida pelo Museu do Folclore de São José dos Campos (SP) em janeiro de 2020, grupos de folia de diversas regiões do estado cantavam a função com suas violas afinadas em cebolão em Ré ou Mi.

Outras afinações com as quais me deparei sendo tocadas na pesquisa de campo foram a boiadeira (a mesma do cebolão, mas com o par mais grave recuado em um tom) e a natural (também designada por alguns entrevistados de quatro pontos e paulistinha, sendo a mesma do violão, ausente a sexta corda [Mi mais grave]). Encontrei também violeiros atuais que criam novas afinações, sem necessariamente nomeá-las, para explorar diferentes possibilidades melódicas e harmônicas nas suas composições. Pesquisadores citam ainda várias outras afinações, como rio

²¹ Deve-se ressaltar que afinações similares foram desenvolvidas em outras partes do mundo, como a afinação *open-D*, comum no *blues* norte-americano.

²² OLIVEIRA *apud* VILELA, 2013: 49.

²³ AZEVEDO, 1943b.

²⁴ Também chamado de braçadeira, é um dispositivo que se prende em determinada altura do braço da viola (ou outro cordofone) com objetivo de simular uma pestana, facilitando a transposição tonal.

acima, riachão, cebolinha, oitavada, guitarra, meia guitarra, cana verde, paraguaçu, goiana, italiana, etc.²⁵

Durante muito tempo, a maioria das violas foi feita à mão por artesãos amadores, com madeiras encontradas em suas regiões, utilizando-se de ferramentas elementares, como facão ou canivete, e cordas feitas de tripas de animais ou compradas em carretéis. Algumas oficinas artesanais notabilizaram-se pela manufatura de violas, que levavam cravelhas de madeira e braço com apenas dez trastes na altura do tampo (chamados de meia-regra). As violas de Queluz, por exemplo, produzidas por famílias de Conselheiro Lafaiete (MG), tinham 12 cordas distribuídas em cinco ordens (duplas e triplas) e foram populares até as primeiras décadas do século XX, destacando-se pela qualidade e marchetaria²⁶. As primeiras fábricas brasileiras que produziram violas padronizadas em série foram a Del Vecchio e a Giannini, cujas fundações estão relacionadas com a vinda de imigrantes italianos para São Paulo a partir da segunda metade do século XIX. Entretanto, seguiu sendo comum, entre os violeiros tradicionais e as duplas caipiras mais antigas, o uso de violas artesanais.

Essa forma rústica, espontânea e criativa de construção do instrumento proporcionou não somente a proliferação de diferentes afinações, mas também variadas formas de viola, técnicas de construção e execução, muitas vezes adaptando os materiais que estavam à mão dos artesãos. Lembremos que em Portugal também existiam vários instrumentos chamados de viola, sendo hoje encontradas naquele país as tradicionais violas braguesa, amarantina, toeira, beiroa, campaniça, micaelense, terceirense e madeirense (ou de arame). No processo histórico de abrasileiramento desses instrumentos, muitas outras violas surgiram, não apenas aquela espécie chamada de caipira. As pesquisas empreendidas por folcloristas na primeira metade do século XX, como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, encontraram violas por onde passaram, de norte a sul do país.

No Nordeste, o instrumento teve uma trajetória semelhante e adquiriu suas idiossincrasias. De acordo com o violeiro Caçapa, a viola

tornou-se um dos instrumentos de cordas mais populares no Nordeste, com forte presença na região até, pelo menos, a passagem do século XIX para o XX. É neste momento que alguns instrumentos de invenção mais recente, de introdução ou

²⁵ Ver CORRÊA, 2002; IEPHA, 2018; RIBEIRO, 2018; VILELA, 2013.

²⁶ CORRÊA, 2000: 23-28.

popularização mais tardia no país – o fole de 8 baixos, o acordeom, o violão, o cavaco e o bandolim – passaram a disputar a preferência dos músicos ligados às tradições orais da região, muitas vezes ocupando os espaços anteriormente reservados à viola, e também à rabeca e ao pífano. [...] Nestas primeiras décadas do século XXI, a viola vem sendo utilizada com regularidade em um número relativamente reduzido de tradições musicais do Nordeste. Em parte dos gêneros e folguedos [...] existentes na região, o instrumento deixou de ser um elemento essencial, em alguns casos desaparecendo sem prejuízo à performance musical, em outros sendo substituído por violões e cavaquinhos. [...] foi possível localizar dados suficientemente precisos e detalhados a respeito do uso contemporâneo da viola em apenas três destas tradições – a cantoria, o samba de roda e o reisado – embora existam registros bem recentes de sua utilização também nas danças de São Gonçalo e nas folias de reis baianas.²⁷

À diferença dos outros tipos de violas citadas na sequência, a construção das violas tocadas no Nordeste (com exceção da machete) é basicamente a mesma da conhecida como caipira no centro-sul do país, distinguindo-se principalmente pelo uso cultural dado por repentistas e cantadores. Tal diferença foi acerada com a segmentação promovida pela indústria fonográfica no século XX, que passou a delimitar sob a nomenclatura “caipira” as expressões populares do Sudeste e Centro-Oeste, separando-as da cantoria encontrada no Nordeste brasileiro.

Atualmente, há dois tipos de viola mais tocados pelos cantadores e repentistas nordestinos, que se diferem entre si no modo de se encordoar o instrumento. Roberto Corrêa chama de viola de cantoria ou repentista aquela que possui sete cordas, com quatro ordens simples e a quinta ordem tripla; e de viola nordestina aquela com apenas cordas em duplas, podendo ser seis ordens (como o violão de 12 cordas) ou cinco ordens (como a viola caipira)²⁸. Entre os violeiros nordestinos, predomina a chamada afinação de cantoria, que pode variar a altura de acordo com o registro vocal do cantador, mas a relação intervalar entre as cordas é a mesma da afinação conhecida no centro-sul como natural, semelhante à afinação do violão, “com a diferença de que a segunda e a terceira ordem são afinadas uma oitava acima do que seria convencional em outras tradições”²⁹. Por fim, as escalas predominantes na região (com a quarta aumentada e a sétima menor) são responsáveis por dar o sotaque característico da viola tocada no Nordeste.

Caiu no gosto dos violeiros nordestinos a viola dinâmica, modelo concebido pela fábrica paulista Del Vecchio na década de 1930. De acordo com o violeiro Caçapa, o sistema dinâmico

²⁷ CAÇAPA, 2018: 12-14.

²⁸ CORRÊA, 2019: 41-43.

²⁹ CAÇAPA, 2018: 16.

consiste em embutir um cone de alumínio ressonante (chamado de diafragma) no corpo do instrumento, resultando um timbre metálico com maior projeção sonora. “Essa identificação é hoje tão forte que boa parte da população local associa imediatamente a imagem da viola dinâmica aos repentistas”³⁰.

Além desses dois tipos de viola tocados no Nordeste, no recôncavo baiano é tradicional a viola machete no samba de roda (ou samba-chula), intimamente associada a expressões culturais de matriz africana. A prática e confecção do machete ganhou um importante incentivo com o plano de salvaguarda promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que declarou o samba de roda patrimônio imaterial do Brasil em 2004.

No fandango tocado pelas populações caiçaras do litoral Sul e Sudeste do país, utiliza-se uma pequena viola artesanal também chamada de machete, bem como outra maior, conhecida como viola branca ou fandangueira, caracterizada pela cor clara da caixeta com que é feita e por uma corda de menor extensão que vai até o meio do braço do instrumento, que está sempre ressoando e dá o tom ao cantor.

Há também a viola de cocho, assim chamada devido à técnica de escavação da caixa da viola em uma tora maciça, de maneira semelhante à fabricação de cochos para alimentação do gado. Tradicionalmente utilizada por cururueiros e mestres da dança do siriri do Mato Grosso, a construção da viola de cocho foi declarada patrimônio cultural imaterial brasileiro em 2004 pelo Iphan.

Podemos encontrar outros tipos de violas, muitas vezes adaptando os materiais que estão ao alcance dos violeiros. Na região do Jalapão, no estado de Tocantins, por exemplo, é tradicional a viola do buriti, palmeira comum nas veredas do cerrado brasileiro. Há ainda violas feitas de cabaça, bambu, lata, etc.

³⁰ Ibidem.

2. OS BAIRROS RURAIS E O ÊXODO DOS CAIPIRAS

Esta tese tem como objeto específico a viola *caipira*, que historicamente se incorporou à cultura das populações rurais de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná e regiões de estados adjacentes. Essa área é compreendida como região caipira por cientistas sociais como Antonio Candido (2010) e Darcy Ribeiro (1995)³¹.

A formação da sociedade caipira nas zonas rurais desse grande espaço geográfico está associada aos processos de colonização do interior empreendidos a partir das bandeiras que, desde o século XVI, saíram de São Paulo com o objetivo de aprisionar indígenas e procurar metais preciosos. Passada a corrida pelo ouro e prata, que atraiu migrantes de todo o Brasil, a população mestiça se dispersou e sedentarizou, e os sertões foram ocupados por pequenos agricultores, pecuaristas, caçadores e coletores, que desenvolveram, com o passar dos séculos, determinados tipos de sociabilidade e cultura, expressos nos seus valores, costumes, crenças, festas, culinária, técnicas de trabalho e cultivo, maneiras de falar a língua portuguesa, etc.³².

A designação “caipira”, aqui, não é usada da maneira do senso comum, como um adjetivo de sentido amplo, geralmente com acepção pejorativa. Para a sociologia rural, o caipira é um tipo humano específico: refere-se aos homens e mulheres livres e pobres do campo dessa vasta região do país. Historicamente, diz respeito às populações rústicas que povoaram as enormes extensões de terra – os sertões – não ocupadas pelos latifúndios escravocratas.

Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito*, defende que a estrutura fundamental da sociabilidade caipira eram os bairros rurais, ou seja, pequenos núcleos habitacionais dispersos, originados da economia predatória e seminômade dos bandeirantes, baseados em relações de vizinhança e parentesco, arraigado tradicionalismo, práticas de auxílio mútuo e sentimento de localidade, nos quais vicejava uma economia quase fechada, voltada à subsistência. Reformulando

³¹ Convencionou-se usar o termo “Paulistânia” como sinônimo dessa área geográfica caipira. Opto por não utilizar tal conceito por considerar que ele traz mais problemas que soluções para pensar a cultura caipira. Ao definir o caipira como morador da Paulistânia, acabamos reforçando a influência histórica de São Paulo e não as características próprias do habitante do meio rural, reduzindo-o a um “bandeirante atrofiado”. Neste sentido, é um termo centrípeto que tenta domesticar o sertão, o desconhecido, as regiões interioranas mais longínquas. A palavra Paulistânia tem origem nos interesses políticos ufanistas do regionalismo paulista do começo do século XX, que tinha como um dos expoentes o historiador Alfredo Ellis Jr. (defensor da eugenia de uma sub-raça paulista), de quem Antonio Candido tomou emprestado o termo.

³² CANDIDO, 2010; WILLEMS, 2009.

a noção de cultura rústica³³, Antonio Candido inaugurou uma tradição de estudos sobre as populações do campo focada no bairro rural.

A subsistência, utilizando-se da mão de obra familiar, constituiu-se na característica fundamental da economia dos bairros caipiras, onde predominava relativa homogeneidade social. A produção dos meios de vida quase não dependia do mercado, de forma que os produtos agrícolas e a quantidade abundante de terras não possuíam nenhum valor financeiro, sendo raro o dinheiro em espécie. O pouco excedente produzido era vendido em vilas ou cidades próximas, para a compra do que não se conseguia produzir, como sal e instrumentos de metal. Os bairros rurais eram caracterizados por uma situação de manifesta pobreza, que se revelava no aspecto precário das moradias, ferramentas e utensílios domésticos, técnicas de trabalho, alimentação rudimentar e roupas que seus moradores vestiam, fiadas por eles mesmos.

Sua pobreza fez com que os caipiras fossem julgados, aos olhos citadinos, como incivilizados, apáticos, enfermos, ignorantes, disformes, desleixados e preguiçosos, como a caricatura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato (2004 [1918]). Porém, Antonio Candido explica que a cultura rústica dos caipiras foi resultado de exitosa adaptação ecológica, apesar de produzirem apenas mínimos vitais de alimentação e abrigo, que pudessem ser garantidos pela economia de subsistência. Portanto, a formação dos bairros rurais representou o equilíbrio ecológico e social que por séculos permitiu a fixação dessas populações nos sertões, garantindo-lhes sobrevivência e margem de lazer, alheias à dinâmica mercantil, enquanto houve grande disponibilidade de terras e manutenção das necessidades restritas aos mínimos vitais.

Por sua vez, os mínimos vitais da economia caipira correspondiam aos mínimos sociais do bairro rural, caracterizado por povoação dispersa, mas de contornos suficientemente consistentes para fornecer um senso de localidade aos seus moradores³⁴. As celebrações e festas religiosas eram os principais momentos de fartura alimentar e reunião dos habitantes do bairro, cujo núcleo era geralmente marcado por uma capela. A festa do padroeiro costumava ser o evento por excelência de sociabilidade dos sítiantes, quando afirmavam sua identidade em relação aos bairros vizinhos.

A necessidade de autossuficiência do bairro promovia certa cooperação e organização social entre seus habitantes, através do intercâmbio de favores e obrigações mútuas, reforçadas pelas relações de parentesco e compadrio. Sendo “praticamente impossível a um lavrador que só

³³ Para uma compreensão dos estudos de comunidades sobre sociedades rústicas, ver WILLEMS (2009 [1944]).

³⁴ QUEIROZ, 1973: 03.

dispõe da mão-de-obra doméstica dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal”³⁵, a necessidade de trabalho coletivo assumia a sua forma mais importante no mutirão. Dessa maneira, solucionava-se o problema de mão-de-obra para as tarefas agrícolas maiores ou construções de benfeitorias, que se revestiam de um aspecto festivo no qual se reunia toda a comunidade.

Nota-se que a existência autônoma, ainda que modesta, do bairro rural, exigia certa dispersão e isolamento. Esse aspecto é reforçado por Antonio Candido, como pressuposto para a manutenção dos mínimos vitais e subsistência caipira. Candido reconhece a necessidade de relacionamento com cidades e bairros vizinhos, mas de modo restrito aos limites impostos pela economia fechada.

Esse isolamento era rompido, sobretudo, por tropeiros, carreiros e boiadeiros, responsáveis pelo transporte, negociação e venda de mercadorias e animais. Para o abastecimento dos bairros rurais e escoamento da produção das fazendas, os tropeiros utilizavam-se de burros e mulas, únicos meios de transporte possíveis nas estradas sinuosas e precárias que cortavam os sertões. O transporte de víveres e pessoas em distâncias mais curtas podia ser realizado sobre os carros de boi. Quanto às boiadas, a única maneira de serem transportadas era locomovendo-se pelas próprias patas, guiadas pelos boiadeiros. Andejes e aventureiros, os tropeiros, carreiros e boiadeiros eram das raras atividades que rompiam a rigidez da economia de subsistência, possibilitando a ascensão social. De modo semelhante, a atividade do vendeiro constituía importante abertura socioeconômica. Os donos dos armazéns e mercearias estavam também vinculados ao transporte de cargas, proporcionando abastecimento e pouso às caravanas de tropas e boiadas. Muitas vezes eram os únicos no bairro a manipular constantemente dinheiro em grande quantia, de modo que, através do comércio, podiam lograr certa distinção social³⁶.

As pesquisas coordenadas por Maria Isaura Pereira de Queiroz conferem maior importância aos contatos externos das comunidades caipiras com zonas urbanas e economias regionais, atenuando o imperativo do isolamento indicado por Antonio Candido. A socióloga demonstra que os deslocamentos regionais eram constantes, motivados sobretudo por práticas culturais e econômicas. Do ponto de vista econômico, sair do isolamento de seus grupos de vizinhança permitia aos caipiras manter um nível de vida mais satisfatório³⁷.

³⁵ CANDIDO, 2010: 82.

³⁶ FRANCO, 1997 [1969]: 62; 80-81.

³⁷ QUEIROZ, 1973: 129.

Maria Isaura propõe uma compreensão flexível da organização dos bairros rurais, permitindo uma definição mais ampla do caipira e abrangendo relações de trabalho e produção não restritas à subsistência familiar. Para ela, a relação com o mercado não implicaria, necessariamente, na dissolução do bairro rural; sua sobrevivência dependeria, sobretudo, do equilíbrio com a sociedade externa. Assim, a análise da autora revela maior resiliência do mundo caipira, se comparada com os prognósticos de Candido.

Nesse sentido, as atividades de subsistência poderiam ser combinadas com a venda de criações, pescados, leite, ovos, hortaliças, frutas, verduras, cultivos e extrativismos diversos, além de produtos de fabricação caseira, como doces e artesanatos. Tal pequena comercialização de mercadorias obtidas com técnicas tradicionais, conjugada com a produção para subsistência, permitia relativa elevação do nível de vida, complementação da dieta e maior contato com áreas urbanas. Quanto a essa combinação entre produção para subsistência e mercado, Maria Isaura denominou de “camponês” aquele que tinha na roça para subsistência o centro de sua economia; e “agricultor” quando se orientava primordialmente para a venda, sendo a roça apenas um complemento que lhe possibilitava certa independência da dinâmica mercantil.

Com a complexificação social do meio rural brasileiro, os bairros caipiras tornaram-se *locus* de tipos intermediários de trabalhadores rurais, tais como parceiros e meeiros, arrendatários e foreiros, agregados, diaristas e colonos. Essas novas relações de produção conservaram, em grande medida, a autonomia produtiva da família, técnicas costumeiras de trabalho, valores culturais tradicionais, cooperação entre vizinhos, relações de parentesco e compadrio. Tais tipos intermediários não provocaram o abandono da produção para subsistência e organização sociocultural própria do bairro rural, mas, ao contrário, exigiu sua conservação, afinal o pagamento da força de trabalho era insuficiente para a sua própria manutenção³⁸.

Nesse processo de permanências e transformações, a viola tornou-se importante elemento na sociabilidade dos bairros rurais, através das cantorias, cantigas de roda, cantos de trabalho, rezas, danças e festas. Sobre esse aspecto musical, Martins afirma que, no cotidiano dos caipiras, a música nunca aparecia sozinha, enquanto música, “não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, trabalho ou lazer”³⁹. Como vimos, Martins declara que a música no contexto dos antigos bairros rurais, “se caracteriza

³⁸ DURHAM, 1978: 103.

³⁹ Idem, 1975: 105.

estritamente por seu valor de utilidade, enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira. Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais, como aliás se observa naqueles que estão em desagregação”⁴⁰.

Para Martins, o que balizava a rotina ritualizada do caipira era, por um lado, o ciclo da natureza, e por outro lado, o calendário litúrgico do catolicismo popular. Ambos os aspectos eram conjugados em função do trabalho rural, da atividade humana sobre a natureza. Não haveria aí a distinção entre sagrado e profano. Para ele, “no universo que situa e explica intersubjetivamente os mínimos vitais da economia do excedente não há a descontinuidade abstrata entre o natural e o sobrenatural. Essas duas ordens estão integradas numa mesma trama”⁴¹.

Tanto os ritos religiosos quanto as atividades laborais possuíam um caráter ritualístico intrínseco na sociedade caipira, onde a música e a poesia se faziam presentes. No fim do labor dos tradicionais mutirões, o dono da casa oferecia a “janta” e a cachaça; frequentemente o folgazão puxava a cantoria e o baile com sua viola, por vezes acompanhado de batucadas, sanfona e outros instrumentos, e a festa coroava a jornada de trabalho. Não apenas nos espaços coletivos dos mutirões, mas também no cotidiano de trabalho de muitas famílias, a viola era a protagonista no cair do dia nos terreiros e beiradas de fogões à lenha.

Muitas vezes, era no próprio espaço de trabalho, familiar ou coletivo, que os caipiras exercitavam a música e a poesia. Eram frequentes, nos momentos de labuta de lavradores e lavadeiras, as canções de trabalho, desafios e enigmas entre os trabalhadores. Em algumas regiões de Minas Gerais e Goiás, há a *traição* ou *treição*, uma espécie de mutirão, na qual os vizinhos “traidores” chegam de surpresa para ajudar no trabalho coletivo, ainda de madrugada, tocando viola e cantando. O violeiro Badia Medeiros (1940-2018) dá outra curiosa explicação para o nome desse rito laboral caipira: chama-se de “treição” porque a paisagem sonora do trabalho coletivo é composta por “três sons”: “o som das violas tocando na porta, o som das enxadas trabalhando e as

⁴⁰ Ibidem: 112.

⁴¹ Ibidem: 108.

pessoas conversando”⁴². No Vale do Paraíba, era comum nos trabalhos coletivos a prática do *brão*, espécie de desafio entoado durante as tarefas coletivas na roça⁴³.

Pode-se dizer que o desafio cantado constituiu-se numa das principais formas de exercício da criatividade musical no cotidiano caipira. Spix e Martius, em viagem pelo Vale do Paraíba em 1817, relataram “condutores da tropa, alegres paulistas, que não deixavam de interpelar-se uns aos outros, com desafios e cantigas”⁴⁴. Igualmente, contava Zé Mira (1924-2008), antigo tropeiro e mestre violeiro radicado no Vale do Paraíba, que seu ofício de cantador sempre andou junto com os de roceiro, tropeiro e carreiro, e da mesma forma oral se transmitiam e desenvolviam. Os desafios cantados e a improvisação de versos no cotidiano de trabalho eram sua diversão desde a infância e fundamento da poesia que parecia sair de si tão naturalmente. Assim Zé Mira relatava como aprendeu a carrear, aos oito anos de idade: “no começo quem manobrava o meu carro di boi era otro. Eu ficava só cantano disafio im cima do carro. Jogava verso pra um, jogava verso pra otro. Fazia verso do boi, do carrero, da istrada, das minina. Mais tudo isso sem viola, só cantano. Eu era um minino inda, né?”⁴⁵.

O desafio, ou seja, “disputa poética cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores”⁴⁶, está na base de expressões musicais caipiras como cururu, batuque, samba rural, jongo, calango, entre outras⁴⁷. Com base nas descrições dos folcloristas, podemos afirmar que todas as modalidades de desafio caipira tinham por tradição também serem dançadas⁴⁸. Nos bairros rurais, os cantos quase sempre estiveram associados a danças – os famosos bailes – mesmo quando isolados de algum ritual específico⁴⁹. No interior de São Paulo, os desafios de cururu faziam parte de outros folguedos, porém, já há muito tempo perderam seu caráter coreográfico, restando apenas

⁴² Depoimento de Badia Medeiros, *Um Brasil de Viola*, disponível em www.umbrasildeviola.blogspot.com (acesso em 04/07/2021).

⁴³ *Brão*. Direção: Victor Biganezes. Vento de Maio Filmes, 2013. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=15FOnnkZUH0 (acesso em 04/07/2021).

⁴⁴ Trecho traduzido por Ferrete (1985: 22) do original em alemão: “Die Führung des Trupps bei Nacht verlangt eine doppelte Aufmerksamkeit der Treiber, damit sich keines der Lasttiere zwischen dem Gebüsch verstecke und zurückbleibt. Unsere Begleiter, muntere Paulisten, liessen es daher nicht an gegenseitiger Aufmunterung durch Zurufen und Gesang fehlen”. (SPIX; MARTIUS, 1823: 199).

⁴⁵ BERNARDES, 1999: 133-134.

⁴⁶ CASCUDO, 2001: 349, verbete “desafio”.

⁴⁷ LUYTEN, 1992: 77.

⁴⁸ *Ibidem*: 97.

⁴⁹ MARTINS: 112.

o espetáculo do desafio⁵⁰. No Mato Grosso, ainda hoje se dança o cururu, ao som de violas de cocho. No Brasil central, a catira se manteve como parte integrante de muitos grupos de folias de Reis e do Divino, englobando ainda outras danças guiadas pela viola, como o quatro ou a curreleira.

Além dos desafios e danças tipicamente rurais, tornaram-se expressões musicais caipiras as danças religiosas (como congada, moçambique, marujada, catopê, Santa Cruz, São Gonçalo) e outras danças de origem europeia (como fandango, contradança, cana-verde, vilão, quadrilha), que foram absorvidas e adaptadas pelas comunidades rurais. Da mesma maneira, gêneros musicais urbanos como toadas, valsas, modinhas e serestas foram assimilados ao repertório dos violeiros no cotidiano dos bairros rurais, alguns deles posteriormente incorporados ao gênero fonográfico pelas duplas.

Portanto, nada menos verdadeiro que uma narrativa purista da origem endógena da cultura dos caipiras. Igualmente, é falsa a ideia de que os caipiras receberam passivamente a influência cultural das cidades. Além de compositores eruditos que se abasteciam da musicalidade caipira para suas composições (lembramos do *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos), gêneros rurais de todo o Brasil eram muito populares entre os artistas urbanos no começo do século XX, acumulando-se representações citadinas sobre o mundo rural que desembocaram na música caipira gravada, num processo circular e persistente. Tais trocas culturais, em ambos os sentidos, foram fundamentais na formação tanto da cultura rural, quanto da urbana da vasta área geográfica caipira.

Carlo Ginzburg, analisando o caso de um camponês italiano na época da Inquisição, formulou uma hipótese geral sobre a comunicação entre a cultura rural oral e a oficial urbana, afirmando a comunicabilidade circular, dialógica e recíproca existente entre elas. Resgatando a ideia de circularidade proposta por Mikhail Bakhtin, Ginzburg demonstrou a mútua interação existente entre elementos culturais das classes dominantes e subalternas, filtrados por cada qual à sua maneira.

O historiador italiano aponta que os elementos da cultura hegemônica encontrados na cultura popular são resultado de uma convergência espontânea e mais ou menos deliberada, e não de uma inconsciente deformação da fonte⁵¹. Assim, essa cultura essencialmente oral do mundo rural brasileiro (com pouco ou nenhum acesso à educação formal) foi também fruto da incorporação pelos caipiras dos elementos da cultura letrada com a qual tiveram contato, enfatizando certas

⁵⁰ LUTYEN, 1992: 97; CANDIDO, no prelo.

⁵¹ GINZBURG, 2002: 18

características em detrimento de outras, a ponto de mudar a natureza original, criando o novo e assimilando-o na sua cultura rural secularmente sedimentada.

A cultura caipira é resultado desse contínuo intercâmbio cultural e de sua transmissão oral. A interpretação do evangelho que fazem as folias de Reis é um exemplo primoroso desse processo de assimilação. Na sua exegese, o violeiro mestre da folia reelabora as escrituras de forma a torná-las mais compreensíveis, traduzindo-as em termos da experiência cotidiana. O mestre pode enfatizar elementos secundários, em detrimento dos centrais, recorrendo a surpreendentes analogias e metáforas, muitas vezes invertendo o sentido da passagem.

Entre todas as suas manifestações, a moda de viola é a expressão central da musicalidade caipira. Muitas vezes usada como designação genérica do canto rural profano⁵², em verdade a moda de viola consiste numa maneira peculiar da população rural cantar uma história, sendo uma espécie de “imprensa do sertão”. De acordo com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, “‘moda’ é uma velha designação portuguesa para ‘cantiga’ [que] caiu em desuso no século XVIII, quando o preciosismo reinante substituiu-a pelo diminutivo ‘modinha’”⁵³. Os temas das modas são os mais variados possíveis, narrando histórias fantásticas ou cotidianas do caipira, podendo abranger fatos locais, regionais, nacionais ou mesmo internacionais, conforme o sentimento do cantador.

Na sua forma tradicional, aquele que faz a primeira voz trova a história recorrendo à memória e ao improviso, enquanto o “segundeiro” empenha-se em acompanhá-lo terça acima ou abaixo, com ligeiro atraso, como se adivinhasse as palavras do parceiro, de forma semelhante à maneira como ainda hoje são improvisadas as toadas pelos mestres das folias. Para alcançar tamanha sincronia entre os cantos, cada cantador costuma ter um companheiro fixo ou preferível, habituado com o seu repertório e estilo de canto e improviso. Isso ocorre nas comunidades rústicas onde a moda manteve o seu caráter de poesia de circunstância⁵⁴, expressando o sentimento espontâneo do violeiro. Com a gravação de modas de viola e sua disseminação, houve uma tremenda compressão das durações das modas e as letras passaram a ser decoradas, perdendo o aspecto espontâneo que caracteriza a cultura tradicional.

A viola acompanha o canto da moda ponteando a melodia entoada ou apenas marcando levemente a harmonia, estando o foco na narrativa, tipicamente cantada em intervalo de terças por

⁵² MARTINS, 1975: 105.

⁵³ AZEVEDO, 1943a: 182.

⁵⁴ ROSSINI, 1997.

uma dupla de cantores. Nos intervalos das estrofes, é costume a viola fazer um recortado ou pontear um tema melódico em escalas duetadas também em terças. Além de se apresentar de forma isolada, a moda de viola aparece como parte cantada de danças como a catira ou cateretê, no intervalo entre as palmas e o sapateado, para breve descanso dos dançadores⁵⁵.

Nos bairros rurais caipiras, as modas de viola desenvolveram-se como formas privilegiadas de transmissão oral do conhecimento. Eram passadas de boca em boca, dependendo da memória auditiva de violeiros e cantadores. Em comunidades massivamente não alfabetizadas, a arte da narrativa cantada em versos possibilitava que histórias, costumes, memórias e valores fossem transmitidos através do espaço e do tempo, mantendo os relatos ou alterando-os, revivendo o velho ou criando o novo, ao capricho da dinâmica oral da cultura dos caipiras. Nesse sentido, as modas podem ser consideradas criações coletivas, avessas às normas de exclusividade autoral. Para Martins, o violeiro “traduz em composição verbal e musical as concepções coletivas. Por outro lado, ele o faz para um público que se ‘apropria’ em comum dos acontecimentos cantados, pois se canta o acontecido que tem merecimento da concepção de todos”⁵⁶.

A própria escolarização da viola caipira é um fenômeno relativamente recente, contando ainda hoje com apenas algumas iniciativas isoladas de sistematização do ensino do instrumento. A característica principal do ensino da viola atualmente é a coexistência do ensino formal com o não formal, alimentando-se do caráter mnemônico deste. O aprendizado tradicional se dá principalmente através dos artifícios da observação e imitação de outros violeiros, tentativas e erros, sempre dependendo de um certo grau de autodidatismo, do “aprender-fazendo”⁵⁷. Seguindo as orientações de um mestre e/ou absorvendo técnicas de outros violeiros nas rodas de viola (estimulados por porfias musicais), de acordo com Saulo Dias, a transmissão oral e visual do conhecimento musical é mediada “na prática pela linguagem verbal e pela expressão corporal, sem a necessidade de explicação e sem a fixação”⁵⁸.

Nas palavras do violeiro e educador musical Fábio Miranda, o aprendizado oral e autodidata costuma ser traduzido em termos de dom, sina ou sangue⁵⁹. Além da hereditariedade, muitas vezes a habilidade é tida como consequência de predestinação divina ou promessa a determinado santo.

⁵⁵ CASCUDO, 2001: 257

⁵⁶ MARTINS, 1975: 113.

⁵⁷ MIRANDA, 2016: 23.

⁵⁸ DIAS, 2010: 28.

⁵⁹ MIRANDA, 2016.

Nesse contexto, as folias de Reis e outros folguedos constituem-se em espaços por excelência de iniciação à viola caipira. Abundam ainda, entre os violeiros, casos de pactos com o diabo a fim de adquirir a destreza do ponteio, por aqueles que não nasceram com o dom. Seja divina ou infernal, trata-se da tradução da dinâmica oral predominante do instrumento para termos do arraigado catolicismo popular.

As consequências mais marcantes da tradição oral da viola são as suas diversidades de afinações, toques, ritmos e contextos nos quais é utilizada. A ausência de um ensino formal pode ter provocado a marginalização da viola caipira, relegada às comunidades rústicas, mas trouxe como formidável vantagem a liberdade com que deixou os violeiros para explorar diversos usos e possibilidades técnicas. De acordo com Vilela, “o fato de o caipira ter a mão endurecida pelo uso de enxadas, foices, alfanjes etc. fez que ele descobrisse recursos outros que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocuparia em buscar”, de forma que “a maneira ‘não limpa’ de se tocar, graças à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um novo padrão sonoro”⁶⁰. Essa pluralidade advém das formas orais de aprendizado e da maneira intuitiva com que cada violeiro desenvolveu sua maneira própria de tocar, influenciado pelo que cotidianamente mexia com seus sentidos e sentimentos. A paisagem sonora⁶¹ dos bairros rurais, portanto, foi essencial na constituição da identidade plural que caracteriza a viola caipira.

São evidentes muitas associações de técnicas de viola com o ambiente rural. Vários dos toques instrumentais executados por violeiros mais antigos levam nomes de elementos da natureza, principalmente animais, sendo os pássaros⁶² os bichos preferidos, devido à musicalidade dos cantos e possibilidades de analogia com as cordas agudas da viola. Por exemplo, os recorrentes toques da seriema (utilizando-se de glissandos produzidos do agudo para o grave, na região das cordas que fica entre o rastilho e a boca do instrumento) e da inhuma (comuns no norte de Minas, cada violeiro possui seu toque da inhuma particular; sem uma batida específica, aproximam-se do ritmo conhecido na região como lundu, e têm em comum leves golpes percussivos no tampo da viola).

⁶⁰ VILELA, 2013: 76.

⁶¹ Murray Schafer (2001) formulou o conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*, original em inglês) para se referir ao conjunto de sons que caracterizam certo ambiente acústico, com objetivo de analisar sua transformação pelo mundo através dos séculos.

⁶² “Em testes feitos em vários países, temos pedido aos ouvintes que identifiquem os sons mais agradáveis de seu ambiente; o canto dos pássaros aparece repetidamente no topo da lista, ou próximo dele” (SCHAFFER, 2001: 53).

Ou ainda o toque do pica-pau do seu Manelim (1935-2020)⁶³ e do papagaio do Zé Côco do Riachão (1912-1998)⁶⁴. Muitas das características idiomáticas do instrumento surgiram e sedimentaram-se na tentativa de simular os ruídos da natureza, utilizando-se, para tanto, de recursos criativos e ornamentais como toques percussivos, mordentes e apogiaturas, arrastes, ligados, glissandos e harmônicos.

Não só a natureza, mas todo o cotidiano dos caipiras provia alento para a poesia cantada e execução de suas violas. Elementos sonoros do trabalho, como os ecos repetitivos das ferramentas, orquestrados de acordo com o momento do ciclo agrícola, as vocalizações dos mutirões, o som do berrante e os cantos de aboio, o cantarolar de cozinheiras, lavadeiras e fiandeiras. Elementos sonoros dos festejos, como as ladainhas cristãs, palmas e sapateados dos bailes de devoção e diversão. De fato, qualquer ingrediente da paisagem sonora caipira poderia servir de estímulo musical no contexto dos bairros rurais. Zé Mira, por exemplo, encontrava inspiração na musicalidade do vento roçando nas árvores: “Qui nem eu, qui fiquei incaiado im duas música uma purção di tempo. [...] eu quiria fazê o refrão i num achava alguma coisa. Eu fui achá nos dois eucalipto qui balançava um no otro. Peguei o refrão, já peguei a música intera. Purisso qui eu falo, a natureza oferéci tudo pra gênti”⁶⁵.

Na primeira metade do século passado, equipamentos de reprodução de áudio passaram a integrar a paisagem sonora caipira, tornando-se crucial na formação musical dos violeiros que até então só contavam com a audição presencial de outros instrumentistas da sua região. As duplas caipiras dos discos e, especialmente, sua veiculação pelas ondas dos rádios nos rincões do Brasil, tornaram-se referência na escuta musical e prática do instrumento, atuando como “professores” de uma multidão de violeiros amadores⁶⁶. O desafio de “tirar de ouvido” as músicas escutadas através de rádios e vitrolas, a partir de então, passou a ser uma importante forma de aprendizado da viola caipira, que já tinha como características intrínsecas a imitação e o autodidatismo. Como veremos, a consequência desse processo foi a canonização de certas formas musicais gravadas e decorrente padronização de afinações, ritmos, toques, caminhos harmônicos e melódicos, bem como de temas

⁶³ Depoimento de Manoel de Oliveira em *Um Brasil de Viola*, disponível em www.umbrasildeviola.blogspot.com/ (acesso em 04/07/2021).

⁶⁴ ZÉ CÔCO DO RIACHÃO. *Zé Côco do Riachão*. São Paulo: Rodeio/WEA, 1981. BR-79.004. 1 LP. Lado B, Faixa 1: *Papagaio*. Tradicional, Adaptação: Zé Côco do Riachão.

⁶⁵ BERNARDES, 1999: 226.

⁶⁶ Não é por coincidência que o primeiro manual publicado para o instrumento foi o *Método Prático para Viola Caipira*, por Tônico & Tinoco, em 1959.

poéticos. Com a fonografia e a radiodifusão, a influência recíproca de que tratávamos entre as culturas urbana e rural intensificaram-se: caipiras passaram a ser cooptados pelas gravadoras, ao passo que foram sendo disseminadas maneiras específicas de execução do instrumento.

Se, por um lado, a cultura oral possui uma incrível força de perpetuação, por outro, a sobrevivência dos toques, cantos, danças e ritos caipiras depende daqueles que possuem o conhecimento e da possibilidade e demanda de sua transmissão. O rompimento desse elo, devido ao falecimento ou êxodo dos mestres, implica na decadência daquelas práticas antes tão comuns em determinados bairros rurais. A recíproca também é verdadeira: “onde a organização tradicional se mantém, ou volta a se criar novamente, o folclore tende a reaparecer, desde que haja indivíduos dele portadores, desejosos de reavivar-lhes as práticas”⁶⁷.

Roger Bastide nos ensina que o pressuposto básico do estudo sociológico do folclore é o reconhecimento de que “o folclore não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade”⁶⁸. Em outras palavras, a cultura de um povo se dá no interior de meios sociais que lhe servem não apenas de base, mas também como fator de criação ou metamorfose. Logo, as expressões musicais caipiras minguam quando são desorganizadas as formas tradicionais de sociabilidade. Martins alerta que o desaparecimento da música como mediadora de relações sociais do bairro rural tende a ser um dos primeiros sintomas de sua crise e desestruturação iminente⁶⁹.

Nesse sentido, desde a metade do século passado, houve uma aceleração extraordinária do processo de desagregação dos bairros rurais. Rompeu-se o equilíbrio que possibilitava a economia de subsistência e exauriu-se o estilo de vida baseado nos mínimos vitais como possibilidade de ajuste social. A viabilidade desse equilíbrio, como vimos, dependia da compressão das necessidades a ponto de poderem ser satisfeitas pelo trabalho dos sitiantes com o uso restrito da mão de obra familiar e técnicas produtivas tradicionais. Com as comunidades rurais cada vez mais integradas à dinâmica mercantil, novas necessidades foram introduzidas e a produção para a subsistência tornou-se, assim, insuficiente. De acordo com Eunice Durham:

É a criação de novas necessidades que rompe o equilíbrio econômico. Como o novo equilíbrio só pode ser estabelecido em níveis mais altos de produção e consumo, o trabalhador sente esta situação como necessidade de ‘ascensão’ social.

⁶⁷ QUEIROZ, 1973: 136.

⁶⁸ BASTIDE, 1959: 02.

⁶⁹ MARTINS, 1975: 112.

[...] As novas necessidades derivam da expansão da economia industrial e só podem ser satisfeitas pela compra. Para satisfazer a necessidade de numerário, o produtor se vê forçado a dedicar uma parte crescente dos seus esforços à produção de mercadorias, negligenciando a produção de subsistência. Decai o artesanato doméstico e diminui, inclusive, a produção de alimentos. Cresce, portanto, sua necessidade de dinheiro, pois precisa comprar não só instrumentos e utensílios, mas também víveres que a produção doméstica já não fornece. Por isso o trabalhador rural precisa comprar cada vez mais e cada vez mais caro.⁷⁰

Outro fator que colaborou de maneira decisiva para o rompimento do equilíbrio sobre o qual historicamente se assentavam os bairros rurais foi a disseminação de latifúndios nas áreas ocupadas pelos pequenos sitiantes. A riqueza dos caboclos era a superabundância de terras no sertão, espoliada pelo processo de concentração fundiária. Quando a terra se valoriza, se torna escassa e passa a ser usada predominantemente com vistas à exploração lucrativa, de modo que os sitiantes se veem pressionados a vender suas propriedades e servirem de mão de obra na lavoura comercial, enquanto os agregados e parceiros cada vez mais passam a ter que alugar a terra, pagando em espécie pelas glebas onde costumavam morar de favor ou em troca de parte da produção familiar. A inserção cada vez maior em relações capitalistas estimulou a necessidade de dinheiro, que provocou a crise da subsistência e impeliu os pequenos produtores independentes a buscarem empregos como assalariados, garantindo uma oferta abundante de mão de obra para o trabalho nas grandes fazendas vizinhas, quando não o êxodo rural⁷¹. A própria expansão da pecuária extensiva contribuiu para a desarticulação da produção agrícola tradicional, ao passo que a demanda por pastos implicou no desflorestamento de vastas áreas de mata virgem.

As relações de trabalho passaram a ser definidas em termos do vínculo salarial entre patrão e empregado. Tornaram-se cada vez mais raras as relações de trabalho tradicionais como a mão de obra familiar, a parceria e o colonato, que forneciam certa autonomia ao trabalhador rural ao permitir o dispêndio de parte da energia laboral à subsistência. A concentração de terras, mecanização da agropecuária e disseminação do contrato de trabalho assalariado fizeram emergir novas categorias profissionais, como os boias-frias e os volantes, que moram em cidades ou distritos e são contratados para a execução de tarefas sazonais nas grandes monoculturas de cana-de-açúcar, soja, algodão, eucalipto, etc. Profissões antes essenciais à sociedade caipira, como

⁷⁰ DURHAM, 1978: 114-115.

⁷¹ Ver DURHAM, 1978; FRANCO, 1997; QUEIROZ, 1973.

tropeiros, carreiros e boiadeiros, entraram em vias de extinção, rendendo-se ao desenvolvimento da logística rodoviária.

Para os habitantes dos bairros rurais que não lograram resistir em sua autonomia de pequenos proprietários na sua própria região, para não serem absorvidos como mão de obra barata nos latifúndios circundantes, restou-lhes a alternativa do êxodo. As migrações podiam ocorrer para novas fronteiras agropecuárias que se expandiam para o interior das regiões Centro-Oeste e Norte, onde as terras ainda se mantinham desvalorizadas; ou se integrarem ao proletariado urbano, engrossando as levas de migrantes para as cidades médias e metrópoles, caminho ao qual foi impelida a maior parte da população caipira.

No final da década de 1960, a população brasileira tornou-se majoritariamente urbana. Se, na década de 1940, a taxa de urbanização era de apenas 26,35%, em 1980 chegou a 68,86%. Nesses quarenta anos, a população total do Brasil triplicou, mas a população urbana cresceu muito mais, sete vezes e meia⁷². Os bairros caipiras típicos tornaram-se cada vez mais raros, a ponto de a população rural nas regiões Sudeste e Centro-Oeste atualmente não passar de 10%, de acordo com o Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

As cidades médias, de influência regional, e as grandes metrópoles, como as capitais São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Campo Grande, Cuiabá, Goiânia e Brasília, assistiram a um crescimento vertiginoso, onde caipiras se encontraram com migrantes de outras regiões, em busca de melhores condições de vida. A explosão demográfica das zonas urbanas deveu-se também à manutenção da natalidade elevada durante grande parte do século passado, acompanhada por significativa redução da mortalidade nas cidades, resultado da melhoria da estrutura sanitária, da saúde pública e do padrão geral de vida da população. Essa melhoria não se deu de maneira homogênea, “uma vez que são diferentes graus de desenvolvimento e de ocupação prévia das diversas regiões, pois estas são diferentemente alcançadas pela expansão da fronteira agrícola e pelas migrações inter-regionais”⁷³.

A motivação para o êxodo aparece, sobretudo, em termos de melhoria de vida, como nos mostra Durham:

⁷² SANTOS, 1993: 29.

⁷³ Ibidem: 31.

Nota-se imediatamente que a imigração não decorre de uma situação anormal de fome ou miséria, desencadeada por calamidades naturais. Ao contrário, a emigração aparece como resposta a condições normais de existência. O trabalhador abandona a zona rural quando percebe que ‘não pode melhorar de vida’, isto é, que a sua miséria é uma condição permanente. Isto não quer dizer que calamidades naturais ou acidentes não sejam fatores que precipitem a emigração. Há, evidentemente, inúmeros fatores que influem na tomada de decisão: a perda da propriedade, a morte de um membro da família e conseqüentemente desorganização do grupo doméstico, a insistência de um parente que ‘está bem’ em outro lugar. Mas, fundamentalmente, a emigração decorre de uma situação desfavorável que é vista como permanente. Quando o migrante diz que a vida da roça era difícil não se refere a uma dificuldade passageira, mas a uma condição inerente à vida rural.⁷⁴

Conclui-se que o êxodo rural não pode ser reduzido a uma expulsão passiva de um mundaréu de caipiras. Trata-se sim de uma miríade de histórias particulares de migrações de sujeitos motivados pela busca de melhores condições de vida, frente às transformações socioeconômicas profundas e desfavoráveis que inviabilizaram a vida tradicional dos pequenos produtores rurais. Na cidade, mesmo que precariamente, os migrantes rurais encontraram oportunidades mais variadas de emprego; puderam adquirir imóveis econômicos em bairros periféricos; alcançaram maior acesso a serviços públicos básicos, como eletricidade, saneamento e hospitais; viram seus filhos frequentarem regularmente escolas, na esperança, tantas vezes concretizada, da ascensão social familiar pela educação dos descendentes. Tornou-se motivo de orgulho a aquisição de móveis, fogão a gás, geladeira, eletrodomésticos, rádio, vitrola, televisão e outros bens. Para tanto, tiveram que barganhar o contato com a natureza, a vida em comunidade do bairro rural, os valores tradicionais que organizavam sua vida social e a autonomia de produzir para si mesmos.

Com a hipótese inicial de que eu encontraria, entre os entrevistados desta pesquisa que empreenderam o êxodo rural, um saudosismo irremediável da vida na roça, me surpreendi com depoimentos como o de Oliveira Fontes, fundador da Orquestra Coração da Viola, da companhia Mensageiros dos Santos Reis e do grupo Os Favoritos da Catira. Em novembro de 2018, encontrei Oliveira, aos 73 anos de idade, trabalhando na construção civil na periferia do município de Guarulhos (SP), onde vive. Questionado se sentia falta de viver no meio rural, respondeu sem titubear: “Não. Acostumei, né? Porque nós chegamos aqui e também deu certo de começar a fazer as coisas que eu gostava: tocar viola e cantar”. Ele explica que “naquela época lá na roça só dava

⁷⁴ DURHAM, 1978: 113-114.

azar. [...] A gente desgostou de ser lavorista. Aí as minhas irmãs estavam aqui em São Paulo, falou que aqui era bom, ganhava bem e tal, aquela ilusão, aí a gente veio embora para cá, eu e meu irmão”⁷⁵. No mesmo sentido, Zé Mira conta que desde bem jovem já havia se decidido a abandonar sua terra natal, no sudeste de Minas Gerais, para que seus filhos pudessem ter acesso à educação. “Eu falei qui num criava fio naquela terra pra num criá nafabeto. I num criei, né?”⁷⁶.

Eunice Durham, em seu livro *A caminho da cidade* (1978), realizou uma pesquisa antropológica com migrantes na capital paulista, registrando testemunhos muito semelhantes a esses. Assim, a cidade para os sujeitos do êxodo é ambígua: supre as necessidades, e as cria; é local de conflito e da possibilidade de soluções. Como afirma Durham, o que os depoimentos dos migrantes revelam “não é tanto o ‘sucesso’ da realização de um modo urbano de vida, mas a falência de uma sociedade rural em desintegração”⁷⁷.

A mudança de um sistema de relações socioeconômicas para outro, assentados sobre valores tão díspares, inevitavelmente, fez com que os migrantes perdessem – pelo menos – parte dos elementos culturais próprios da sociedade caipira. Por outro lado, muitas vezes as tradições atuaram justamente como mediadoras das transformações sociais, atenuando-as, evitando mudanças abruptas. Nota-se que, geralmente, o êxodo se dava aos poucos, como um projeto familiar: alguns membros iam na frente, guiando a migração dos restantes, de forma que, em certo tempo, as relações familiares fossem restabelecidas e rearranjadas na zona urbana, permanecendo a família como esteio social no novo meio. Exemplo de continuidade de tais elementos culturais são as manifestações folclóricas que rebrotam nas periferias das cidades, como as folias de Reis. Assim, vários elementos identitários lograram sobreviver, amoldando-se fora do contexto rural de origem, expressando-se nos costumes e sotaques, na nostalgia, na moralidade auto defensiva ou por meio das diferentes alternativas pelas quais os caipiras buscaram reinventar-se cultural e economicamente nas urbes⁷⁸.

Não apenas nas pequenas cidades interioranas (onde o limite entre rural e urbano é fluido), mas nas médias de influência regional e, inclusive, nas capitais e grandes metrópoles, a migração massiva de caipiras incutiu lógicas da cultura rústica nas cidades, especialmente nas periferias.

⁷⁵ Entrevista com Oliveira Fontes, realizada em novembro de 2018.

⁷⁶ BERNARDES, 1999: 16.

⁷⁷ DURHAM, 1978: 222.

⁷⁸ MARTINS, 2001.

Ainda hoje, faz parte do cotidiano de zonas urbanas de muitos municípios do Brasil central as vias de terra batida, criação de animais, manutenção de hortas, pomares e pequenas lavouras, uso de cavalos e veículos de tração animal para locomoção, moradores se banhando em córregos que cortam as cidades.

José de Souza Martins, que em vários momentos da sua vida intelectual relembrou sua infância no limite do rural, nos arrabaldes da capital paulista⁷⁹, em *Capitalismo e Tradicionalismo* já afirmava essa resiliência nas cidades de elementos culturais provenientes do meio caipira, nos seguintes termos:

[...] é inevitável que o rústico se circunscreva a uma esfera da realidade, a da cultura rústica, com vigência tanto no campo quanto na cidade. Por isso mesmo ela constituiria o abrigo necessário àqueles que não conseguem inserir-se de forma estável no sistema urbano-industrial, de maneira que o migrante rural marginalizado na cidade ‘deverá reorientar seu estoque simbólico tomando de novo o contexto rústico de origem como quadro de referência positiva, invertendo assim a posição da matriz de significações em que fora socializado por antecipação’, matriz essa que diz respeito às concepções cidadinas difundidas pelo efeito-demonstração. A retomada da matriz de significações da primeira socialização, ou seja, da socialização efetivamente rústica (rural), é o esforço que o agente faz para ‘reconstituir seu universo simbólico no próprio contexto urbano, apropriando-se positivamente de determinadas mensagens culturais que, embora produzidas na cidade, recorrem a modos rústicos de estruturação da experiência’. Teríamos, então, para as classes em vias de transição, ou melhor para os contingentes populacionais de alguma maneira atraídos e ‘expostos’ à produção simbólica difundida pelos mass media e ao estilo de vida urbano (sobretudo os segmentos da classe operária, tanto do setor secundário, como do terciário, de origem agrária e recém-migrados para os grandes ‘bolsões’, as chamadas ‘populações marginais’, e a mão-de-obra empregada no campo, em especial aquela ocupada nos setores agrários capitalistas mais ‘vitalizados’), uma oposição entre indústria cultural, enquanto cultura de antecipação, e cultura rústica (através de qualquer das modalidades regionais com que se manifesta). Entre os elementos dessa cultura rústica estariam os programas radiofônicos ‘de música caipira e sertaneja’.⁸⁰

Portanto, com o êxodo, persistiram nas cidades culturas híbridas, nas quais, de alguma forma, em maior ou menor intensidade, as famílias migrantes lograram reelaborar elementos da sua identidade originária, ainda que vivos apenas na memória. Dessa forma, o sujeito caipira foi

⁷⁹ Ver, por exemplo, o artigo “O último bocado de içá”, publicado no jornal “Estado de São Paulo” (MARTINS, 2010).

⁸⁰ MARTINS, 1975: 114-115.

progressivamente se urbanizando, mas as cidades acabaram por absorver também os elementos culturais tipicamente rurais trazidos pelos migrantes.

Nesse sentido, o violeiro, professor e pesquisador Ivan Vilela defende que as gravações das canções caipiras e sua radiodifusão provocaram a popularização da viola e divulgaram a cultura rural a ela amalgamada. A música caipira constituiu-se um fator essencial para a preservação dos costumes e valores dessa população, permitindo que ela se estabelecesse nas cidades mantendo suas relações com a sua cultura de origem durante o processo de adaptação social chamado pelo autor de “desenraizamento”⁸¹.

Como assinalado por Martins, o público inicial consumidor da música caipira era formado predominantemente por trabalhadores urbanos migrantes e assalariados rurais⁸². Com a expansão do gênero fonográfico, que passou a ser reconhecido como música sertaneja em meados do século passado, seguiram sendo os trabalhadores rurais e migrantes nas cidades o principal público do gênero, apesar de cada vez mais alcançar outros segmentos sociais urbanos para além do proletariado de origem rural.

Histórias de migração para a cidade fazem parte da trajetória de vida de quase a totalidade dos artistas da música caipira. Com efeito, é preciso que reconheçamos que desde os seus primórdios, esse gênero musical não foi constituído por caipiras cantando seu presente na roça, mas por caipiras e seus descendentes vivendo nas cidades, com saudade da roça, por mais que as letras das canções nos transportem para o universo rural. A grande maioria dos violeiros, duplas de cantores e compositores, antes do relativo sucesso artístico, vieram ou da zona rural propriamente dita ou de pequenas cidades interioranas do estado de São Paulo⁸³ primeiramente, e depois de Minas Gerais, Paraná e Goiás, entre outros estados. Apesar de os artistas caipiras (e os posteriores sertanejos) serem sujeitos que se vinculavam de diferentes maneiras e intensidade com o mundo rural, a música caipira gravada é, desde sua concepção, uma música de migrantes – a história cantada do processo de desenraizamento, para usarmos os termos de Vilela.

⁸¹ VILELA, 2013.

⁸² MARTINS, 1975: 119.

⁸³ “Os pioneiros da música caipira – como outros artistas populares – exerciam atividades subalternas enquanto membros de uma classe trabalhadora precarizada que atuava tanto no segmento rural – Sorocabinha, Sebastiãozinho, Ferrinho, Mariano, Caçula foram pequenos lavradores – quanto no segmento urbano – Zico Dias e João Pacífico foram motoristas, Sorocabinha, Mariano e Caçula foram, respectivamente, porteiro e pedreiros de pés-descaçados, João Pacífico foi copeiro e Raul Torres e Serrinha foram funcionários de estrada de ferro etc.” (SANTOS, 2019:40).

Os violeiros trouxeram do sertão a memória coletiva dos folgedos, toques e ritmos que deram origem à música caipira gravada, adaptados dentro dos limites técnicos e comerciais da indústria fonográfica. Transportaram consigo também a memória das paisagens sonoras campestres que alimentavam sua criatividade, agora acentuada pelo tempero implacável da saudade de um tempo que não voltaria mais. Conforme a paisagem sonora se transformava, naturalmente novos elementos iam sendo agregados à identidade musical do gênero, em consonância com as diretrizes comerciais das gravadoras e o avanço da indústria cultural em geral. Entretanto, temas cotidianos do caipira como o trabalho na lavoura e pecuária, o ofício de tropeiros e boiadeiros, a vida simples dos bairros rurais e as belezas da natureza são alguns dos temas mais recorrentes de toda a história do segmento sertanejo, trazendo, em geral, uma forte carga nostálgica.

Localizado no terreno simbólico das migrações culturais, os compositores dessa música identificam-se com elementos característicos do meio rural, opondo-se ao cotidiano da cidade, na qual não se sentem totalmente integrados⁸⁴. A música caipira, posteriormente chamada sertaneja, é por isso fundamentada na oposição campo-cidade. Frequentemente melancólico e essencialmente saudosista, tal gênero musical encerra a busca constante em restabelecer o universo rural destituído através da poesia das letras e da musicalidade da viola caipira.

⁸⁴ ALVES JUNIOR, 2011.

3. A VIOLA E OS CAPIRAS NOS ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO

Antes de debruçarmos sobre o surgimento e o desenvolvimento da música caipira ou sertaneja no seio da indústria fonográfica, há uma questão terminológica primordial a ser esclarecida. Qual seria a maneira mais adequada de nomear o gênero musical que se consolidou como principal representante da viola caipira e da cultura rural: música caipira ou sertaneja⁸⁵?

O primeiro sociólogo a se lançar sobre tal questão foi José de Souza Martins. Ele dedica ao tema o último capítulo de *Capitalismo e tradicionalismo* (1975), partindo de uma clara divisão entre música caipira e sertaneja. Com a distinção, Martins busca demarcar as diferentes “condições sociais de produção e emprego da música”⁸⁶. Assim, a música caipira seria aquela presente nas relações sociais essenciais ao cotidiano do trabalhador rural, ou seja, aqueles toques, cantos, danças e rituais tidos como folclóricos, transmitidos oralmente por gerações e caracterizados estritamente por seu valor de utilidade nas comunidades camponesas. Por sertaneja, ele entende aquela música que, apesar de sua origem rural, passa a ser gravada dentro de estúdios, fora do seu contexto original. Portanto, para Martins, as músicas dos discos seriam sertanejas desde as primeiras gravações no final da década de 1920, pois já passariam a se orientar pelo valor de troca e pela lógica mercantil do consumo.

Na mesma década, Waldenyr Caldas apoiou-se na divisão feita por Martins. A leitura que Caldas faz dos frankfurtianos, sobretudo de Theodor W. Adorno, embasa uma visão pejorativa da indústria cultural, que promoveria a alienação e a regressão da audição. Assim, Caldas se restringe à análise superficial de certas canções sertanejas em voga, tratando-as apenas como uma “peça a mais da máquina industrial do disco”⁸⁷, “cujo resultado não é senão o recrudescimento da própria alienação inerente a esses estratos sociais, o que é facilmente verificável no discurso das canções”⁸⁸. O autor chega a negar o estatuto de arte à música sertaneja, que seria apenas um “barbitúrico da alienação”⁸⁹ dos trabalhadores migrantes.

⁸⁵ A nomenclatura “sertanejo” aqui se refere ao gênero fonográfico que caracteriza a música de origens rurais do centro-sul do Brasil, e não a sua identidade nordestina ou outras culturas interioranas do país.

⁸⁶ MARTINS, 1975: 104.

⁸⁷ CALDAS, 1977: XIX.

⁸⁸ Ibidem: XX.

⁸⁹ Ibidem: 25.

Na década de 1970, quando os dois sociólogos escreveram, era patente o debate sobre a autenticidade na música popular brasileira, bem como as consequências dos processos de êxodo rural e urbanização, o que nos permite entender melhor a divisão forjada no âmbito daquela sociologia. A conceituação concebida originalmente por Martins é muito útil para compreendermos a função da música nas comunidades rurais, bem como os processos de mediação que levaram as expressões musicais desses contextos para os discos gravados na cidade. Entretanto, tal divisão proposta entre música caipira e sertaneja peca em um ponto fundamental, a saber, diverge da denominação amplamente utilizada pelo público e pelos mais variados agentes, que chamam de caipira as duplas e artistas que proliferaram a partir da década de 1930.

Nesse sentido, aproximam-se entre si, até certo ponto, jornalistas, críticos e produtores culturais que escreveram sobre a história desse gênero musical, como J. L. Ferrete (1985), Rosa Nepomuceno (1999), Ayrton Mugnaini Jr. (2001), Walter de Sousa (2005), José Hamilton Ribeiro (2006), Romildo Sant’Anna (2009) e Edvan Antunes (2012). Todos eles tratam como música caipira o gênero fonográfico surgido em 1929, mas que, aos poucos, foi se modificando, com a modernização da sociedade brasileira como um todo. Atuando como importantes mediadores, tais autores vasculharam os arquivos no esforço retroativo explícito de valorizar tal gênero musical e afastar o preconceito que sobre ele recaiu. Nota-se, na maioria desses escritores, uma tendência de valorização da música caipira, que consideram autêntica, frente à “deturpação” promovida no gênero, em algum momento da história da música sertaneja.

Claro que esse é um dos temas mais sensíveis entre os aficionados. Se é consensual que o marco inicial da música caipira gravada são os primeiros discos produzidos por Cornélio Pires em 1929, o problema está em quando terminaria essa e começaria a sertaneja. Cada um desses autores, bem como cada violeiro ou ouvinte, vai inserir o corte em um determinado momento, empurrando ou puxando artistas entre os limites do caipira e do sertanejo, de acordo com seu arbítrio. Trata-se de uma cisão extremamente fluida e confusa, sendo que qualquer afirmação categórica está fadada a críticas, por ser esse um campo de disputa acerca da suposta autenticidade cultural.

Para tanto, os autores citados utilizam-se de certo malabarismo conceitual, mas sem muito rigor. Às vezes recorrem a neologismos e epítetos (como a “moda caipira de raízes” de Sant’Anna), outras vezes intercambiam os termos caipira e sertanejo. Nepomuceno, Sant’Anna, Ferrete, Ribeiro e Sousa falam de “música caipira”, rechaçando as transformações ocorridas a partir da década de 1950, 1960 ou 1970 – dependendo de quem analisa – que teriam dado origem à música sertaneja.

Esses escritores fazem certas concessões, aceitando como caipira certas duplas sertanejas mais recentes e artistas ligados à MPB que se aproximam estética e poeticamente das duplas caipiras mais antigas. Já Mugnaini Jr., na sua *Enciclopédia das músicas sertanejas* (2001), preferiu reunir músicos de todas as épocas, seja caipira ou sertanejo, incluindo ainda a música nordestina, gaúcha e outros artistas aleatórios tidos como “regionais”.

Não obstante as valiosas contribuições que trazem, o grande problema da maioria dessas abordagens é uma visão essencialista, que mobiliza seletivamente as transformações que se deram desde o início do gênero fonográfico, para forjar uma narrativa de “pureza” caipira que dê guarida às duplas mais antigas. Por estarem engajados no debate da autenticidade dentro do gênero, tais críticos tratam a música caipira gravada como legitimamente rural, fora da “ciranda mercantil”⁹⁰, ignorando as mediações que foram necessárias para sua configuração nos discos e consumo do público.

Nos últimos anos, surgiram pesquisas acadêmicas de diversas áreas sobre música caipira e sertaneja que tiveram que enfrentar a questão, cada uma ao seu modo, propondo caminhos analíticos mais ou menos exitosos, mas que dão pistas para não cair nas armadilhas do caloroso debate⁹¹.

Priorizo nesta tese os usos das categorias nativas. Longe de reificar os significados de caipira e sertanejo (e suas alcunhas mais vulgar e amplamente utilizadas, como “raiz”, “modão”, “romântico” ou “universitário”), o objetivo é justamente focar na disputa de significados, deslindar o campo de batalha semântica, de onde poderemos alcançar interpretações sociológicas. Ou seja, não se trata de afirmar uma maneira correta de nomear, dando uma palavra final em todo debate; pelo contrário, os conceitos serão tratados aqui sempre de maneira relacional, observando como os próprios atores mobilizam-nos. Portanto, a maneira mais adequada que encontrei para trabalhar tais categorias é explorando as contradições e conflitos, a evolução da nomenclatura e a forma como as ideias de caipira e sertanejo assumem novos significados entre os violeiros atuais. Feitas tais considerações, podemos retornar um século no tempo para compreendermos o surgimento desse gênero fonográfico.

⁹⁰ SANT’ANNA, 2009: 25.

⁹¹ Ver PIMENTEL (1997), ULHÔA (1999), DENT (2003), ZAN (2008a), OLIVEIRA (2009), DIAS (2010), VILELA (2013), FAUSTINO (2014), ALONSO (2015), PÉREZ GONZÁLEZ (2018), CORRÊA (2019), MALAQUIAS (2019) e SANTOS (2019).

Até as primeiras décadas do século XX, os limites entre os diversos gêneros musicais que formavam a música popular no Brasil não eram bem definidos. Tal segmentação ocorreria apenas com a expansão progressiva da indústria fonográfica⁹². Anteriormente, porém, as canções, poesias e danças que viriam a formar o material musical dos gêneros fonográficos classificados de “regionais” – como seria a música caipira – encontravam-se dispersas por todo o interior do Brasil. Trata-se daquele amplo conjunto de manifestações folclóricas criadas e reelaboradas pelas populações camponesas na vastidão do sertão brasileiro.

Na virada do século XIX para o XX, o sertanejo e sua cultura eram ora motivo de riso nas paródias dos teatros populares de variedades da época, rechaçados como símbolo do atraso, ora motivo de interesse folclorista e curiosidade cidadina. Apesar de distintas, tais representações indicavam certo distanciamento aos olhos dos habitantes da capital Rio de Janeiro, cenário no qual viriam a se dar as primeiras gravações da música popular nacional.

Nesse contexto, a Casa Edison, fundada em 1900, passou a representar a Odeon no Brasil, constituindo-se na primeira gravadora da América do Sul. Desde os primeiros passos da indústria fonográfica brasileira, foi disseminada a música sertaneja em voga no Rio de Janeiro de então, que abrangia musicalidades rurais das mais diferentes partes do país, sob a ampla ideia de “regional”, em oposição à música carioca urbana. Nesse caldo regionalista, alguns elementos da cultura caipira eram utilizados sobretudo para reforçar as representações da cidade sobre o mundo rural, orquestrados de maneira palatável ao gosto carioca, mas muito distante da música no seu contexto original. O cateretê, por exemplo, era um ritmo muito apreciado e frequentemente gravado de maneira estilizada por violonistas urbanos nos primórdios da fonografia brasileira, como Eduardo das Neves, Canhoto e Francisco Alves⁹³. São frequentes as menções à viola como representante do universo caipira romantizado no mercado do entretenimento da época, malgrado a ausência do instrumento nos primevos estúdios de gravação.

Datam dessa época algumas das canções hoje consideradas clássicas do repertório caipira, mas que, em verdade, foram cantadas inicialmente por artistas urbanos, muitas delas compostas na cena musical carioca, com sucesso de público nas grandes cidades. Devido ao enorme êxito, essas canções foram levadas pelos gramofones e rádios às regiões interioranas do Brasil, especialmente do estado de São Paulo, onde passaram a ser tocadas por bandas locais e rodas de serestas,

⁹² NAPOLITANO, 2007.

⁹³ PÉREZ GONZÁLEZ, 2018.

formando parte da memória coletiva daquele tempo de expansão inicial da radiofonia. Essas canções fizeram parte de repertórios da infância de músicos que, mais tarde, formariam duplas caipiras. Por exemplo, Tónico & Tinoco, que passaram sua juventude entre seresteiros e transmissões radiofônicas precárias nas fazendas de café da região de Botucatu (SP), a partir da década de 1940 regravaram várias dessas canções, incorporando-as de vez no repertório caipira, a ponto de serem apagadas para grande parte do público as origens urbanas dessas músicas.

O maior exemplo talvez seja a toada *Luar do Sertão*. Composta na cidade do Rio de Janeiro pelos nordestinos Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, foi primeiramente gravada pelo violão e voz de Eduardo das Neves, em 1914⁹⁴. A canção é um tributo à saudade da natureza e à vida simples no campo em oposição à cidade, motes essenciais da música caipira. Sendo uma das canções mais regravadas da história da música brasileira, tem nas vozes de Tónico & Tinoco uma de suas mais conhecidas versões. No mesmo disco no qual gravaram *Luar do Sertão* pela primeira vez⁹⁵, Tónico & Tinoco registraram *Chuí... Chuá...*, de Pedro de Sá e Ary Pavão, originalmente interpretada com orquestra e coral por Fernando Albuquerque em 1925, e em 1927 por Francisco Alves; e *Maringá*, de Joubert de Carvalho, cuja primeira gravação foi realizada por Gastão Formenti & Orchestra Victor Brasileira, em 1932⁹⁶, canções também incorporadas ao cancionário caipira.

Em um contexto semelhante, estão as primeiras gravações de *Tristeza do Jeca*. Hoje considerada um dos hinos da música caipira, a canção foi composta por Angelino de Oliveira e apresentada ao público pelo autor em um clube de Botucatu (SP) no ano de 1918. O primeiro

⁹⁴ *Luar do Sertão*. Composição: Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco. Interpretado por Eduardo das Neves. Rio de Janeiro: Odeon/Casa Edison, 1914. Nº 120911. 78 rpm.

⁹⁵ TONICO & TINOCO. *27 anos*. São Paulo: Continental, 1969. CLP-9.073. 1 LP. Faixas *Luar do Sertão* (3-A – toada), *Chuí... Chuá...* (6-A – toada) e *Maringá* (6-B – toada).

Sobre as gravações, conta a dupla: “Na preparação deste LP, estávamos conversando com o seu Rodrigues, diretor-geral da Continental, e ele disse: ‘Vocês, como uma dupla genuína, têm obrigação de gravar *Luar do Sertão*. Dessa forma, gravamos este verdadeiro hino sertanejo acompanhados do conjunto do Poli e do coral da Continental. Quando o disco ficou pronto, o seu Rodrigues disse: ‘Esta é mais uma marca de Tónico e Tinoco!’” (TONICO & TINOCO, 1984: 208-209). “O coral com que gravamos *Luar do sertão* foi utilizado nas músicas *Chuí...chuá...* e *Maringá*. Lembrando destas duas modas, resolvemos gravar com o mesmo conjunto do Poli. Até hoje, são muito solicitadas em nossas apresentações” (Ibidem: 210).

⁹⁶ *Chuí Chuá* (canção). Composição: Pedro de Sá Pereira e Ary Pavão. Interpretado por Fernando Albuquerque. Rio de Janeiro: Odeon/Casa Edison, 1925. Nº 122944. 78 rpm.

Chuí Chuá (canção). Composição: Pedro de Sá Pereira e Ary Pavão. Interpretado por Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon/Casa Edison, 1927. Disco Odeonette 105/A.

Maringá (canção). Composição: Joubert de Carvalho. Interpretado por Gastão Formenti & Orchestra Victor Brasileira. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1932. Nº 33568-B. 78 rpm.

registro fonográfico da música foi uma versão instrumental realizada pela Orquestra Brasil América, em 1923. Em 1926, foi gravada como canção por Patrício Teixeira, mas ganharia popularidade com a interpretação de Paraguassu (nome artístico de Roque Ricciardi), em 1937. Entretanto, a eternização da canção como hino caipira se daria com a versão de Tônico & Tinoco de 1958⁹⁷.

Na biografia da dupla, Tônico conta que essa foi uma das primeiras canções que aprenderam, provavelmente nos círculos de serestas da região de Botucatu, onde era cantada amiúde antes das primeiras gravações: “esta música faz parte de nossa vida. Nossa mãe falava que quando eu tinha sete anos, e o Tinoco três anos, já cantávamos esta moda na soleira da porta. [...] Depois de trinta anos, gravamos *Tristeza do Jeca*”⁹⁸. Devido ao sucesso da canção nas vozes da dupla, o público muitas vezes imagina ser o violonista Angelino de Oliveira um compositor caipira, o que não é verdade. De acordo com seu biógrafo, o violeiro Paulo Freire, “Angelino pode ser considerado um seresteiro, ele fazia canções. Sua temática era geralmente a natureza, as coisas do sertão, mas a música que fazia não era nos moldes caipiras e sertanejos”⁹⁹. Freire revela que a interpretação de *Tristeza do Jeca* dada por Tônico & Tinoco “era diferente do modo como Angelino concebera. A versão mais antiga, de Paraguaçu, era mais fiel à original. Tônico e Tinoco fizeram uma pequena alteração na melodia para que a música se encaixasse no dueto de suas vozes, o que deixava Angelino furioso”¹⁰⁰.

Pese as canções “regionais” dos primeiros artistas de música popular registradas no Rio de Janeiro, a historiografia da música tem como marco zero da música caipira, tal como a conhecemos hoje, a iniciativa pioneira de Cornélio Pires, no ano de 1929. Cornélio Pires (1884-1958) foi um folclorista nascido na cidade de Tietê (SP), conhecido por seus livros de poemas, contos e anedotas no dialeto caipira. Dedicou sua vida à pesquisa, registro e divulgação da cultura do caipira paulista.

⁹⁷ *Tristeza do Jeca*. Composição: Angelino de Oliveira. Interpretado por Orquestra Brasil América. Rio de Janeiro: Odeon/Casa Edison, 1924. Nº 122.608. 78 rpm.

Tristeza do Jeca. Composição: Angelino de Oliveira. Interpretado por Patrício Teixeira. Rio de Janeiro: Odeon/Casa Edison, 1926. Nº 123134. 78 rpm.

Tristeza do Jeca. Composição: Angelino de Oliveira. Interpretado por Paraguassu. São Paulo: Columbia, 1937. Nº 8.287-B. 78 rpm.

Tristeza do Jeca (toada). Composição: Angelino de Oliveira. Interpretado por Tônico & Tinoco. *Tônico & Tinoco com suas modas sertanejas*. São Paulo: Continental, 1958. CLP 9.022. 1 LP.

⁹⁸ TÔNICO & TINOCO, 1984: 75.

⁹⁹ FREIRE, 1996: 34.

¹⁰⁰ *Ibidem*: 15.

Fez inúmeras conferências e espetáculos humorísticos, sobretudo na capital e interior do estado de São Paulo. Transitou por vários círculos intelectuais e espaços da indústria do entretenimento urbano, atuando como mediador cultural de violeiros e artistas caipiras anônimos da região onde nasceu. Assim, Cornélio Pires investiu em uma aventura no início do desenvolvimento da fonografia em São Paulo, em um momento em que começava a se forjar, no seio do mercado cultural de massas, a segmentação de gêneros da música popular brasileira.

Conta-se em passagem anedótica que Cornélio Pires, em uma percepção visionária sobre o incipiente mercado de discos, desafiou o representante da gravadora Columbia em São Paulo, incrédulo no potencial do folclore paulista, financiando do próprio bolso 30.000 cópias da sua primeira série de discos, que foram vendidas no boca a boca em brevíssimo tempo. Cornélio montou sua Turma Caipira composta por artistas amadores da região de Piracicaba (SP) e adaptou para os discos uma série de manifestações musicais comuns nos bairros rurais paulistas. Cornélio buscou trazer à cena “genuínos caipiras paulistas”, eliminando a mediação realizada pelos artistas urbanos até então e conferindo um aspecto folclórico aos seus primeiros discos, quando, praticamente pela primeira vez¹⁰¹, a viola entrou em um estúdio de gravação. Cornélio Pires anunciava a *Moda do Peão*, lançada em outubro de 1929, com as seguintes palavras:

Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo e a saudade enorme do português saudoso da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a moda do peão.¹⁰²

A historiadora Juliana Pérez González aponta que o êxito do empreendimento de Cornélio Pires foi possível graças à existência de uma demanda latente em São Paulo, em meados da década de 1920, por repertórios que representassem a cultura rural própria do estado. Após quase três décadas de hegemonia da Odeon, a instalação de estúdios de gravadoras estrangeiras como a Columbia, na capital paulistana, seria a oportunidade para que Cornélio alcançasse aos discos o

¹⁰¹ Cabe aqui a devida ressalva de um registro mais antigo encontrado por Roberto Corrêa: “em 1913, constam na lista de gravações dos *Discos rio-grandenses das Casas Hartlieb & Irmão* quatro discos de um violeiro gaúcho. Estas gravações históricas, são o primeiro registro de um violeiro na indústria fonográfica. O violeiro em questão é Joaquim Lopes [...]. Ouvindo as gravações [...] temos a impressão de que o instrumento utilizado é uma viola de caixara” (CORRÊA, 2019: 110).

¹⁰² *Moda do peão* (moda de viola). Cornélio Pires e Turma Caipira. São Paulo: Columbia, outubro de 1929. Nº 20.007-B. 78 rpm.

folclore paulista¹⁰³. Além de São Paulo despontar como um enorme mercado de discos, havia grande interesse da própria elite do estado pelo resgate do seu folclore, encontrando no caipira uma das fontes mais puras da sua identidade cultural¹⁰⁴. O próprio Cornélio era uma figura engajada no meio político da época, sendo filiado ao Partido Democrático. O “paulistismo” do folclorista tieteense se fez evidente nos temas políticos de várias modas de viola gravadas pela sua turma de caipiras.

Cornélio Pires, ao apresentar os artistas da sua trupe como “genuínos caipiras paulistas”, deixava clara sua posição no debate modernista da década de 1920, num momento em que o Rio de Janeiro afirmava sua centralidade cultural. Dessa forma, ao mesmo tempo, ele chancelava a autenticidade paulista da música caipira em relação ao samba carioca e à cantoria sertaneja nordestina. Cornélio buscou defender a cultura específica dos habitantes das zonas rurais de São Paulo, separando-a das concepções generalizantes e ambíguas que os termos “sertanejo” e “regional” englobavam. Esse seria o ponto inicial, no âmbito da fonografia brasileira, da separação entre “caipira” (como identidade rural paulista, posteriormente extravasada para outros estados interioranos) e “sertanejo” (como identidade genérica, nesse momento mais ligada ao sertão nordestino); termos que, décadas mais tarde, iriam se antagonizar em torno do debate sobre autenticidade, com reflexos ainda hoje quando o assunto é música de viola.

Podemos notar, porém, através da audição de todos os discos da Turma Caipira de Cornélio Pires, que não houve um súbito rompimento com o regionalismo sertanejo. Entre abril de 1929 e outubro de 1930, Cornélio criou nos estúdios da Columbia em São Paulo um laboratório de experiências musicais heterogêneas em torno do folclore caipira, recorrendo também a dramatizações e estilos musicais variados. As séries começavam na numeração 20.000 e eram divididas entre gêneros folclóricos, regionais e humorísticos.

¹⁰³ González relativiza o risco e a audácia geralmente atribuídos a Cornélio, ao mostrar que a Columbia tinha experiências internacionais prévias exitosas com a música rural: “Considerando esses antecedentes, parece que a proposta de gravar músicos caipiras, realizada três anos mais tarde por Cornélio Pires a Wallace Downey, não souu tão ousada aos ouvidos do funcionário da Columbia. Além disso, gravar e vender a música dos violeiros do interior de São Paulo pareceu, talvez, uma experiência similar a gravar os músicos hillbilly. Em ambos os casos se tratava de músicos sem experiência no nascente universo do entretenimento e de um mercado por explorar fora das grandes cidades. Antes de chegar ao Brasil, as gravadoras estadunidenses conheciam de perto os lucros que gêneros considerados regionais podiam deixar para suas empresas” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018: 275-276).

¹⁰⁴ Sobre a relação do empreendimento de Cornélio Pires com intelectuais e políticos paulistas, ver MAZOTI CORRÊA, 2017; PÉREZ GONZÁLEZ, 2018 e SANTOS, 2019.

A primeira série da Turma Caipira de Cornélio Pires, de maio de 1929, era composta majoritariamente por monólogos, diálogos e anedotas dialetais (sobre norte-americanos, alemães, italianos, negros, caipiras e animais), com três faixas de música propriamente dita, de caráter essencialmente folclórico: *Desafio entre caipiras*, *Verdadeiro samba paulista*, e *Danças regionais paulistas: cururu e caninha-verde*¹⁰⁵. A segunda série, de outubro de 1929, trazia algumas imitações de animais e anedotas (sobre caipiras, cariocas e política paulista) e marcou o registro das primeiras de tantas modas de viola gravadas pela turma de Cornélio Pires: *Jorginho do Sertão*, por Mariano & Caçula; *Moda do Peão*, por Cornélio Pires e Turma; *Mecê Diz Que Vai Casá*, de Nitinho Pintô, cantada por Zico Dias e Sorocabinha; e *Triste Abandonado*, por Zico Dias e Sorocabinha, todos artistas amadores da região de Piracicaba¹⁰⁶.

No ano de 1930, Cornélio seguiu com as séries de sua Turma Caipira. Os primeiros discos daquele ano, além das populares anedotas, continham moda de viola, cateretê, cururu, contradança, desafio, samba paulista, toada, cana-verde e recortado. Nessas gravações, Cornélio apresentava alguns ritmos acompanhados de gentílicos que delineavam aspectos do folclore caipira de outras regiões, como contradança mineira e recortado goiano¹⁰⁷. A partir de agosto de 1930, porém, seu repertório tornou-se mais eclético. Seguiram sendo gravadas modas de viola, cururus, cateretês e outras manifestações musicais tipicamente caipiras, incluindo cantos de folia de Reis e de mutirão. Entretanto, Cornélio passou a incluir nas suas séries regionais canções com estética urbana (de Angelino de Oliveira, interpretadas por Roque Ricciardi com o pseudônimo de Maracajá e os bandeirantes), valsas, choros e emboladas (cantadas por Raul Torres com o pseudônimo de Bico Doce e sua gente do norte)¹⁰⁸.

Com o sucesso imediato da empreitada de Cornélio na Columbia, outras gravadoras que estavam abrindo espaço no mercado fonográfico paulista enxergaram no folclore caipira um nicho de vendas em potencial. A concorrente RCA Victor, por exemplo, montou sua própria Turma Caipira, gravando com a dupla Mandi & Sorocabinha na cidade de Piracicaba ainda no ano de 1929.

¹⁰⁵ TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, maio de 1929. Nº 20.000 a 20.005. 78 rpm.

¹⁰⁶ TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, maio de 1929. Nº 20.006 a 20.010. 78 rpm.

¹⁰⁷ TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, janeiro, abril e junho de 1930. Nº 20.011 a 20.025. 78 rpm.

¹⁰⁸ TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, agosto a outubro de 1930. Nº 20.026 a 20.052. 78 rpm.

Passados poucos anos das primeiras gravações de Cornélio Pires, os registros de natureza folclórica foram perdendo seu caráter de novidade e apelo comercial. A década de 1930 marcou a profissionalização dos artistas a partir das inovações tecnológicas das gravações fonográficas e do rádio, período em que este se afirmou como o maior veículo de comunicação cultural do país. Entretanto, algumas expressões musicais caipiras, como as modas de viola, cururus e cateretês, haviam assegurado seu espaço definitivo na indústria fonográfica. A partir de então, uma gama de mediadores atuaria no sentido de alicerçar audiência e mercado para o gênero caipira, selecionando, incorporando e recriando as sonoridades de origens rurais. Lograram alavancar suas carreiras aqueles que souberam melhor mobilizar suas raízes interioranas para formatar um produto musical ao gosto do público consumidor, para além dos registros essencialmente etnográficos das turmas caipiras¹⁰⁹.

O artista desse período que deixaria os rastros mais profundos na história da música caipira seria Raul Torres (1906-1970). Ele foi um dos pioneiros do rádio em São Paulo, produtor e músico versátil, e importante estilizador dos gêneros rurais. Raul Torres notabilizou-se inicialmente como compositor de emboladas, tendo participado de alguns dos últimos registros da Turma Caipira de Cornélio Pires com o pseudônimo de Bico Doce e sua gente do norte. Entretanto, Torres abandonaria os ritmos nordestinos e se assumiria como um artista caipira no final da década de 1930, atuando como um dos principais mediadores do gênero no processo de profissionalização e segmentação da música popular brasileira.

Filho de imigrantes espanhóis, Raul Torres nasceu na cidade de Botucatu (SP) e com catorze anos mudou-se para o bairro da Barra Funda, em São Paulo. Não viveu na zona rural efetivamente, mas trouxe da sua infância grande intimidade com a cultura caipira e forte influência da música dos negros da região de Botucatu¹¹⁰. Com 16 anos, passou a trabalhar de cocheiro na estação da Luz e depois como funcionário da companhia de estrada de ferro Sorocabana. Ali, conviveu com migrantes nordestinos que também tentavam a vida na capital paulista, cantando com eles emboladas, cocos, batuques e outros ritmos regionais que faziam sucesso na época. Entusiasmado com a apresentação do grupo pernambucano Turunas da Mauricéia, Torres integrou

¹⁰⁹ SANTOS, 2019: 37 e 50.

¹¹⁰ “É com toda sinceridade que afianço sentir no meu peito a alma sertaneja da nossa terra e ter sempre perto de mim a alma dos nossos batuques. Nem é preciso dizer que a maior parte da minha existência foi vivida entre eles. Foi dali que colhi os melhores elementos que hoje procuro dar às minhas composições”, depoimento de Raul Torres em FREIRE, 1996: 59.

os Turunas Paulistas, quando começou a compor seus próprios sambas e emboladas¹¹¹. Com 21 anos, passou a dividir seu tempo entre a Sorocabana e a rádio Educadora Paulista, convivendo com artistas de renome, como Canhoto e Roque Ricciardi (Paraguassu). Por essa época, conheceu Cornélio Pires, que o convidou a integrar a sua trupe. Ele formou outros conjuntos, como Raul Torres e sua embaixada, com o qual se apresentou no Paraguai em 1935.

Seus programas de rádio eram sucesso de audiência, porém, foi com suas duplas que Raul Torres entraria para a música caipira como um dos seus principais artistas. Em 1937, ele formou dupla com o seu sobrinho Serrinha (Antenor Serra, 1917-1978), talentoso violeiro botucatuense. Após o rompimento da parceria com Serrinha, em 1942, Raul Torres constituiu com Florêncio (João Baptista Pinto, 1910-1970) uma das duplas mais renomadas da história do gênero. Ambos formaram também um trio com o acordeonista Rielli (José Rielli, 1885-1947, substituído por seu filho Emílio Rielli), apresentando o popular programa *Os Três Batutas do Sertão* na rádio Record. O sucesso do trio contribuiu para consolidar a sanfona como acompanhamento típico de duplas de cantores caipiras. Com efeito, ademais do acordeão, as gravações de Raul Torres & Florêncio recorreram a corais de vozes e instrumentação variada, para além da viola e violão presentes nas gravações de Cornélio Pires.

Raul Torres & Florêncio, com suas vozes suaves acompanhadas pela viola caipira de Florêncio, tornaram-se a principal referência sonora entre as duplas da época, sendo aclamados e imitados por uma série de violeiros e cantores vindos do interior, na esteira do êxito fonográfico da música caipira. A soberania do estilo de Torres & Florêncio só seria abalada com o êxito de Tônico & Tinoco.

Uma passagem curiosa, que nos permite desvelar as mediações artísticas que consolidaram a música caipira como reivindicação simbólica do universo rural no incipiente mercado musical é a maneira com que Torres compôs uma das modas de viola mais cantadas ainda hoje pelos violeiros e violeiras. A moda *Boiada Cuiabana*¹¹² narra com realismo as aventuras amorosas de um boiadeiro (“vou contar a minha vida, do tempo que eu era moço, numa viagem que fiz lá pro sertão

¹¹¹ “Ele diria em uma entrevista do começo de sua carreira: ‘A que mais me dedico é ao gênero nortista; peguei esse estilo com a grande convivência que tive com a boa gente do norte. Sem ser exclusivamente o meu gênero, é mais através das emboladas que tenho conseguido alguma popularidade. Conheço também o coco, a toada, o desafio. Aqui do sul aprecio as modas de viola que cantamos em dueto” (Ibidem: 64).

¹¹² *Boiada cuiabana* (moda de viola). Composição: Raul Torres. Interpretada por Raul Torres & Serrinha. Rio de Janeiro: RCA Victor, maio de 1938. Nº 34317. 78 rpm.

do Mato Grosso...”). Conta-se que, para escrevê-la, “Torres fez questão de participar de uma comitiva de gado no Mato Grosso. Montou em um cavalo e seguiu viagem junto aos companheiros levando a boiada. Ia anotando em um caderno suas impressões, já pensando na música. Em São Paulo ajeitou os versos e gravou em seguida, alcançando um sucesso imediato”¹¹³.

A partir de 1935, Raul Torres contou com a parceria do letrista João Pacífico (1909-1998) na composição de algumas de suas mais famosas canções. Pacífico, que nascera na zona rural do atual município de Cordeirópolis (SP), foi essencial para imprimir o sentimento caboclo nas composições de Torres. A João Pacífico é reconhecida a criação de um estilo que logo se tornou um cânone da música caipira: a toada histórica, na qual a já consagrada toada passou a ser precedida de uma parte declamada, que introduz a narrativa do fato. A toada histórica pode ser interpretada como uma estratégia poética de contornar o problema de adaptação para os discos das longas narrativas que caracterizavam as músicas caipiras no contexto rural.

Ainda na década de 1930, outras duplas alcançaram sucesso, como Alvarenga & Ranchinho. Especializados em espetáculos humorísticos, souberam negociar exitosamente a tradição oral das primeiras duplas às expectativas de escuta do público urbano. Músicos ecléticos, Alvarenga & Ranchinho tocavam de modas de viola a marchinhas de carnaval; cantavam para públicos de todas as classes sociais e pertenceram ao disputado elenco do Cassino da Urca, no Rio de Janeiro.

Entre os pioneiros da rádio brasileira, não podemos deixar de fora outro agente fundamental nesse momento de consolidação da música caipira no mercado cultural de massas: Capitão Furtado. Esse era o pseudônimo de Ariovaldo Pires (1907-1979), sobrinho de Cornélio Pires, que transcendeu a atuação folclórica do tio, tornando-se destacado compositor, radialista e produtor da música caipira. Com a iniciativa fonográfica de Cornélio em 1929, Ariovaldo Pires, que serviu de tradutor do tio nas negociações com os diretores norte-americanos da Columbia, foi convidado a trabalhar nessa gravadora, tornando-se, na sequência, autor e intérprete dos quadros caipiras na rádio Cruzeiro do Sul. Logrou grande sucesso na mediação do universo caipira ao público paulistano, estando à frente de memoráveis programas de rádio, como *Cascatinha do Genaro*, *Arraial da Curva Torta* e *A Trinca do Bom Humor*, este com Alvarenga & Ranchinho. Capitão Furtado era apresentado pelos locutores como “o caipira que fala com o coração”, pese nunca ter

¹¹³ FREIRE, 1996: 70.

morado de fato na zona rural: nasceu no bairro central de Tietê, cresceu na cidade de Botucatu e mudou-se para a capital do estado aos 19 anos. Foi precursor dos shows de calouros e apadrinhou várias duplas, como Alvarenga & Ranchinho e Tônico & Tinoco.

Capitão Furtado tornou-se um luzeiro dos programas radiofônicos de auditório com humorismo caipira e apresentação ao vivo de duplas, em um momento em que as estações de rádio passaram a disseminar tais programas para atender a faixa de público dos trabalhadores migrantes rurais nos grandes centros urbanos e habitantes das cidades interioranas. Assim, tornaram-se frequentes os programas caipiras, veiculados no começo da manhã, quando os trabalhadores estavam se levantando e deslocando para o trabalho, ou no fim do dia, quando regressavam ao descanso do lar.

As duplas caipiras da época, como Raul Torres & Florêncio, Alvarenga & Ranchinho, Serrinha & Caboclinho, Mandi & Sorocabinha, Mariano & Caçula, Zico Dias & Ferrinho, Laureano & Soares, entre outras, cantavam o mundo rural. Todos eles, se não foram trabalhadores rurais de fato, pelo menos moraram em cidades no interior de São Paulo, onde o limiar entre rural e urbano era muito tênue, na primeira metade do século passado. Em comum, todos tinham migrado para a capital paulista em busca de empregos e melhores condições de vida.

Não havia, entre os artistas citados, a preocupação de caracterizar suas vestimentas tais como as representações estereotipadas do caipira na cidade. À exceção daqueles que exploravam a veia humorística para acessar plateias urbanas diferenciadas, como Alvarenga & Ranchinho, podemos notar que os artistas da época buscavam se apresentar de maneira sóbria, em geral trajados de ternos, gravatas, camisas e lenços. Entretanto, não apagavam os erros gramaticais e rotacismos que impregnavam seus sotaques, que lhes saíam não de maneira artificial, caricaturada, mas naturalmente, acusando de fato a sua origem¹¹⁴.

A porta aberta por Cornélio Pires e seus sucessores permitiu que os próprios migrantes do interior, com suas violas, acessassem os estúdios de gravação da capital paulista. À diferença das representações anteriormente criadas acerca de um abstrato mundo rural por artistas urbanos na cena musical carioca, os protagonistas dessa música caipira nascente viveram sua juventude próximos à cultura rústica de lavradores, tropeiros, carreiros, benzedores e foliões do interior de São Paulo. Registravam em discos algumas das expressões musicais da matriz rural que traziam

¹¹⁴ SANTOS, 2019: 51.

dos seus interiores. Nas suas canções, o cotidiano rural era representado com detalhes, conferindo-lhes realismo e intimidade, às vezes com saudosismo, o que denunciava o eu lírico situado na capital. O cotidiano urbano também era tema recorrente, cantando com humor, crítica e ironia o contato conflituoso do caipira com a moderna metrópole paulistana. Frequentes também eram, desde as primeiras duplas caipiras, as canções de amor, principalmente sobre o sentimento não correspondido, representado grande parte das vezes em poética inocente e pueril.

Salta aos olhos o fato de quase todos os pioneiros da música caipira procederem da mesma região do interior de São Paulo, onde estão localizados os municípios de Tietê, Piracicaba, Botucatu e Sorocaba. Vieram dessas cidades e vizinhas o próprio Cornélio Pires e quase todos os integrantes das suas trupes, bem como da Turma Caipira Victor; Raul Torres, Serrinha, Capitão Furtado; viriam ainda Tônico & Tinoco, entre outros. A origem comum de todos esses músicos tem causas e consequências sociológicas fundamentais à criação e consolidação do gênero fonográfico e à identidade da viola caipira.

Para além da atuação de Cornélio Pires como agenciador de artistas amadores provenientes da sua região, Diego Tavares dos Santos (2019) sugere que essas localidades se tornaram o centro irradiador dos pioneiros da música caipira devido ao deslocamento da produção das lavouras de café no sentido do oeste paulista, que forneceu grande dinamismo econômico à região do Médio Tietê e adjacências, implicando em rápida urbanização e transformações na zona rural. De acordo com Santos, toda essa região atuou como um “entreposto cultural”, onde “se equilibraram a cultura caipira revitalizada que garantiu um estoque de caipiras disponíveis para a indústria do disco e o dinamismo que permitia a interlocução entre eles e os mediadores do mercado cultural”¹¹⁵. Podemos agregar também, em um período de precário desenvolvimento rodoviário, a importância assumida pela companhia de estrada de ferro Sorocabana na dinâmica inter-regional e integração dessa população caipira com a capital do estado.

Dessa maneira, a consolidação do gênero caipira implicaria a consagração da tradição oral do interior paulista, especificamente de expressões musicais comuns na região compreendida entre as cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Formas particulares de performance artística trazidas por violeiros e cantadores dos seus contextos rurais específicos de origem, após passarem por adaptações para se acomodar aos discos, acabaram formando a base do gênero caipira,

¹¹⁵ Ibidem: 42.

padronizando-se como modelos oficiais praticados pelos violeiros e cantores. Em outras palavras, não apenas as limitações técnicas e a direção artística de produtores condicionaram o itinerário da música caipira, mas os próprios artistas caipiras atuaram, consciente ou inconscientemente, para a formatação de determinado repertório, modos de cantar e usos da viola¹¹⁶.

No tocante aos usos da viola caipira, uma das primeiras consequências desse processo de padronização de determinadas práticas musicais se deu em relação à própria nomenclatura do instrumento. Foi no contexto da música caipira já consolidada como importante gênero fonográfico que a antes chamada viola brasileira, viola sertaneja, viola de arame, viola de pinho, viola de dez ou doze cordas, ou simplesmente viola, passou a ser chamada de viola *caipira*, padronizando-se os moldes dos instrumentos de dez cordas produzidos em série pelas fábricas pioneiras como Del Vecchio, Giannini e Xadrez. Com a produção industrial, algumas mudanças estruturais foram introduzidas, como a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas de metal, extensão da quantidade dos trastes da escala e redução de adornos e marchetaria. Além disso, não é nada banal o fato de que nos registros dos primeiros folcloristas, como Couto de Magalhães, Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo e Alceu Maynard de Araújo, além de todos os documentos históricos anteriores, não se falar em viola caipira, mas viola somente. Nos próprios catálogos antigos da Giannini¹¹⁷, não se usa o termo caipira: quando é agregado um adjetivo aos modelos de violas que produziu, fala-se em viola paulista, sorocabana ou portuguesa (esta com 12 cordas).

Outra consequência foi a disseminação da afinação cebolão. Como apontado anteriormente, não havia afinações oficiais, cada região tinha as suas mais tocadas. A uniformização do cebolão como preferida entre os violeiros se daria somente com a expansão da fonografia caipira. Através da audição dos primeiros discos, da análise dos raros registros visuais existentes da época e de conversas com violeiros e pesquisadores, pude apurar que as duas afinações mais utilizadas entre as primeiras duplas eram a natural e a cebolão, a última com ampla variação de altura, indo de Ré a Fá sustenido.

Com a gravação dos discos e divulgação pelas ondas do rádio, uma das principais maneiras de aprender o instrumento passou a ser o “tirar de ouvido” as músicas transmitidas pelos equipamentos de reprodução sonora. Para tanto, era importante que a afinação do instrumento do

¹¹⁶ Ibidem: 33-34.

¹¹⁷ Catálogos de 1950, 1954 e 1960, disponíveis em www.giannini.com.br/catalogos-antigos/ (acesso em 05/05/2020).

aprendiz estivesse igual à utilizada pelas duplas. À título de ilustração, Tónico & Tinoco contam que aprenderam a afinar a viola por “intuição” e com orientações recebidas de violeiros da região de Botucatu, onde moravam: “assim aprendemos a afinação ‘cebolinha’, assim como a oficial, que todos os violeiros de hoje usam – a afinação da viola no ‘cebolão’”¹¹⁸. Mais tarde, foram os primeiros a publicar um material didático para o instrumento, o *Método Prático para Viola Caipira*¹¹⁹, padronizando o cebolão não só na escuta, mas também no ensino da viola. Conta-se que, Tião Carreiro, o artista mais influente entre os violeiros atuais, aprendeu a afinar sua viola gravando de memória a afinação usada por Tinoco, quando a dupla se apresentava em um circo¹²⁰.

A padronização do cebolão acarretou implicações musicais profundas na própria formação sonora da música caipira. Quanto mais disseminada tal afinação, mais as canções tendiam a ser tocadas pelos violeiros nos tons de Ré e Mi, ou nas respectivas quartas e quintas (Sol e Lá, Lá e Si), de modo a permitir o uso de cordas soltas e facilitar a execução de escalas duetadas, mesmo que para tanto os cantores tivessem que imprimir uma impostação vocal mais aguda. Outra consequência é que o cebolão (assim como a afinação natural, semelhante à do violão) privilegia o uso da escala duetada em terças nos dois pares de baixo (na altura de Mi, corresponderia aos pares Si e Mi mais agudos). A execução dos temas melódicos duetados nessas duas cordas passou a ser uma das mais marcantes características sonoras do gênero caipira. O cebolão seria ainda essencial para a criação e execução do ritmo pagode de viola, no final da década de 1950. O pagode é uma batida muito peculiar, na qual o violeiro abusa das cordas soltas e ligados, dificilmente executada com fidelidade em outras afinações que não a cebolão.

Para que aquelas músicas provenientes da tradição oral fossem gravadas e consumidas, foram necessárias transformações para “domar” sua estrutura e conteúdo nos moldes dos fonogramas. O formato dos discos de 78 rpm (rotações por minuto) permitia apenas a gravação em cada lado de aproximadamente três minutos de músicas que, originalmente, eram improvisadas e “tinham a duração de três a quatro horas”¹²¹, tornando inviável a própria narrativa de acontecimentos – fonte primária das músicas camponesas – da mesma forma que se dava no contexto rural. Esse processo de estilização da música caipira foi necessário para o registro do seu

¹¹⁸ TONICO & TINOCO, 1984: 14.

¹¹⁹ Idem, 1959.

¹²⁰ NEPOMUCENO, 1999: 75.

¹²¹ TONICO & TINOCO, 1984: 14.

aspecto sonoro fora do seu meio material, das circunstâncias de trabalho e cultural-religiosas do caipira, externo à performance, danças e desafios aos quais tais expressões musicais estavam imbricadas. É nesse sentido que devemos compreender o esquema teórico de José de Souza Martins, ao tratar da música caipira e sertaneja. Para ele, a música gravada deixou de ser meio, para ser fim em si mesma, destinada ao consumo. Assim, seria impossível, tecnicamente, gravar uma manifestação musical no seu contexto rural e oferecê-la ao mercado, devido a sua extensão habitualmente longa, seu aspecto coreográfico e seu caráter monótono, quase oratório.

É o que acontece com a ‘Dança de São Gonçalo’, de longa duração, e que nas gravações, mesmo nas chamadas ‘folclóricas’, fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver [...] com a dança propriamente, mas que é algo novo circunscrito às imposições e necessidades da indústria do disco. O mesmo ocorre com folias, canas-verdes, cateretês, cururus¹²².

Nota-se um esforço progressivo de “limpeza” dos traços sonoros excessivamente rústicos e controle da performance dos artistas com fins de adaptação das práticas festivas rurais aos ambientes das gravadoras e rádios¹²³. As modas de viola, que passaram a ser amplamente gravadas como o estilo musical caipira por excelência, sofreram evidentes modificações¹²⁴ quanto à compressão do tempo e eliminação dos seus inerentes aspectos de improvisação e de coreografia. Nesse ponto, tanto a moda de viola quanto o recortado tornaram-se estilos musicais autônomos¹²⁵, executados separadamente das palmas e sapateados da catira ou cateretê, que por sua vez deu origem a um ritmo bem diferente do executado pelos violeiros naquela típica dança caipira.

¹²² MARTINS, 1975: 123.

¹²³ Sobre a primeira vez que entraram em um estúdio de gravação, em 1944, contam Tonico & Tinoco: “Quando acendeu a luzinha vermelha, soltamos a voz em lá maior e, com a intensidade, estourou o microfone. (...) Levamos uma ‘ensaboada’ do Ernane [diretor da Continental]: ‘Vocês devem educar essas vozes, isso não é cantar, é berrar. Vão para uma escola de canto e, quando vocês tiverem com a voz macia, voltem para gravar’. Dessa forma, fomos estudar numa escola de música da Prefeitura, situada no porão do Teatro Municipal de São Paulo. Voltamos depois de seis meses, quando gravamos outras músicas” (TONICO & TINOCO, 1984: 48).

¹²⁴ “Tudo parece indicar que uma das primeiras ingerências da fonografia nas modas de viola gravadas foi a criação de um nome particular para esse gênero. Nas notas que dariam forma ao Dicionário musical brasileiro, Mário de Andrade referia-se à moda de viola simplesmente como ‘moda’, adotando a denominação encontrada em campo. Amadeu Amaral, por sua parte, explicou que ‘para o caipira de São Paulo, toda composição em versos e cantada é ‘moda’, termo que nos veio de Portugal’. O epíteto ‘de viola’, com que foi conhecida na cidade a partir de 1929, foi adicionado pela fonografia e enfatizava evidentemente no instrumento acompanhante. Tudo indica que a expressão ‘moda de viola’ não era usada no contexto tradicional oral nem na literatura do período anterior à década de 1930” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018: 308-309).

¹²⁵ PINTO, 2008: 91.

Houve ainda outras adaptações mais sutis na maneira de se cantar as modas. O processo de gravação e comercialização musical exigia dos artistas tradicionais o controle da afinação de suas vozes. Na tradição oral das modas, elas são cantadas de maneira intencionalmente frouxa e arrastada, sem exatidão melódica ou rítmica. São as palavras da narrativa e sua interpretação que comandam os elementos sonoros, subjugando tanto as ordens rítmicas quanto a própria melodia pontuada pela viola. O leve atraso entre a primeira e segunda voz é o que permite a harmonização do dueto, mantendo a improvisação da narrativa. Tais idiossincrasias fornecem ao cantar caipira uma característica musical ímpar, mas que, diante da escuta moderna temperada, soam desafinadas, dissonantes e repetitivas.

A consolidação da música caipira como um exitoso gênero fonográfico implicou também na fixação de subgêneros a partir de manifestações musicais antes à deriva na dinâmica da cultura oral. Essa uniformização de estilos teve um impacto crucial na prática da viola caipira, de forma a disseminar, entre os violeiros, maneiras determinadas de executar um ritmo e a sua nomenclatura. Os ritmos característicos da música caipira passaram a ser padronizados sob os rótulos de moda de viola, cururu, cateretê, toada, recortado, cana-verde, etc. Os discos traziam grafados em suas etiquetas os estilos das respectivas canções, uma imposição do mercado fonográfico para orientar as vendas, consumo e gostos, prática convencional no gênero sertanejo até a década de 1980. Brás Baccarin, diretor da gravadora Chantecler, contou em entrevista ao violeiro e pesquisador Roberto Corrêa que “quando a música caipira foi para o disco, nos selos tinham de constar os termos *modas-de-viola*, senão, de acordo com ele, não vendia”¹²⁶.

De fato, como demonstra Pérez González, a moda de viola era o estilo mais gravado, correspondendo a aproximadamente 45% dos registros fonográficos alusivos à cultura caipira até o final da década de 1930¹²⁷. Assim, ao grafar nos encartes e selos dos discos a expressão “moda de viola”, as gravadoras buscavam reforçar a presença da viola caipira, criando a expectativa para a sua audiência migrante de uma sonoridade íntima e nostálgica, e, para a elite urbana, de autenticidade folclórica.

Várias mediações ocorriam nesse processo de nomear os ritmos nas etiquetas dos discos, que acabaram por conformar as concepções posteriores do público e dos próprios artistas sobre a música caipira. Se acontecesse de uma dupla gravar uma música cuja levada não se enquadrasse

¹²⁶ CORRÊA, 2019: 106.

¹²⁷ PÉREZ GONZÁLEZ, 2018: 33.

em nenhum dos ritmos predeterminados, por exemplo, poderia ser adotada a estratégia de registrar a canção com alguma nomenclatura já existente, por aproximação; ou forjar neologismos agrupando dois ritmos diferentes ou algum gentílico (como mineiro ou goiano), sem muito rigor. Tais experiências fonográficas poderiam ainda dar origem a um novo ritmo. Na prática, podemos notar que as indicações estilísticas se guiavam mais pelo objetivo de orientar a experiência musical e gosto do consumidor que pela exatidão técnica: registravam-se terminologias variadas para um mesmo ritmo e o mesmo nome para diferentes estilos de execução¹²⁸.

Nesse laboratório de estilos musicais criado pelas gravadoras, alguns estilos foram preferencialmente disseminados, como modas de viola, cateretês, cururus, toadas, recortados, entre outros. Por outro lado, muitas expressões musicais rurais, inclusive algumas inicialmente gravadas, foram abandonadas pelas gravadoras, tais como cantos de folia e de mutirão, contradança, lundu, congada, jongo e samba. Nota-se que aqui um processo de construção seletiva da tradição da música caipira no âmbito da indústria fonográfica nascente.

Podemos nos questionar, por exemplo, a razão de o samba, que se fez presente nos primeiros registros de Cornélio Pires, ter desaparecido da tradição da música caipira consolidada a partir dos anos de 1930. Mário de Andrade, nessa mesma década, em suas excursões pelo interior do estado, chamou atenção para a força do “samba rural” nos bairros caipiras¹²⁹. Ressalta-se que, não só o samba, mas seus precursores jongo e lundu, e outras expressões musicais praticadas por descendentes de africanos escravizados, como congada e moçambique, constituíram a cultura rural de todo o centro-sul do Brasil, sendo muito comuns inclusive na região cafeeira de onde provinha a maioria dos artistas caipiras da época. Não coincidentemente, alguns “sambas paulistas” foram registrados por Cornélio Pires. Igualmente, Raul Torres se declarava muito influenciado pelos batuques dos negros de sua terra natal, tendo lançado vários sambas, mas que, na sua produção musical, foram relacionados às emboladas, marchinhas e outros ritmos nordestinos ou cariocas que ele gravou.

Tudo indica que o samba foi deixado de lado por artistas caipiras porque, justamente nos anos trinta, a indústria cultural consagrava o samba como patrimônio musical carioca, e o samba

¹²⁸ “Segundo depoimentos de violeiros, pesquisadores, profissionais do segmento sertanejo como Mairiporã e Luiz Faria, eram os próprios artistas, músicos e compositores, quem normalmente dava a indicação dos gêneros a ser grafados nas capas e rótulos” (PINTO, 2008: 66).

¹²⁹ ANDRADE, [1937] 2005.

carioca, por sua vez, como representante musical máximo do Brasil. Em um momento de diferenciação e segmentação dos gêneros da música brasileira, dificilmente o samba rural seria tido como genuinamente caipira. O reconhecimento do samba rural afastava-se também da demanda da elite paulista por uma produção musical autêntica do estado. Havia a ideia disseminada por tais círculos intelectuais de que a população paulista era predominantemente branca, com traços miscigenados indígenas, minimizando a contribuição dos negros que, pelo menos desde as iniciativas abolicionistas do século XIX, haviam se incorporado às populações rurais livres e pobres, sendo essenciais na constituição da cultura caipira.

O legado afro-brasileiro passou a ser identificado com a música carioca e nordestina, ao passo que se reforçava na música caipira gravada sua ascendência europeia e indígena, assimilando progressivamente e com facilidade ritmos estrangeiros, como veremos. De todas as expressões musicais caipiras legadas pelos descendentes dos africanos escravizados, o batuque foi o único ritmo posteriormente consagrado na música caipira, condensando de maneira genérica e residual todas as demais influências negras. Veremos também que musicólogos apontam a influência decisiva da sonoridade afro-brasileira para a criação do ritmo do pagode de viola, no final da década de 1950. Entretanto, congada, moçambique, lundu, jongo e samba seguem vivos ainda hoje como importantes manifestações folclóricas caipiras.

Além da moda de viola, outro subgênero muito frequente no começo das gravações da música caipira foi o cateretê, estilo já consagrado nas representações rurais anteriores consumidas pelo público urbano. Entretanto, esse cateretê estilizado pelos registros fonográficos, destituído de sua coreografia, difere significativamente do ritmo executado pelos violeiros na dança tradicional chamada em São Paulo de cateretê, mais conhecida em outras regiões como catira. João Paulo do Amaral Pinto sugere que esse cateretê estilizado possa ter sido “uma das variações possíveis para o acompanhamento da dança da catira ou cateretê”, que através de mediações artísticas “ganhou sua principal transformação: a gradativa mudança dos andamentos ‘originais’ médio e rápido, para o lento”¹³⁰.

O cururu, que também leva o nome de uma dança rural originalmente religiosa, tornou-se um dos principais ritmos tocados pelas duplas caipiras. Nos discos produzidos por Cornélio Pires, o cururu aparece ainda como uma dança tradicional paulista, acompanhada de sapateado, em

¹³⁰ PINTO, 2008: 99.

registro essencialmente folclórico¹³¹. É principalmente a partir da década de 1940 que as duplas passaram a gravar amiúde o cururu, como um ritmo específico executado pelo violeiro, completamente dissociado da dança e do desafio que o caracterizavam. Porém, mesmo nos discos, podemos notar as maneiras variadas com que os violeiros batem tal levada, o que atesta a diversidade de técnicas como traço peculiar do instrumento, mesmo entre artistas provenientes do mesmo contexto cultural. Roberto Corrêa, em *A Arte de Pontear a Viola*, registrou oito variações rítmicas do cururu executadas pelas duplas caipiras¹³². Esses padrões fixados pelas duplas diferem das variações das batidas de viola que tradicionalmente acompanham os desafios de cururu que hoje encontramos na região de Piracicaba, que por sua vez é completamente diferente do ritmo da viola de cocho utilizada no cururu mato-grossense.

Com o desenvolvimento do gênero caipira, acompanhando a evolução do rádio como principal meio da indústria cultural, multiplicaram-se os caipiras que seguiam para as grandes cidades, sobretudo para a capital paulista, agora com o sonho de garimpar o sucesso como violeiros e cantores. A música caipira passou a ser uma atrativa forma de ascensão social, alternativa à proletarização na qual, em verdade, a maioria esmagadora desses migrantes rurais acabavam. As duplas encontraram também nos picadeiros itinerantes dos circos um importante espaço de atuação e divulgação no interior do país. Nesse contexto, o Largo Paissandu, no centro de São Paulo, tornou-se o epicentro dos aspirantes a artistas caipiras, principal ponto de encontro com agenciadores de circos e produtores influentes nas gravadoras, que se situavam próximas ao local.

Em um movimento inverso, através de vitrolas, ondas de rádio e palcos circenses, os artistas da música caipira retornavam para os interiores do Brasil central, realimentando o universo musical daquela população em nome da qual tais artistas conseguiram se impor nos ambientes das gravadoras e emissoras de rádio. Dessa forma, as próprias culturas tradicionais do interior do Brasil passaram a assimilar aquelas formas musicais do gênero caipira disseminadas a partir de 1929. Os primeiros artistas teriam uma importância fulcral no próprio entendimento da tradição da música rural, influenciando aqueles que nas décadas posteriores formariam as duplas consagradas do gênero, e assim sucessivamente. Na formação do gênero fonográfico, caipiras eram atraídos pelas

¹³¹ *Danças Regionais Paulistas* (Cururu e Caninha Verde). Turma Caipira. São Paulo: Columbia, maio de 1929. Nº 20.005-B. 78 rpm.

Toada de cururu (contradança paulista). Cornélio Pires, Mariano e Caçula. São Paulo: Columbia, abril de 1930. Nº 20.016-B. 78 rpm.

¹³² CORRÊA, 2002: 174-175.

gravadoras e as gravações passaram a influenciar os caipiras, que formariam as próximas duplas: tal circularidade, por se intensificar com o passar do tempo, tornou-se um processo espiral de retroalimentação e atualização da tradição que fundamentou, de forma mais ampla, toda a história da música sertaneja.

Da segunda geração de duplas, que despontaram na década de 1940, já influenciadas pelos pioneiros da música caipira, sem dúvida a mais representativa foi Tónico & Tinoco. Os irmãos Tónico (João Salvador Perez, 1917-1994) e Tinoco (José Perez, 1920-2012), filhos de pai espanhol e mãe cabocla, nasceram e cresceram em uma família rural pobre, mudando-se de fazenda em fazenda de café atrás de condições de trabalho mais favoráveis como colonos (que, como vimos, já era uma relação laboral intermediária, mais próxima do assalariado agrícola que do sitiante independente). Cresceram na labuta da roça e cantando em família, nos bailes nas colônias, no interior de tulhas de café e festas religiosas, utilizando-se de uma tosca viola feita por vizinhos “a canivete”. Aos domingos, iam à cidade de São Manuel (SP) apreciar as bandas de música que tocavam no coreto. Durante a juventude, formaram alguns conjuntos de bailes na roça, cantando canas-verdes, arrasta-pés, toadas tradicionais, modas ou romances, marchinhas e serenatas nas fazendas, vilas e cidades da região.

Em entrevista ao programa televisivo *Globo Repórter*, de 1985, Tónico & Tinoco relembram a infância na roça, ilustrando a circularidade musical de que tratávamos:

- Onde é que vocês buscavam a inspiração para escrever essas letras?
- A inspiração era o povo que gostava de ver nós cantar. Então a gente já tinha aquela obrigação de fazer modinhas para eles, porque aqui não ouvia rádio. Nós ouvíamos lá na casa da fazenda, mas tinha que ouvir fora, eles só abriam a janela. Então nós nem víamos o rádio, só ouvíamos. E a gente aprendia um versinho, depois o resto nós emendávamos, porque não dava para aprender tudo, escutava uma vez só. Então foi uma dificuldade, ficamos poeta à força, né?¹³³

No livro autobiográfico, Tónico & Tinoco lembram que no rádio ouviam “noticiários de futebol e política [...]. De segunda, quarta e sexta-feira sintonizávamos o programa ‘Três batutas do sertão’, da Rádio Record, com Torres, Serrinha e Rielli, e o programa ‘Nhô Totico’, da Rádio Cultura”¹³⁴. Anos depois, já em São Paulo, “fomos conhecer um circo na rua Lins de Vasconcelos

¹³³ TONICO & TINOCO em *Globo Repórter*. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985. Programa de TV. Disponível em www.youtube.com/watch?v=oUY_G6EQ19M (acesso em 04/07/2021).

¹³⁴ TONICO & TINOCO, 1984: 32.

e qual não foi a nossa surpresa: vimos pessoalmente Raul Torres, Florêncio e Rielli, e ficamos tão pasmados que acompanhávamos o gesto deles baterem a viola”¹³⁵. Relatam ainda que, na primeira vez que cantaram no rádio, na Rádio Clube de São Manuel, a música escolhida foi *Jorginho do Sertão*, dos discos de Cornélio Pires.

Em 1941, a família Perez mudou-se para São Paulo, em busca de melhores condições de vida¹³⁶. Os irmãos passaram a cantar em alguns *shows* de calouros nas rádios paulistanas, mas o estopim do sucesso e profissionalização se daria em novembro de 1942, com a vitória em um concurso no *Arraial da Curva Torta*, na Rádio Difusora de São Paulo, promovido por Capitão Furtado para substituir em seu programa Palmeira & Piraci, que haviam sido contratados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Na ocasião, a dupla, que se apresentava como Irmãos Perez, foi batizada pelo próprio Capitão Furtado de Tônico & Tinoco, para soar mais brasileiro.

Tônico & Tinoco cantaram juntos desde a mais tenra infância, com violão e viola em punho, respectivamente. Inovando na maneira de cantar, com vozes irmãs agudas de timbres próximos, tornaram-se referência para as duplas vindouras e o principal modelo de autenticidade para o próprio mercado fonográfico. Essa imitação vocal intensa era consequência da necessidade de projeção do canto sem quaisquer equipamentos elétricos, com precários instrumentos acústicos, nos bailes que a dupla agitava no interior paulista.

¹³⁵ Ibidem: 38.

¹³⁶ “Chegamos a São Paulo no dia 9 de janeiro de 1941. [...] Quando desembarcamos na Estação Sorocabana foi um sufoco: nunca tínhamos visto um movimento tão grande; ficamos zonzos. Pegamos nossas bagagens e encostamos na parede para esperar nosso primo. Haviam nos recomendado para que tivéssemos muito cuidado, pois aqui em São Paulo – falaram – roubavam até mulher que não conhecia a cidade. [...] Paramos o bonde Bresser n. 11 e o motoneiro não queria deixar que nós embarcássemos: ‘Isto é uma condução e não um caminhão de mudanças’, ele disse. De tanto insistirmos, ele autorizou. Depois disso tudo já estávamos com vontade de voltar para a roça. Íamos pensando: ‘Será que a casa da tia é igual à da fazenda, com dez ou doze quartos?’ Quando chegamos, a realidade era bem triste: nosso pai não havia conseguido alugar moradia nenhuma e a casa de tia Inhana tinha somente um cômodo, onde já moravam oito pessoas. Assim, ficamos em dezesseis pessoas durante oito dias, até que conseguimos encontrar uma casa. [...] A época estava difícil, tempos da Segunda Guerra Mundial. Para tirar os documentos foi outra luta, pois exigiam carteira de trabalho, de saúde, de reservista e carta de referência. Profissão: trabalhador braçal. As irmãs estavam empregadas em casas de família, o Tinoco, num depósito de ferro-velho, o Chiquinho, na Metalúrgica São Nicolau, e eu [Tônico], sem conseguir nada. Para ir me virando, comprei uma enxada e trabalhava como diarista capinando a chácara de um alemão, em Santo Amaro. Até que surgiu uma oportunidade para trabalhar na Tinturaria Picina, situada na rua Visconde de Parnaíba, ganhando 280 mil-réis. [...] Depois de algum tempo me registraram. Em seguida, arrumei emprego também pro Tinoco, e a nossa vida foi melhorando um pouco. [...] Nosso pai não encontrou emprego, mas trabalhava na limpeza de uma padaria, ganhando em troca um saco de pão amanhecido. E como isso nos ajudava! De manhã era café com pão, no almoço pão com café e, na janta, pão com pão. Essa foi a fase mais difícil” (TONICO & TINOCO, 1984: 34-36).

Em mais de cinquenta anos de sucesso, Tonico & Tinoco acompanharam as transformações no mercado fonográfico e na sociedade em geral. Souberam adaptar-se a novos tempos, equilibrando inovações estilísticas com a defesa da autenticidade caipira, da qual se mantiveram como principal baluarte. A “dupla coração do Brasil” gravou mais de mil músicas, divididas entre 83 *long plays*, 220 discos de 78 rpm e 37 compactos¹³⁷, e esteve à frente de peças teatrais, programas de rádio, televisão e cinema. Eles fizeram sucesso de norte a sul do Brasil, e levaram a viola e a cultura caipira para espaços variados – de feiras comerciais à Universidade de São Paulo (USP) e ao Theatro Municipal, em apresentação única em 1979. Foram essenciais para a formatação musical do gênero, consagração de ritmos e canções clássicas, enfim, para a mediação entre as tradições rurais e a música sertaneja.

Nas décadas de 1940 e 1950, surgiram várias duplas, empunhando a viola caipira, que hoje estão entre as mais celebradas entre os aficionados. Podemos destacar, entre aquelas que ainda não foram citadas, Nhô Pai & Nhô Fio; Palmeira & Piraci, Palmeira & Luizinho e Palmeira & Biá; Luizinho, Limeira & Zezinha; Zé Fortuna & Pitangueira e Os Maracanãs; Irmãs Castro; Zé Carreiro & Carreirinho; Tião Carreiro & Pardinho; Nonô & Naná; Cascatinha & Inhana; Silveira & Barrinha; Moreno & Moreninho; Nenete & Dorinho; Vieira & Vieirinha, Zico & Zeca e Liu & Léu; Irmãs Galvão; Sulino & Marrueiro; Zé do Rancho & Zé do Pinho; Nhô Belarmino & Nhá Gabriela; Leôncio & Leonel; Zilo & Zalo; Canário & Passarinho; Pedro Bento & Zé da Estrada, entre outras.

Seguindo as picadas abertas pelos violeiros e cantores pioneiros, tais artistas galgaram suas carreiras em um mercado cultural cada vez mais profissionalizado e em franca expansão, não só reafirmando formas musicais já consagradas, mas trazendo uma série de inovações estéticas em diálogo com a tradição já consolidada da música caipira e suas trajetórias pessoais de migração. Com maior intensidade a partir dos anos de 1950, tornou-se frequente o acompanhamento de músicos urbanos nas gravações, inevitavelmente inserindo outras linguagens e instrumentos, para além do formato da viola e violão (e eventualmente acordeão) ao qual anteriormente estiveram restritas as duplas no gênero caipira. Nos estúdios, deram-se vários avanços tecnológicos, como o registro sonoro em vários canais, que permitiu a elevação significativa da qualidade das gravações,

¹³⁷ TONICO e Tinoco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo531179/tonico-e-tinoco>. Acesso em: 10 de Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

estimulando a incorporação de maior orquestração instrumental, já que as duplas passaram muito tempo gravando ao vivo em um único microfone.

A exceção ficou por conta, sobretudo, das modas de viola propriamente ditas, que mantiveram como característica a instrumentação austera, mínima e quase sempre restrita à viola caipira, sem refrão, com foco na narrativa e lento dueto de vozes. A moda de viola constituiu-se como o estilo caipira por excelência, que se manteve mais próximo à forma originalmente executada e entoada no contexto rural. Em meio a progressivas transformações técnicas e estilísticas, a moda de viola foi a grande responsável por conservar a forma camponesa de canto a duas vozes e o timbre da viola como características essenciais da música caipira gravada.

Por um lado, alguns ritmos caipiras ganhariam ainda mais fôlego, caso da moda de viola, cururu e cateretê, com duplas e compositores que desenvolveram ainda mais tais estilos tradicionais, reforçando temas ligados ao cotidiano rural do passado. As duplas citadas acima estão entre as mais lembradas pelos violeiros atuais como representantes das raízes da música sertaneja, em grande medida por terem gravados ritmos já consagrados na tradição caipira. Entre tais artistas, à título de exemplo, temos Carreirinho (Aduino Ezequiel, 1921-2009), que hoje é louvado como um dos maiores compositores de modas de viola e cururus de todos os tempos. Outras duplas dedicaram-se a trazer aos discos expressões do folclore caipira deixadas de lado pelo gênero fonográfico até então, como as catiras gravadas por Vieira & Vieirinha e os hinos de Reis por Moreno & Moreninho. De fato, muitas outras duplas, em algum momento da carreira, lançaram recortados com palmas e sapateados de catira e toadas de Santos Reis, Divino ou São Gonçalo, em meio ao seu repertório mais modernizado, como por exemplo, Pedro Bento & Zé da Estrada, Leôncio & Leonel, Duo Ciriema, Nenete & Dorinho, Zico & Zeca, Liu & Léu, entre outros. Em um processo circular, tais registros fonográficos passaram a influenciar e figurar habitualmente no repertório folclórico dos foliões e catireiros espalhados pelo Brasil.

Por outro lado, alguns estilos estrangeiros foram exitosamente assimilados ao gênero caipira já estabelecido na indústria fonográfica, graças à mediação de uma série de músicos e produtores. Apesar de frequentemente relacionadas a décadas posteriores por críticos e público, fato é que as primeiras experiências de incorporação de ritmos paraguaios se deram menos de dez anos após as gravações de Cornélio Pires. Raul Torres viajou algumas vezes ao Paraguai e, de

acordo com Rosa Nepomuceno¹³⁸, teria sido o pioneiro na introdução do rasqueado na música brasileira, ainda na década de 1930. Capitão Furtado, o acordeonista Mário Zan e a dupla Nhô Pai & Nhá Fia também excursionaram pelo país vizinho, em 1943, quando Zan (1920-2006) teria composto *Chalana* à beira do rio Paraguai, em Corumbá (MS). No retorno da viagem, sedimentariam a introdução de elementos musicais paraguaios na música caipira¹³⁹.

Ao final da década de 1950, os ritmos paraguaios já estariam plenamente incorporados ao gênero, alcançando boa receptividade entre o público rural e suburbano. Cascatinha & Inhana foram responsáveis por cravar a guarânia na história da música sertaneja com o lançamento, em 1952, de um disco que alcançou grande êxito de vendas, contendo no lado A *Índia* e no lado B *Meu Primeiro Amor*, duas versões de José Fortuna para famosas canções paraguaias¹⁴⁰. Fortuna se consagraria, além de fecundo compositor sertanejo, pelas suas versões em português de músicas estrangeiras, contribuindo significativamente para essa assimilação musical. A guarânia, a polca paraguaia e seu derivado rasqueado, bem como o chamamé argentino, ritmos fronteiriços semelhantes entre si, estão entre os mais executados pelos violeiros atuais.

Nesse contexto favorável ao sincretismo musical, outros ritmos latino-americanos seriam adotados pelas duplas, como o bolero cubano, o corrido e a rancheira mexicanos. Em relação ao primeiro, a dupla Palmeira & Biá triunfaria com o bolero *Boneca Cobiçada*¹⁴¹, outro enorme sucesso de vendas, em 1956. Quanto aos ritmos mexicanos, já eram previamente apreciados pelos ouvintes brasileiros. Por exemplo, Raul Torres lançou pelo menos uma rancheira ainda na década

¹³⁸ NEPOMUCENO, 1999: 129-131; 267.

¹³⁹ “Brás Baccarin (Biaggio Baccarin, ex-diretor artístico da Chantecler) nos relatou em entrevista realizada em 19.05.2011, que o próprio Nhô Pai lhe disse que criou o rasqueado misturando a polca paraguaia com a guarânia quando serviu o exército por volta de 1933 ou 1934 na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai (provavelmente na cidade de Ponta Porã). Entretanto, conforme pudemos verificar no catálogo das gravações 78 rpm (Santos et al., 1982), o primeiro rasqueado gravado e lançado no Brasil foi ‘Paraguayta’ de Cunha Jr. lançado em junho de 1940 e que teve como intérpretes os paulistas Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia 55.217). No mesmo mês foi lançado o rasqueado “Morena do Brasil” (Columbia 55.226) de Ari Machado, gravado pela dupla Flauzino e Florêncio. Nhô Pai lançou no ano seguinte (1941) pela Odeon (11.973) a primeira guarânia “brasileira” de sua autoria intitulada ‘Morena murtinhense’ (alusão à cidade fronteiriça de Porto Murtinho-MS) e pela Columbia (55.288) o terceiro rasqueado brasileiro intitulado ‘Rumo a Ponta Porã’ de Nhô Fio (seu compadre Cesar Durval Sampaio) e Rielinho (Osvaldo Rielli). Ainda segundo o catálogo das gravações 78 rpm, Raul Torres teria seu primeiro rasqueado (gravado em 1940) lançado apenas em 1943 (‘Eu vou mandar fazer um balão’, Odeon 12.285) e sua primeira guarânia (‘Beicinho vermelho’, Odeon 12.388) gravada em 1942 e lançada também em 1943” (HIGA, 2012: 10).

¹⁴⁰ CASCATINHA & INHANA. Rio de Janeiro: Todamérica, julho de 1952. TA-5.179. 78 rpm. Lado A: *Índia* (Composição: Manuel Ortiz Guerrero e José Asunción Flores – Versão: José Fortuna). Lado B: *Meu Primeiro Amor* (Composição: Hermínio Gimenez – Versão: Pinheirinho Jr e José Fortuna).

¹⁴¹ *Boneca cobiçada* (bolero). Composição: Biá e Bolinha. Interpretado por Palmeira e Biá. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1956. Nº 80-1718-A. 78 rpm.

de 1930¹⁴², e Capitão Furtado fez versões de corridos, adaptando para a temática caipira êxitos mexicanos como *Sou um tropeiro (El bandolero)* e *Rancho Alegre*¹⁴³. Na década de 1950, outras duplas notabilizaram-se por lançar corridos e rancheiras, especialmente após o sucesso do cantor e ator mexicano Miguel Aceves Mejía. Entre tais duplas, coube a Pedro Bento & Zé da Estrada adotar o estilo mexicano de forma mais acabada, como estratégia de diferenciação em um mercado cada vez mais concorrido, incluindo não apenas o andamento rítmico, falsetes e vocalizações típicas, mas vestimentas de *mariachi*, com enormes *sombreros*, e toda a orquestração característica: trompete (ou pistão), harpa, violino e *tololocho* – sem viola caipira.

A incorporação de ritmos estrangeiros contou com a atuação direta de maestros latino-americanos contratados pelas gravadoras na época. Nas palavras do paraguaio Oscar Nelson Safuán, regente que trabalhou na Chantecler, tais músicos e diretores artísticos forâneos foram responsáveis por uma verdadeira “revolução musical” na música brasileira¹⁴⁴, com especial impacto no segmento caipira justamente no período em que passava a ser cada vez mais chamado de sertanejo.

Não apenas estilos estrangeiros foram adotados pelas duplas nesses anos. Outros ritmos viriam a ser agregados por artistas que traziam bagagens musicais diferenciadas, ou ainda, simplesmente criados a partir de experiências musicais no âmago dos estúdios das gravadoras. Com origens diversas, passaram a ser habitualmente gravados ritmos como batuque, balanço, batidão, variações de valseados e toadas, moda campeira, querumana, corta-jaca, xote, arrasta-pé, entre outros com menor expressão.

A moda campeira exemplifica bem o processo de criação de novos subgêneros. Assim chamada por sempre abordar em suas letras a temática rural, teria sido concebida por Palmeira (Diogo Mulero, 1918-1967), na malograda tentativa de acompanhar o ritmo do rasqueado no violão¹⁴⁵. Uma característica da moda campeira é a marcante presença do acordeão como instrumento solista, no lugar da viola caipira. Palmeira & Luizinho, com a contribuição da

¹⁴² *O nome de Marica* (rancheira). Composição: Raul Torres. Interpretado por Raul Torres e seu Conjunto. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. Nº 11396 A. 78 rpm.

¹⁴³ *Sou um tropeiro (El bandolero)* (corrido). Composição: Jesús Ramos – Versão: Ariovaldo Pires. Interpretado por Marino Gouveia com Conjunto típico. São Paulo: Columbia, 1943. Nº 13.059-A. 78 rpm.
Rancho Alegre (corrido). Composição: Felipe Bermejo – Versão: Ariovaldo Pires. Interpretado por Marino Gouveia e Xandica & Xandoca. São Paulo: Continental, 1943. Nº 15.060-B.

¹⁴⁴ SAFUÁN, 2004: 10.

¹⁴⁵ NEPOMUCENO, 1999: 132.

sanfoneira Zezinha, foram chamados na época de “os criadores da moda campeira”, e contaram, para a sua disseminação, com dois dos mais renomados letristas da época, Arlindo Pinto e Anacleto Rosas Jr.

Mas a maior inovação rítmica da história da música sertaneja e da prática moderna da viola caipira, indubitavelmente, foi o pagode de viola, ou simplesmente, pagode (termo comumente usado para designar os bailes no meio rural). Aqui, a batida da viola é executada com destreza, com matadas de som percussivas, arrastes, ligados ascendentes e descendentes e outros ornamentos que preenchem de brilho sua execução, intercalada por ponteados ágeis e engenhosos. Em geral, as letras exaltam as façanhas do próprio violeiro, contam casos fantásticos e heroicos, além de jogar com os fonemas e sentidos das palavras, sendo “a primeira modalidade presente na música caipira que não utiliza o romance como base poemática”¹⁴⁶. O violonista entra no contratempo do violeiro, completando a polirritmia característica do pagode. Já no contexto didático, a batida do violão foi popularizada entre os violeiros com o nome de cipó-preto¹⁴⁷.

Há muito debate sobre sua gênese. A versão mais aceita atualmente é a de que o pagode foi desenvolvido por Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993) em uma temporada na cidade de Maringá (PR) no final da década de 1950, a partir do recortado¹⁴⁸, ritmo comum da música caipira, executado em danças como a catira e no interlúdio das modas de viola. Já a batida do violão, teria sido inserida pelo maestro Itapuã¹⁴⁹ com base no ritmo caribenho da rumba, que, por sua vez, teria aprendido com um garçom paraguaio no hotel maringaense onde os músicos estavam hospedados¹⁵⁰. Assim, *Pagode em Brasília*¹⁵¹, lançada por Tião Carreiro & Pardiniho em 1960, é considerada a primeira gravação desse estilo, tornando-se um clássico de imediato.

¹⁴⁶ VILELA, 2013: 110.

¹⁴⁷ O violeiro Braz da Viola, nos seus métodos lançados na década de 1990, teria sido o responsável por disseminar a nomenclatura cipó-preto (CORRÊA, 2019: 121).

¹⁴⁸ “Elementos como o rasqueado anacruse, o sentido das batidas, a posição das matadas, o movimento melódico da mão esquerda (- - -), a alternância entre dominante (A7) e tônica (D), são algumas das semelhanças evidentes entre esta batida de recortado e a batida da viola no pagode. [...] A diferença mais significativa é a localização da matada acentuada (x) do primeiro tempo de cada compasso, que na catira localiza-se no contra-tempo (3ª semicolcheia) e no pagode passa para a quarta semicolcheia [...]. A segunda principal diferença relaciona-se com a mecânica de execução da mão direita, que no caso do pagode é sempre uma sucessão de batidas descendentes e ascendentes, sem ocorrer a repetição consecutiva de duas batidas descendentes como ocorre na catira” (PINTO, 2008: 97).

¹⁴⁹ Também conhecido como Zorinho (da dupla Zezinho & Zorinho), nomes artísticos do músico Ozório Ferrarezi, nascido em 1939, atualmente reside e dá aulas de música no estado do Mato Grosso.

¹⁵⁰ Ver o documentário *A mão direita de Itapuã* (2017), direção de Mário Almeida, pesquisa de Saulo Alves Dias.

¹⁵¹ *Pagode em Brasília* (pagode). Composição: Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Interpretado por Tião Carreiro & Pardiniho. São Paulo: Chantecler, agosto de 1960. PTJ-10.113. 78 rpm.

Entretanto, é razoável supor que a inovação rítmica do pagode seja resultado da própria dinâmica das tradicionais porfias entre os violeiros, constantemente em busca de maneiras mais criativas e diferenciadas de execução do instrumento, com objetivo de surpreender e “quebrar” violeiros rivais, desafios estes cristalizados nas próprias letras das mais famosas gravações de pagodes de viola. Nesse sentido, podemos perceber que o ritmo já vinha sendo gestado por Tião Carreiro em parceria prévia com Carreirinho, a partir de variações e improvisações de ritmos como recortado e cururu¹⁵². A dupla Tião Carreiro & Carreirinho, aliás, havia gravado no ano anterior uma música com o título *Pagode*¹⁵³, porém grafado no selo do disco com a nomenclatura de recortado mineiro, com ritmo muito semelhante, mas sem o acabamento completo das mudanças de acentuação que caracterizariam o pagode de viola. Outros mediadores foram também importantes para a fixação desse subgênero no mercado fonográfico, como os letristas Teddy Vieira e Lourival dos Santos, compositores de *Pagode em Brasília* e tantas outras gravações de Tião Carreiro; e Bambico, violeiro que colaborou com Tião Carreiro nas gravações de vários de seus pagodes.

O pagode se destaca por sua complexidade rítmica. Ivan Vilela nos ensina que a síncope, ou seja, “a omissão de um tempo forte para [...] valorizar o tempo fraco”¹⁵⁴, é uma herança dos negros à música brasileira. Podemos concluir que a ausência geral da síncope nas músicas das duplas anteriores seria, portanto, uma das consequências da valorização dos ritmos luso-indígenas, em prejuízo da influência africana, na consolidação do gênero fonográfico caipira. Apesar de não haver na batida do pagode uma síncope propriamente dita, mas sim uma significativa mudança de acentuação rítmica que confere o balanceado característico do pagode de viola¹⁵⁵, há uma inegável

¹⁵² Experiências rítmicas eram práticas comuns entre os violeiros, nos bastidores dos estúdios. O lado B do compacto de Tião Carreiro & Pardinho que entrou para a história com *Pagode em Brasília*, trazia uma dessas variações do cururu, o corta-jaca *Casa Branca da Serra* (Composição: Tião Carreiro. São Paulo: Chantecler, 08/1960. PTJ-10.113. 78 rpm). Corta-jaca é o nome de uma dança tradicional que acabou batizando também tal batida de viola, gravada por várias duplas a partir da década de 1950. Outro ritmo que se assemelha ao pagode, sobretudo ao acompanhamento do violão, é o lundu, ainda hoje muito tocado e dançado por violeiros mineiros.

¹⁵³ *Pagode* (recortado mineiro). Composição: Tião Carreiro e Teddy Vieira. Interpretado por Tião Carreiro & Carreirinho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1959. Nº 802.072. 78 rpm.

¹⁵⁴ VILELA, 2013: 109.

¹⁵⁵ “No pagode caipira, que é binário, com uma colcheia e duas semicolcheias em cada tempo, encontramos o arremate na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na terceira semicolcheia no segundo tempo. Isso dá uma sensação de balanço, porém, sem o uso da síncope. Essa escolha é de uma sofisticação incrível, mas nunca foi dada a ela o verdadeiro valor pelo fato de essa música sempre ter sido vista sob um véu de preconceito e estigma” (VILELA, 2013: 110).

“contrametricidade”¹⁵⁶ que remete aos ritmos sincopados afro-brasileiros. Nesse sentido, Alberto Ikeda¹⁵⁷ aponta para a semelhança do pagode com a célula rítmica básica do lundu, dança de origem afro-brasileira ainda hoje praticada por violeiros de tradição oral, especialmente no norte de Minas Gerais. João Paulo do Amaral Pinto demonstra ainda que o padrão rítmico do pagode está presente também em vários gêneros latino-americanos que receberam a decisiva influência cultural de africanos escravizados, como na música cubana e, no Brasil, no samba de roda, coco e partido-alto¹⁵⁸.

Tião Carreiro foi fundamental para a incorporação de elementos musicais afro-brasileiros na prática da viola caipira. Ele nasceu no norte de Minas Gerais, próximo à divisa com a Bahia, e foi muito influenciado pelos batuques da região e pela própria musicalidade nordestina. Uma inovação trazida pelo violeiro foi o emprego do modo mixolídio em várias de suas composições, ou seja, da escala maior com o sétimo grau recuado em meio-tom¹⁵⁹. Essa escala, típica da música nordestina, era rara na música caipira gravada, pelo menos desde sua cisão de outros gêneros regionais, na década de 1930.

Sendo virtuoso instrumentista, Tião Carreiro constituiu-se na maior das influências para os violeiros atuais¹⁶⁰. De fato, ele representou a epítome das técnicas idiomáticas sedimentadas pela tradição oral secular e pelos registros fonográficos das duplas. De acordo com o violeiro João Paulo do Amaral Pinto, estudioso da obra musical de Tião Carreiro, as técnicas de viola caipira condensadas por ele podem ser resumidas em:

[...] ligados, arrastes, apojaturas, mordentes, staccatos, pizzicatos, notas percussivas, vibratos extensos, harmônicos, padrões, motivos e arpejos sobre as escalas duetadas, uso do modo mixolídio, cordas soltas de preenchimento, pedais, apoio no grupo de quatro semicolcheias, padrões de arpejos, alternância entre polegar e indicador, variações e improvisos. Na utilização de alguns destes

¹⁵⁶ SANDRONI *apud* PINTO, 2008: 89.

¹⁵⁷ IKEDA, 2004: 165.

¹⁵⁸ PINTO, 2008: 88-89.

¹⁵⁹ *Nove e nove* foi o segundo pagode gravado por Tião Carreiro & Pardinho, o primeiro entre tantos a usar a escala mixolídia (Composição: Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira. São Paulo: Chantecler, agosto de 1961. Nº 76.0530. 78 rpm).

¹⁶⁰ Tião Carreiro foi a referência mais citada nas pesquisas realizadas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, por ocasião do registro da viola como patrimônio imaterial, tendo sido mencionado como influência musical para 55% dos violeiros cadastrados (IEPHA, 2018: 238).

recursos como o pizzicato e o mixolídio, observamos também que o artista provavelmente representou um dos pioneiros no segmento sertanejo.¹⁶¹

Os pagodes lançados por Tião Carreiro fizeram escola¹⁶². Logo, muitas duplas passaram a gravar o estilo e violeiros tornaram-se renomados por sua execução, inovando sobre o seu ritmo básico, como Bambico, João Mulato, Zé Garoto, Tião do Carro, Goiano, Ronaldo Viola, Índio Cachoeira, Gedeão da Viola, entre tantos outros exímios instrumentistas. Apesar de fixado nos discos sob o rótulo de pagode, esse ritmo apresentou muitas variações desde sua concepção, sendo que cada pagodeiro tem sua pegada particular. Portanto, trata-se de um estilo que aprimorou as técnicas da viola exaltando a diversidade e a criatividade individual como característica da prática do instrumento.

Além de se destacar pela execução da viola caipira, a dupla Tião Carreiro & Pardinho tornou-se uma nova referência do cantar duetado, invertendo a voz que carrega a melodia principal, tradicionalmente a aguda, para o grave característico de Tião Carreiro, em combinação harmônica com a voz de Pardinho (Antônio Henrique de Lima, 1932-2001).

Apesar de ter surgido nos discos em 1960 e ter revolucionado a forma de tocar viola, o pagode é tido pelo público como baluarte da cultura musical caipira. Por ser um estilo fundado na junção rítmica entre a viola e o violão, o pagode enfatizou o casamento entre esses dois instrumentos como a autêntica progenitura da música caipira gravada. Com efeito, o pagode representou uma enorme inovação interna, na tentativa de reconduzir a viola e o violeiro à posição mais nobre do gênero sertanejo.

Para compreendermos a força do estilo de Tião Carreiro entre público e violeiros, é necessário termos em conta que essa vigorosa defesa da viola se deu em um momento em que tal gênero fonográfico se modernizava com rapidez, passando a ser chamado mais frequentemente de sertanejo. Nesse processo de modernização, a viola caipira perdia progressivamente seu espaço nos estúdios de gravação, tida por muitos artistas, maestros e diretores artísticos como um resquício indesejável, que acusava suas origens rústicas em um antigo mundo rural em extinção. Principalmente com a explosão da Jovem Guarda como gênero dominante no polo comercial da

¹⁶¹ PINTO, 2008: 162.

¹⁶² O *pagode* foi o ritmo mais citado entre os violeiros cadastrados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, entre aproximadamente 30 ritmos tocados em solo mineiro. Quantitativamente, isso equivale a 812 menções ao ritmo pagode em um universo de 1.311 violeiros cadastrados até janeiro de 2018 (IEPHA, 2018: 332-333).

música brasileira, muitos artistas identificados com a música caipira amargaram com uma maior ingerência das gravadoras¹⁶³.

De fato, o mercado cultural acompanhava o ímpeto de modernização da sociedade brasileira como um todo, inclusive da produção agropecuária, justamente no ponto de viragem da estrutura demográfica brasileira, quando a maioria da população passava a ser urbana. A música nacional também se guiava pelo ditame do progresso, evidente nas palavras de um dos seus maiores cânones, Tom Jobim, em entrevista ao jornal *O Globo* em 1962, por ocasião de uma apresentação em Nova York: “Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria”¹⁶⁴.

Estabelecidas no mercado musical, as duplas, que haviam se tornado astros de programas de auditório do rádio, palcos dos circos e revistas especializadas, buscavam seu lugar ao sol na programação das emissoras de televisão que inauguravam no país. Várias duplas estreelaram ou foram coadjuvantes da produção cinematográfica brasileira em ascensão, que resgatava a antiga fórmula do humorismo caipira, tendo seu ápice com Amácio Mazzaropi. Surgiram gravadoras especializadas no gênero, como a paulistana Chantecler (chamada de “vaticano da música caipira” pelo maestro Safuán¹⁶⁵) que desde sua criação no final da década de 1950 até final dos anos 1970¹⁶⁶ lançou as principais duplas da época. Com o avanço da tecnologia fonográfica, tornou-se ainda mais determinante o papel dos diretores artísticos, maestros e músicos profissionais dos quadros das gravadoras. Muitas vezes, com todos os arranjos já gravados, a dupla só aparecia para colocar as vozes. Nesse processo de profissionalização crescente, a viola passou a ser preterida de grande parte das produções musicais sertanejas.

¹⁶³ Nesse período, por exemplo, Inezita Barroso afastou-se do mercado fonográfico, como mostrado no documentário *Inezita Barroso: a voz e a viola* (Direção: Guilherme Alpendre, 2013). Igualmente, contam Tonico & Tinoco: “O espaço nas rádios para as duplas sertanejas começou a diminuir: era só música jovem, principalmente no interior, onde os discotecários eram muito novos. Os diretores da Chantecler, com a qual tínhamos contrato, falaram: ‘Nas próximas gravações que vocês fizerem, vão ter de modificar o estilo ou então gravar as modas sertanejas com letras jovens e guitarras elétricas, pois os tempos mudaram e é isso que está vendendo’. Nós dissemos: ‘Não aceitamos nenhuma das propostas’. Eles pontificaram: ‘Então vocês não vão gravar mais’. Retrucamos: ‘Então vamos rescindir o contrato’. Ficamos dois anos sem gravar” (TONICO & TINOCO, 1984: 61).

¹⁶⁴ NAPOLITANO, 2007: 69.

¹⁶⁵ SAFUÁN, 2004: 25.

¹⁶⁶ Em 1978, a Chantecler foi vendida à gravadora Continental, onde continuou como um selo especializado no segmento sertanejo e outros gêneros populares. Na década de 1990, a própria Continental foi incorporada pela Warner Music Brazil (VICENTE, 2010).

É difícil precisar um marco exato em que a música caipira voltou a ser amplamente chamada de sertaneja, agora completamente dissociada do sertão nordestino. A literatura aponta que Palmeira teria sido o primeiro a recusar o termo “caipira” em favor do “sertanejo”, no final da década de 1950¹⁶⁷. Palmeira era um velho conhecido da música caipira: começou tocando viola e cantando em dueto com Piraci no início da década de 1940; tornou-se um importante compositor e estilizador do gênero e, em dupla com Biá, emplacou grandes êxitos com a assimilação de ritmos estrangeiros, como o bolero *Boneca Cobiçada* e o rasqueado *Nova Flor*¹⁶⁸. O sucesso com essas canções garantiu-lhe, na gravadora Chantecler, o cargo de diretor artístico. Na Chantecler, Palmeira criou um selo com o nome *Sertanejo*, estimulando o sincretismo musical como estratégia comercial para promover a modernização e maior disseminação do mercado da música de origem rural. Assim, de acordo com Brás Baccarin, diretor da Chantecler, Palmeira teria dito a ele: “esqueça a música caipira, agora é só música sertaneja. Essas duplas estão gravando canções rancheiras, estão gravando boleros, tangos. Isso não é mais caipira. Agora é tudo sertanejo!”¹⁶⁹.

O termo sertanejo, porém, já era utilizado na década de 1950 para se referir às duplas, inclusive as mais tradicionais do segmento caipira. Tônico & Tinoco eram chamados de “expoentes máximos da música sertaneja” pelo radialista Lulu Benencase no programa *Festa na Roça*¹⁷⁰. Coube à dupla lançar o primeiro LP (*long play*) do gênero, com o título *Tônico & Tinoco com suas modas sertanejas*, pela gravadora Continental, em 1958, mesmo ano em que Palmeira ingressava como diretor artístico na Chantecler.

Assim, se “caipira” foi o termo reivindicado por Cornélio Pires, na década de 1920, para definir a música rural paulista, distinguindo-a da ideia de um genérico sertão, o rótulo “sertanejo” passou a ser preferencialmente empregado pelos agentes mais influentes nesse segmento fonográfico a partir de meados da década de 1950, justamente por ser um termo polissêmico, que engloba também o sertão nordestino, mas, em certo sentido, todo o interior do país. Em outras palavras, o gênero musical caipira passou a ser mais chamado de sertanejo em razão de uma estratégia de *marketing* que permitiria sua expansão para além das fronteiras do público de origem rural do centro-sul do Brasil.

¹⁶⁷ FREIRE, 1996 e CORRÊA, 2019.

¹⁶⁸ *Nova Flor* (rasqueado). Composição: Palmeira e Mário Zan. Interpretado por Palmeira e Biá. São Paulo: Chantecler, 1959. Nº 78-0080. 78 rpm.

¹⁶⁹ FREIRE: 1996, 84.

¹⁷⁰ TONICO & TINOCO, 1984: 42.

Nas décadas seguintes, seguiu-se a toada acelerada das transformações no gênero agora chamado de sertanejo, em um período de consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil¹⁷¹, no qual a televisão se afirmava como principal veículo de comunicação e entretenimento de massa. A música sertaneja continuou incorporando os ritmos estrangeiros, agora com forte influência do *rock'n'roll* no estilo da Jovem Guarda, que se tornara febre nacional.

A principal dupla a promover tal fusão foi Léo Canhoto & Robertinho, conhecidos como “os hippies do mundo sertanejo”. Em encontro com Leonildo Sachi, o Léo Canhoto (1936-2020), ele afirmou ter sido sua dupla com Robertinho a primeira a abandonar a viola, violão e sanfona, pela guitarra e baixo elétricos, bateria e teclado. Disse também ter convidado Os Incríveis, uma das principais bandas da Jovem Guarda, para gravar o instrumental de alguns dos seus discos. Devido ao sucesso da música *Apartamento 37*¹⁷², Léo Canhoto & Robertinho foram os primeiros artistas sertanejos a ganhar o prêmio Disco de Ouro, em 1972, o que evidencia o sucesso propiciado pela fusão com a música jovem urbana. “Modéstia parte, realmente revolucionei a música sertaneja”¹⁷³, disse-me Léo Canhoto. Ele ainda revelou que era o responsável pelas composições e figurinos da dupla, e impôs ao seu parceiro que deixasse o cabelo crescer. Outra marca da dupla eram os diálogos característicos dos duelos de filmes e quadrinhos de faroeste presentes nas faixas dos seus LPs, que já faziam sucesso nas dramatizações escritas e montadas pelo próprio Léo Canhoto em suas apresentações em circos pelo interior do Brasil.

Como quase todos artistas sertanejos, a trajetória de Léo Canhoto foi a do êxodo para a capital, tendo nascido na zona rural no oeste paulista e trabalhado em lavouras de café no norte do Paraná durante sua adolescência. Mudou-se para São Paulo em busca do sucesso artístico e encontrou sua redenção na maior cidade do país: apaixonou-se pelo modo de vida urbano, representado na época pelo *rock'n'roll* e filmes de *bang-bang*, incorporando tais símbolos da cultura *pop* norte-americana na música sertaneja.

Outra dupla de estrondoso sucesso foi Milionário & José Rico, que se especializou em rancheiras e corridos, adotando, além de elementos da música mexicana, também a linguagem urbana da Jovem Guarda na estética musical, visual e performática. Já o paulistano Sérgio Reis

¹⁷¹ ORTIZ, 1988.

¹⁷² LÉO CANHOTO & ROBERTINHO. *Leo Canhoto & Robertinho Vol. 01*. São Paulo: RCA CAMDEN, 1969. CALB-5218. 1 LP. Lado A, Faixa 5: Apartamento 37 (corrido). Composição: Léo Canhoto.

¹⁷³ Entrevista com Léo Canhoto, realizada em novembro de 2018.

realizou o caminho inverso, no mesmo período, vindo da Jovem Guarda, aproximou-se da estética rural. Ao se assumir como um artista sertanejo, Sérgio Reis encampou a valorização de elementos caipiras, em grande medida através da bem-sucedida regravação de canções de antigas duplas com imponente orquestração instrumental, contribuindo significativamente para expandir o público da música sertaneja e tornar clássicas canções de duplas já consagradas, mas muitas vezes esquecidas (como *Menino da Porteira*¹⁷⁴, um dos seus maiores sucessos). Sérgio Reis se destaca ainda por ter sido um dos primeiros cantores “solo” de sucesso do segmento sertanejo, rompendo com a tradição do canto duetado caipira. Atualmente admirado pelo público como um dos maiores nomes da música sertaneja, Sérgio Reis atuou também como importante mediador nesse debate, buscando um equilíbrio entre elementos mais tradicionais da música caipira e a moderna música sertaneja.

Outros artistas sertanejos que despontaram nas décadas de 1960 e 1970, e tiveram que dialogar com as mudanças em voga no gênero, foram Tibagi & Miltoninho, Belmonte & Amaraí, Duo Ciriema, Duo Glacial, Jacó & Jacozinho, Nestor & Nestorzinho, Lourenço & Lourival, Zé do Rancho & Mariazinha, Cacique & Pajé, Craveiro & Cravinho, Abel & Caim, Taviano & Tavares, Divino & Donizete, Nalva Aguiar, Trio Parada Dura, João Mineiro & Marciano, Gino & Geno, Duduca & Dalvan, Galvão & Galvãozinho, Matogrosso & Mathias, Zé Mulato & Cassiano, Ronaldo Viola & João Carvalho, André & Andrade, Pena Branca & Xavantinho, entre tantas outras, além das duplas mirins que viriam a se consagrar na música sertaneja como Chitãozinho & Xororó, Di Paullo & Paulino e Cezar & Paulinho.

Todas essas duplas conseguiram êxito comercial em um momento de profundas transformações na produção agropecuária brasileira. O interior do Brasil ganhara força econômica, expandindo-se e modernizando-se, à custa da intensificação do êxodo das populações rurais, devido à concentração fundiária e mecanização do trabalho rural. Em paralelo com um universo caipira tradicional, a zona rural passou a ser cada vez mais representada na música sertaneja como geradora de riquezas e provedora do desenvolvimento nacional. A partir da década de 1970, disseminaram-se as festas de rodeio e exposições agropecuárias, cuja trilha sonora era a nova música sertaneja.

Como reação, o termo “caipira” passou a ser usado por certos artistas, produtores e parte do público críticos à reorientação desse segmento fonográfico, com objetivo de valorizar os elementos que remetiam ao universo simbólico do pequeno produtor rural, como a própria viola,

¹⁷⁴ SÉRGIO REIS. *Sérgio Reis*. São Paulo: RCA VICTOR, 1973. Nº 103.0074. 1 LP. Lado B, Faixa 1: O Menino da Porteira. Composição: Teddy Vieira e Luizinho.

reforçando sua nomenclatura caipira. Nesse contexto, Inezita Barroso (1925-2015) emergiu como uma das mais importantes árbitras na balança da autenticidade. A violeira paulistana, atriz e folclorista gozou de legitimidade na música popular brasileira, pela boa relação tanto com a elite intelectual paulista, quanto com produtores e duplas sertanejas, sendo ela mesma uma artista com destaque no gênero. A partir de 1980, passou a apresentar o programa televisivo *Viola Minha Viola*. Inezita, chamada por artistas e diletantes de “rainha dos violeiros”, seguiu à frente do programa na TV Cultura exercendo influência crucial na cisão que se delineava entre caipira e sertanejo, defendendo o que considerava ser as autênticas tradições da música caipira, até falecer, no ano de 2015.

Porém, a distinção entre caipira e sertanejo, que ainda hoje suscita tanto debate, em verdade sempre foi problemática, fluida e tênue. Um indício dessa contradição conceitual é o fato de que a própria Inezita Barroso convidou no *Viola Minha Viola*, nos quase 35 cinco anos que apresentou o programa, algumas das duplas sertanejas que haviam mais se afastado da estética caipira.

Costuma-se apontar a incorporação de estilos musicais exógenos ao contexto rural de origem como fator de diferenciação entre a música caipira e a sertaneja. Entretanto, a rigor, não podemos aceitar como critério absoluto tal incorporação, afinal, a assimilação de ritmos latino-americanos se deu ainda com os artistas pioneiros, como Raul Torres, Capitão Furtado, Mário Zan e Nhô Pai. Como vimos, a música caipira, desde suas primeiras gravações em 1929, caracterizou-se tanto pelo apego às tradições, quanto por experimentações e inovações, na dinâmica do mercado fonográfico. Assim, ritmos latino-americanos, cuja adoção foi eventualmente combatida pelos defensores da tradição, hoje encontram-se amplamente assimilados pelos violeiros e ouvintes, a ponto de ser desconhecida por grande parte do público atual sua origem estrangeira. Praticamente todos os artistas hoje consagrados como caipiras, bem como duplas sertanejas das mais antigas às recentes, gravaram, em algum momento, guarânias, rasqueados, polcas, boleros, corridos ou rancheiras.

Dos critérios apresentados pelos violeiros que pude entrevistar, o mais seguro para definir uma música como caipira, seguindo sua tradição fonográfica, está relacionado à questão rítmica. É norma consensual entre os violeiros que uma música para ser considerada do gênero caipira deva se inscrever em um ritmo específico (também chamado de batida ou levada), sendo os principais: cururu, cateretê, moda de viola, recortado, toada, pagode, valseado, guarânia, rasqueado, polca, querumana, moda campeira, cana-verde, corta-jaca, batuque, balanço, batidão, xote, arrasta-pé,

entre outros. Como observado, entram aí tanto ritmos difundidos nos contextos rurais anteriormente às primeiras gravações, quanto aqueles incorporados durante a consolidação do gênero fonográfico, alguns recepcionados já na década de 1960. O fundamental é que, na música caipira, o ritmo de um registro fonográfico deve ser sempre bem definido, enquanto na chamada música sertaneja, grande parte das vezes, são executados padrões rítmicos genéricos, sem a preocupação de manter lastros com os subgêneros caipiras gravados. Esse parâmetro rítmico é expresso não apenas entre violeiros e público consumidor da chamada música caipira, mas valorizado e reforçado em todos os espaços em que ela circula, como escolas e professores de viola e violão popular; em todos os materiais de ensino de viola publicados; e como preceito de avaliação de festivais de música caipira.

Outro critério habitualmente utilizado para estabelecer as fronteiras entre caipira e sertanejo são as temáticas das composições. Não obstante, analisando as letras de canções gravadas de 1929 até o final da década de 1970, tal diferenciação não se sustenta de maneira tão rígida. Por um lado, o cotidiano urbano e a desilusão amorosa estiveram presentes desde as gravações das primeiras duplas caipiras. Por outro, o cotidiano da vida rural é, ainda hoje, um dos temas mais recorrentes na música sertaneja. A constatação de que os temas clássicos se mantiveram praticamente os mesmos nesse longo período de tempo não significa afirmar que não haja relevantes diferenças de abordagens, mas sim que não é por narrar o campo ou tratar de temas mais afeitos à cidade que uma canção possa ser inserida de maneira excludente na música caipira ou sertaneja.

Nota-se que o mundo rural não foi representado com tanta melancolia pelas duplas pioneiras quanto pelos artistas posteriores. *Sodade do Tempo Véio*¹⁷⁵, de Mandi & Sorocabinha, é a única canção sobre o êxodo rural impregnada com saudosismo que pude encontrar entre as duplas de maior destaque na década de 1930, contrastando com a enorme disseminação dessa abordagem poética do mundo rural a partir da década de 1950. Na segunda metade do século, multiplicaram-se também canções sobre carros de boi, tropeiros e boiadeiros, em um período em que essas profissões já se encontravam em vias de extinção em grande parte do Brasil.

É muito interessante que a saudade do cotidiano rural se consagre como o tema caipira por excelência justamente quando a música caipira gravada passou a ser mais chamada de sertaneja. Nessa década já se fazia evidente a magnitude da problemática do êxodo, tanto a nível social quanto individual. Entretanto, a força que ganharia o tema esteve relacionada sobretudo à reação interna

¹⁷⁵ *Sodade do tempo véio* (moda de viola). Composição: Sorocabinha. Interpretado por Mandi & Sorocabinha. São Paulo: Columbia, 1939. Nº 55.027-B. 78 rpm.

ao segmento fonográfico de valorização de elementos da cultura caipira frente às transformações hegemônicas no gênero. Em termos de recepção do público, hoje em dia, tais canções saudosistas da vida na roça lançadas por duplas de 1950 em diante estão entre as mais lembradas quando o assunto é música caipira.

Conclui-se que, a partir da década de 1950, tivemos na música sertaneja não apenas a proliferação de experiências no sentido de modernizá-la, mas também, como parte do mesmo processo, a reafirmação da tradição, sobretudo quanto aos temas rurais e apego à viola caipira, adaptando-a às novas realidades do mercado cultural, como já apontamos no caso da criação do pagode. Apesar de aparentemente opostos, os movimentos no sentido da modernização e da reivindicação da tradição foram levados à cabo no âmbito das mesmas gravadoras, pelos mesmos compositores, produtores e, em grande medida, pelos mesmos artistas, inclusive dentro de um mesmo disco. Essa tensão resulta da própria essência contraditória do processo histórico da migração (a cidade representando, simultaneamente, desenraizamento e esperança) vivenciada por seus compositores e artistas, compartilhada com grande parte do público.

Assim, o termo “caipira” passou a ser empregado para se referir às duplas das décadas anteriores, bem como para enfatizar produções musicais da época que mantinham a viola caipira e os ritmos consolidados, e tratavam de temas relacionados ao meio rural, apegando-se ao polo da tradição e quase sempre revestindo tais produções com algum ideal de pureza que não necessariamente condizia com a realidade. No polo da modernização, o termo “sertanejo” passou a ser usado para se referir à música caipira mais inovadora, enfatizando seu aspecto comercial e as transformações em termos de ritmo, instrumentação, vestimenta, temática e incorporação de elementos urbanos em geral, intensificadas pela própria evolução do mercado cultural de massas no Brasil.

Artistas de cada época, com maior ou menor intensidade, carregaram tanto a tradição quanto a modernidade, de modo que os termos “caipira” e “sertanejo” sempre foram usados pelo público de maneira intercambiável, apesar de representarem ideais em disputa, polos que estabelecem uma tensão fundamental no âmago do mesmo gênero¹⁷⁶ o qual ambos batizam.

¹⁷⁶ Concordando com Allan Oliveira, compreendo gênero como “um conjunto estável de enunciados, reconhecidos (e, portanto, chancelados) por uma audiência específica” (OLIVEIRA, 2009: 37), enfatizando na sua definição tanto a estabilidade de seus elementos característicos, quanto a recepção de tais elementos pelo público. Levo em consideração ainda, assim como José Roberto Zan, o gênero enquanto “elemento de mediação entre as condições de produção e de consumo dos bens culturais” (ZAN, 1995: 115, nota de rodapé).

Portanto, caipira e sertanejo não podem ser tratados como dois gêneros ou subgêneros distintos, pois tais termos enfatizam diferentes características do mesmo fenômeno: a consolidação fonográfica de músicas de matrizes rurais.

Na tentativa de resolver essa confusão terminológica, cunhou-se outra nomenclatura, hoje utilizada ampla e preferencialmente por grande parte do público: sertanejo raiz, ou simplesmente, música raiz, em oposição à vertente romântica que despontou a partir de meados da década de 1980. O predicado “raiz” refere-se às origens da música sertaneja atual, ou seja, àqueles artistas que abriram os caminhos e fizeram a mediação das tradições rurais da música caipira para a sertaneja comercial contemporânea. Obviamente, falar em música raiz não resolve o problema, apenas desloca a referência da tradição para abarcar artistas que se encontraram no limbo entre o caipira e o sertanejo, mas hoje são reverenciados como cânones do gênero. Tais duplas mais antigas construíram esse reconhecimento com o passar do tempo, com o incremento das inovações conduzido pelos artistas que as seguiram, legitimando-se como raiz do segmento sertanejo em palcos como o *Viola Minha Viola*.

Assim, o núcleo do que hoje se considera sertanejo raiz é a própria música caipira gravada. Entretanto, podemos observar que também são identificados com o sertanejo raiz muitas duplas que nas décadas de 1950 a 1980 promoveram significativas transformações que as afastaram da música caipira do período anterior, o que provoca ainda maior imprecisão conceitual, bem como artistas recentes que buscam seguir fielmente aquela estética musical, sem maiores inovações.

Há ainda o termo “modão”, mais informal, mas largamente utilizado pelo público da música sertaneja hoje em dia em contextos festivos. Pude perceber tal nomenclatura sendo empregada para se referir a desde temas clássicos da música caipira gravada até canções do sertanejo romântico de grande sucesso na década de 1990, que fazem parte da memória afetiva dos ouvintes atuais do gênero¹⁷⁷. Apesar de prestarem reverência em seu nome à moda de viola, os cantores, duplas e trios aos quais se referem o termo modão grande parte das vezes sequer se utilizam da viola caipira. Quando se trata de modão, o instrumento solista que mais representa a tradição na maioria das vezes é o acordeão – ou sanfona, como preferem os aficionados. A ideia de modão incorpora principalmente a influência dos ritmos paraguaios, mexicanos e caribenhos, e por isso tem entre

¹⁷⁷ Como chamou atenção a violeira Juliana Andrade, em entrevista realizada em agosto de 2020, mais que uma definição rígida, o termo está relacionado à condição sentimental do ouvinte. De acordo com ela, “o que as pessoas denominam por modão [...] vai depender se ele está apaixonado, vai depender se ele está embriagado, vai depender se ele está amuado. Então vai depender muito do estado de espírito que ele está vivendo”.

suas principais referências artistas como Milionário & José Rico, Trio Parada Dura e João Mineiro & Marciano. Longe de serem esquecidos pela dinâmica fugaz da indústria cultural, como acusavam seus detratores, a apologia ao modão mostra que mesmo os artistas do sertanejo romântico lograram se articular com a tradição e se consolidar na memória da música sertaneja, e hoje suas canções seguem sendo regravadas e cantadas por violeiros, duplas e conjuntos amadores e profissionais, sendo parte do repertório preferido de festas no interior do país.

Assim, podemos perceber que o que é considerado inautêntico em um momento, pode se tornar canônico com o passar do tempo¹⁷⁸. Novos termos são forjados pelo mercado musical, por críticos e pelo próprio público para dar conta do ímpeto de constantes e cada vez mais aceleradas transformações que caracterizam tal gênero fonográfico desde sua gênese.

Frente a esse processo complexo, podemos concluir que os artistas que souberam melhor transitar e se posicionar entre os polos da tradição e da modernidade foram os que lograram conquistar maior espaço no mercado cultural, prestígio perante um público mais amplo, sucesso imediato e reconhecimento póstumo do seu legado à música sertaneja. Isso ficou claro com a trajetória do pioneiro Raul Torres e da dupla Tônico & Tinoco. Porém, talvez o melhor exemplo de adaptação exitosa do passado caipira às novas condições do mercado musical seja Tião Carreiro & Pardino. Não à toa a dupla se tornou a maior referência da música sertaneja raiz entre os violeiros atuais.

Tião Carreiro & Pardino souberam conciliar estilos musicais variados: gravaram desde sambas, tangos, milongas, rancheiras, guarânias, rasqueados, polcas e baladas a modas de viola, cururus, cateretês, recortados e toadas, além de serem considerados os “reis do pagode” – ponto mais alto dessa conciliação entre as inovações estilísticas e a defesa de ritmos caipiras empreendida pela dupla. Em quarenta anos de carreira, lançaram canções com temáticas diversas, abordando desde a labuta rural ao cotidiano urbano e o amor não correspondido, e adaptaram seu visual e indumentária seguindo (mas também ditando) a moda vigente entre os artistas sertanejos. Por um lado, incluíram orquestração variada nos discos, por outro, seguiram amiúde apresentando-se ao vivo com pouca instrumentação, privilegiando a forma tradicional do violão e viola caipira, ratificada na polirritmia característica do pagode. De acordo com João Paulo do Amaral Pinto¹⁷⁹, devido ao permanente sucesso de vendagem, Tião Carreiro alcançou uma posição privilegiada nas

¹⁷⁸ SANTOS, 2019: 97.

¹⁷⁹ PINTO, 2008: 45.

gravadoras, que lhe permitiu negociar a gravação de viola caipira e ritmos mais tradicionais, que, a essa altura, encontravam-se desvalorizados no mercado fonográfico.

Outros mediadores essenciais na adaptação das tradições rurais para o mercado musical foram os compositores, que gozavam de grande prestígio entre produtores e artistas, no ambiente das gravadoras. Entre os mais renomados letristas especializados do gênero, encontramos Capitão Furtado, João Pacífico, Anacleto Rosas Jr., Arlindo Pinto, José Fortuna, Carreirinho, Teddy Vieira, Lourival dos Santos, Goiá, José Caetano Erba, Sulino, Moacyr dos Santos, Dino Franco, entre tantos outros. Tais autores foram responsáveis por formatar e disseminar temáticas rurais e urbanas na música sertaneja, consagrando-se ao transformar em poesia sua experiência social de migração, compartilhada com grande parte do seu público e artistas do gênero.

Tomemos o exemplo de Goiá, um dos mais lembrados compositores da música sertaneja. Gerson Coutinho da Silva (1935-1981) adotou seu nome artístico no início da sua carreira em Goiânia, em homenagem ao estado. Natural de Coromandel (MG) no triângulo mineiro, cresceu na zona rural do município, trabalhando em lavouras e garimpos. Era cunhado de Biá, que fez grande sucesso em dupla com Palmeira, na década de 1950. Nesses mesmos anos, nos estúdios paulistanos, Goiá tornou-se um dos responsáveis por incorporar sofisticações harmônicas (como tonalidades menores e modulações) na música sertaneja, que se constituíram em inovações profundas, se levarmos em conta a simplicidade musical e poética na qual estava fundamentada a música caipira. Esse tipo de inovação musical introduzida por compositores e músicos a partir da década de 1950, favorecida pela incorporação de ritmos estrangeiros, contribuiu para que a viola tivesse sua participação diminuída nas gravações sertanejas, já que poucos eram os violeiros acostumados a executar harmonias complexas nos seus instrumentos, com acordes menores e mudanças de tons.

As letras de Goiá eram também mais rebuscadas e prezavam pelo uso formal da língua portuguesa. Ao mesmo tempo, foi poeta da vida simples no interior e da saudade da infância junto à natureza, contribuindo significativamente para a consagração desses temas na música sertaneja. O historiador Diogo Brito, em dissertação sobre a vida de Goiá, afirma que ele “assumiu a causa das mudanças e construiu uma representação que buscava legitimá-las. Por isso, é visto como catalisador das mudanças. Na memória dos artistas que viveram à época, ele aparece como protagonista da modernização da música sertaneja”¹⁸⁰. Questionado em entrevista se ele se definia

¹⁸⁰ BRITO, 2008: 63.

como um artista caipira ou sertanejo, Goiás é categórico: “Sertanejo. Há uma explicação: para mim, caipira não soa bem. Acho que o sertanejo, aqui para nós que escrevemos, é um estilo – sem falsa modéstia – mais caprichado, sem erros de concordância. Quando caipira em si, é aquela base antiga, o marreado do nois vai, nois vem”¹⁸¹.

Para reforçar o melindre desse debate, especialmente quanto ao momento de transição da nomenclatura caipira para sertanejo, basta lembrarmos que Goiás é o compositor da canção considerada como outro grande hino caipira: *Saudade da minha terra* (“De que me adianta viver na cidade se a felicidade não me acompanhar...”). Curiosamente, a canção é uma moda campeira, estilo forjado no âmbito dos estúdios a partir do rasqueado, não fazendo parte dos ritmos caipiras que se originaram da tradição oral. Ademais, nas gravações pioneiras de Belmonte & Amaraí¹⁸², não há viola caipira, mas sim acordeão, harpa e violão.

E como fica a viola caipira nisso tudo? Soberana entre os pioneiros da música caipira, da qual era símbolo, a partir da década de 1950 a viola foi sendo paulatinamente deixada de lado pelas duplas sertanejas nos estúdios de gravações. Como vimos, buscando ampliar seu consumo pelo público urbano, a transição para a música sertaneja implicou na incorporação de ainda maior variedade de ritmos e instrumentos, maior profissionalização e, conseqüentemente, ingerência de diretores artísticos, músicos profissionais e maestros estrangeiros na estética musical sertaneja, no âmbito das gravadoras. Assim, no processo de modernização do próprio mercado fonográfico, e da sociedade brasileira como um todo, a viola caipira perdeu sua imprescindibilidade no segmento musical ao qual se manteve como símbolo até então.

Até a década de 1980, pairava sobre a viola caipira uma aura de rusticidade e amadorismo, acentuada por notável preconceito. Era um instrumento pouco fabricado e raro de se encontrar sendo vendido nas lojas das cidades. De fato, até então, comparadas com outros instrumentos, as violas não tinham muita qualidade, desafinavam-se com frequência e não eram precisas na entonação ao longo do braço. Dessa maneira, tornou-se difícil sua harmonização com instrumentos cada vez mais variados nos estúdios, passando a ser consideradas inferiores, rudimentares e ultrapassadas pelos produtores artísticos. Apenas recentemente a viola teria avanços técnicos significativos, com o advento de luthiers especializados. Ademais, como acusa Oscar Safuán,

¹⁸¹ Ibidem: 49.

¹⁸² *Saudade de minha terra* (moda campeira). Composição: Goiás e Belmonte. Interpretado por Belmonte & Amaraí. São Paulo: RCA CAMDEN, 1967. CALB-5119.

maestro da Chantecler, “quase a maioria absoluta” dos artistas do gênero sertanejo não sabia ler partituras musicais¹⁸³. Podemos notar que, paralelamente à inserção dos mais diversos timbres, foi o acordeão (presente na música caipira desde a década de 1930 e amplamente tocada nos sertões brasileiros) que substituiu a viola caipira como instrumento solista mais tradicional.

Entretanto, se é fato que a viola caipira foi desvalorizada nas gravações sertanejas, seguramente ela não desapareceu. O instrumento seguiu sendo tocado por violeiros amadores nos interiores do Brasil, apesar de ter perdido substancialmente sua força nas zonas rurais devido às profundas transformações e conseqüente êxodo massivo. Também passou a ser utilizada com maior frequência em gravações de artistas de outros estilos musicais, ainda que sem a centralidade que tinha na música caipira, como veremos. E, finalmente, no próprio segmento sertanejo, a viola caipira resistiu, ainda que como um resquício das suas tradições rurais. Muitas duplas, mais identificadas às raízes do gênero, mantiveram a sonoridade da viola nos seus discos, de forma mais tímida, em algumas das faixas que abordavam temas rurais, disputando espaço com harpas, trompetes, flautas, violinos, órgãos, teclados, guitarras e contrabaixos elétricos, guitarras havaianas, entre outros timbres exógenos. Além disso, tais duplas seguiram se apresentando ao vivo empunhando o instrumento, no formato tradicional de viola caipira e violão. É o que notamos nas apresentações de duplas em programas televisivos como o *Viola Minha Viola*. Estabeleceu-se, assim, a viola como o principal símbolo e elemento decisivo da raiz caipira no julgamento de determinado artista sertanejo: se tem viola, a dupla é “raiz” (o contrário não é necessariamente verdadeiro).

Como vimos, houve uma reação dentro do próprio mercado fonográfico de valorização de elementos caipiras, paralela à modernização do gênero sertanejo. Assim, o maior exemplo de que a viola ainda tinha seu espaço, apesar de apequenado, era Tião Carreiro, que continuou gravando com sua viola até a sua morte no início dos anos noventa. Por ser um dos únicos a ostentar a viola caipira com destaque nas suas gravações, e o principal a levá-la à linha de frente da performance artística, Tião Carreiro ganhou o respeito e uma verdadeira veneração pelos amantes da viola caipira. No seu pagode *Viola Divina*, Tião Carreiro vangloriava-se: “até no ano 2.000 se uma viola só existir, garanto vai ser a minha que não paro de tinir”¹⁸⁴.

¹⁸³ SAFUÁN, 2004: 25.

¹⁸⁴ *Viola divina* (pagode). Composição: Tião Carreiro e Lourival dos Santos. Interpretado por Tião Carreiro & Paraíso. São Paulo: Chantecler, 1978. Nº 1.03.405.274.

4. A VIOLA ALÉM DAS DUPLAS

A marcha acelerada da modernização estética da música sertaneja, na esteira das profundas mudanças nos campos e cidades do Brasil, fez com que a viola caipira perdesse sua posição dominante no segmento fonográfico do qual era símbolo. Chama atenção, porém, que enquanto ia rareando-se nas gravações sertanejas, a viola passava a ser cada vez mais utilizada em outros gêneros da música popular brasileira, e até por artistas eruditos, ainda que sem a mesma centralidade estética. Esses outros usos consistiram, na maioria das vezes, em experimentações musicais ou no emprego em arranjos de algumas faixas de LPs para acrescentar um tempero do sertão, fazendo, porém, com que a sonoridade da viola se mantivesse ali, presente na música brasileira, para além das duplas sertanejas. Assim, através de arranjos em gravações de vários artistas identificados com a chamada MPB, por exemplo, o timbre da viola chegaria à escuta de um público ampliado. Haveria ainda aqueles artistas, eruditos e populares, que empunhariam a viola como principal instrumento, tornando-se referências importantes para certas vertentes das gerações posteriores de violeiras e violeiros. Muitas vezes desconhecidos por grande parte do público atual, esses usos diversos e dispersos seriam, porém, fundamentais para a valorização posterior da viola caipira.

O flerte da viola com outros gêneros da fonografia brasileira já vinha sendo estabelecido de maneira significativa, desde a década de 1950, por Inezita Barroso (1925-2015). Em uma época em que o violão era estigmatizado, mais ainda a viola caipira, interdita à prática feminina, Inezita rompeu barreiras. Ela foi a mais importante personagem no debate acerca da autenticidade na música sertaneja, advogando a favor da valorização dos elementos rurais e defesa da viola caipira. Inezita era paulistana, porém sempre buscava valorizar seus laços familiares e afetivos com o interior do estado: “eu sou caipira de nascença, eu nasci na rua Lopes de Oliveira, mas importa isso? Sei lá o que minha mãe veio fazer aqui, que eu nasci na capital”¹⁸⁵.

Inezita foi um raríssimo caso de artista ligado à música sertaneja a ter frequentado a universidade: formou-se na primeira turma de biblioteconomia da USP, foi professora de folclore e recebeu o título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Lisboa. Fazia parte da elite

¹⁸⁵ Depoimento em *Inezita Barroso, a voz e a viola*. Documentário dirigido por Guilherme Alpendre, 2013. Disponível em www.youtube.com/watch?v=oLU-pM2uMis (acesso em 04/07/2021).

intelectual paulistana, destacando-se no meio como violeira, cantora, atriz e folclorista. Inspirava-se no trabalho de Mário de Andrade, que morava nas vizinhanças da casa onde nasceu, no bairro da Barra Funda. Outra grande referência para Inezita era o colega de seu pai na estrada de ferro Sorocabana, Raul Torres, quem influenciou o gosto pelas duplas caipiras da jovem Inezita, que se fartava do contato com trabalhadores rurais e suas músicas durante as férias que passava nas fazendas de café de sua família no interior paulista.

Inezita Barroso iniciou sua carreira cantando em rádios no começo da década de 1950. Ganhou vários prêmios como cantora, atriz e folclorista, sendo festejada por instâncias de consagração artística da época, como a renomada Revista da Música Popular¹⁸⁶. Na Rádio Record, apresentou o programa *Vamos Falar de Brasil* e, a partir de 1980, o *Viola Minha Viola* na TV Cultura.

A “rainha dos violeiros”, como era conhecida, nunca se restringiu à música caipira, pelo contrário. Desde os seus primeiros discos, a mescla de tradições musicais caracterizou seu repertório. Em um de seus primeiros registros fonográficos, Inezita Barroso gravou no lado A *Moda da Pinga*, uma de suas canções caipiras mais conhecidas, e o samba *Ronda*, do paulistano Paulo Vanzolini, no lado B¹⁸⁷. Em sua vasta produção musical, além da música caipira, Inezita dedicou-se ao samba e a canções folclóricas de norte a sul do país.

Outra cantora e folclorista de destaque foi Ely Camargo (1930-2014). Vinda de uma tradicional família de artistas de Goiás (GO), antiga capital do estado, Ely Camargo tornou-se referência da música folclórica não só goiana, mas de todo o Brasil, lançando vários discos nos quais a sonoridade da viola tinha seu destaque.

Téo Azevedo é outro relevante mediador das tradições orais da viola caipira com variados espaços e gêneros fonográficos, desde os anos sessenta. Téo Azevedo nasceu em 1943 em Alto Belo, distrito de Bocaiúva (MG), passou sua juventude entre a lida rural e ofícios manuais urbanos, e ainda criança cantava repentes e recitava cordéis para ajudar no sustento da família. O violeiro do norte mineiro realiza a ponte entre as modas de viola do centro-sul e os repentes do nordeste, manifestações musicais que fizeram parte da sua formação cultural naquela região de Minas Gerais que é muito mais baiana que paulista. Apesar de não se considerar um folclorista, por não ter

¹⁸⁶ OLIVEIRA, 2009: 294-295.

¹⁸⁷ Rio de Janeiro: RCA Victor, novembro de 1953. Nº 80.1217. 78 rpm. Lado A: *Moda da pinga*. Compositor: Laureano. Lado B: *Ronda* (samba). Compositor: Paulo Vanzolini.

estudos formais, Téo Azevedo é um reconhecido pesquisador das tradições populares da viola. Possui uma vasta e eclética produção artística como violeiro, cantador, escritor, compositor, radialista e produtor cultural, tendo sido responsável por lançar vários artistas sertanejos e violeiros como Zé Côco do Riachão e Gedeão da Viola.

Acerca da relação da viola caipira com outros gêneros musicais, também Rolando Boldrin deve ser destacado. Nascido em 1936, em São Joaquim da Barra (SP), Boldrin aprendeu a tocar viola ainda criança, quando formou uma dupla com seu irmão, cantando música caipira nas emissoras de rádio do interior. Deixou sua terra rumo à capital paulista na década de 1940, tendo trabalhado em vários ofícios até ser aprovado em um teste de ator na rádio Tupi, no final dos anos cinquenta, iniciando sua carreira artística nos meios de comunicação paulistanos. Mas seria apenas nos anos sessenta que Boldrin debutaria na carreira musical, marcada pela música caipira e cantos folclóricos, mas também por sambas e outros gêneros urbanos. Seu primeiro LP, *O Cantadô*¹⁸⁸, trazia na contracapa palavras de apresentação do seu amigo Chico Buarque, ídolo da MPB. As capas dos discos de Boldrin constantemente remetiam à cultura caipira, tendo inclusive feito releituras de pinturas de Almeida Júnior.

Além de sua atuação em vários filmes e telenovelas, Boldrin ficaria conhecido por ser defensor não apenas da cultura rural, mas dos elementos nacionais e folclóricos da música brasileira como um todo, com o êxito de seus programas de televisão, desde 1981: *Som Brasil* (Globo), *Empório Brasil* (Bandeirantes), *Empório Brasileiro* (SBT), *Estação Brasil* (Gazeta) e, desde 2005, o *Sr. Brasil* na TV Cultura. Na sua trajetória, Rolando Boldrin tornou-se um dos maiores críticos da modernização da música sertaneja:

O que impera na nossa música é uma influência descarada da música americana, mexicana, paraguaia, agora, mais americana ainda. Vê-se duplas sertanejas cantando uma miscelânea que nem se entende. E a nossa música é tão rica... [...] Essas duplas usam a denominação sertaneja pra vender disco, não que enganem o público, mas este pensa que é música sertaneja e consome. Se gravar qualquer um deles sozinho, o que sobra é um cantor romântico. Música brasileira regionalista, do Sul, de Goiás, do Norte não tem nada a ver com isso, tem características próprias sem influência da música americana, mexicana, é uma cantilena diferente.¹⁸⁹

¹⁸⁸ ROLANDO BOLDRIN. *O Cantadô*. São Paulo: Chantecler, 1974. CMGS-9083. 1 LP.

¹⁸⁹ ABREU, 2005: 123-124.

Com a missão de “tirar o Brasil da gaveta” assumida para si, Rolando Boldrin afirma: “não gosto de fatar o País em pedaços de um bolo, acho que o Brasil é um só”¹⁹⁰. Nesse sentido, as produções desses e outros violeiros folcloristas (inclusive de Inezita, que por décadas capitaneou um programa específico sobre música caipira) apontam para a viola como o instrumento rural brasileiro por excelência, representante de um sertão que não está reduzido ao caipira como um segmento musical ou região específica do Brasil. Essa concepção da viola retoma, em grande medida, as representações anteriores à consolidação da indústria fonográfica, quando a ideia de sertão abrigava as manifestações populares interioranas de todo o país. É sobretudo esse sentimento – de um sertão brasileiro profundo e desconhecedor de fronteiras – que a sonoridade da viola representaria para as diversas práticas musicais que se deram, com maior frequência a partir da década de 1960, em outros estilos da música brasileira, para além das duplas sertanejas.

Na música erudita, as primeiras partituras escritas para viola caipira que se tem conhecimento são do começo dos anos sessenta, de autoria de Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002). Theodoro Nogueira, maestro nascido na zona rural de Santa Rita do Passa Quatro (SP), estudou composição com Camargo Guarnieri e, assim como seu professor, foi influenciado pelas inspirações nacionalistas de modernistas como Mário de Andrade¹⁹¹. De acordo com Roberto Corrêa, o incentivo decisivo para Theodoro Nogueira compor na viola caipira partiu de Rossini Tavares de Lima, então presidente da Comissão Paulista de Folclore, que, “junto a outros folcloristas, havia realizado uma viagem pelo interior paulista, no início da década de 1950, e se encantado com o potencial solista da viola”¹⁹². O resultado foi o LP *Viola Brasileira*, interpretado pelo violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, com acompanhamento de orquestra de câmara regida por Armando Belardi. Theodoro Nogueira ainda inseriu a viola na orquestração de *Missa a Nossa Senhora dos Navegantes* junto a outros instrumentos eruditos e transcreveu obras de Johann Sebastian Bach que foram executadas pelo também violonista Geraldo Ribeiro no LP *Bach na viola brasileira*¹⁹³.

¹⁹⁰ Ibidem: 140-141.

¹⁹¹ FUJIYAMA, 2018.

¹⁹² CORRÊA, 2019: 129.

¹⁹³ THEODORO NOGUEIRA e BARBOSA LIMA. *Viola brasileira*. São Paulo: Chantecler, 1963. CGMS-9001. 1 LP. THEODORO NOGUEIRA. *Missa a Nossa Senhora dos Navegantes*. São Paulo: Chantecler, s/d. CMG-1027. 1LP. THEODORO NOGUEIRA e GERALDO RIBEIRO. *Bach na viola brasileira*. São Paulo: Fermata, 1971. Nº 3030.1002.

Apesar da obra de Theodoro Nogueira constituir-se na escrita inédita de partituras para o instrumento e inserir-se na música de concerto, o pioneirismo na produção de um disco de viola caipira instrumental coube a Julião Amâncio da Silva¹⁹⁴, violeiro que acompanhava duplas da época. A partir de então, outros violeiros de destaque no meio sertanejo lançariam álbuns instrumentais, como Zé do Rancho, Tião Carreiro, Nestor da Viola e Bambico¹⁹⁵.

Entretanto, seria Renato Andrade (1932-2005) o responsável por consolidar a face concertista da viola caipira. Natural de Abaeté (MG), Andrade aprendeu a tocar violino na adolescência. Tinha predileção pela música clássica, mas conhecia de perto violeiros tradicionais e folias de Reis da sua região. Entre suas principais referências, estava Flausino Vale, violinista e pesquisador de cultura popular, conhecido por mesclar em suas composições o folclore mineiro com a música de concerto. Diferente de Theodoro Nogueira, que utilizou a viola caipira em algumas experiências musicais eruditas como se fosse um violão clássico; diferente ainda de Julião, Zé do Rancho, Tião Carreiro, Nestor e Bambico, atuantes nos estúdios de gravação da música sertaneja, Renato Andrade explorou variadas possibilidades instrumentais das dez cordas da viola caipira conjugando técnicas da música erudita com a consolidada linguagem idiomática do instrumento. Nas suas apresentações, ele impressionava o público com o virtuosismo dos seus ponteiros, malabarismos e ao simular técnicas e timbres de instrumentos de diversos países na sua viola. Além de se utilizar da linguagem tradicional da viola caipira, Renato Andrade recorria a arpejos, trêmulos, inversões de acordes e outros tantos recursos técnicos advindos de práticas eruditas nada comuns entre os violeiros da época.

Entre os anos de 1978 e 1983, a fusão da música caipira com a erudita levou Renato Andrade a tocar em 36 países a convite do Ministério das Relações Exteriores. Foi ele o escolhido pelo Itamaraty – e não violeiros reconhecidos no segmento sertanejo – para representar internacionalmente a música brasileira tradicional, em sintonia com a política externa que buscava

¹⁹⁴ JULIÃO. *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*. São Paulo: RCA Camden, 1960. CALB-5007. 1 LP. *Prelúdio para cordas*. São Paulo: Califórnia, 1961. CL-230. 1 LP. *Julião e sua viola eletrônica*. São Paulo: Califórnia, 1962. C.D.-543. Compacto duplo. *De norte a sul: uma viola matuta*. Rio de Janeiro: Bemol, 1963. MGLP-2012. 1 LP. Ressalta-se o pioneirismo de Julião ao eletrificar sua viola caipira.

¹⁹⁵ ZÉ DO RANCHO. *A viola do Zé*. São Paulo: RCA Camden, 1966. CALB-5115. 1 LP. *Viola da moda*. São Paulo: Continental, 1974. Nº 1.27.407.01. 1 LP.

TIÃO CARREIRO. *É isto que o povo quer*. São Paulo: Chantecler, 1976. Nº 2.10.407.164. 1 LP. *Tião Carreiro em solos de viola caipira*. São Paulo: Chantecler, 1979. Nº 1.71.405.614. 1 LP.

NESTOR DA VIOLA. *Solos de viola caipira*. Rio de Janeiro: RS discos, 1977. LPR-035. 1 LP. *Sucessos de Tônico e Tinoco*. São Paulo: Phonodisc, 1978. Nº 0.45.411.040. 1 LP.

BAMBICO. *Função de violeiro*. São Paulo, Chantecler: 1979. Nº 2.11.405.230. 1 LP.

apresentar a cultura nacional como diversa e harmoniosa, no período de abertura política do regime ditatorial de Geisel e Figueiredo¹⁹⁶. Ao longo de sua carreira, Andrade participou como ator e músico de trilha sonora de filmes e programas de televisão. Lançou quatro LPs e dois CDs, todos de músicas instrumentais de viola caipira. Seu primeiro disco, intitulado *A Fantástica viola de Renato Andrade*, tornou-se um marco da vertente instrumental da viola caipira que se desenvolveria com vigor no final do século, prenunciando profundas inovações no uso do instrumento. Entusiasta da arte de Renato Andrade, o maestro César Guerra-Peixe caracterizou-a como uma versão mineira do movimento armorial idealizado pelo pernambucano Ariano Suassuna, ou seja, “aquela de compositor com algum preparo técnico escrevendo música que segue de perto, de muito perto as constâncias mais fiéis às fontes populares”. Na apresentação do LP de 1977, Guerra-Peixe declarou ainda que Andrade “conseguiu elevar a viola [...] a um nível jamais imaginado”¹⁹⁷.

Na música popular, a viola se fez presente nos grandes eventos do período: os famosos Festivais da Canção. Em 1966, a música *Disparada*, de Théó de Barros e Geraldo Vandré, na voz de Jair Rodrigues, venceu o II Festival da TV Record, dividindo o primeiro lugar com *A banda*, de Chico Buarque¹⁹⁸. Em *Disparada*, cujo subtítulo é *Moda para viola e laço*, a história de um pobre boiadeiro é acompanhada pela viola de Heraldo do Monte, do Trio Novo (posteriormente Quarteto Novo, com a entrada de Hermeto Pascoal), que tocava com Vandré em suas turnês. Théó de Barros, no encarte de um dos seus LPs, conta: “A intenção era compor uma moda-de-violas baseada no folclore da região Centro-Sul, porém, nossas raízes [Vandré e alguns integrantes do Quarteto Novo eram nordestinos] se infiltraram no processo e resultou uma ‘catira com chapéu de couro’”¹⁹⁹.

No ano seguinte, no III Festival da TV Record, foi a vez da viola acompanhar *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, interpretada por Edu Lobo, Marília Medalha e Quarteto Novo. Essa foi a canção campeã do festival daquele ano, que tinha como refrão: “Quem me dera agora eu tivesse a

¹⁹⁶ CARDOSO, 2012.

¹⁹⁷ RENATO ANDRADE. *A Fantástica viola de Renato Andrade*. São Paulo: Chantecler, 1977. Nº 2.08.404.087. 1 LP. Contracapa: texto de Guerra-Peixe.

¹⁹⁸ Aproveitando-se do êxito de *Disparada*, o violeiro Zé do Rancho lançou uma versão instrumental dessa canção no seu disco de 1966, logo após o Festival (*op. cit.* Lado B, Faixa 1). Tonico & Tinoco também lançaram sua versão de *Disparada* ainda no mesmo ano (São Paulo: Chantecler, 1966. C-33.16135. Compacto simples) e, no ano seguinte, a música *Viola Cabocla*, que descreve o reconhecimento da viola na cidade, utilizando-se do arranjo principal de *Disparada* no meio da música e tendo como primeira estrofe: “Viola cabocla não era lembrada, veio pra cidade sem ser convidada, juntou com os vaqueiros trazendo a boiada, com cheiro de mato e o pó da estrada, fez grande sucesso com a *Disparada*” (*Tonico & Tinoco na RCA Victor*. São Paulo: RCA Camden, 1967. CALB-5301. 1 LP. Lado A, Faixa 1: *Viola cabocla*. Compositores: Tonico e Piraci).

¹⁹⁹ THEO DE BARROS. *Meu primeiro disco*. São Paulo: Eldorado, 1980. Nº 25.81.0332. LP duplo.

viola pra cantar...”. No mesmo festival, a vencedora do prêmio de melhor letra foi *A Estrada e o Violeiro* de Sidney Miller, interpretada por ele e Nara Leão, acompanhados por Carlos Castilho na viola caipira: “sou violeiro caminhando só, por uma estrada caminhando só...”.

Dos artistas que se destacaram na era dos festivais, Geraldo Vandré foi o que mais incorporou a sonoridade da viola caipira nos seus trabalhos. Vandré já havia inserido na trilha sonora do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, do diretor Roberto Santos (1965). Depois do destaque dado à viola em *Disparada*, ela também foi utilizada com centralidade nas dez faixas do disco *Canto Geral*. Nesse álbum, Vandré faz uma “verdadeira apologia à revolução camponesa”²⁰⁰, instrumentalmente representada pelos arranjos de viola do Trio Marayá. No texto da contracapa do LP, Vandré destaca a importância do instrumento, que chama de “viola caipira ou brasileira como queiram”²⁰¹.

O Quarteto Novo, que acompanhou Vandré nas suas turnês nos anos sessenta, foi um grupo instrumental que perseguiu a sofisticação e inovação musical do *jazz* aliadas a elementos de brasilidade. Nesse sentido, destacam-se as improvisações utilizando-se de escalas tradicionais nordestinas na viola tocada pelo recifense Heraldo do Monte. No curto período que a banda esteve em atividade (desfez-se em 1969), gravou um LP²⁰², participou de festivais e apresentou-se em vários países do mundo.

Também recorreram à viola caipira alguns artistas ligados ao tropicalismo. Tom Zé, baiano de Irará (BA), na sua música *Sabor da Burrice*²⁰³, misturou a viola com instrumentos elétricos, em um arranjo antropofágico com tom de deboche. No ano seguinte, Os Mutantes lançaram *2001*, uma composição em parceria com o próprio Tom Zé, na qual também se destaca a fusão de guitarras e ruídos futuristas com um cateretê. Para a gravação da faixa²⁰⁴, a dupla sertaneja Zé do Rancho & Mariazinha emprestaram suas vozes, viola caipira e sanfona (no IV Festival da Record, a viola foi tocada por Liminha e o acordeão por Gilberto Gil).

²⁰⁰ RIDENTI, 1996: 104.

²⁰¹ GERALDO VANDRÉ. *Canto Geral*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1968. Nº 062.421138. 1 LP.

²⁰² QUARTETO NOVO. *Quarteto novo*. Rio de Janeiro: Odeon, 1967. MOFB 3503. 1 LP.

²⁰³ TOM ZÉ. *Grande liquidação*. Recife: Rozemblit, 1968. Nº 50.010. 1 LP. Lado A, Faixa 6: *Sabor da Burrice*. Compositor: Tom Zé.

²⁰⁴ MUTANTES. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, 1969. LPNG 44.026. 1 LP. Lado 1, Faixa 4: *2001*. Compositores: Mutantes e Tom Zé.

Em 1970, o LP *Nhô Look – As mais belas canções sertanejas*²⁰⁵ trouxe a viola mesclada com orquestra clássica e coro, em releituras de canções consagradas da música sertaneja feitas pelo maestro tropicalista Rogério Duprat, conhecido pela fusão de sua formação erudita com a cultura *pop*. O disco foi resultado de uma iniciativa da indústria multinacional Rhodia para lançar na Fenit (Feira Nacional da Indústria Têxtil) uma coleção de moda inspirada no meio rural, com a participação de Rita Lee.

Na era dos festivais, a TV Tupi de São Paulo realizou o *Festival da Viola*, em 1970. Entre os finalistas estiveram, entre outros, Théó de Barros e o Trio Marayá com a música *Desafio*; Rolando Boldrin com *A minha moda*, e Nonô & Naná, com *A viola e a carabina*. Nesta canção vencedora, o timbre da viola caipira se fazia presente em meio a uma instrumentação complexa, distinta das gravações usuais da dupla sertaneja Nonô & Naná. O texto assinado pela produção do festival (Fernando Faro, Magno Salerno e Geraldo Meirelles) na contracapa do LP com as canções finalistas deixava claro o objetivo de “colocar a música sertaneja (ou de inspiração sertaneja) no mesmo nível, numa posição de igual importância às das outras músicas, e como uma opção realmente válida para o nosso compositor e o nosso mercado (especialmente o urbano)”²⁰⁶. José de Souza Martins interpretou tal iniciativa como uma tentativa de “transformar em padrão as possibilidades abertas por ‘Disparada’, de Vandrê e Theo, no uso da viola para formas mais sofisticadas de música popular, atraindo para um termo médio novo os adeptos da viola”²⁰⁷.

Em Minas Gerais, o Clube da Esquina promoveu inovações no âmbito da MPB, através de uma grande síntese de suas influências culturais, do *rock*, *jazz* e bossa nova às raízes populares da cultura mineira e latino-americana. O mais destacado dos artistas dessa geração é Milton Nascimento, que passou toda sua juventude em Três Pontas (MG) e, posteriormente, internacionalizou o folclore de Minas Gerais com canções consagradas do seu repertório, como *Cálix Bento e Peixinhos do Mar*, recolhidas e adaptadas por Tavinho Moura²⁰⁸. A partir da década

²⁰⁵ ROGÉRIO DUPRAT. *Nhô Look: as mais belas canções sertanejas*. Rio de Janeiro:Fontana, 1970. FTLP69043. 1LP.

²⁰⁶ *Festival da Viola*. São Paulo: Copacabana / Sabiá, 1970. SCLP-10.566. 1 LP.

²⁰⁷ MARTINS, 1975: 126.

²⁰⁸ MILTON NASCIMENTO. *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI Odeon, 1976. XEMCB 7020. 1 LP. Lado 1, Faixa 2: Calix Bento. Cantiga de folia de Reis adaptada por Tavinho Moura. *Sentinela*. São Paulo: Ariola, 1980. Nº 201.610. 1 LP. Um Lado, Faixa 2: Peixinhos do Mar. Cantiga de marujada adaptada por Tavinho Moura.

de 1970²⁰⁹, Milton passou a assimilar a viola em vários dos arranjos dos seus discos, majoritariamente executada por Nelson Ângelo e Beto Guedes.

Porém, entre os artistas vinculados ao Clube da Esquina, foi Tavinho Moura quem mais se dedicou à viola caipira. Tavinho Moura nasceu em Juiz de Fora (MG) e, no Festival de Belo Horizonte de 1969, selou sua amizade e parceria com os integrantes do que viria a ser conhecido como Clube da Esquina. Tavinho foi um dos principais responsáveis por trazer a sonoridade da viola caipira para o Clube, a partir das suas memórias e vivências em Juiz de Fora e em fazendas no norte de Minas Gerais, onde frequentou folias de Reis e conheceu violeiros tradicionais, como Zezinho da Viola, um dos seus mestres, que lhe ensinou certos toques peculiares da tradição oral.

A viola caipira já estava presente com destaque desde os arranjos do primeiro disco solo de Tavinho²¹⁰, apesar de ele mesmo só ter passado a se dedicar ao instrumento nos anos 1980, quando levaria para a viola a elaboração musical característica do Clube da Esquina, em composições instrumentais inovadoras que, assim como as de Renato Andrade, viriam a ser influência decisiva para a atual vertente instrumental da viola caipira. Tavinho Moura, por sua vez, declarou em entrevista que tem em Renato Andrade outro mestre no seu ofício de violeiro. Ele aproximou-se de Andrade principalmente por trabalharem juntos no filme *O Homem do corpo fechado*, de Schubert Magalhães (1972), uma das várias trilhas sonoras produzidas por Tavinho Moura, nas quais a viola costumava se destacar. Suas influências na viola não derivam da música caipira gravada, mas sim “da religiosidade popular, essa sem intermediário”. Para Tavinho, “existe neste instrumento, está guardado nele um estado de pureza, um sabor nativo que se revela e fortalece a brasilidade em nossos compositores. Dona de linguagem e de técnicas próprias, o que a viola expressa dá à criação brasileira estética e autenticidade”²¹¹.

Ao Rio de Janeiro, a viola caipira chegou também por outros caminhos tortos, através de manifestações rurais folclóricas esquecidas pela música caipira gravada, mas que fez parte da herança cultural de certos artistas que se tornaram importantes referências para o samba carioca. É o caso de Jackson do Pandeiro (1919-1982), natural de Alagoa Grande (PB), que incorporou, em alguns momentos da sua produção musical, a viola presente nos cocos e repentes nordestinos. É o

²⁰⁹ Ivan Vilela (2010b) mostra que, a partir de 1970, a instrumentação das gravações de Milton Nascimento muda significativamente, deixando para trás a estética da bossa nova característica dos seus três primeiros discos.

²¹⁰ TAVINHO MOURA. *Como vai minha aldeia*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. Nº 103.0262. 1 LP.

²¹¹ Depoimento de Tavinho Moura em MARQUES, 2016: 04.

caso também de Clementina de Jesus (1901-1987), cujo samba que cantava tinha raízes no jongo tocado com viola caipira, que trouxera da sua cidade natal, Valença (RJ), no Vale do Paraíba carioca. Podemos citar ainda Martinho da Vila, nascido em Duas Barras (RJ), que tem influência declarada da forma de cantar do calango²¹². Esse legado levou-o a gravar calangos e incorporar a viola caipira na orquestração de algumas faixas de discos como *Batuque na Cozinha* e *Canta minha gente*²¹³. Neste último, quem toca viola é Rosinha de Valença (1941-2004), conhecida violonista do movimento bossanovista, mas que, nascida na mesma cidade que Clementina de Jesus, carregava forte sua herança interiorana, como podemos notar no destaque dada à viola caipira no seu LP *Cheiro de Mato*²¹⁴.

No Nordeste, podemos observar a apropriação da viola por diferentes artistas. Além do próprio Quarteto Novo, foi o movimento armorial como uma prática erudita da cultura popular, citado acima por Guerra-Peixe, um grande incentivo para a retomada do uso da viola, especialmente por conjuntos como Quinteto Armorial, Quinteto Violado e Banda de Pau e Corda.

Estão entre os principais responsáveis por levar a viola a grandes públicos na década de 1970 os nordestinos Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho. A sonoridade do instrumento foi posta em relevo desde *Quadrafônico*, disco de Alceu em conjunto com Azevedo, primeiro LP de ambos, de 1972, produzido por Rogério Duprat. Dois anos depois, o violeiro Zé Ramalho chegou ao Rio de Janeiro como membro da banda de Alceu Valença, tocando viola na turnê *Vou danado pra catende*, que resultou no LP *Vivo!*. Zé Ramalho gravou o seu primeiro disco solo em 1978, no qual toca violão e viola²¹⁵.

O timbre da viola é facilmente perceptível em discos de praticamente toda a carreira dos três músicos. Essa sonoridade não é gratuita: Alceu nasceu em São Bento do Una (PE), Azevedo em Petrolina (PE) e Ramalho em Brejo do Cruz (PB). Carregaram intensamente sua formação cultural interiorana, em fusão com influências diversas acumuladas, como a contracultura *hippie* da época. O texto de apresentação encontrado no *site* oficial de Alceu Valença declara que ele

²¹² NEPOMUCENO, 1999: 68.

²¹³ MARTINHO DA VILA. *Batuque na cozinha*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1972. Nº 103.0050. 1 LP. *Canta canta minha gente*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1974. Nº 103.0110. 1 LP.

²¹⁴ ROSINHA DE VALENÇA. *Cheiro de Mato*. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. SMOFB 3920. 1 LP.

²¹⁵ ALCEU VALENÇA e GERALDO AZEVEDO. *Quadrafônico*. São Paulo: Copacabana, 1972. CLP 11695. 1 LP. ALCEU VALENÇA. *Vivo!*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. Nº 410.6011. 1 LP. ZÉ RAMALHO. *Zé Ramalho*. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1978. Nº 144231. 1 LP.

creceu em convívio direto com os elementos vivos que ajudaram a consolidar a cultura do Nordeste profundo. Pelo canto dos aboiadores, emboladores, violeiros e cantadores de feira. Pelas toadas, baiões, xotes e rojões, cantigas de cego, tocadores de sanfona de oito baixos e os poetas de cordel, versejadores populares, artistas de circo, entre outras manifestações que conheceu desde o berço, Alceu assimilou a cultura e a música do agreste e do sertão a partir das raízes que a constituíram. Na Fazenda Riachão, onde passou a primeira infância, acostumou-se a observar as tertúlias e encontros musicais e poéticos que o avô costumava promover. Aos sete anos, mudou-se com a família para a fria e serrana Garanhuns, e em seguida para Recife²¹⁶.

No começo dos anos 1970, eles integraram uma ebulição de experiências musicais psicodélicas com epicentro na capital pernambucana, em um movimento de contracultura que ficou conhecido como *udigrudi*. Artistas e bandas como Marconi Notaro, Flaviola, Satwa e Ave Sangria, e ainda Jaguaribe Carne (em João Pessoa), recorreram ao timbre da viola como um símbolo sonoro do misticismo do sertão nordestino, aproveitando dos seus ruídos e harmônicos, mesclados com os mais diversos instrumentos, de sintetizadores e guitarras elétricas a instrumentos orientais e percussões improvisadas. Símbolo dessas experiências musicais, o disco *Paêbirú*, de Zé Ramalho e Lula Côrtes, além da viola daquele e o tricórdio marroquino deste, contou com participações diversas de figuras do *udigrudi* recifense, como os próprios Alceu Valença e Geraldo Azevedo, e foi inspirado na mística de inscrições rupestres encontradas no interior do estado da Paraíba²¹⁷.

Não foram só músicos nordestinos que se valeram da viola para mediar a contracultura dos anos 1970 para o contexto brasileiro. No interior do Rio de Janeiro, a banda Spectrum combinou a viola caipira com percussão, bateria e efeitos de guitarras elétricas. Spectrum produziu a trilha sonora do filme independente *Geração Bendita* de Carlos Bini (1971), gravado na comunidade alternativa rural em que os integrantes moravam em Nova Friburgo (RJ).

A viola caipira permitiu, no nível simbólico-musical, a junção entre o meio rural e os anseios de liberdade de jovens atraídos pelo *rock'n'roll*, com sua forma mais acabada no que ficou conhecido como *rock* rural. Sá, Zé Rodrix e Guarabyra foram os expoentes dessa estética musical iniciada na década de 1970. Entre os músicos e bandas identificados com o *rock* rural e que trouxeram a viola caipira para suas composições estão ainda Ruy Maurity, O Terço, Boca Livre, A Barca do Sol, Flying Banana, Paranga, Bendegó, Odair Cabeça de Poeta e grupo Capote, entre

²¹⁶ Depoimento disponível em www.alceuvalenca.com.br/biografia (acesso em 04/07/2021).

²¹⁷ ZÉ RAMALHO e LULA CÔRTEES. *Paêbirú: caminho da montanha do sol*. Recife: Solar, 1975. Nº 100.001. LP duplo.

outros. Na mesma época, conjuntos como Tarancón e Raízes voltaram-se mais ao uso folclórico da viola, como instrumento representativo do interior do Brasil.

No âmbito da música popular brasileira, houve ainda cantores que se destacaram por também tocar viola. É o caso de Aduino Santos (1940-1999), violeiro eclético, mais identificado com a chamada MPB que com a música sertaneja. Nascido em Bernardino Campos (SP), mas criado no norte do Paraná, Aduino Santos levou a viola caipira e os temas rurais de suas composições aos bares paulistanos no final dos anos sessenta, tendo feito parte de uma geração de músicos que se apresentou no bar Jogra, importante palco da MPB em São Paulo. Uma de suas canções mais conhecidas, *Triste Berrante*²¹⁸, foi regravada por vários artistas, ligados à música sertaneja ou não. Fez ainda algumas parcerias com o compositor da música caipira João Pacífico.

Os irmãos violeiros Dércio (1947-2012) e Doroty Marques são outros nomes importantes ligados à MPB do período. Nasceram no triângulo mineiro, filhos de mãe mineira e pai uruguaio, e transitaram entre o Brasil e países vizinhos, primeiro com a família e depois em suas carreiras artísticas. Desde a infância, conviveram com violeiros anônimos nas zonas rurais de norte a sul do país, com quem aprenderam a tocar o instrumento. A viola que tocavam teve notável presença nas produções musicais de ambos os artistas, marcadas pela influência do folclore brasileiro e cancionero latino-americano. Dércio Marques também integrou o corpo de músicos do Jogra e realizou os primeiros registros do acervo de música de tradição oral empreendido pela gravadora Discos Marcus Pereira²¹⁹. Além da sua viola e a de sua irmã, em *Canto Forte*, seu segundo LP, Dércio reuniu 54 violeiros da Orquestra de Violas de Osasco (SP)²²⁰.

Discos Marcus Pereira foi um selo independente fundado em 1973 pelo publicitário e pesquisador paulistano homônimo, com objetivo de valorizar, registrar e comercializar o que se considerava a essência da musicalidade nacional, em oposição à influência estrangeira. Marcus Pereira foi também o idealizador do bar Jogra, junto com Luís Carlos Paraná. Entre os cerca de 140 discos produzidos pela gravadora até o encerramento de suas atividades no início da década de 1980, destacam-se o lançamento de artistas que viriam a se tornar importantes nomes da música

²¹⁸ ADAUTO SANTOS. *Triste berrante*. São Paulo: Arlequim, 1978, ARLP 4017. 1 LP. Lado A, Faixa 1: *Triste berrante*. Compositor: Aduino Santos.

²¹⁹ BERTELLI, 2016: 52.

²²⁰ DÉRCIO MARQUES. *Canto forte: coro da primavera*. São Paulo: Copacabana, 1979. COLP 12474. 1 LP. Lado B, Faixa 5: *Natureza*. Compositor: Dino Franco.

popular brasileira, além de registros de músicas de cunho folclórico de várias regiões brasileiras – nos quais a viola, naturalmente, aparecia com regularidade.

Entre os artistas que estiveram ligados à cena cultural paulistana do bar Jogral e da gravadora Marcus Pereira, podemos citar também Renato Teixeira. Nascido em 1945 em Santos (SP), ele cresceu na região de Taubaté (SP), no vale do Paraíba paulista, onde teve íntimo contato com a cultura caipira que se tornou a essência de suas canções. Apesar de não ser violeiro, a sonoridade da viola está sempre presente desde os primeiros discos de Renato Teixeira, acompanhando suas composições, cujo tema predileto é a vida simples no campo. Depois de participar dos festivais dos anos sessenta, ele alcançou popularidade com *Romaria*, de sua autoria, interpretada por Elis Regina, em 1977²²¹, que fez o Brasil todo cantar, como hino, o refrão “sou caipira pirapora...”. Renato Teixeira seria ainda um dos compositores mais apreciados pelos violeiros contemporâneos, sobretudo devido à frutífera parceria com Almir Sater a partir da década seguinte. Em um texto escrito por Renato Teixeira no seu *site* oficial, ele revela que

já havia me identificado totalmente com a música caipira. Participei efetivamente da Coleção Música Popular Centro Oeste/ Sudeste do Marcos Pereira onde gravei algumas canções; entre elas: “Moreninha Se Eu Te Pedisse”. Com meus lucros publicitários e em parceria com Sérgio Mineiro, criei o Grupo Água, que nós dois bancávamos. Tocávamos sem visar lucros. Foi com esse grupo que consegui assimilar o espírito da cultura caipira e projetá-la de uma forma contemporânea para todo o Brasil. Tocamos muitos anos juntos até que, um dia, a Elis gravou Romaria e convidou o grupo para acompanhá-la na gravação. Foi um grande sucesso que mudou minha carreira e criou um grande espaço para que a música do interior paulista invadisse o mercado.²²²

De fato, é possível notar a presença da viola em arranjos de certas faixas de discos de vários artistas identificados com a MPB da década de 1970. Entre aqueles que ainda não foram nomeados estão Jair Rodrigues, Taiguara, Chico Maranhão, Baiano e os Novos Caetanos, Jaime Alem & Nair Cândia, Fagner, Ednardo, Teca & Ricardo, Raul Seixas, Belchior, Amelinha, Alcione, Fafá de Belém, Papete, Diana Pequeno, Zé Geraldo, Passoca, Tetê Espíndola, Xangai, Cátia de França, entre outros.

²²¹ ELIS REGINA. *Elis*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. Nº 6449.334. 1 LP. Lado 2, Faixa 1: *Romaria*. Compositor: Renato Teixeira.

²²² Depoimento disponível em www.renatoteixeira.com.br/site/bio/ (acesso em 04/07/2021).

Nesse período, uma série de músicos que não fazia parte do gênero sertanejo foi responsável por levar a sonoridade da viola caipira para o grande público, não apenas em seus discos próprios, mas também em outros meios da indústria cultural que se desenvolviam a todo vapor. No cinema, além da viola presente nos filmes de Amácio Mazzaropi e em películas estreladas pelas próprias duplas²²³, o instrumento foi utilizado em trilhas sonoras de produções cinematográficas com temáticas rurais por artistas de destaque em outros segmentos da época. Podemos citar, como exemplo, a viola nordestina incorporada por Sérgio Ricardo na trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, marco do Cinema Novo, e a parceria entre Tavinho Moura e Renato Andrade em *O Homem do Corpo Fechado* (1972) de Schubert Magalhães, entre outros.

Com importância crescente no cotidiano dos lares brasileiros, as trilhas nacionais das telenovelas se abriram também como um espaço privilegiado de atuação de músicos identificados com a MPB, principalmente por meio da gravadora Som Livre, braço fonográfico do Sistema Globo de Gravações Audiovisuais, fundada em 1969 para comercializar as trilhas sonoras das produções globais. Nesse filão, a sonoridade da viola seria difundida, não por sertanejos²²⁴, mas por artistas da MPB que se dedicavam a temas chamados “regionais”, como Zé Rodrix, Sá & Guarabyra, Renato Teixeira, Ruy Maurity, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Jair Rodrigues, Eustáquio Sena e Banda de Pau e Corda, em telenovelas que traziam representações do sertão, como *Irmãos Coragem*, *Bicho do Mato*, *Cavalo de Aço*, *Gabriela*, *Fogo sobre Terra*, *Maria, Maria*, *Pai Herói* e *Cabocla*. As telenovelas seguiriam, nas décadas 1980 e 90, como um relevante meio de consagração de muitos músicos, sendo fundamental na elevação à idolatria nacional de Almir Sater, o mais conhecido e influente entre os violeiros contemporâneos.

²²³ Por exemplo, *Lá no meu sertão* (1962), *Obrigado a matar* (1964), *Luar do sertão* (1971), *A marca da ferradura* (1972), *Os três justiceiros* (1972), *Menino jornalista* (1982) e *A Marvada Carne* (1985) com Tonico & Tinoco, *Sertão em festa* (1970) com Tião Carreiro & Pardinho e *O menino da porteira* (1976) com Sérgio Reis. Outro caso notável é o do filme *No Rancho Fundo* (1971), com destaque para a viola de Moreno & Moreninho, além das participações de Capitão Furtado, Duo Glacial, Bate pé & Catireiro, Nonô & Naná e as crianças Chitãozinho & Xororó em início de carreira.

²²⁴ Há duas exceções. A primeira é a participação de Sérgio Reis (cantor sertanejo que gozava de maior prestígio entre o público urbano), cantando *Assim é meu sertão* (com arranjo que mistura viola caipira e sanfona com coral de vozes, teclados e outros instrumentos elétricos) na telenovela *Cabocla* (1979). A segunda, o programa *Carga Pesada* (na sua primeira versão, de 1979-1981), única série televisiva da época a trazer duplas sertanejas para sua trilha sonora, como Léo Canhoto & Robertinho, Rock & Ringo, Jacó & Jacozinho, Cacique & Pajé, Duduca & Dalvan, Os Filhos de Goiás, além da canção de abertura *Frete*, de Renato Teixeira. Apenas na década de 1990, as duplas sertanejas conquistariam seu espaço definitivo nos horários nobres da grade de programação das principais emissoras de televisão (ver ALONSO, 2015).

Muitas vezes foi difícil precisar se o instrumento tocado nas gravações dos artistas citados neste capítulo era de fato uma viola de dez cordas, que na ficha técnica dos discos, quando identificada, podia ser chamada de viola caipira, brasileira, sertaneja, nordestina, de dez cordas ou, na maioria dos casos, simplesmente viola. Por vezes, o termo viola era também utilizado para se referir a um violão de 12 cordas de aço ou, ainda, a uma craviola. Alguns fatores contribuem para essa confusão de nomenclatura, que, como vimos, vem desde suas origens medievais. A começar pela afinação mais tocada no Nordeste (mais chamada de *natural* no centro-sul), que, apesar de ser uma antiga afinação herdada dos ibéricos, é basicamente a mesma utilizada no violão.

Soma-se o fato de que o violão, e mais ainda o violão de cordas duplas de aço popularizado pela música *folk* norte-americana, é frequentemente chamado aqui de viola, sobretudo pelos músicos nordestinos. Era comum também o uso do violão de 12 cordas para simular a sonoridade da viola, muito em função da baixa qualidade técnica das violas caipiras da época, problema já diagnosticado por diretores artísticos no caso da música sertaneja.

Nesse sentido, outro agravante foi o advento da craviola, uma espécie de violão de cordas duplas cuja sonoridade aproxima-se à da viola de dez cordas. A craviola é um instrumento brasileiro, projetado no final dos anos sessenta pelo violonista Paulinho Nogueira (1927-2003), em parceria com a Giannini²²⁵. A craviola passou a ser apreciada não apenas por brasileiros, mas por vários músicos estrangeiros, especialmente pelos guitarristas de bandas de *rock'n'roll* da década de 1970, que buscavam a assimilação tanto do *folk* quanto de timbres exógenos. O caso mais emblemático é o de Jimmy Page, guitarrista da banda inglesa Led Zeppelin, que fazia uso frequente da craviola brasileira.

Tal ambiguidade de nomenclatura, afinação e timbres, além da inexatidão das fichas técnicas dos LPs, dificultam a identificação do específico instrumento utilizado nas gravações da época, mesmo por pesquisadores íntimos da viola caipira. O fundamental, porém, é que sua sonoridade esteve presente em diversas produções da música brasileira, chegando à experiência da escuta musical de um público ampliado a partir da década de 1960, ainda que sem a centralidade estética e simbólica que tinha a viola entre as duplas caipiras.

²²⁵ “Embora tenha a mesma afinação do violão, suas cordas são duplas e oitavas. O som tem um sentido barrôco, evocando ao mesmo tempo, o lirismo primitivo da viola caipira, e a luminosidade erudita do cravo. Como o dito instrumento ainda não tinha nome definido, resolvi chamá-lo de CRAVIOLA”. In: PAULINHO NOGUEIRA. *Um festival de violão*. São Paulo: RGE, 1968. XRLP-5.328. 1 LP. Contracapa.

A título de conclusão, podemos notar que, nos anos 1970, deu-se uma espécie de “interiorização” da MPB²²⁶, promovida por artistas vindos de várias regiões interioranas do Brasil. Nesse sentido, a canção de protesto e o sincretismo do tropicalismo podem ser vistos como prelúdios da valorização de “regionalismos” na música popular brasileira, que até então, era caracterizada pela predominância do samba carioca como símbolo maior de brasilidade, tendo a bossa nova como grande referência estética. Entretanto, é nos anos setenta que a valorização de elementos regionais abriu caminho para novas práticas da viola caipira em espaços diversos da fonografia brasileira.

A experiência social da migração do campo para a cidade, e especialmente de municípios interioranos para as regiões metropolitanas do Rio de Janeiro e São Paulo, onde se concentravam os meios de produção da indústria cultural, fez parte não apenas da trajetória da maioria dos artistas sertanejos, mas era a realidade de grande parcela da população brasileira, que se urbanizava rapidamente. É verdade que a viola caipira se beneficiou do interesse, por parte da elite intelectual do país, por elementos musicais representantes da brasilidade – de uma “busca pelo povo brasileiro”²²⁷ – promovido tanto pelo ufanismo dos ideários do regime ditatorial, quanto pelo romantismo revolucionário de seus opositores. Contudo, devemos reconhecer que a vivência do êxodo, mais uma vez, foi essencial para a reinserção da viola caipira nos estúdios de gravação, por outros caminhos.

Uma parte significativa dessas novas práticas da viola foram resultado da antropofagia, por assim dizer, da contracultura efervescente em várias partes do mundo, digerida com a herança local dos artistas brasileiros. Em outras palavras, a viola foi muito usada como instrumento de mediação do *rock'n'roll* dos anos 1960 e 1970 em várias experiências da música popular brasileira. É interessante observarmos que a banda inglesa *The Beatles* foi influência crucial tanto para movimentos como o tropicalismo, Clube da Esquina, *udigrudi* recifense e *rock* rural, quanto para a dupla Léo Canhoto & Robertinho (conhecidos como “os *hippies* do mundo sertanejo”), entre outros. Em certa medida, todos fundiam elementos da cultura rural com a urbana, resultando, entretanto, em produtos musicais completamente diversos. Enquanto tal influência implicou o

²²⁶ A ideia de “interiorização” da MPB foi expressa por Alceu Valença em entrevista amadora ao fotógrafo Mario Luiz Thompson, em setembro de 1981, disponível em www.youtube.com/watch?v=jrGaWvRztrM (acesso em 04/07/2021).

²²⁷ RIDENTI, 2000.

abandono da viola caipira pelas duplas sertanejas, que se aproximaram da estética comercialmente exitosa da Jovem Guarda, nos demais casos acarretou justamente o resgate do instrumento e valorização das suas idiossincrasias e rusticidade sonoras.

O uso folclórico da viola como inspiração para instrumentistas eruditos e populares nesse período estava ainda em sintonia com o contexto musical latino-americano de enaltecimento dos elementos nativos de tradição oral, expresso no *Nuevo cancionero* argentino e na *Nueva canción* chilena, por exemplo. Pudemos perceber que, para muitos desses instrumentistas brasileiros, a viola era mais uma representante ampla do sertão e do folclore popular, que ferramenta musical de uma cultura específica, tal como era para Cornélio Pires e outras figuras que constituíram a música caipira gravada. Nesse sentido, chama atenção o peso que tiveram artistas nordestinos em tais usos diversos da viola, tendo como principais referências do instrumento as tradições dos cantadores e repentistas, e não das duplas caipiras.

No entanto, apesar da relevância alcançada pela viola através da produção de certos artistas nordestinos, além de mineiros, paulistas e cariocas entre outras naturalidades, tudo indica que tais usos diversos da viola não foram um fenômeno cultural restrito àqueles artistas que tiveram acesso às gravações pelas empresas fonográficas, mas eram práticas comuns fora dos estúdios por músicos que não estavam ligados ao gênero sertanejo. Por exemplo, em um livro sobre compositores da MPB goiana dos anos de 1970, é possível notar em registros fotográficos a viola caipira sendo usada por artistas que não chegaram a gravar discos naquele então, mas tinham nos festivais regionais seus principais palcos²²⁸.

Todo o cenário desenhado neste capítulo aponta para a persistência da viola nos estúdios de gravação, ainda que a sensação dos músicos da época era a de que ela tinha se tornado um instrumento ameaçado de extinção, devido a seu abandono por parte das duplas sertanejas de maior sucesso e desagregação das comunidades rurais detentoras das tradições orais da viola. São indícios de um avivamento da viola caipira – para usar as palavras de Roberto Corrêa (2019) – que indicam não apenas a resistência da sua prática, mas prenunciam profundas transformações. Os usos da viola aqui descritos trouxeram para o instrumento a incorporação de novas técnicas e linguagens. Conclui-se que o advento de novas práticas da viola caipira que se daria mais clara e intensamente a partir do final dos anos 1980 (tendo na obra de Almir Sater um marco dessa nova viola) passa a

²²⁸ CRUVINEL; CHAFFIN, 2006: 26; 37.

ser melhor compreendido quando olhamos retrospectivamente para o contexto sociocultural no qual ela se inseriu na música popular e erudita brasileira nas décadas anteriores.

PARTE II
MESTRES DE HOJE

5. O NOVO MUNDO RURAL

As transformações estruturais ocorridas e intensificadas ao longo do século XX alteraram profundamente a organização econômica e social das populações rurais do centro-sul do Brasil. Em última instância, a economia de subsistência com uso de mão de obra familiar, que se constituiu como padrão de povoamento durante séculos nessa grande região caipira, deu lugar à atividade agropecuária voltada à produção de mercadorias, baseada em relações de trabalho assalariadas.

Ao deixarem de produzir diretamente seus meios de sobrevivência – em termos de alimentação, abrigo, vestimentas, etc. – para comprá-los, pequenos e médios proprietários rurais passaram a se dedicar a atividades econômicas guiadas sobretudo pela dinâmica de mercado. Dessa maneira, lograram aumentar seu nível de vida, expandindo o consumo para além dos mínimos vitais e criando a dependência do dinheiro em espécie, de modo a inviabilizar a roça de subsistência como a essência da vida da terra. No que se refere às forças produtivas, o resultado foi, por um lado, a fuga massiva de mão de obra rumo às cidades e, por outro lado, a reconfiguração das relações laborais no meio rural. Desaparecem assim diversas formas de parceria e colonato, que se caracterizavam por prover ao trabalhador o acesso à terra como parte de sua remuneração. Surgem novas modalidades de trabalhadores rurais, como peão, caseiro, retireiro e administrador contratados, além das modalidades volantes, como os boias-frias (assalariados que moram nas cidades, mas são empregados temporariamente em tarefas agrícolas sazonais).

Com o advento de novas necessidades materiais e um contato cada vez maior com as cidades, empregar um filho na faina rural visando à subsistência familiar deixa de ser um horizonte desejável, sendo mais vantajoso estimular os descendentes à formação escolar e busca de empregos mais bem remunerados ofertados nas zonas urbanas. Assim, devido à dificuldade de conservar as gerações ulteriores no trabalho rural familiar, mesmo pequenos sítiantes acabaram inserindo-se de alguma forma na economia de mercado local, recorrendo à mão de obra assalariada de roceiros mais pobres, como funcionários fixos ou para serviços eventuais. Esse é mais um fator que reconfigura a realidade dos bairros rurais, antes caracterizados por certa homogeneidade e coesão social, promovendo maior diferenciação interna.

Estamos tratando aqui de mudanças de ordem estrutural que alteraram profundamente a relação do caipira com seu meio natural e comunitário. É assim que o folclore – como o conjunto de práticas culturais essenciais à própria dinâmica social das comunidades tradicionais – passa a

encontrar sérios obstáculos a sua continuidade e de fato acabou desaparecendo na maioria dos bairros rurais, quando estes entraram em um processo de transformação econômica e consequente desarticulação dos seus caracteres comunitários. Igualmente, a deserção de formas coletivas de trabalho, como o mutirão, é um claro exemplo dos efeitos das mudanças nas formas de participação social nos bairros rurais. A pressão para o êxodo das antigas e novas gerações bem como as alterações nas relações tradicionais de produção e trabalho fizeram com que tais formas de auxílio mútuo, antes tão comuns e imprescindíveis, perdessem o próprio sentido de existir, e desaparecessem com elas os aspectos festivos e culturais nelas incluídos.

A paisagem do interior do Brasil transfigurou-se com o declínio demográfico das populações rurais. Sem dúvida, entre trabalhadores rurais assalariados e pequenos e médios proprietários que habitam os interstícios de grandes extensões de pastos e lavouras mecanizadas, é comum encontrarmos vários elementos típicos da civilização caipira, como o uso de ferramentas e técnicas de cultivo tradicionais, construção manual e rudimentar de artefatos e benfeitorias, emprego de equinos e bovinos como meio de trabalho e transporte, folguedos e práticas do catolicismo popular, costumes e maneiras de se relacionar com o tempo e com a natureza distintos do modo de ser urbano. Entretanto, por mais tradicional que pareça ser, à primeira vista, o estilo de vida de muitos dos habitantes de chácaras, sítios e fazendas, hoje a realidade é muito distinta daquela que levou a sociologia a definir os bairros rurais como unidade elementar da organização econômica, social e cultural das populações do campo do centro-sul do país.

Atualmente, o meio rural conta com infraestrutura de bens e serviços que até pouco tempo era restrita às zonas urbanas. O fornecimento de energia elétrica, por exemplo, é hoje o serviço domiciliar mais abrangente no Brasil, tendo alcançado neste século os mais recônditos rincões do país, especialmente após o programa Luz para Todos, implantado pela gestão petista do governo federal, em 2003. Assim, se em 1950, 24,6% dos domicílios brasileiros dispunham de energia elétrica (sendo 60% dos domicílios urbanos e apenas 3,6% dos rurais), em 2010, 89,7% dos domicílios rurais já contavam com o serviço. O censo de 2010 mostrou ainda que apenas 1,3% do total de domicílios brasileiros não possuem energia elétrica, sendo a maioria deles nas regiões Norte e Nordeste²²⁹. Ressalta-se que a chegada da rede de energia elétrica em uma comunidade

²²⁹ Dados da Agência Nacional de Energia Elétrica (ANEEL), disponível em www2.aneel.gov.br/aplicacoes/atlas/aspectos_socioeconomicos/11_2_1.htm (acesso em 04/07/2020), e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), disponível em www.censo2010.ibge.gov.br (acesso em 04/07/2021).

rural eleva significativamente seu nível de vida, trazendo consigo novas necessidades materiais impossíveis de serem satisfeitas com a produção exclusivamente voltada à subsistência, a começar pela tarifa do serviço a ser paga. O usufruto da comodidade provida pela eletricidade depende de objetos que dificilmente podem ser produzidos de maneira artesanal, como lâmpadas, chuveiro elétrico, geladeira e outros eletrodomésticos, além de equipamentos de comunicação como aparelhos de rádio, televisão e telefones celulares, hoje acessórios prosaicos na vida cotidiana dos habitantes das zonas rurais.

Também o sistema viário deu um salto colossal nas últimas décadas. Além do adensamento e expansão da malha de estradas e rodovias, a facilidade de aquisição de veículos automotores novos e usados, como carros, caminhonetes e motocicletas, e a implantação de linhas municipais e interestaduais de transporte coletivo promoveram a integração de bairros e propriedades rurais. O próprio alargamento do perímetro urbano ocasiona a aproximação física entre cidades e comunidades rurais, preenchendo as vias de acesso com comércios e entrepostos no avanço da urbanidade.

Romperam-se as barreiras que mantinham o relativo isolamento das populações do campo até poucas décadas atrás. Os bairros rurais outrora habitados exclusivamente por aqueles que trabalhavam a terra, hoje abrigam muitas pessoas que realizam o trânsito pendular para centros urbanos, onde trabalham, estudam e frequentam por motivos diversos de lazer, consumo ou acesso a serviços. Podemos notar uma reorientação das funções dos antigos bairros rurais, que deixam de ser o princípio organizador da economia e sociabilidade camponesa, para assumir um vínculo primordial com as cidades mais próximas. Com o passar do tempo, as comunidades tendem a perder população, desarticulando-se ou até desaparecendo, mas podem eventualmente incrementá-la, evoluindo para vilas e distritos, ou mesmo serem subsumidas ao contínuo da cidade, passando a ser consideradas pelo zoneamento municipal como bairros urbanos.

Todo esse processo de urbanização provocou mudanças culturais radicais no modo de vida caipira. Antonio Candido já anunciava o impacto da imposição de “novo ritmo de trabalho, novas relações ecológicas, certos bens manufaturados, [...] a racionalização do orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana”²³⁰. No mesmo sentido, Octávio Ianni aponta para a “progressiva e reiterada urbanização do mundo agrário,

²³⁰ CANDIDO, 2010: 250.

transformando radicalmente o modo de vida, pensar, sentir, agir e imaginar dos que se dedicam a atividades rurais”²³¹.

As transformações mais recentes na configuração dos bairros rurais foram de fato profundas e irreversíveis, se levarmos em conta a função que tiveram desde o período colonial na organização socioeconômica dos habitantes dos sertões do centro-sul do país, ou mesmo se compararmos à situação que tais comunidades se encontravam em meados do século passado. Mesmo aqueles cientistas sociais que buscaram compreender os antigos bairros rurais a partir de uma perspectiva mais flexível, ressaltando suas capacidades adaptativas e complementares em relação às cidades, não poderiam prever a intensidade e velocidade extraordinárias das mudanças estruturais ocorridas na última transição dos séculos, que integraram definitivamente as populações rurais nesse largo passo da modernização ocidental chamado de globalização.

É o caso de Maria Isaura Pereira de Queiroz e os investigadores do Centro de Estudos Rurais e Urbanos (CERU), que empreenderam pesquisas no sentido de atualizar e ponderar os diagnósticos pessimistas de Antonio Candido em relação ao futuro dos bairros rurais paulistas. Nas suas análises, tais pesquisadores relativizaram certos atributos dessas formações sociais, como o isolamento e a produção para subsistência, ressaltando os meios de adequação dos bairros caipiras às novas realidades impostas pelo êxodo acentuado de pequenos produtores rurais e progressiva assunção da economia comercializada.

Pude visitar duas das regiões estudadas por Queiroz e seu grupo de pesquisadores nas décadas de 1960 e 70, no Vale do Paraíba, que exemplificam bem a intensidade das transformações estruturais recentes. Assim, os núcleos de vizinhança localizados na Bacia do Ribeirão das Antas, no município de Taubaté (SP), foram descritos como pertencentes a “uma área rural pouco desenvolvida, totalmente apegada ao gênero de vida tradicional do caipira”²³². Tais bairros eram formados basicamente por sítiantes que tinham na produção direta dos meios de vida “o fulcro principal das atividades econômicas, vindo a comercialização das sobras e do leite apenas como um complemento destinado a melhorar o passadio”, e onde “não houve ainda a passagem de economia da subsistência para uma economia comercializada”²³³, enquadrando-se “perfeitamente

²³¹ IANNI, 1996: 53.

²³² QUEIROZ, 1973: 29.

²³³ *Ibidem*: 71.

na categoria de bairros rurais”²³⁴. Já os habitantes dos bairros de Itapeva, Bragança e Campo Redondo, no município de Paraibuna (SP), Queiroz descreveu-os como “ao mesmo tempo roceiros que têm uma lavoura de subsistência, e vendedores de leite para as usinas”²³⁵ e, apesar da relativa ligação com centros urbanos próximos, “sua participação se regula pelos princípios da civilização caipira, e não pelos princípios da civilização moderna”²³⁶.

Entretanto, o que constatei em ambas as regiões é a atual primazia do trabalho assalariado em substituição ao familiar, que se traduz em enormes constrangimentos à manutenção dos descendentes vivendo e, sobretudo, trabalhando suas terras na sua respectiva localidade. Assim, a maioria dos membros das novas gerações opta por sair da zona rural para viver na periferia das cidades do Vale do Paraíba, enquanto outros moradores buscam formas de se adaptar às novas condições de vida para não abandonar o seu bairro de origem. Pude perceber que grande parte dos habitantes desses bairros rurais seguem cedo, pelas linhas regulares de transporte público, aos seus empregos nas cidades de Taubaté, São José dos Campos, Caçapava e Paraibuna, voltando ao final do dia. Em relação à economia agropecuária, chama atenção a regressão da atividade leiteira em Paraibuna, que deu lugar a extensas culturas de eucalipto que atualmente cobrem vales e encostas da região²³⁷. Um informante na localidade de Bragança afirmou que o eucalipto “acabou com o bairro, porque o pessoal confiou demais e agora está muito barato, estão mandando muita gente embora. E depois que corta o eucalipto, fica sete anos sem poder plantar nada, acaba com a terra”.

Muitas das antigas propriedades rurais que conformavam essas vizinhanças, na época dos trabalhos de campo da equipe de Queiroz, foram loteadas pelos descendentes para construção de habitações próximas ao núcleo dos respectivos bairros; foram também adquiridas por indústrias de eucalipto ou fazendeiros da região (que acabaram polarizando a produção leiteira), onde trabalham alguns dos habitantes dos bairros; ou ainda vendidas para forasteiros que escolheram essas localidades para manter casas de campo. Com esta última função, atualmente abundam as chácaras destinadas a eventos, recreação, descanso e turismo de cidadãos, que acabam também contratando alguns habitantes locais como caseiros e empregados domésticos, e servindo de estímulo demográfico aos bairros rurais.

²³⁴ Ibidem: 25.

²³⁵ Ibidem: 56.

²³⁶ Ibidem: 87.

²³⁷ No ano de 2007, as áreas reflorestadas com eucalipto chegaram a ocupar 25% do território do município de Paraibuna (ARGUELLO, 2010: 44).

Outras mudanças evidentes na fisionomia de tais bairros estão relacionadas à qualidade das habitações atuais, com predomínio de casas de alvenaria bem construídas e espaçosas, com antenas parabólicas e de televisão por assinatura, infraestrutura de energia elétrica, saneamento e calçamento, além de acesso a escolas e postos de saúde no núcleo da própria localidade, destoando da precariedade descrita pela autora na década de 1970. Os bairros rurais de ambos os municípios se situam ao redor de importantes vias que ligam as cidades do Vale do Paraíba ao litoral (rodovias estaduais Oswaldo Cruz e Tamoios, esta hoje duplicada e pedagiada). O acesso aos bairros, anteriormente realizado por estradas em péssimas condições, hoje se dá por meio de rodovias municipais e vias locais asfaltadas, nas quais é comum encontrar pessoas transitando a pé, montadas em cavalos e bicicletas, mas também com intenso trânsito de motocicletas, carros, vans, ônibus e caminhões.

Uma professora aposentada que trabalhou em escolas rurais nos bairros da Bacia do Ribeirão das Antas relatou-me que, antigamente, os únicos meios que ela tinha para ir às escolas, improvisadas em fazendas, eram os caminhões de leite ou montaria animal. Desde a década de 1990, porém, há serviço municipal de transporte que traz as crianças para as escolas municipais e estadual implantadas nos núcleos dos bairros rurais da região. O meu diálogo com a professora aposentada foi interrompido pela passagem de uma picape de uma distribuidora de gás de cozinha, que a própria informante aguardava para cozinhar o almoço. O motorista da picape, que percorre diariamente longas distâncias pelos domicílios rurais da região, afirmou que as vias estão todas em boas condições, grande parte delas asfaltadas. É importante ressaltar que o uso generalizado do fogão a gás em vez da lenha representa uma mudança cultural radical, sendo um indício cabal do abandono da autonomia provida pela atividade de subsistência em um dos principais símbolos das técnicas e tradições caipiras – sua culinária.

Por fim, outro sinal inequívoco dos profundos câmbios culturais é o desaparecimento das atividades cotidianas e festivas dos bairros que ilustram a presente análise. É revelador que, em acareação com as descrições feitas por Maria Isaura de Queiroz, que apontavam para a persistência de elementos culturais tradicionais como o moçambique e o mutirão, os informantes com os quais pude conversar desconheciam práticas atuais de trabalho coletivo, grupos de folia ou danças tradicionais nas suas vizinhanças. Além disso, habitantes da localidade de Itapeva afirmaram que as festas religiosas dos santos padroeiros dos bairros da região não vinham acontecendo nos últimos anos por proibição do pároco de Paraibuna. Nesse sentido, a própria autora já havia reconhecido

que as festividades religiosas, que tradicionalmente marcam momentos do calendário agrícola, constituem-se na principal forma de confraternização dos bairros rurais, de modo que, quando as relações sociais dos grupos de vizinhança “entram em decadência, pelo motivo que for, as práticas folclóricas tradicionais também tendem a desaparecer”²³⁸.

Diante do cenário apresentado de desmantelamento da civilização ancestral caipira em toda região centro-sul do país, podemos afirmar que, a rigor, o tipo humano clássico do caipira e seu habitat tradicional, o bairro rural, tal como definidos pela sociologia paulista na década de 1960, deixaram de existir.

Retomemos a concepção clássica dos bairros rurais caipiras para compreendermos o real sentido dessa contundente asserção. De acordo com Antonio Candido, os traços característicos definidores de tais unidades societárias e seus habitantes seriam a economia agrícola de subsistência autossuficiente; o emprego de mão de obra exclusivamente familiar; a produção direta dos meios de vida dimensionados pelas necessidades básicas (mínimos vitais); o relativo isolamento (mínimos sociais); o auxílio vicinal; a homogeneidade social; a margem de lazer e a ampla disponibilidade de terras²³⁹. Atualmente, porém, nos encontramos diante da quase total desarticulação de tais elementos que por tanto tempo condicionaram a forma de povoamento que originou a cultura caipira do interior do Brasil. Dessa forma, não se trata de decretar a morte do sujeito caipira, mas sim apontar para a sua ressignificação, no esforço de compreender, sobretudo em termos culturais, o que é ser caipira no século XXI, para aqueles que se identificam como tal.

O principal vetor de reconfiguração do campo brasileiro – em seus aspectos espaciais, demográficos, produtivos, laborais, sociais e culturais – foi o desenvolvimento do modelo empresarial de atividade rural integrado e dependente do mercado internacional, com baixo emprego de mão de obra não qualificada e intensivo uso de tecnologias visando maior produtividade e lucro. O avanço do chamado agronegócio, além do drástico impacto na agricultura tradicional familiar, promoveu a ascensão econômica de várias regiões interioranas, estabelecendo novos arranjos entre campo e cidade nessa grande área do centro-sul do Brasil à qual estamos olhando.

Nas últimas décadas, assistimos ao avanço de extensas plantações de soja, cana-de-açúcar, milho, café, algodão, laranja, eucalipto, etc., que, conjugadas às modalidades diversas de atividade

²³⁸ QUEIROZ, 1973: 136.

²³⁹ CANDIDO, 2010 e QUEIROZ, 1973: 7-8.

pecuária, resultaram em complexas cadeias agroindustriais, que envolvem de cooperativas locais a agroindústrias internacionais; de pequenos produtores a poderosos latifundiários. A produção agropecuária é cada vez mais mecanizada e informatizada, regida por técnicas empresariais de administração e gerência, de acordo com padrões transnacionais. Nesse sentido, os sistemas de comunicação, a engenharia química, agrônômica, veterinária e a biotecnologia operaram uma verdadeira revolução na atividade primária no Brasil e no mundo, no tocante a maquinários, defensivos agrícolas, correção de solos, seleção e melhoramento genético de sementes e raças de animais, inseminação artificial, estímulos hormonais, controle de doenças, métodos de engorda e ordenha, estruturas de granjas, invernadas, confinamentos, frigoríficos, usinas, etc., como formas de controle, intervenção e invenção da própria natureza.

Tal progresso tecnológico possibilitou, em um curto lapso temporal, a expansão das fronteiras agropecuárias sobre os sertões do Centro-Oeste brasileiro, antes dispersamente povoados por comunidades tradicionais, como indígenas, ribeirinhos e caipiras, substituindo matas do cerrado e pantanal por vastas áreas de pastos e lavouras monocultoras. A expansão das fronteiras produtivas provocou tanto a acelerada urbanização do meio rural, quanto o extraordinário crescimento de pequenas e médias cidades. A explosão demográfica desse interior do Brasil central foi estimulada por projetos de colonização oficiais e privados encabeçados principalmente por sulistas, que atraíram também, como mão de obra não qualificada, roceiros pobres das respectivas regiões, além de migrantes nordestinos e nortistas. Nota-se, entretanto, que o incremento tecnológico nas unidades produtivas e agroindustriais exige maior qualificação técnica, para atender as demandas desse modelo empresarial de atividade rural. Assim, houve uma significativa descentralização de instituições de ensino técnico e superior, tanto públicas quanto privadas, antes circunscritas às regiões metropolitanas, expandindo-se no sentido do interior do país.

A pujança do agronegócio foi favorecida pela desvalorização do real e pela alta do preço das *commodities* agrícolas e agroprocessadas no mercado global nas últimas décadas, reforçando a posição do Brasil como um dos principais produtores na divisão internacional do trabalho. Assim, liderada pela soja, a exportação de *commodities* consolidou-se como suporte crucial do produto interno bruto (PIB) brasileiro, de modo que esse expressivo desempenho comercial das atividades vinculadas ao agronegócio fortaleceu politicamente as entidades ruralistas.

A consolidação do agronegócio contou com decisivo apoio estatal, através de políticas de financiamento e crédito agrícola, incentivos fiscais, renegociações de dívidas, subsídios à

comercialização e investimentos em centros de pesquisa, com destaque à Embrapa. O Estado agiu ainda por meio de políticas de regularização fundiária, demarcação de reservas, colonização de fronteiras agrícolas e assentamentos de reforma agrária, na tentativa de apaziguar os agudos conflitos no campo decorrentes do avanço do agronegócio, envolvendo fazendeiros, posseiros, ambientalistas, camponeses desterrados, indígenas e outras populações tradicionais. Como demonstra José de Souza Martins, os sujeitos sociais da reforma agrária são as “populações residuais e descartadas das velhas relações de trabalho agrícola, pastoril e extrativo”²⁴⁰, ou seja, justamente aqueles trabalhadores rurais desenraizados, que tiveram estilhaçadas suas referências socioculturais, mas conservaram fragmentos de memórias, revolta frente à espoliação da terra e necessidade de vínculos comunitários a serem resgatados por meio da conquista da propriedade rural.

Em *A Urbanização Brasileira*, Milton Santos trata da expansão demográfica e econômica de pequenas e médias cidades, denominando de “cidades do campo” aqueles espaços urbanos não metropolitanos que medeiam os circuitos produtivos locais com demais setores da economia regional, nacional e global. Dentre as cidades do campo, aquelas que concentram as principais funções nas regiões produtivas agrícolas mais dinâmicas são chamadas por Denise Elias de “cidades do agronegócio”²⁴¹.

O agronegócio se impõe também em sua hegemonia cultural, conquistando espaços nas grades de programação de rádio, televisão, revistas, publicidades e publicações virtuais especializadas, bem como, evidentemente, no mercado fonográfico. Assim, a música sertaneja – antes consumida principalmente por migrantes nas periferias das metrópoles e habitantes das cidades interioranas do centro-sul do país – assistiu a um crescimento vertiginoso no mercado nacional de entretenimento, acompanhando a própria ascensão econômica do interior do Brasil.

Nesse sentido, é possível perceber nas próprias composições sertanejas o esforço de afastar a noção de atraso vinculada ao mundo rural, substituindo representações da antiga cultura caipira pelo discurso do campo como gerador de riquezas para a nação. O enredo da célebre moda *Rei do Gado*²⁴² – no qual o preconceito que recai sobre o rústico proprietário rural é superado pela

²⁴⁰ MARTINS, 2009 :12.

²⁴¹ ELIAS, 2011.

²⁴² TIÃO CARREIRO & PARDINHO. *Rei do Gado*. São Paulo: Chantecler, 1961. CH-3.022. 1 LP. Faixa 2, Lado 2: Rei do Gado (moda de viola). Composição: Teddy Vieira.

demonstração de sua fortuna – torna-se um mote recorrente nas composições do gênero. A própria imagem dos artistas sertanejos, sobretudo a partir da década de 1990, passa a ser construída sobre a chave do sucesso e ostentação, reforçada por suas humildes origens rurais. Tais artistas possuem estreitas relações com o agronegócio, sendo quase todos proprietários de grandes fazendas.

A música sertaneja é a trilha sonora dos maiores e mais importantes eventos das cidades do campo, a saber, as exposições e feiras agropecuárias, organizadas pelas entidades ruralistas em parceria com empresas do setor, prefeituras e comércios locais. Além da apresentação de novos produtos e tecnologias, mostras de animais e transações comerciais protagonizadas por criadores e produtores rurais, companhias e agroindústrias, as feiras e exposições constituem-se em verdadeiras celebrações culturais do agronegócio²⁴³.

As exposições agropecuárias fundiram-se com as festas do peão de boiadeiro, tendo como modelo o colossal evento que ocorre anualmente na cidade de Barretos (SP), importante centro pecuarista do noroeste paulista. A Festa do Peão de Barretos foi idealizada por um grupo de amigos em meados da década de 1950, mas foi nos anos de 1970 que se afirmou como grande referência para as feiras agropecuárias do país. Desde 1985, o “Barretão” (como ficou conhecida a festa) acontece na superestrutura do Parque do Peão, projetado por Oscar Niemeyer, tendo na arena de rodeio o epicentro do espetáculo. Além das competições de rodeio, inseridas no calendário internacional dessa modalidade esportiva, e os *megashows* de artistas sertanejos, a festa conta com atrações religiosas e folclóricas, como a missa sertaneja, apresentação de catira e elementos do tropeirismo, queima do alho, concurso de berrante e pau de sebo. A viola caipira também tem o seu espaço na programação da festa, no palco das “raízes sertanejas” e no festival “a violeira”. Sidney Valadares Pimentel afirma que os rodeios e festas do peão de boiadeiro estão “centrados na figura emblemática de um personagem que é produto de dois imaginários: o da versão pastoril do sertão brasileiro e o do *western* americano”²⁴⁴, de modo a promover a ressignificação da própria categoria de “sertão”.

²⁴³ “Estas atividades movimentaram cerca de US\$ 500 milhões em 1996. Para se ter uma ideia da sua popularidade hoje no país, basta dizer que o seu público ultrapassou o total de torcedores presentes nos campeonatos de futebol do país: estima-se que 26 milhões de pessoas assistam aos 1.238 rodeios previstos para 1997. É uma atividade de muito dinamismo, dando suporte para o crescimento econômico de muitas cidades pequenas e médias do interior. A festa do Peão de Boiadeiro de Barretos, considerado o maior dos eventos de rodeio do mundo, movimenta anualmente cerca de US\$ 120 milhões, mais do que os US\$ 45 milhões movimentados pelo carnaval carioca” (GRAZIANO DA SILVA, 2002: 99).

²⁴⁴ PIMENTEL, 1997: 70.

Em termos comportamentais, essa nova ruralidade se expressa na assimilação da estética *country* norte-americana. Caminhonetes com potente sistema de som automotivo e vestimenta marcada pelo chapéu de abas largas ou boné característico, camisa xadrez, calça jeans, botinas, botas de bico fino e fivelas predominam não só em pequenas e médias cidades interioranas, mas também fazem parte da estética costumeira de algumas das capitais do centro-sul do Brasil. As roupas e acessórios *country* trazem uma série de símbolos gráficos que remetem a elementos do mundo rural brasileiro, mas também aos Estados Unidos, sendo inclusive frequentes as estampas com a bandeira desse país. Assim, a hegemonia cultural do agronegócio engendra uma nova identidade para um mundo rural modernizado, que engloba tanto o campo quanto as cidades. De acordo com João Marcos Alem, esse novo imaginário “pretende guardar parte da memória social da cultura caipira e sertaneja e evocar tradições arraigadas de nossa antiga sociedade agrária, mas também evoca modernidade, quando apela para o recorte norte-americano da denominação *country*”²⁴⁵.

A modernização do campo e a urbanização ampliada põe em xeque a própria divisão clássica entre as zonas rural e urbana, como mundos distintos. O acesso à infraestrutura e serviços de saneamento, luz elétrica, redes de comunicação e informação, coleta de lixo, asfalto, saúde, educação, lazer, etc. deixa de ser um critério fundamental do corte entre campo e cidade. Além do mais, a própria migração massiva de caipiras transfigurou as cidades que os acolheram, principalmente nas periferias, ao trazerem consigo suas tradições e formas de sociabilidade camponesa.

Para José Graziano da Silva, as Pesquisas Nacionais por Amostra de Domicílios (PNAD) permitem concluir que já não se pode mais “caracterizar a dinâmica do meio rural brasileiro como determinada exclusivamente pelas atividades agropecuárias”²⁴⁶. Por um lado, o domicílio de grande parte dos proprietários e trabalhadores agrícolas está hoje nas cidades; por outro, “milhares de profissionais liberais urbanos [...] passaram a olhar os campos como oportunidade também para seus negócios” e “milhões de agricultores por conta própria e até mesmo trabalhadores rurais assalariados não especializados buscam formas de prestação de serviços tipicamente urbanas”²⁴⁷.

²⁴⁵ ALEM, 2005: 96

²⁴⁶ GRAZIANO DA SILVA, 2002: 49.

²⁴⁷ Ibidem: 07.

Vários são os motivos que podem levar habitantes das cidades a buscarem as zonas rurais como local de moradia e investimento: manutenção de terras da família, saúde e bem-estar, opções mais baratas de terrenos e, não menos importante, a memória afetiva direta ou indireta que conservam da vida campestre. Vale destacar que o incremento nas condições de vida na zona rural – principalmente com a chegada de estradas, energia elétrica, rede de telefonia móvel e *internet* – têm servido de atração para as atuais gerações deixarem a cidade e se fixarem no campo, muitas vezes como um movimento de retorno às raízes rurais, em condições muito mais favoráveis que aquelas que levaram seus antepassados à migração.

José Graziano defende que o que tem segurado “gente no campo brasileiro não foram as atividades agropecuárias *stricto sensu*, mas sim as ocupações não-agrícolas”, levando-o a considerar que

isso pode ser entendido também como ‘nova função’ não-agrícola do rural brasileiro: a de propiciar residência para importante contingente de pessoas. E isso vale tanto para o segmento das classes urbanas de altas rendas que busca melhores condições de vida e lazer (condomínios fechados, casas de campo, chácaras de fim de semana, etc.), como para aquelas famílias de baixa renda que procuram as periferias dos grandes centros urbanos para realizarem seu sonho da casa própria através da autoconstrução, tendo em vista que o rural tem legislação habitacional menos restritiva que o urbano.²⁴⁸

Convivendo com a moderna produção de *commodities*, José Graziano demonstra que na complexa realidade do meio rural brasileiro há ainda pequenos agricultores marginalizados, próximos ao modo de vida caipira, lado a lado a um conjunto de novas atividades agropecuárias que se vinculam a nichos específicos de mercado, além daquelas atividades não agrícolas ligadas à moradia e aos setores secundário e terciário da economia²⁴⁹. As novas atividades agropecuárias de nichos específicos a que se refere o autor são pequenos negócios que se mostram economicamente viáveis nas novas relações do rural com as cidades, como produções em pequena escala, muitas vezes familiar, relacionadas à horticultura, floricultura, fruticultura, apicultura, piscicultura, criação e doma de animais, produção de leite e derivados, alambiques, manufaturas de artesanato e produtos culinários diversos, bem como uma ampla gama de formas de turismo rural, tal qual pesqueiros, haras, hípicas, pousadas, restaurantes e chácaras de passeio e eventos.

²⁴⁸ Ibidem: 39.

²⁴⁹ Ibidem: IX.

Estamos diante, portanto, de um mundo rural multifacetado e integrado ao urbano. Nesse contexto, a própria compreensão do que é “ser caipira” é completamente ressignificada. Hoje, “caipira” é um termo usado sobretudo em sua dimensão cultural. Por certo, trata-se de um uso que reconhece e valoriza suas origens em uma antiga sociedade rústica, mas que atualmente serve de guarda-chuva identitário para maneiras muito distintas de se viver, calcadas em diferentes relações entre campo e cidade. Sob tal alcunha, podem se abrigar desde pobres roceiros a grandes latifundiários; de habitantes de zonas rurais afastadas àqueles que passaram toda sua vida em pequenas e médias cidades ou mesmo em metrópoles desta vasta região centro-sul do país, mas que se relacionam com tal matriz cultural.

Como elemento unificador desses diferentes discursos acerca do caipira, está a noção do rústico, visto não como um adjetivo pejorativo, no sentido de tosco ou grosseiro, mas como um substantivo que denota, de alguma forma, um estado de ser que se opõe ou resiste à plena modernização. É interessante observarmos que o aspecto de rusticidade esteve na origem da conceituação sociológica do caipira, por Antonio Candido e os estudos de comunidade que o precederam, tendo sido tantas vezes empregado o termo “cultura rústica” como sinônimo de “cultura caipira”. A reflexão profunda, detida e íntima do caleidoscópio de representações hodiernas sobre a cultura caipira me permite atestar, portanto, que é justamente a sobrevivência do seu aspecto rústico que fornece a liga semântica dos diversos usos que hoje se dá à ideia de caipira.

Dessa maneira, afirma-se aqui um deslocamento conceitual: a ideia de “caipira” perde sua importância na sociologia rural – à medida em que se consolidam outras formas de ocupação do campo, desarticulando os bairros rurais e levando a grande maioria dos seus habitantes a deixarem de ser sítiantes para se tornarem migrantes nas cidades –, para adquirir relevância no domínio da sociologia da cultura.

Essa mudança a nível teórico foi reconhecida explicitamente por Antonio Candido, em uma entrevista que deu várias décadas após a publicação da primeira edição de *Parceiros do Rio Bonito*, na qual afirmou:

As pessoas da região que eu estudei me dizem que hoje já não existe mais nada do que eu vi. Eu então sou levado a crer que a cultura caipira que eu conheci é uma cultura extinta. Agora, as sobrevivências dela estão aí. [...] Eu estudei a cultura caipira durante muitos anos, mas queria observar o seguinte: essa é a cultura dentro da qual eu fui criado. De modo que ao falar da cultura caipira, eu sou uma pessoa civilizada, de cidade, mas eu estou também dentro de valores que foram os valores

do mundo no qual eu me formei. De modo que eu queria deixar essa ressalva final: eu não falo do mundo caipira apenas como um estudioso, eu falo do mundo caipira como um participante.²⁵⁰

Assim sendo, como uma amostra do que são considerados elementos contemporâneos da cultura caipira, podemos citar sotaques, técnicas de culinária e gastronomia regional, fogão à lenha, galinhas criadas soltas e seus ovos, cachaça, cigarro de palha, ervas medicinais, tereré (hábito comum nas fronteiras agrícolas mais recentes), construções de pau a pique, decoração rural, artesanatos diversos, chapéu, botina, bota e fivela, estrada de terra, caminhonetes e tratores, pescaria, caça, criação, doma e montaria de animais, rodeios e outras modalidades esportivas com equinos e bovinos, comitiva, cavalgada, berrante, danças e folguedos diversos, festas de santos, quermesse, romaria, crenças e superstições populares, causos, brincadeiras infantis, eventos de produtores rurais, lida agropecuária de toda ordem, habilidades manuais que remetem à produção direta dos meios de vida, costumes simples, valores morais tradicionais, contato com a natureza, e, enfim, em termos musicais, a música sertaneja e a viola caipira.

²⁵⁰ *Os caipiras por Antonio Candido*. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Série Intérpretes do Brasil / Tv Cultura e Arte. São Paulo: Cinematográfica Superfilmes, 2001.

6. A VIOLA CAIPIRA CONTEMPORÂNEA

6.1. A força dos folguedos

Apesar de todas as mudanças mencionadas, as manifestações culturais simbolicamente vinculadas ao meio rural, expressões do chamado folclore caipira, seguem sendo um importante berço de tradições e práticas da viola. Acompanhando as transformações na estrutura social, tais práticas tradicionais foram recriadas. Em certas comunidades, lograram resistir frente às novas condições sociais; em outras, desapareceram com a sociabilidade camponesa que lhe infundia sentido. Ressurgiram, entretanto, em outros espaços, acompanhando o movimento demográfico dos migrantes, detentores daqueles saberes.

Assim, pessoas simples, de origem rural e interiorana, grande parte delas idosas, com a viola nas mãos, são hoje vistas como guardiãs de uma cultura ancestral, com forte lastro no comunitarismo caipira, mantido e transmitido pela dinâmica oral dos folguedos e ritos populares. Em outras palavras, através desses violeiros, “as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos rituais)”²⁵¹. Tais usos tradicionais da viola tornaram-se referência para muitos violeiros sociabilizados em um contexto urbano, nos quais encontram o manancial das tradições do instrumento – valorizando sua existência e fortalecendo sua práxis – e inspiração para suas criações artísticas.

Ao falar do uso da viola em manifestações tradicionais da cultura oral, estamos nos referindo àqueles violeiros “folgazões”, agregadores socioculturais, que cumprem um papel central em um “conjunto heteróclito de formas culturais [...] criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos”²⁵². Na folia, cururu, catira, curreleira, fandango, danças de São Gonçalo e Santa Cruz do centro-sul do Brasil, a viola é o instrumento principal. Em certas localidades, encontram-se violeiros também na congada, moçambique, catopê, marujada, caboclinhos, calango, lundu, jongo, sussa, caçada da rainha, entre outros rituais de devoção, danças e cantorias.

²⁵¹ CONNERTON, 1999: 04.

²⁵² CARVALHO, 2010: 44.

Os violeiros ocupam uma posição essencial nessas manifestações, sendo frequentemente reconhecidos como “mestres” e dotados de dons divinos. Musicalmente, suas violas têm a função primordial de acompanhamento das danças e cantos. Como já apontado por diversos folcloristas, a música aí é “puramente tonal”, evitando as notas alteradas, e tem como fundamento harmônico “as tríades sobre a tônica e dominante; isso é o fundo, a base harmônica de quase todas as nossas canções populares”²⁵³. Nota-se nas melodias cantadas uma íntima ligação com a própria sonoridade da viola e maneira intuitiva de tocar dos violeiros, em uma espécie de influência recíproca das características intrínsecas e afinações tradicionais do instrumento.

Entretanto, para além da responsabilidade precípua de acompanhamento que a viola tem na ritualística popular, muitos violeiros tradicionais desenvolveram e transmitiram toques virtuosos, ainda que rústicos, como aqueles ponteados inventivamente compostos na tentativa de simular os sons da natureza. Por conta do talento demonstrado com seus instrumentos, alguns violeiros tornaram-se célebres em suas localidades e além. Dos antigos toques, possivelmente, apenas uma diminuta parte chegou aos nossos ouvidos, graças ao registro de pesquisadores, às gravações fonográficas de alguns poucos desses instrumentistas tradicionais, ao aprendizado de novos violeiros que buscaram mestres anônimos nos sertões ou ainda devido à própria longevidade alcançada pela transmissão oral desses ritmos e ponteados.

Seja como for, atualmente conhecemos uma significativa quantidade de toques e temas que testemunham uma rica vertente da viola instrumental desenvolvida na tradição oral dos violeiros, mesmo antes da indústria fonográfica abraçar a viola caipira. Além dos raros registros audiovisuais e até partituras com que hoje contamos, vestígios dessa veia solista popular e ancestral da viola são os abundantes relatos e causos, em locais e tempos diversos, de pessoas que asseguram ter conhecido um instrumentista que, apesar do anonimato, era “o melhor violeiro do mundo”.

Tais práticas populares, tanto de acompanhamento quanto composição instrumental, espontaneamente formataram um conjunto de elementos idiomáticos, em termos harmônicos, melódicos e rítmicos, presentes nos mais diversos usos artísticos contemporâneos do instrumento. As características musicais do folclore caipira, bem como as maneiras de entoação dos cantores e técnicas de execução dos violeiros tradicionais, são também o fundamento das canções caipiras gravadas, devido ao processo *sui generis* do nascimento do gênero fonográfico sertanejo

²⁵³ ARAÚJO, 2004 [1967]: 127-128.

protagonizado pelos próprios músicos amadores provenientes do meio rural, que teve com Cornélio Pires sua iniciativa pioneira.

Podemos concluir, portanto, que os elementos idiomáticos que caracterizam a viola caipira foram gestados, em sua maioria, na dinâmica oral de transmissão dos saberes musicais característica da antiga civilização caipira, que até hoje se mantém nos diversos folguedos populares. Foi sobre esse *corpus* musical difuso que se formou a identidade do instrumento e sobre o qual, em um diálogo necessário, se desenvolveram – e se desenvolvem – as mais diversas práticas da viola caipira desde as primeiras gravações das duplas até as mais inovadoras experiências musicais que hoje se multiplicam entre os novos violeiros e violeiras.

Para o melhor entendimento dessas características, processos e dinâmicas, olhemos para algumas das principais manifestações populares em que os violeiros se fazem protagonistas.

Das tradições caipiras, é nas folias que encontramos hoje a viola sendo mais tocada. As folias podem ser dedicadas a diferentes santidades católicas, como São Sebastião e Divino Espírito Santo, mas as mais comuns são aquelas dedicadas aos Santos Reis. Disseminadas por todo o país, as folias de Reis ou reisados constituíram-se em uma das mais importantes celebrações do catolicismo popular nas comunidades rústicas brasileiras, assumindo uma ampla diversidade de formas culturais.

Nas regiões Centro-Oeste e Sudeste, a viola caipira é o instrumento fundamental na organização ritual dos foliões²⁵⁴. Na maioria desses grupos de folia (companhias, ternos, embaixadas ou bandeiras), é o violeiro (chamado de mestre, embaixador, capitão ou guia) que conduz a caminhada (peregrinação ou giro) dos fiéis, através da qual se reconstrói simbolicamente a busca dos Reis Magos pelo Menino Jesus, distribuindo suas bênçãos durante o ciclo natalino. O giro tem a função também material de recolher doações para a realização da grande festa de encerramento, que tradicionalmente ocorre no dia de Santos Reis, seis de janeiro.

Simple na sua base harmônica, como já apontado, a riqueza musical das folias encontra-se especialmente “na sobreposição e encaixe de vozes”²⁵⁵, que segue o canto do mestre, muitas vezes improvisado, envolto por uma complexa rede de códigos e símbolos do catolicismo popular.

²⁵⁴ Por exemplo, dos 1.300 grupos de folias recentemente mapeados pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, em 442 municípios mineiros, cerca de 1.000 tinham a viola como instrumento musical principal (IEPHA, 2018: 11; 314).

²⁵⁵ RIOS e VIANA, 2015: 17.

Como aponta Sebastião Rios e Talita Viana, em suas pesquisas com companhias de Santos Reis do interior de Goiás, “os grupos de Folia de Reis preservam, há várias gerações, cantos, toadas e batidas com as cores e sabores específicos das localidades em que surgiram e das circunstâncias de sua difusão”²⁵⁶. Com o significativo incremento dos índices de alfabetização, tornou-se mais comum que os foliões guardem um caderno com as letras dos hinos e cânticos, como um patrimônio do grupo. Entretanto, os saberes e fazeres essenciais das folias de Reis, especialmente o ofício do mestre violeiro, só pode ser apreendido pela vivência experienciada entre os foliões. A dinâmica da oralidade (que não se restringe ao falar e ao ouvir, mas abrange as diversas formas de expressões corporais) caracteriza não apenas o aprendizado nas folias, sendo a essência da reprodução e prática de todas as manifestações populares a que estamos nos referindo.

Desse modo, não há espaço ou momento institucionalizado, nem uma pessoa especialmente dedicada ao ensino do ofício do violeiro nas tradições populares. As folias não são regidas por “práticas deliberadamente organizadas e vertidas para o ensino”²⁵⁷, mas por “formas próprias de coesão social que são essencialmente produção de sentidos e de saberes”²⁵⁸. Nas folias, e demais folguedos populares, prevalece um processo informal e natural de transmissão de conhecimento, no qual “as pessoas convivem umas com as outras e o saber flui, pelos atos de quem sabe-e-faz, para quem não-sabe-e-aprende”, tal como descrito por Carlos Brandão. “Mesmo quando os adultos encorajam e guiam os momentos e situações de aprender de crianças e adolescentes, são raros os tempos especialmente reservados apenas para o ato de ensinar”²⁵⁹.

Ivan Vilela – que iniciou com Brandão suas pesquisas sobre cultura popular – denomina esse processo de “pedagogia do congado”, destacando o potencial criativo contido no ato de imitação que o caracteriza:

A transmissão musical no meio popular, que se processa de forma oral e visual, é ainda hoje a base do aprendizado musical popular. Se observarmos uma festa de congada, veremos que os menores, mais novos, compõem a parte final do cortejo. Com seus instrumentos, tocam às vezes; em outros momentos, param inebriados para olhar o público. Daí vem a mãe ou um responsável pela criança e a coloca novamente junto das hostes do cortejo. Com 5 anos, esse menino já toca muito bem acompanhando os

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ DIAS, 1010: 56.

²⁵⁸ PESSOA, 2007: 63.

²⁵⁹ BRANDÃO, 2007: 18.

maiores com firmeza. Com 8 anos já tem um domínio sobre seu instrumento. Quando adolescente, esse jovem toca como poucos, não só acompanhando, mas improvisando e inventando dentro do que a estrutura musical sugere e permite. Batizamos esse processo de *pedagogia do congado* ou *imitação criativa*.

A imitação criativa e a autorreferência no processo criativo fizeram da música popular brasileira a mais exuberante expressão musical do planeta. Fizeram também de nossa cultura popular e de nosso folclore os mais diversos no que tocam a quantidade de ritmos, danças e modalidades.²⁶⁰

A expressiva quantidade de violeiros que relataram, nas entrevistas para esta pesquisa, terem tido seu primeiro contato com a viola em folias de Reis sugere a manutenção da vitalidade dessas práticas e da importância dessa maneira de aprender o instrumento. Igualmente, aponta para uma atualização da função social que tais manifestações culturais populares exerciam no contexto dos bairros rurais caipiras.

As folias de Reis tinham na sociedade caipira a função essencial de reforçar os laços de solidariedade entre os membros de determinada vizinhança, integrando um sistema mais amplo de trocas cerimoniais que periodicamente reiteravam as relações de prestações recíprocas entre os moradores. Nesse sentido, Carlos Brandão reflete: “acaso seria outra a função social de tantos outros rituais religiosos da religião popular [...] de nossos camponeses – os que ficaram ainda nos seus lugares de origem e os que migraram para a cidade?”²⁶¹.

As antigas formas de organização social dos bairros rurais entraram em crise, desta resultando a desarticulação da prática dos foliões, com o êxodo ou falecimento dos detentores daqueles saberes. Porém, diferentes formas de recriação simbólica os fizeram brotar em novos contextos. Mesmo os foliões que abandonaram a faina rural, em busca de melhores condições de vida em zonas urbanas, carregaram consigo aqueles saberes e práticas, através dos quais foi possível transplantar as noções basilares de comunidade e solidariedade, inclusive em grandes cidades e regiões metropolitanas.

Tais valores sociais, que se encontram subsumidos nas práticas de devoção e fé das folias, foram importantes para a manutenção da memória e identidade no violento processo de desenraizamento, como estratégias para evitar ou amenizar o esgarçamento identitário das comunidades postas em movimento pela migração. Como aponta Alfredo Bosi, “enquanto há e

²⁶⁰ VILELA, 2013: 70-71.

²⁶¹ BRANDÃO, 1981: 36.

enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se reapresenta e se reelabora, não como uma reprodução compulsiva do passado, mas como respostas às carências sofridas pela comunidade”²⁶².

Sobre o surgimento de folias nas periferias de grandes cidades, é ilustrativa a experiência do violeiro Oliveira Fontes, que afirmou o caráter positivo da mudança para uma região metropolitana no momento em que conseguiu manter no contexto urbano práticas culturais presentes na sua juventude no meio rural. Seu Oliveira relata ter fundado os grupos Os Mensageiros dos Santos Reis e Os Favoritos da Catira, no final da década de 1970, a partir do reencontro com amigos que também haviam migrado do noroeste paulista para a capital do estado.

Nós já tínhamos Orquestra [Coração da Viola] na época. Aí montamos os Mensageiros dos Santos Reis. Nós estávamos lá ensaiando folia de Reis, teve uma hora lá que nós paramos, eu inventei de dançar catira. [...] Tinham uns colegas nossos que estavam ensaiando na folia de Reis, o Dito, aqueles lá são catireiros bons! [...]. Nós fizemos um grupo bom para caramba. Aí foi quando saiu o programa *Viola Minha Viola*. Nós fomos lá no primeiro programa com a Orquestra de Viola, no dia que começou o programa. [...] Quando passaram uns dias, nosso mestre de folia de Reis, Antônio Gonçalves, falou: escuta, vamos lá naquele programa do Moraes Sarmiento [de novo]? [...] Chegou lá, eles gostaram. Como é que chama o grupo? Ah, tem nome não, não tem nome o grupo. Uai, mas tem que ter um nome para passar no programa. Mas não tem. Aí a Thaís de Almeida falou assim: põe um nome provisório aí, o que vocês acham de Os Favoritos da Catira? E ficou até hoje. Era provisório. Aí nós ficamos, no segundo ou terceiro programa nós fizemos com a catira. E o primeiro com a viola. Eu só saí, deixei de gravar lá depois que a Inezita morreu. No ano que ela morreu, nós gravamos. [...]

Aqui em São Paulo, na época, não tinha folia e catira? Você não conhecia?
Não. Catira não tinha não. Folia tinha.

Mas no centro de São Paulo mesmo?

No centrão não, mas nos arrabaldes, né? Aqui tinha, em Guarulhos tinha cinco folias de Reis. Mauá tinha umas três ou quatro. Osasco, Embu das Artes, quase todas essas periferias de São Paulo tinham companhias. Aqui no Jaçanã acho que ainda tem até hoje.²⁶³

A história se repete nos diversos centros urbanos do centro-sul do Brasil. José Alves de Mira (1924-2008), o Zé Mira, por exemplo, deixou a terra onde trabalhava como tropeiro e lavrador no sul de Minas Gerais e migrou para o Vale do Paraíba paulista, do outro lado da Serra da

²⁶² BOSI, 1993: 19.

²⁶³ Entrevista com Oliveira Fontes, realizada em novembro de 2018.

Mantiqueira, ainda na década de 1940, em busca de melhores condições de vida para a sua família. Desde que chegou na região, primeiro em Jambeiro (SP) e depois em São José dos Campos (SP), Zé Mira batalhou para dar continuidade às manifestações culturais que fizeram parte da sua juventude em Minas Gerais, como a folia e o moçambique. Enfrentou, entretanto, muita dificuldade na nova realidade que encontrou, falta de apoio e obstáculos impostos inclusive pela própria Igreja às celebrações do catolicismo popular.

No final da década de 1980, Zé Mira foi acolhido pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo, onde se tornou referência das tradições caipiras, tendo participado do grupo folclórico Piraquara e fundado a Orquestra de Viola Caipira de São José dos Campos, entre outras atuações socioculturais. Com alguns integrantes da Orquestra, Zé Mira pôde finalmente realizar seu sonho de constituir uma folia de Reis, em 1998, da qual se tornou mestre. Em 2004, com seus filhos, criou a Casa de Cultura Caipira Zé Mira em São José dos Campos, que reproduz um sítio em meio à cidade industrial: fogão à lenha, horta e pomar, um rancho de madeira com um palco onde ocorrem rodas de viola e uma réplica de uma casa caipira construída pelo próprio Zé Mira, com vários equipamentos e antigos objetos do cotidiano da lida rural, que servem de peças de museu para a visita de estudantes e público em geral.

Hoje, o violeiro Giba Reys é quem segue tocando a folia fundada por Zé Mira. Ele adotou o nome artístico Giba Reys justamente por conta do seu envolvimento com a folia. Apesar dos cortejos populares fazerem parte de suas memórias de infância, a devoção aos Santos Reis só veio aos 35 anos, quando conheceu Zé Mira na Orquestra de Viola. Quando Zé Mira faleceu, em 2008, a companhia de Reis quase desapareceu, como conta o violeiro:

A Folia do Zé Mira, eu mantenho essa folia até hoje. Ele faleceu e eu continuo com a folia, com os mesmos integrantes, cantando as mesmas músicas. Dois integrantes já faleceram, dois integrantes que pertenciam à folia dele já faleceram. E eu também fiquei meio desanimado, porque eu era contramestre, ajudava ele. [...] Era Folia do Mestre Zé Mira, então continua sendo. Ele continua sendo o mestre. Aí você fala: mas não é do mestre Zé Mira? Não é você que é o mestre? Eu falo: eu sou, mas eu só sou o imitador dele. Ele era o mestre. Então mantenho os cantos e eu criei algumas coisas. Eu criei um canto de agradecimento. Eu fui criando assim coisas, mas nada que mudasse muito o que ele já fazia.²⁶⁴

²⁶⁴ Entrevista com Giba Reys, realizada em outubro de 2018.

A exemplo de várias regiões do centro-sul do Brasil, o Vale do Paraíba atualmente conta com vários agrupamentos de foliões devotos dos Santos Reis. As Chegadas das Bandeiras, realizadas pelo Museu do Folclore no Parque da Cidade de São José dos Campos, promovem o encontro de mais de uma dezena desses grupos, todos os anos.

Ainda sobre o fenômeno de surgimento e reprodução das folias de Reis em grandes cidades, olhemos para o caso de um grupo de jovens violeiros urbanos que, vindos de diferentes cidades do país, decidiram fundar uma folia em plena região central de São Paulo. Fabiano Baviera, nascido em 1981 em Batatais (SP), cresceu em meio a folias, nas quais, como tantos outros violeiros interioranos, aprendeu a tocar viola, como narra:

Quando eu despertei mesmo essa vontade de tocar, ele [avô] era bandeireiro, pessoal que carrega a bandeira. E aí eu comecei a ir com ele sendo bandeireiro. Aí pegava instrumento de um, pegava o pandeiro de outro, pegava o cavaquinho de outro. De repente, eu estava tocando viola já. A minha primeira tocada mesmo foi um dia que foi uma janta da companhia na cidade, até perto de casa. Lá [em Batatais] tudo é perto, né? Aí um folião precisou sair, ele trabalhava na usina. [...] Aí eu peguei a viola dele. [...] Aí eu comecei ver as pestanas com o embaixador, que é o mestre, né? A gente não chama de mestre, chama de embaixador. Ficava fazendo as pestanas. E aquilo ali eu fui pegando as pestanas. Isso eu tinha de nove para dez anos, já saí fazendo.²⁶⁵

Já na capital paulista, Fabiano Baviera mobilizou alguns violeiros e interessados nas tradições populares, e montou a Companhia Peregrinas e Peregrinos de Santos Reis. No primeiro ano em que saíram, em 2018, a companhia circulou em bairros paulistanos como Liberdade, Vila Madalena, Vila Mariana e Sumaré. Já no ciclo natalino de 2019, os foliões embaixados por Baviera optaram por cumprir sua peregrinação em Franco da Rocha (SP), município da região metropolitana de São Paulo, onde havia demanda de reavivar a tradição por alunos do violeiro Fábio Miranda, um dos membros da companhia. Ali, Miranda atuava como professor de música e montou uma orquestra com violeiros de todas as idades, além de um grupo vocal com idosos da comunidade suburbana do Lago Azul. Foi principalmente este grupo de idosos – recorrendo à memória pessoal da migração rural –, mas também alguns jovens alunos de viola – trazendo a herança cultural de pais, tios e avós – que reforçaram o grupo de foliões e abraçaram a companhia de Reis em Franco da Rocha.

²⁶⁵ Entrevista com Fabiano Baviera, realizada em março de 2019.

Fabiano Baviera conta um pouco mais sobre sua trajetória com tais celebrações e compara com as experiências vividas no primeiro ano em que saiu com a folia em São Paulo:

Por um lado, muita coisa para mim não foi novidade, porque como eu estou nisso desde quando eu nasci, muita coisa não foi novidade. Mas também veio muita novidade louca, né? Por exemplo, você cantar num apartamento. Você tem que subir escada para cantar, subir escada tocando para chegar na casa. Isso no interior não existe. Tocar na rua, sair cantando na rua. Algumas coisas diferentes, mas ao mesmo tempo, muita coisa para mim não foi novidade. Outra coisa para mim que foi diferente é que eu não era embaixador. Eu passei pela companhia da nossa família, passei por quase todas as companhias da minha cidade. Passei por outras cidades [...], mas eu nunca fui embaixador [...] e de repente eu entendi. Eu conheci um embaixador que falava assim: eu não sei cantar, eu não sei fazer verso, eu só faço verso a hora que eu pego a viola e canto na frente da companhia, eu chego em casa, esqueço tudo. Aí hoje eu entendo o que é isso, porque eu também. Se você falar assim: canta aí, canta agora, faz um verso, não sai. Só saiu na hora que estava todo mundo conectado.²⁶⁶

É possível encontrar trajetórias diversas de folgazões e incontáveis grupos de folias hoje espalhados pelo Brasil, de modo a nos perguntarmos como se dão esses processos de recriação social de valores tradicionais? Os relatos trazidos acima demonstram que a sobrevivência e continuidade das folias decorrem de movimentos complexos e heterogêneos. A transmissão geracional oral, sobretudo no seio de uma mesma família, através da mediação de avós, pais e tios, segue tendo grande importância. Se hoje vemos crianças tão pequenas acompanhando as folias, é porque seus ascendentes as encaminham e valorizam esse legado.

Porém, as motivações que levam alguém a se envolver com folias de Reis e quaisquer outras manifestações do folclore caipira podem atravessar outros caminhos que não a tradição familiar. Grupos artísticos, associações culturais, atuação de professores e iniciativas do poder público, por exemplo, são potenciais catalisadores de envolvimento, sobretudo das gerações mais novas que não viveram diretamente a experiência dessas celebrações em comunidades rústicas. Nesse sentido, os relatos colhidos para esta pesquisa nos permitem concluir que um dos fatores que têm mais seduzido público e novos foliões está justamente no crescimento de adeptos da viola e na valorização das tradições da cultura caipira que tem acompanhado esse maior interesse pelo instrumento e sua musicalidade. Em verdade, são interesses que se retroalimentam: o envolvimento

²⁶⁶ Idem.

com as tradições caipiras é um dos principais motivos que leva as pessoas a querer tocar viola, ao passo que a viola tem sido a porta de entrada para muitos nas manifestações folclóricas caipiras.

O interesse das novas gerações é vital para a manutenção das tradições culturais populares, tendo em vista que essa manutenção depende fundamentalmente da transmissão de saberes e práticas. Para que essa transmissão ocorra é necessário, em um dos polos, a existência daqueles a quem costumamos chamar de mestres. Como afirma Maria Isaura Pereira de Queiroz, “a importância destes portadores de elementos folclóricos é muito grande, e vimos que a decadência do folclore pode se associar, entre nós, à partida deles, abandonando seus bairros para se fixar em zonas diferentes ou na cidade”²⁶⁷.

Porém, de nada adianta o saber-fazer desses mestres se não há, no outro polo da relação de transmissão, aqueles dispostos a aprender e participar dos festejos comunitários, a herdar os saberes e dar continuidade às práticas. Assim, a recente revitalização dos instrumentistas de viola e a valorização de elementos tradicionais da cultura caipira são sinais de que as variadas formas de expressões populares que se utilizam da viola caipira nela encontram mais um esteio para sua subsistência e reprodução em novas configurações sociais do mundo contemporâneo.

É preciso olhar também para as transformações e estratégias encontradas pelos grupos de cultura popular para superar o desafio de dar continuidade a suas práticas nos dias atuais. Tais mudanças ocorrem não apenas nas folias de Reis presentes em grandes cidades, mas também entre aquelas que se mantêm em atividade ininterrupta por décadas nas zonas rurais e pequenas cidades interioranas, como se pode atestar através dos recorrentes relatos de foliões mais velhos sobre as transformações nas características das folias em que participam.

Se a realidade social se transfigurou tão profunda e rapidamente, como viemos argumentando, as estratégias de negociação da tradição são inevitáveis. No caso das folias, a própria ideia de peregrinação é ressignificada. O constrangimento imposto pelas relações laborais assalariadas à dedicação exclusiva dos foliões por vários dias consecutivos faz com que “algumas folias sequer giram propriamente”²⁶⁸. Assim, é mais usual, atualmente, que os cortejos tenham o trajeto previamente planejado, ocorram após o expediente ou durante os fins de semana, e que o calendário se inicie antes do natal ou se prolongue pelo mês de janeiro, para atender a demanda dos fiéis. É comum que a festa de encerramento seja realizada em outro dia, geralmente no sábado

²⁶⁷ QUEIROZ, 1973: 136.

²⁶⁸ RIOS E VIANA, 2015: 38.

ou domingo anterior ou posterior ao seis de janeiro. Muitos foliões acabam se unindo também para celebrações fora de época, como, por exemplo, encontros de folias ou apresentações folclóricas.

O aumento da distância entre os domicílios visitados força os foliões a trocarem as caminhadas a pé pelo uso de transporte coletivo ou veículos próprios, voltando para suas casas após as atividades. Assim, os “pousos” perdem seu sentido literal, adquirindo o significado de “descanso da bandeira e dos instrumentos”²⁶⁹. Mesmo a noção de vizinhança é atualizada para o sentimento de pertencimento a uma comunidade que compartilha valores religiosos e sociais, independente da distância entre os domicílios dos foliões e fiéis que recebem a bandeira. Rios e Viana apontam ainda que, no meio urbano, dá-se uma maior circulação entre diferentes estratos sociais, “prejudicando a manutenção da festa como espaço de redistribuição de riquezas. Por outro lado, surgem outras formas de contribuição com fornecimento de subsídios por parte dos poderes públicos locais, regionais e federais, com motivação de fundo cultural, turístico, político e religioso”²⁷⁰.

Alberto Ikeda, em suas pesquisas com folias de Reis em Goiânia, apontou ainda para outras transformações em relação à forma tradicional com que se expressavam as folias nos bairros rurais: alta rotatividade dos membros no decorrer das jornadas, diminuição “do número de estrofes cantadas nas casas, diante da grande quantidade de visitas que realizam”; convivência com meios de comunicação de massa e presença de equipamentos tecnológicos; “figuras de plástico nos presépios, altares e bandeiras”; interferência de autoridades policiais, com a exigência de alvará; “exercício por parte dos foliões de profissões subalternas típicas das grandes cidades e não mais ligadas às atividades agrárias”²⁷¹, entre outras.

Uma mudança perceptível é a maior participação das mulheres nos grupos de folias de Reis, como instrumentistas e mestras. Nas folias de antigamente, não era bem vista a presença das mulheres durante a peregrinação noturna, sendo a elas reservadas certas funções domésticas de apoio aos foliões e festas nos pousos²⁷². Pessoa e Félix indicam os fundamentos geralmente utilizados pelos foliões para reforçar o veto à participação feminina: “as justificativas eram de duas naturezas: uma de ordem prática [em referência às condições das caminhadas noturnas] e a outra

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ IKEDA, 2011: 97-98.

²⁷² Cf. NEDER, 2010.

se fazia recorrendo a uma interpretação da fonte bíblica, ao modo dos embaixadores antigos, logicamente, a partir da superioridade masculina do ritual”²⁷³.

A dinamicidade que vemos nas folias estão presentes em todas as manifestações populares, expressando-se com intensidade e maneiras diferentes em cada caso. A catira ou cateretê, por exemplo, é uma dança com fundamento no palmeado e sapateado dos dançadores, alinhados em pares, um de frente ao outro, no ritmo do recortado executado pelo violeiro. À testa das duas fileiras de dançadores, posicionam-se estáticos os dois cantores (um deles, necessariamente, tocando viola caipira), que entoam duetado uma moda de viola no intervalo das palmas e pés dos catireiros.

A catira foi disseminada como divertimento de tropeiros e boiadeiros, e tradicionalmente tem integrado outros festejos e ritos, como as próprias folias. Com esse sentido, de divertimento espontâneo guiado pela viola, foi que encontrei a catira sendo dançada em alpendres e salas das casas que recebem os pousos de folia em Goiás (GO). Entretanto, a catira vem se difundindo em seu caráter de espetáculo, através de apresentações em palcos de grupos organizados e cada vez mais profissionalizados.

São evidentes os efeitos dessa espetacularização na performance de grupos que se reúnem para ensaiar novas evoluções da dança e técnicas de palmas e pés sincronizados que impressionem o público. Musicalmente, nota-se que muitos conjuntos de catira têm substituído o recortado tradicional, de andamento mais lento, pelo ritmo do pagode de viola, mais dinâmico e conhecido do público. As modas de viola cantadas também costumam ser aquelas difundidas pela fonografia caipira. Ainda em termos performáticos, há a adoção de uniformes e da moda *country* típica de rodeios, com uso de camisas xadrez ou estampadas com o nome do grupo, bota, chapéu, lenço, calças *jeans* e cinto com fivela. Se antes era dançada só por homens (como outras manifestações culturais caipiras), hoje encontramos catireiras por todos os lados onde a dança é praticada, tendo surgido nas últimas décadas, inclusive, grupos constituídos apenas por mulheres. Também é comum encontrarmos muitas crianças dançando catira, devido ao trabalho formativo desenvolvido em escolas e associações culturais, além do próprio chamariz das apresentações dos grupos artísticos.

À diferença das folias, que têm a sua razão de ser no ritual de fé popular, o formato da catira como um meio de divertimento que possibilita a contemplação de espectadores, com sapateado e

²⁷³ PESSOA e FÉLIX, 2007: 223.

palmeado sincronizados e previamente concebidos, já traz em si uma tendência à formação de grupos voltados à apresentação performática de música e dança. O veloz avanço dos meios de tecnologia e comunicação, sobretudo da *internet* e redes sociais, porém, ao mesmo tempo que tem atraído mais jovens para engrossar as fileiras de dançadores de catira, tem também impulsionado o caráter de espetáculo, estimulando ainda maiores inovações por parte dos catireiros e catireiras.

Nesse sentido, o caso da catira aproxima-se do cururu, um desafio cantado caipira que desde meados do século passado vem apresentando mudanças estruturais observadas por folcloristas e cientistas sociais. Alceu Maynard de Araújo (2004 [1967]), Roger Bastide (1951) e Antonio Candido (no prelo) delinearão diferenças entre o cururu rural, de cunho religioso, e o cururu profano desenvolvido nas cidades do interior paulista, especialmente na região de Piracicaba (SP). No meio urbano, o cururu passou a ser cantado em palcos, eliminando-se o elemento coreográfico em roda e a celebração na frente do altar, diante de imagens de santos. Há um significativo câmbio na temática cantada, que deixa de ser um desafio improvisado e rimado em cima de assuntos bíblicos, dando lugar ao debate pessoal e jocoso. No cururu urbano, o foco da plateia está na porfia e na engenhosidade das rimas forjadas pelos cururueiros, cada vez mais profissionalizados.

O cururu urbano alcançou tamanho sucesso em cidades do interior paulista que é comum o consumo privado de tal manifestação popular, por meio de competições e apresentações pagas em teatros e bares, programas de rádio e gravações fonográficas dos cururueiros mais afamados. O cururu rural deu origem ainda ao cururu gravado pelas duplas caipiras, que se consagrou como um dos principais ritmos identificados com a raiz do gênero sertanejo²⁷⁴.

Sobre as funções sociais, transformações e diferenças entre o cururu rural e urbano, vale a pena trazer uma passagem dos escritos inéditos de Antonio Candido, frutos das pesquisas realizadas para a sua tese de doutorado, entre as décadas de 1940 e 1950 nos bairros rurais de Bofete (SP):

Como foi tradicionalmente praticado de maneira exclusiva, e como é ainda hoje nos lugares menos alcançados pelo avanço da cultura urbana, o cururu aparece como prática eminentemente coletiva, caracterizando-se por técnicas impessoais de expressão, manifestando valores comunitários e funcionando como elemento integrador das comunidades em que ocorre. [...] Como é hoje praticado de maneira quase exclusiva nos centros urbanos, e tende a sê-lo em todas as partes, o cururu é uma prática fundamente marcada pelos processos de individualização e secularização. As suas técnicas expressivas comportam cada vez mais a iniciativa do cantor, no sentido de alterar-lhes a forma e o conteúdo. Os valores que

²⁷⁴ Alberto Ikeda (2011) denomina tal subgênero da música caipira gravada como “cururu-canção”.

exprime manifestam as alterações trazidas pela cultura urbana à condição social e à cosmovisão do caipira, e ele funciona em duplo sentido no processo geral da urbanização.

Visto do ângulo das cidades, aparece como um mecanismo de ajustamento do caipira urbanizado, fornecendo-lhe elementos tradicionais devidamente refundidos em face das novas condições, e assim como que amacia o choque da mudança. Visto do ângulo das comunidades tradicionais – grupos de vizinhança, arraiais, vilotas – aparece ainda como mecanismo de ajustamento, mas num outro sentido, qual seja o de trazer e reinterpretar para o caipira não deslocado do seu habitat os elementos culturais urbanos, que cada dia penetram mais ampla e intensamente a vida tradicional; e deste modo, estabelece condições mais favoráveis à mudança, atenuando o traumatismo que dela decorre.²⁷⁵

Assim, observamos nas manifestações populares contemporâneas uma generalização, em diversos aspectos, daquilo que José Rogério Lopes (2007) denominou de “hipérbole da performance”, devido principalmente ao contato com tecnologias de comunicação e informação. É um movimento que ocorre ostensivamente com a disseminação da *internet* e *smartphones*, mas que, com efeito, tem se intensificado desde que mediadores como Cornélio Pires passaram a levar expressões culturais populares para se apresentarem fora do seu contexto rural, em teatros, estúdios de gravação, estações de rádio e televisão, eventos públicos e privados. Esses outros espaços trazem demandas exógenas (tal como o requisito de nomear o grupo de catira narrado por seu Oliveira para se apresentar na TV Cultura) que impulsionam novas formas de expressão por parte dos grupos populares.

Evidentemente, as transformações centradas na espetacularização trazem o risco de descaracterização e esvaziamento das funções socioculturais essenciais que as manifestações possuem nas suas comunidades, especialmente aquelas movidas pela devoção religiosa, para serem transformadas em meros produtos de consumo das camadas urbanas, a serviço do interesse econômico da indústria do turismo e do entretenimento²⁷⁶.

Contudo, se o protagonismo das mudanças e atualização das tradições está nas mãos do próprio grupo; se se mantém a autonomia e sustentabilidade comunitária; se as vozes dos mestres e mestras são decisivas na formulação de estratégias de continuidade das práticas frente à reconfiguração das circunstâncias sociais; enfim, se as transformações ocorrem de dentro para fora, como uma resposta a novas realidades e não como imposição de interesses comerciais externos, então a via estética do espetáculo pode se tornar uma ferramenta efetiva de produção, reprodução,

²⁷⁵ CANDIDO, no prelo, n.p.

²⁷⁶ Cf. CARVALHO, 2010.

manutenção e difusão daquelas práticas culturais. Na passagem para outra “ordem de relações e de sujeitos sociais”, como afirma Brandão²⁷⁷, muito se perde, mas outro tanto potencialmente se ganha, cabendo aos próprios sujeitos daquelas manifestações culturais se perguntarem: quais valores são inegociáveis e como irão mantê-los em novas realidades sociais?

O espetáculo, em um sentido lato, sendo um meio a mais à disposição da cultura popular e não o seu fim, é capaz de aumentar a visibilidade de manifestações tradicionais, muitas vezes apagadas pela indústria do entretenimento de massas, incrementando significativamente sua capacidade atrativa. Assim, a inserção de expressões da cultura popular em espaços urbanos diversos possibilita, por um lado, os mais velhos religarem-se com as tradições que já lhes pertenceram, e, por outro lado, os jovens recuperarem o elo com tradições que foram fundamentais na formação social dos seus pais e avós, nutrindo a vitalidade e atualidade de tais práticas, saberes e valores. O contato com pessoas de fora da comunidade, promovendo a valorização e maior interesse pelas tradições, é especialmente relevante no caso da viola caipira, ao percebermos que o impulso e renovação da prática do instrumento andam de mãos dadas com o entusiasmo e zelo pelas tradições da cultura popular em geral.

Muitos dos violeiros que participaram desta pesquisa foram formados no seio de manifestações da cultura popular ou delas passaram a participar após começarem a tocar viola caipira. Alguns violeiros com quem tive contato também integram grupos parafolclóricos, projetos socioculturais e arte-educativos, inspirados nas práticas tradicionais e dedicados a difundi-las.

Nesse sentido, assumem importância os festivais de cultura popular, tais como os encontros de folia que acontecem em diversas cidades do centro-sul do Brasil. Esses encontros podem ser considerados locais de espetacularização, onde os grupos de foliões vão para se apresentarem, mas não deixam de ser espaços também de celebração e agregação comunitária, de fé e expressão dos foliões e público devoto, além de troca de saberes entre os participantes. De acordo com Jadir Pessoa, o significativo acolhimento que tais encontros têm recebido se deve ao fato de que “muitos devotos que hoje moram em uma cidade média ou grande já não têm, como certamente já tiveram, o costume de receber em suas casas a visita de uma Folia de Reis”. Desse modo, argumenta Pessoa, “os foliões também têm renovado enormemente seu sentimento de pertença à devoção e, às vezes,

²⁷⁷ BRANDÃO, 1981: 74.

até se esforçado por aprimorar o que já sabem fazer em seus respectivos grupos, vendo os outros se apresentarem. E todos saem fortalecidos com a convicção de que o que fazem faz sentido”²⁷⁸.

Vejamos o exemplo do Encontro de Folias de Reis do Distrito Federal, que promove, além da celebração, confraternização e apresentação das folias e danças típicas, também oficinas, feiras, exposições e *shows* de duplas identificadas com o sertanejo raiz. Volmi Batista, presidente do Clube do Violeiro de Brasília e produtor do Encontro, conta:

Eu sempre, desde menino, conhecia folia de Reis. Lá em Minas eu conhecia, mas aqui em Brasília eu não tinha contato com folia de Reis [...] E uma vez o Téo [Azevedo] me convidou para ir na cidade dele [...] para participar de uma festa de folia de Reis que ele fazia lá. [...] Eu fiquei encantado com esse projeto dele lá. Voltei para cá com intenção de fazer alguma coisa. [...] Só em 2001 eu consegui fazer o primeiro encontro. [...] Consegui reunir oito grupos de folias do entorno, [...] apenas dois de Brasília, e realizei esse primeiro encontro. Quando foi no segundo encontro, aí teve uma repercussão muito grande. [...] E eu não tinha experiência, quando foi no segundo encontro, compareceram mais de 40 grupos. [...] Os encontros de folia geralmente eles tendem a valorizar só o contexto religioso da folia de Reis. [...] O nosso encontro aqui, a proposta é valorizar da mesma quantidade a questão cultural, o contexto cultural que envolve as folias, desde a culinária típica das folias até as formas de cantorias diversas que acompanham as folias. [...] Aqui a gente recebe diversas formas de danças, por exemplo. E aí é uma questão também que torna peculiar esse encontro, que é a posição estratégica do Distrito Federal, porque aqui possibilita a gente receber folias do norte, que é o caso do Tocantins, do Nordeste, que é o caso da Bahia, do Sul, de São Paulo, principalmente do Centro-Oeste e Sudeste. [...] Aqui a gente inseriu toda essa diversidade no encontro. É um encontro que dura entre três ou quatro dias e que possibilita também aos grupos de folia interagir e trocar experiência. Isso é uma coisa que os foliões tem valorizado muito. [...] Então o projeto do Encontro de folias não é apenas uma espetacularização, um espetáculo, uma mostra.²⁷⁹

Sendo a viola caipira um instrumento difundido sobretudo através da dinâmica oral das práticas e saberes, e sendo essa dinâmica muito presente ainda hoje no ofício de aprendiz devido a sua incipiente escolarização, é uma característica muito comum à maioria dos violeiros a da pesquisa informal, ou seja, se fazer violeiro a partir da investigação da história do instrumento e das técnicas empregadas por violeiros mais experientes. É nesse processo de busca pelos “segredos” da viola que amiúde o dileitante tem contato com violeiros inseridos em manifestações populares em comunidades interioranas.

²⁷⁸ PESSOA e FÉLIX, 2007: 233.

²⁷⁹ Entrevista com Volmi Batista, realizada em maio de 2019.

Um caso emblemático dessa procura pelas tradições é o do violeiro Paulo Freire, um dos principais representantes de uma geração de músicos urbanos que passou a se dedicar à viola caipira no último quartel do século XX, voltando a atenção para tocadores anônimos que mantiveram viva a prática do instrumento, ainda que ignorados pelos meios comerciais e eruditos. Paulo Freire já era violonista e guitarrista quando, depois de ler *Grande Sertão: Veredas*, decidiu mergulhar no sertão roseano, mais especificamente na região de Urucuia (MG), em 1977. Lá, conheceu Manoel de Oliveira (1935-2020), o seu Manelim, com quem morou, conviveu e aprendeu a tocar viola, como narra:

A viola que eu encontrei lá é uma viola muito diferente da música caipira [gravada]. Uma viola que é ligada ou às festas religiosas, folias de Reis e Divino; ou às danças que acontecem nas folias, e que à diferença da música caipira é uma música que não tem tempo definido, não é uma música para tocar em rádio, caber em disco. É uma música que tem uma função. Ou toques de viola que são toques muito bonitos que têm relação com a natureza, uma observação do violeiro com o que acontece na natureza, como passar isso para a viola, de uma forma instrumental. Então eu morei com o seu Manoel de Oliveira, seu Manelim [...]. Eu trabalhava na roça com ele de dia, e à noite, no terreno da casa dele, ele ia me ensinando os ponteados. Agora, ensinando da forma de um sertanejo: ele ia tocando, eu olhando aquilo e ia tentando aprender. Depois eu tinha uma casinha ali, no Porto de Manga no Urucuia, ficava pelejando para esquecer a técnica do violão e incorporar a técnica da viola. As pessoas que querem ter aula comigo, eu pergunto: você gosta do jeito que eu toco viola? Eu gosto. Então vai pra lá! [...] O aprendizado que eu recomendo [...] é ir lá, encontrar o seu Manoel, morar na roça, trabalhar na roça, subir e descer o rio.²⁸⁰

Uma preocupação que eu tenho é que lá no Urucuia, por exemplo, não tem nenhum violeiro novo que aprendeu com o seu Manoel. Ele diz que a pessoa que mais toca os toques dele sou eu. Então, eu acho que deveria ter uma continuidade lá no Urucuia, mas os costumes estão mudando assim tão depressa que por lá não ficou ninguém para seguir o caminho dele. Mas eu acho cada vez mais que a gente tem que procurar os velhos. Não precisa ir até o Urucuia também, às vezes do lado da sua casa tem um velhinho que toca viola, que conta história e que pode te encaminhar. Eu acho que essa busca na tradição para viola é fundamental. É engraçado, né? Eu acho que quanto mais a gente quer andar para frente, a gente tem que andar para trás. Por isso que eu gosto muito do curupira. [...] O curupira ele anda cada vez mais para frente, mas como o pé dele é para trás, para você seguir o passo do curupira, você tem que ir lá na nossa tradição. Você tem que ir lá para trás, porque ele é ao contrário. Então, a impressão que eu tenho é que a gente vai

²⁸⁰ Entrevista com Paulo Freire, realizada em junho de 2017.

poder cada vez andar mais para frente quanto mais para trás a gente andar. Faz sentido?²⁸¹

Como forma de admiração e retribuição pelo acolhimento, Paulo Freire passou a levar seu Manelim para palcos de diversas cidades do Centro-Oeste e Sudeste, onde se tornou reconhecido pelos seus toques tradicionais. Em 2006, Manoel de Oliveira gravou o disco *Urucuia*, produzido por Paulo Freire²⁸². Igualmente, Badia Medeiros (1940-2018) foi outro violeiro da tradição oral do nordeste mineiro que chamou atenção de pesquisadores e novos violeiros, passando a se apresentar artisticamente e a participar de eventos e registros musicais de cultura popular. Em 2003, Badia Medeiros tocou e cantou em algumas faixas de um disco de Paulo Freire e Roberto Corrêa, e em 2004 lançou seu próprio álbum, com os ponteados e cantorias típicos de danças e rituais dos quais fez parte desde a infância, produzido por Roberto Corrêa²⁸³. Seu Manelim e Badia Medeiros tiveram um destino semelhante ao de Zé Côco do Riachão (1912-1998), tocador e construtor de viola e rabeca da região de Montes Claros (MG). Com a mediação e produção de Téo Azevedo, Zé Côco do Riachão lançou três discos instrumentais²⁸⁴ e a sua habilidade com as cordas lhe rendeu a alcunha de “Beethoven do sertão”.

Zé Côco do Riachão, seu Manelim e Badia Medeiros foram solistas de viola ligados desde berço à religiosidade das folias e às danças populares, tradições de suas comunidades rurais as quais lograram dar continuidade. O acaso, porém, retirou-lhes do anonimato que é a sina dos violeiros tradicionais, que sequer se enxergam como artistas. Desse modo, puderam extrapolar a dinâmica oral, fixar o seu fazer musical em registros audiovisuais e eternizar o seu legado, graças à mediação de músicos profissionais como Téo Azevedo, Paulo Freire e Roberto Corrêa, interessados na cultura popular e empenhados em sua continuidade.

Não deixemos escapar o fato de os três violeiros tradicionais citados, atualmente tidos como grandes referências de formas ancestrais de tocar a viola, virem de regiões setentrionais de Minas Gerais. Se os pioneiros da música caipira gravada tinham origens em certas regiões do interior de

²⁸¹ Depoimento de Paulo Freire em *Um Brasil de Viola*, disponível em www.umbrasildeviola.blogspot.com (acesso em 04/07/2020).

²⁸² MANOEL DE OLIVEIRA. *Urucuia*. Campinas: Vai Ouvindo, 2006. PF 005. 1 CD.

²⁸³ BADIA MEDEIROS, ROBERTO CORRÊA, PAULO FREIRE. *Esbrangente*. Brasília: Viola Corrêa, 2003. VC-06. 1 CD.

BADIA MEDEIROS. *Um mestre do sertão*. Brasília: Viola Corrêa, 2004. 1 CD.

²⁸⁴ ZÉ CÔCO DO RIACHÃO. *Brasil puro*. São Paulo: Rodeio/Wea Discos, 1980. BR-79.000. 1 LP.

Zé Côco do Riachão. São Paulo: Rodeio/Wea Discos, 1981. 1 LP.

Vão das garças. São Paulo: Independente, 1987. N° 439.006. 1 LP.

São Paulo, hoje se observa um significativo interesse de novas gerações de violeiros nas tradições de regiões menos influenciadas pelas duplas caipiras dos discos, a exemplo do norte de Minas Gerais.

Como vimos, uma das consequências do advento da fonografia caipira e expansão do rádio foi consagrar uma cultura musical caipira específica, como por exemplo, certos ritmos, ponteados, maneiras de cantar, nomenclaturas e a afinação do cebolão, sobre os quais as duplas construíram a história da música sertaneja. Assim, sendo o norte mineiro uma área onde a influência paulista se faz menos presente, ali a música caipira gravada não foi capaz de se sobrepor às expressões próprias dos violeiros da região, como a afinação rio abaixo, o ritmo do lundu e os toques característicos que fazem referência a elementos sonoros da natureza. De fato, observa-se que, em paralelo ao conjunto de técnicas e linguagens consolidado pelas duplas caipiras, alguns violeiros contemporâneos têm se interessado também por usos tradicionais da viola não explorados pela fonografia caipira, transmitidos pela dinâmica oral de comunidades rústicas, sendo, nesse sentido, mais puras, na perspectiva desses instrumentistas contemporâneos.

As pesquisas com tais tradições resultaram em relevantes registros escritos e audiovisuais que, além de inventariar técnicas de antigos tocadores que por certo correm riscos de descontinuidade, influenciaram decisivamente na produção de algumas vertentes contemporâneas da viola. Alguns dos trabalhos de pesquisa, já citados, foram aqueles realizados por folcloristas como Téo Azevedo e Marcus Pereira, sem falar das gravações de cunho folclórico por duplas no âmbito da fonografia caipira.

No tocante ao trabalho de pesquisa engendrado por violeiros movidos por sua própria prática do instrumento, um dos trabalhos pioneiros foi o de Roberto Corrêa. Em 1998, iniciou a série Cultura Popular do seu selo Viola Corrêa, pelo qual foram lançadas várias gravações de manifestações e artistas populares. Entre outros trabalhos, publicou *Tocadores: homem, terra, música e cordas* (2002) com Lia Marchi e Juliana Saenger, a partir de entrevistas com violeiros ligados à cultura oral dos estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais e Goiás. De acordo com Marchi, organizadora do livro, este projeto surgiu de “um profundo desejo de conhecer as raízes culturais da música de tradição oral do Brasil, e de olhar esse saber pela porta dos homens

e mulheres que são seus conhecedores e mantenedores, os que dão sentido a uma expressão artística guiada pelo dia-a-dia da memória preservada”²⁸⁵.

Com propósito semelhante de apresentar a diversidade das expressões da viola em sua tradição oral, Cacai Nunes, outro violeiro radicado em Brasília, desenvolveu o projeto *Um Brasil de viola: tradições e modernidades da viola caipira*, no qual registrou “depoimentos, toques tradicionais, músicas, entrevistas com mestres, professores, músicos, alunos que fazem do instrumento a sua maior forma de expressão e informações sobre antigas tradições do instrumento, a magia que o envolve, sua ligação com o homem e a natureza, as formas rústicas e artesanais de construção, seus mestres, a tradição oral no sertão brasileiro”²⁸⁶.

Entre outros trabalhos de pesquisa e registro de práticas tradicionais da viola caipira, destaca-se ainda *Viola Instrumental Brasileira*, da violeira e pesquisadora Andréa Carneiro de Souza (2005). A obra conta com partituras de ponteados, toques e temas executados “sobretudo por violeiros ‘tradicionais’, que quase sempre estão distantes dos grandes centros urbanos e encontram na tradição oral a base para a transmissão e a absorção dos conhecimentos ligados a esse instrumento”²⁸⁷. O livro, que traz também um CD com gravações *in loco* dos toques que serviram de base para as transcrições, tem como objetivo a “construção de um acervo musical”, de modo que “os saberes inerentes ao material aqui registrado tanto proporcionem um (re)conhecimento das músicas e dos violeiros quanto traduzam a espontaneidade e a singularidade dos encontros musicais que tivemos com esses mestres da viola”²⁸⁸.

Essas e outras tantas pesquisas, incluindo diversos trabalhos empreendidos por violeiros em programas de pós-graduação de artes e humanidades em universidades públicas, têm promovido, por um lado, uma espécie de “descobrimento” das tradições do instrumento por parte das novas gerações de violeiros, que passam a reverenciá-las, reforçando as estratégias de subsistência das variadas expressões da cultura popular. Por outro lado, o registro do saber e fazer musical dos chamados mestres tradicionais, “‘renova’ o universo da viola”²⁸⁹.

Esta é, precisamente, uma das singularidades do atual desenvolvimento da viola: o contato das novas gerações com antigos violeiros e manifestações tradicionais da cultura caipira. O

²⁸⁵ CORRÊA; MARCHI; SAENGER, 2002: 13.

²⁸⁶ www.umbrasildeviola.blogspot.com/2010/03/projeto_09.html (acesso em 04/07/2021).

²⁸⁷ SOUZA, 2005: 17.

²⁸⁸ *Ibidem*: 23.

²⁸⁹ *Ibidem*.

reconhecimento e valorização das tradições orais, por exemplo, faz com que a hierarquia entre arte popular e erudita, tão marcante no ensino de outros instrumentos, seja relativizada no processo de escolarização da viola em curso. Concluimos, portanto, que o que podemos chamar de viola folclórica, longe de ser um passado inerte, constitui uma vertente vigorosa e atual, enraizada em uma cultura ancestral, responsável por manter viva a prática da viola caipira, independente do seu descrédito nos circuitos comerciais e eruditos. Em outras palavras, não se trata de uma vertente isolada, mas sim de práticas vivas que estabelecem um diálogo fecundo com os mais diversos usos contemporâneos da viola caipira, e que têm encontrado maneiras de resistir, calcadas na cultura oral, inspirando novas práticas.

6.2. A viola caipira no mercado fonográfico contemporâneo

Retomemos o ponto da história da música sertaneja em que paramos, na primeira parte da tese, com o objetivo de compreendermos o contexto recente das práticas de viola caipira – do desprezo e preconceito em que se encontravam viola e violeiros nos anos de 1980 (pese os variados, mas pontuais usos da viola por diversos artistas da música brasileira) à valorização e interesse por parte das novas gerações, já no crepúsculo do milênio.

No âmbito da indústria fonográfica, vimos que a viola caipira foi aos poucos sendo deixada de lado pelas duplas sertanejas. A própria reivindicação da nomenclatura “sertanejo”, em prejuízo do termo “caipira”, fez parte do fluxo de transformações estéticas do segmento que visava alcançar maiores fatias do público urbano, em um cenário de acelerada urbanização da sociedade brasileira. Os artistas de maior sucesso comercial da música sertaneja no último quartel do século XX praticamente não utilizavam a viola caipira. É revelador que mesmo Tião Carreiro, não conseguindo competir em termos de vendagem com os artistas que despontavam, tenha apostado na estética do sertanejo romântico. Os seus LPs da década de 1980²⁹⁰, em dupla com Pardinho, passaram a seguir o padrão de reservar o lado B para as músicas de viola, enquanto o lado A trazia canções românticas com arranjos de acordeão, violino, guitarra havaiana, sintetizadores e outros elementos em voga entre as duplas sertanejas em evidência no período, como coros vocais característicos.

Durante a década de 1980, podemos nomear ainda muitas duplas, como Pena Branca & Xavantinho, Zé Mulato & Cassiano, João Mulato & Douradinho, Cacique & Pajé, Divino & Donizete, Ronaldo Viola & João Carvalho, Goiano & Paranaense, além das longevas Tônico & Tinoco, Carreiro & Carreirinho, Liu & Léu, entre inúmeras outras anteriormente citadas, que se esforçaram em manter no mercado do disco certas características da tradição musical consolidada pelas duplas caipiras nas décadas anteriores, ainda que negociando a assimilação de inovações

²⁹⁰ Cf. TIÃO CARREIRO & PARDINHO. *Navalha na carne*. São Paulo: Chantecler, 1982. N° 1.11.405.555. 1 LP. *Felicidade*. São Paulo: Chantecler, 1985. N° 1.71.405.641. 1 LP. *Estrela de Ouro*. São Paulo: Chantecler, 1986. N° 1.71.405.655. 1 LP.

Em meio a esses lançamentos, excetua-se um LP com apenas modas de viola, a saber, TIÃO CARREIRO & PARDINHO. *Modas de viola classe “A”*. São Paulo: Chantecler, 1984. N° 1.71.405.640. 1 LP.

Consultar também o último disco lançado em vida por Tião Carreiro, em parceria com Praiano, no qual a adoção da estética do sertanejo romântico conjugada com a viola caipira é evidente: TIÃO CARREIRO & PRAIANO. *O fogo e a brasa*. São Paulo: Chantecler, 1992. N° 1.71.405.677. 1 LP.

sonoras com a presença da viola nas suas gravações e apresentações. As duplas formadas por violeiros estiveram longe de alcançar o apreço do grande público da música sertaneja da época; conformaram, porém, um nicho dentro do próprio gênero, que passou a ser identificado como música caipira ou sertanejo raiz, cujo objetivo primordial era valorizar suas origens rurais. Paralelamente aos artistas sertanejos que miravam as paradas nacionais de sucesso, as duplas que reivindicavam o título de “caipira” foram escanteadas dos espaços nobres dos meios de comunicação e cultura, mas nunca deixaram de gozar de público cativo e palcos de programas especializados, seja nas estações de rádio pelo Brasil afora, seja nos raros programas de televisão, como o *Viola Minha Viola*.

A partir de meados da década de 1990, contudo, é possível observar um progressivo movimento de valorização da música caipira, que passara a atrair cada vez mais adeptos entre as novas gerações em torno do culto às antigas duplas e usos da viola por elas consolidados. Desde então, nota-se o fortalecimento de um circuito alternativo de eventos em torno da viola e da música caipira por todo o Brasil, afastado e em grande parte em oposição ao *mainstream* da música sertaneja, por ser refratário às transformações estéticas engendradas nas últimas décadas. São rodas de viola, apresentações, festivais, encontros, grupos e associações de violeiros, além da disseminação de programas de rádio e televisão dedicados às raízes do gênero, levados a cabo com o intuito de reforçar os ídolos do passado, divulgar artistas atuais fiéis à tradição da música caipira e celebrar a cultura rural.

A música caipira ganhou ainda mais força com o advento da *internet*, por meio da qual são compartilhados registros audiovisuais, informações diversas sobre a história das duplas, além do enaltecimento da vida rural, em *sites* especializados e comunidades em redes sociais que agregam amantes da viola caipira. As causas desse crescente – e aparentemente contraditório – interesse por parte dos jovens justamente em um momento de avanço da globalização serão investigadas em um próximo capítulo. Por ora, é necessário frisar que o louvor à viola caipira já no final do milênio é um claro indício de revalorização da própria cultura rural do centro-sul do país, até pouco tempo vilipendiada pelos habitantes da cidade, que tiveram os laços culturais com o sertão descontinuados pelo êxodo rural.

Hoje, a fidelidade à tradição da música caipira é o fundamento de uma importante vertente da viola caipira contemporânea, que envolve uma grande quantidade de instrumentistas profissionais e amadores. Essa vertente caracteriza-se pela reafirmação da maneira quase

centenária de tocar das duplas, opondo-se a inovações radicais na execução do instrumento. Os violeiros que seguem essa linha têm um papel importantíssimo na consagração de duplas que representam as raízes da música sertaneja, tanto daquelas cujos membros já faleceram, quanto dos que seguem em atividade. Frequentemente são promovidos homenagens e encontros com artistas de longa história no gênero, ao mesmo tempo em que novos músicos surgem reforçando o estilo tradicional das duplas caipiras.

Em relação às duplas mais antigas em atividade, muitas das quais encontravam-se quase esquecidas em seu ofício artístico, a recente valorização da sua obra as permite experienciar um reconhecimento excepcional em um momento tardio de suas carreiras. Essa visibilidade não se traduz em um êxito de vendas, já que se dá entre um público seletivo e reduzido, se comparado ao mercado sertanejo como um todo. Ademais, o reconhecimento não se deve ao seu valor comercial, mas ao diletantismo e à apologia a um instrumento musical específico e valores ligados à cultura caipira.

Em meio ao entronamento de tantos nomes da música caipira, um artista assume o posto de rei da viola: Tião Carreiro. Principal referência para as novas gerações de violeiros, Tião Carreiro foi elevado à posição de lenda da música brasileira, gozando de uma fama póstuma que quicá nunca tenha sonhado em vida. A imagem estilizada de Tião Carreiro hoje estampa camisetas, bonés, adesivos e outros produtos diversos, além de modelo de viola e até tatuagens.

As gravações de Tião Carreiro são incansavelmente revisitadas e o ritmo que criou – o pagode de viola – tornou-se o mais tocado e estimado pelos violeiros e violeiras contemporâneos²⁹¹, por ser bastante dinâmico, marcado por uma complexa junção da rítmica da mão direita com ornamentos melódicos feitos pela mão esquerda em cima de uma harmonia básica²⁹². Trata-se de um estilo que privilegia a criatividade e destreza dos instrumentistas, de maneira que foram desenvolvidas diversas variações na execução do pagode em função da constante busca dos violeiros em imprimir uma identidade própria no seu modo de tocá-lo. Assim, o pagode tornou-se um catalisador de inovações na prática da viola caipira, porém ainda intrinsecamente relacionadas

²⁹¹ Como demonstra o mapeamento realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, o pagode de viola é o ritmo mais apreciado pelos violeiros e violeiras do estado, citado como preferido por 62% dos instrumentistas cadastrados (IEPHA, 2018: 99, 181).

²⁹² Considerando o padrão de músicos destros.

aos ritmos tradicionais tocados pelas duplas, promovendo expressivo avanço técnico na execução do instrumento.

Sendo o ritmo com maior exigência técnica e mais rápido andamento entre aqueles comumente tocados na viola caipira, o pagode tem arrebatado especialmente as novas gerações de violeiros. Entre eles, estão os jovens Bruno Takashi e Felipe Resende, que atualmente se destacam pela habilidade com a viola em suas mãos. Takashi e Resende apresentam uma interessante perspectiva histórica do pagode²⁹³, inseridos eles mesmos no desenvolvimento contemporâneo dos ritmos tradicionais da viola caipira. Para eles, alguns violeiros podem ser considerados marcos em uma espécie de linha evolutiva do pagode, que se inicia com a criação e padronização dos códigos básicos com Tião Carreiro, seguido pelo aprimoramento e acabamento do estilo por Bambico, formatando a configuração clássica do pagode de viola ainda nos anos de 1960. Entrando na década de 1990, Goiano traz um novo modo de interpretar o pagode e, posteriormente, Marcos Violeiro inova em arranjos e contracantos. Já no século XXI, eles apontam os nomes de Lucas Reis & Thacio e Thiago Viola como os principais responsáveis pelo aumento considerável do nível técnico de execução do pagode, incluindo novos ornamentos e outros elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, além de uma visão ampliada dos arranjos duetados. Além dos citados, outros tantos violeiros e violeiras vêm se destacando na execução do pagode, ritmo que têm sido um dos principais fatores de valorização simbólica do violeiro, calcada nas façanhas de um virtuoso instrumentista.

Antes dessa exaltação, porém, a figura do violeiro encontrava-se enfeitada de tal maneira que dificilmente se imaginaria uma transformação valorativa tão radical em tão pouco tempo. Ainda que utilizada esparsamente em outros gêneros da música brasileira, a viola havia se tornado um instrumento exótico, um arcaísmo musical, tal qual as antigas duplas caipiras e as manifestações culturais populares das quais fazia parte. Era raro encontrá-la sendo vendida nas lojas de instrumentos musicais das cidades. Não havia métodos didáticos, escolas ou professores de viola caipira. Sequer encontravam-se facilmente violeiros em atividade, mesmo nas regiões interioranas onde haviam sido mais populares as duplas caipiras e manifestações folclóricas. Ivan Vilela relata

²⁹³ Palestra ministrada por Bruno Takashi e Felipe Resende, intitulada “A evolução do pagode”, no festival *Viola Brasileira* organizado por Arnaldo Freitas, em dezembro de 2019, na cidade de Uberlândia (MG).

que “até a viola – acreditávamos nos anos de 1980 – começava a entrar em extinção por ser tratada como um instrumento menor”²⁹⁴.

Nas entrevistas realizadas para esta tese, abundam os relatos acerca do preconceito que recaía sobre a música caipira e a viola por volta dos anos oitenta, reflexo do menosprezo geral com o caipira, sujeito migrante, e sua cultura, sinônimo de atraso aos olhos citadinos. Deixada de lado pelo segmento sertanejo, a prática da viola perdia força junto com as relações sociais camponesas que formaram sua identidade rural e que vinham de um longo processo de desarticulação e desenraizamento.

Nesse sentido, a trajetória de Zé Mulato & Cassiano é um testemunho da mudança valorativa da prática da viola. Hoje vangloriados como uma das principais duplas caipiras em atividade, relatam a dificuldade no começo da carreira:

A viola foi muito contestada, em Brasília principalmente. Eu, mais o Cassiano, entrava no ônibus com a viola, saíam de perto da gente, como se fosse um animal pegajoso. [...] A gente era visto assim. Tanto é que falei no Senado [...]: essa viola, que foi botada para fora da porta da entrada da Câmara, porque não podia entrar com esse instrumento aqui dentro, hoje nós temos o atrevimento de estar na tribuna do Senado. Falei para eles: nossa vitória nunca foi monetária, nem fama, mas vitória moral.²⁹⁵

Os irmãos Zé Mulato & Cassiano são naturais de Passabém (MG), na zona da mata mineira, onde a família trabalhava em regime de parceria nas fazendas da região. Em 1969, migraram para Brasília, de acordo com o violeiro Zé Mulato, por motivo de “pobreza; nós ficamos lá apertados numa terra muito miúda, que não dava para todo mundo plantar e ninguém tinha outro recurso”²⁹⁶. Na capital federal, os irmãos formaram a dupla, dividindo o tempo entre a carreira musical e ofícios profissionais diversos. Após lançarem cinco discos entre 1978 e 1982, passaram 15 anos distantes dos estúdios de gravação. As causas desse longo hiato artístico, Zé Mulato & Cassiano atribuem aos obstáculos relacionados às transformações da música sertaneja. Afirmam, no *site* oficial, que a dupla interrompeu a “relação com as gravadoras em 1982 por não aceitar imposições na originalidade do seu trabalho”²⁹⁷.

²⁹⁴ VILELA, 2013: 171.

²⁹⁵ Entrevista com Zé Mulato, realizada em dezembro de 2019.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Disponível em www.zemulatoecassiano.com.br/historia/ (acesso em 15/01/2021).

Já nos anos de 1990, alguns violeiros residentes no Distrito Federal, como Volmi Batista e Aparício Ribeiro, fundaram o Clube do Violeiro de Brasília, onde as apresentações de Zé Mulato & Cassiano ganharam destaque. Ali, eles encontraram reconhecimento e entusiasmo para retomar a carreira, além da oportunidade de conhecerem outros músicos, como Pena Branca & Xavantinho, que os convidaram para ingressar no rol de artistas da gravadora Velas. Por este selo lançaram *Meu Céu e Navegantes das Gerais*²⁹⁸, com produção de Volmi Batista e direção artística de Roberto Corrêa, quando puderam contar com toda a qualidade sonora provida pela tecnologia do CD, mantendo porém o formato clássico do dueto entre irmãos empunhando viola e violão.

Seus discos foram premiados e gozaram de formidável recepção entre os aficionados da música caipira, justamente no momento em que a viola passou a atrair maior número de adeptos e chamar inédita atenção da mídia. Nesse movimento, já no final do século, Zé Mulato & Cassiano cravaram definitivamente seus nomes no panteão das duplas caipiras. Por sua parte, eles reconhecem que a consagração da sua música se deve, em grande medida, à força que ganhara a viola – e o aumento do interesse pela cultura caipira em geral – entre as novas gerações, a partir de meados da década de 1990. Assim sendo, em *Sangue Novo*, um de seus mais conhecidos pagodes, Zé Mulato & Cassiano agradecem:

Tem sangue novo na praça
Caipira se sente honrado
A viola e violeiro vão muito bem, obrigado! (Refrão)

Vou entrar nessa jogada, eu não entro pra perder
Sou sangue novo na praça acostumado a bater
Vou bater só na cangalha 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

²⁹⁸ ZÉ MULATO & CASSIANO. *Meu céu*. São Paulo: Velas, 1997. Nº 04400129842. 1 CD. *Navegantes das Gerais*. São Paulo: Velas, 1999. Nº 325911000482. 1 CD.

Nasce fraca no inverno e morre na primavera
Nosso abraço à juventude, a viola vem com saúde
Parabéns às novas feras

A viola está voltando, já disse o irmão Galvan
Pra mim ela nunca foi e continua campeã
Valeu nosso sacrifício, essa luta de titã
Juventude esclarecida de mente aberta e sã abraçou nossa bandeira
Nova classe violeira, está 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, sua semente cresceu
Descansa em paz companheiro

Tem sangue novo na praça
Caipira se sente honrado
A viola e violeiro vão muito bem, obrigado!²⁹⁹

Em termos de dupla caipira, porém, nenhuma alcançou tanto reconhecimento nacional na década de 1980 quanto Pena Branca & Xavantinho. José Ramiro Sobrinho (1939-2010) e Ranulfo Ramiro da Silva (1942-1999), que viriam a ser mais conhecidos como Pena Branca & Xavantinho, cresceram em áreas rurais do triângulo mineiro, onde aprenderam a cantar e tocar nas folias, congadas e mutirões. Após a morte do pai, fixaram-se na cidade de Uberlândia (MG), mais especificamente no bairro Patrimônio, “o lugar de negros dessa cidade, onde o racismo determinava a cada qual o seu lugar”³⁰⁰. Buscaram conciliar trabalhos agrícolas volantes e serviços urbanos subalternos com a carreira artística, cantando nas estações de rádio uberlandenses.

²⁹⁹ ZÉ MULATO & CASSIANO. *Sangue novo*. Brasília: independente (VBS produções), 2005. Nº 789834438001. 1 CD. Faixa 1: Sangue novo (pagode de viola). Composição: Zé Mulato e Cassiano.

³⁰⁰ MACHADO, Maria Clara Tomaz *in*: PACE; MATEU, 2015: 112.

Em 1968, Xavantinho foi para São Paulo, de carona em um caminhão da empresa em que trabalhava. Na capital paulistana, conseguiu emprego na mesma transportadora e, em 1970, Pena Branca foi ao encontro do irmão, perseguindo o sonho de seguir a carreira musical³⁰¹. Eles passaram a frequentar rodas de viola em Guarulhos (SP) e ingressaram na orquestra de violeiros Coração da Viola. Ali, puderam conhecer Inezita Barroso, que se tornaria uma grande incentivadora da dupla, e Tonico & Tinoco, acompanhados pela Orquestra em algumas apresentações. Em 1980, Pena Branca & Xavantinho gravaram seu primeiro LP³⁰² e participaram do Festival MPB Shell, no Rio de Janeiro, acompanhados pelos violeiros da Orquestra de Guarulhos. A partir de então, começaram a chamar atenção de público e artistas fora do segmento sertanejo. Um desses artistas foi Rolando Boldrin, que os convidou para participar da estreia do programa *Som Brasil* na Rede Globo. De acordo com Boldrin:

Conheci Pena Branca e Xavantinho quando eles se apresentaram, em 1981, no meu programa *Som Brasil*, da Rede Globo. Eu ‘garimpava’ novos valores da nossa música genuinamente brasileira e a dupla era a síntese da verdadeira música caipira, feita de viola e violão. Vinha no rastro de Tonico e Tinoco, com as vozes e interpretação similares.

No ano seguinte, 1982, produzi o segundo disco deles, o LP ‘Uma Dupla Brasileira’, com o selo *Som Brasil*. Cuidei do repertório e dirigi as gravações em estúdio. Depois comecei a convidá-los para cantar em alguns shows comigo. Faziam muito sucesso, graças à pureza de sua postura cabocla, aqueles mineirinhos de Uberlândia.

A dupla contribuiu para a divulgação da verdadeira cultura de raiz pelo simples fato de existir e cantar aquilo que gostava e conhecia de nascença. E continuou na mesma ‘linha’ de repertório e conduta, sem se ‘prostituir’ artisticamente, como fazem as duplas sertanejas de alto consumo. Pena Branca e Xavantinho cantavam obras da MPB que podiam perfeitamente ser interpretadas de um outro jeito, cativando assim figuras importantes como o Milton Nascimento, de quem gravaram ‘O Cio da Terra’. Todas as interpretações da dupla seguiam um critério de pureza e isso foi o que os consagrou.³⁰³

É interessante observar que Pena Branca & Xavantinho destacaram-se justamente ao insistir no formato tradicional das duplas caipiras, em um momento em que a música sertaneja se reconfigurava esteticamente. Desse modo, o principal fator explicativo da sua consagração artística não se encontra na dinâmica interna do mercado sertanejo, que deixara de valorizar a sua face

³⁰¹ PACE; MATEU, 2015: 30.

³⁰² PENA BRANCA & XAVANTINHO. *Velha morada*. São Paulo: Rodeio/WEA, 1980. BR 75.017. 1 LP.

³⁰³ Depoimento de Rolando Boldrin em PACE; MATEU, 2015: 45.

caipira, mas sim na mediação de alguns dos principais nomes da música popular brasileira do período, que se encantaram com aqueles dois irmãos migrantes e neles enxergaram atributos de pureza e autenticidade de uma musicalidade rural abandonada pelo gênero sertanejo e em vias de desaparecimento no Brasil de então.

Foi nos bastidores do *Som Brasil* que Milton Nascimento conheceu Pena Branca & Xavantinho. A dupla já cantava, desde antes da gravação do primeiro disco, a música *O cio da Terra*, uma composição de Milton Nascimento e Chico Buarque inspirada em cantos de trabalho de lavradores. A interpretação dos irmãos mineiros, porém, era bem diferente da original: eles simplificaram a harmonia, originalmente em tom menor, para os três acordes básicos da tonalidade maior, modificando a melodia e a divisão rítmica da canção, para se adaptar ao encaixe tradicional das duas vozes em terças³⁰⁴. Ao ouvir a versão caipira, o também mineiro Milton Nascimento ficou tocado, conforme relata:

Geralmente acontece ao contrário: nós é que buscamos inspiração no cancionário popular que vem do interior do Brasil, do folclore, das cantigas e das canções lindamente entoadas por sertanejos, repentistas e poetas do povo para incorporar ao nosso trabalho.

Imagine a minha extrema surpresa quando dois mestres das artes, como Pena Branca e Xavantinho, decidiram gravar uma música minha. Foi, sem dúvida, um dos acontecimentos mais felizes que eu tive na carreira.

[...] Muita gente diz que eu era padrinho deles. Mas, na verdade, o espelho eram eles, e sempre foi.³⁰⁵

A partir de então, apresentaram-se diversas vezes ao lado de Milton Nascimento e gravaram muitas de suas composições, além de tantos outros compositores vinculados à MPB. De fato, o repertório de Pena Branca & Xavantinho era bastante eclético. Tornaram célebres nas suas vozes canções já consagradas da música sertaneja, além de manifestações da cultura caipira não tão comuns nos discos de outras duplas, como temas folclóricos, toadas de folia e congada, além de batuques e cantos característicos de religiões de matriz africana. Eles também gravaram muitas composições de autoria própria, sendo Xavantinho o principal letrista da dupla.

³⁰⁴ Comparar PENA BRANCA & XAVANTINHO. *Velha morada*. São Paulo: Rodeio/WEA, 1980. BR 75.017. 1 LP. Lado B, Faixa 4: O Cio da Terra. Composição: Milton Nascimento e Chico Buarque; com MILTON NASCIMENTO e CHICO BUARQUE. *Milton e Chico*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. Nº 6069 185. 1 Compacto. Lado A: O Cio da Terra. Composição: Milton Nascimento e Chico Buarque.

³⁰⁵ Depoimento de Milton Nascimento em PACE; MATEU, 2015: 51.

Hoje, Pena Branca & Xavantinho estão entre os artistas mais lembrados quando se trata da música sertaneja raiz. Ao superar as segmentações de estilo e público forjadas pela indústria fonográfica, eles foram capazes de cativar, por um lado, amantes das duplas caipiras de todo o Brasil, muitos deles insatisfeitos com os rumos que tomavam os artistas sertanejos; e por outro lado, parte do público urbano que não consumia esse tipo de música. Assim, eles foram personagens fundamentais na ponte feita entre a música caipira e a chamada MPB, como parte de um movimento de valorização da cultura rural que dispersamente já se esboçava em circuitos musicais variados nos anos anteriores. Em outras palavras, metaforicamente podemos afirmar que a ascensão da carreira de Pena Branca & Xavantinho passou pelo extravasamento dos limites que represavam usos e sonoridades da viola e do canto duetado caipira entre as muralhas estéticas da música sertaneja.

Assim, Pena Branca & Xavantinho encontraram seu espaço no mercado musical em meio ao relevo de vários artistas considerados “regionais”, a saber, aqueles que retiram sua inspiração de outras tradições musicais do país não contempladas pelos cânones da música popular brasileira. Através dessa “interiorização” da MPB, a viola, representante por excelência da música rural, pôde se conectar à audiência de um amplo público urbano. Muitas vezes coube aos usos da viola caipira por artistas não sertanejos o reestabelecimento do elo simbólico-afetivo entre campo e cidade, mesmo entre aqueles ouvintes já nascidos nos grandes centros urbanos, reavivando a memória de suas trajetórias familiares de migração. De Geraldo Vandré e Quarteto Novo a Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho; de Inezita Barroso e Rolando Boldrin a Jair Rodrigues e Renato Teixeira; de Milton Nascimento e Tavinho Moura ao rock rural, etc., são muitos os artistas que se engajaram na assimilação de elementos da musicalidade rural, mesclando a bagagem sonora que traziam do interior com diferentes influências (do *rock’n’roll* ao erudito), com resultados musicais os mais diversos.

Desse caldeirão musical, no qual campo e cidade se encontravam no Brasil dos anos de 1970 e 1980, emergiu Almir Sater, para transformar a prática da viola caipira. Almir Sater nasceu em 1956, no seio de uma família de classe média na cidade de Campo Grande (MS) (que só viria a ser elevada à capital com a divisão do estado do Mato Grosso em 1977), filho de uma professora de inglês e um comerciante admirador de samba e bossa nova. O encanto pela viola não veio de casa, mas ao ouvir as duplas no rádio, bem antes de conhecer o instrumento.

A viola caipira Almir Sater só veria pela primeira vez ao se mudar para o Rio de Janeiro, para estudar Direito. Ele conta que um dia assistiu a uma dupla de mineiros cantando em uma feira livre no Largo do Machado e ficou impressionado com o violeiro. No dia seguinte, vendeu seu violão *folk* de 12 cordas e adquiriu uma viola caipira. Tempo depois, Sater abandonou a faculdade e se mudou para São Paulo, a fim de se dedicar à carreira musical. Chegou a montar uma dupla com um amigo, Lupe & Lampião. Já como violeiro, tocou com Tetê Espíndola, Diana Pequeno, Papete, entre outros artistas, antes de gravar seu primeiro LP em 1981³⁰⁶. A carreira musical de Almir Sater ficaria marcada por parcerias duradouras com outros compositores e intérpretes, destacadamente Paulo Simões, Renato Teixeira e Sérgio Reis.

Almir Sater aprendeu os toques de viola por meio do convívio com outros violeiros e tirando de ouvido as músicas das duplas, que eram as maneiras mais comuns de se aprender o instrumento naquele então. Sobre os violeiros que o influenciou, especialmente Tião Carreiro, Sater relata:

Eu aprendi viola muito mais com os anônimos que com os famosos. Eu sempre via violeiro, cada um tinha um toque. Como a viola não tem muito método, pelo menos não tinha na época escola, cada violeiro tinha alguma coisa a acrescentar. [...] Na minha época já tinha virtuose da viola, como Tião Carreiro, como Renato Andrade, o próprio Zé Côco do Riachão, que era de uma simplicidade incrível, mas era um virtuose do instrumento, além de tocar, ele construía as violas, tocava rabeça. [...] Muita coisa do meu trabalho tem influência do Tião. Eu nunca toquei igual o Tião, não sei tocar as músicas do Tião, nunca procurei tocar. Mas a técnica dele eu gostava, o som que ele tirava da viola eu gostava. E via ele tocando aquelas introduções dos pagodes, aqueles solos, ponteios, né? [...] O Tião Carreiro, quando eu falei para ele que eu gostava do som, que eu cheguei já meio cabeludão, já tocava. Eu conhecia o som do Tião, eu ouvia o som. Então quando eu conheci o Tião, eu já fazia a introdução de *O Mineiro e o Italiano*, que eu gostava. E aí ele ficou feliz de ver eu tocar. [...] Eu falei: Tião, aprendi a tocar escutando seus toques de viola e algumas coisas eu não sei, queria que você me ensinasse. O que você quer saber? Aí me mostrava. Mas sempre muito generoso o Tião, bem mais do que eu até. E eu fui aprendendo com ele. Ficamos amigos, ele frequentava minha casa. Eu tinha muita admiração por ele.³⁰⁷

As influências de Almir Sater, porém, estavam muito além das técnicas absorvidas das duplas que ele escutava nos rádios de pilha e toca-discos. Sater soube traduzir para a viola suas múltiplas experiências musicais, que abrangiam desde ritmos tradicionais de países fronteiriços

³⁰⁶ ALMIR SATER. *Estradeiro*. São Paulo: Continental, 1981. Nº 1.01.404.240. 1 LP.

³⁰⁷ Entrevista com Almir Sater, realizada em março de 2020.

com o Mato Grosso do Sul, como chamamés, polcas, rasqueados, guarânias paraguaias e folclore do altiplano boliviano, à música erudita, *country* e, especialmente, o *rock'n'roll* dos anos setenta, pelo qual ele nunca escondeu ser apaixonado. Na sua opinião, “o Tião [Carreiro], a pegada dele era roqueira. Os vibratos dele, muito roqueiro. Ele era um cara à frente do tempo dele. Ele era um líder. Dentro do universo sertanejo, ele era o líder. Eu, que era de um outro mundo, cabeludão, eles me aceitavam porque eu era amigo do Tião”³⁰⁸.

Com Paulo Simões, Almir Sater organizou uma comitiva boiadeira – a Comitiva Esperança – entre novembro de 1983 e fevereiro de 1984, visando pesquisar a cultura tradicional do povo pantaneiro sul-mato-grossense. Da empreitada no lombo de mulas, cavalos, carros de boi e barcos, participaram também o maestro Zé Gomes e o jornalista Zuza Homem de Mello, entre outros, resultando em um filme documental³⁰⁹. *Comitiva Esperança*³¹⁰ é também o nome de uma de suas mais famosas canções, que narra essa viagem pelo pantanal, gravada primeiramente por Sérgio Reis.

À comitiva pantaneira, seguiu-se a gravação do seu primeiro álbum instrumental, no qual se fazem evidentes as influências musicais heterogêneas de Sater sobre sua forma de tocar e compreender a viola. O LP *Instrumental* tornou-se uma das principais referências entre os novos violeiros, especialmente para a vertente instrumental que ganharia fôlego nas décadas seguintes. Desse álbum, a faixa *Luzeiro*³¹¹ foi escolhida para ser o tema de abertura do programa televisivo *Globo Rural*, da Rede Globo, o que significou o seu maior retorno financeiro na década de oitenta, de acordo com o próprio compositor. *Luzeiro* já havia sido gravada em um LP de Papete de 1981³¹², com a viola caipira de Sater acompanhada pelo próprio Papete tocando bateria, tumbadora, rotonton, kalimba africana e berimbau, resultando em uma atmosfera musical peculiar. Hoje, *Luzeiro* é uma das músicas mais apreciadas de Almir Sater, tornando-se um símbolo de virtuosismo, de modo a exercer um fascínio desafiador entre os violeiros contemporâneos.

³⁰⁸ Depoimento de Almir Sater no especial *Bem Sertanejo*, exibido em 17/08/2014 no programa Fantástico da TV Globo, apresentado por Michel Teló, disponível em www.globoplay.globo.com/v/3570028/ (acesso em 04/07/2021).

³⁰⁹ *Comitiva Esperança: uma viagem ao interior do Pantanal*. São Paulo: Tatu Filmes, 1986. Direção: Wagner Carvalho.

³¹⁰ SÉRGIO REIS. *Pantaneiro*. São Paulo: RCA, 1990. Nº 130.0116. 1 LP. Lado A, Faixa 3: Comitiva Esperança. Composição: Almir Sater e Paulo Simões.

³¹¹ ALMIR SATER. *Instrumental*. São Paulo: Som da gente, 1985. Nº 025/85. 1 LP. Lado A, Faixa 4: Luzeiro. Composição: Almir Sater.

³¹² PAPETE. *Planador*. São Paulo: Continental, 1981. Nº 1.01.404.244. 1 LP. Lado A, Faixa 1: Luzeiro. Composição: Almir Sater.

Já com alguns álbuns lançados, Almir Sater foi convidado para gravar em Nashville, nos Estados Unidos, considerada a capital da *country music*. No LP *Rasta Bonito*, de 1989, é manifesta a intenção de juntar as tradições musicais rurais brasileira e norte-americana, através de arranjos em que a viola caipira dialoga com banjo, violino, bandolim, harmônica e piano, especialmente em *Rasta Bonito*, na instrumental *Capim Azul* (que já constava no primeiro disco instrumental) e em duas canções cantadas em inglês, sendo uma composição do próprio Sater com Joe Loesch e a outra regravação de um conhecido tema do cancionário *country*. O disco traz ainda, entre outras faixas, *Um violeiro toca*, composição em parceria com Renato Teixeira que se tornaria um de seus maiores sucessos, e uma releitura do clássico da música caipira *Tristeza do jeca*, com arranjo de viola e piano³¹³. Ressalta-se que, na década de 1980, a influência da *country music* se fazia fortemente presente na música sertaneja, sobretudo com a evidência dos rodeios, representando uma possível tradução do *rock'n'roll* para o contexto agropecuário brasileiro modernizado, via musicalidade rural estadunidense.

Apesar do reconhecimento dos seus álbuns solos, Almir Sater seria alçado como um dos maiores nomes da música brasileira a partir da sua consagração em telenovelas. Através da mediação de Sérgio Reis, Sater foi convidado para atuar na novela *Pantanal*, da TV Manchete, em 1990, como o personagem Trindade. Na trilha sonora desta telenovela, ele se destacou, entre outras canções, pela regravação de *Chalana*, de Mário Zan e Arlindo Pinto. No mesmo ano, lançou o seu segundo disco instrumental³¹⁴ e teve sua música *Tocando em frente* gravada na voz de Maria Bethânia³¹⁵, que recebeu o prêmio Sharp de melhor canção na categoria MPB. Em seguida, fez o papel principal em *Ana Raio e Zé Trovão*, novela também exibida na Manchete, entre 1990 e 1991, e *Rei do Gado*, da TV Globo, entre os anos de 1996 e 1997, no papel de Pirilampo, parceiro de Saracura (Sérgio Reis).

Nas três telenovelas, além de participar da trilha sonora, Almir Sater atuou no papel de peões e violeiros. Sua aparição na televisão foi fundamental para a mudança na própria

³¹³ ALMIR SATER. *Rasta Bonito*. São Paulo: Continental, 1989. Nº 1.01.404.377. 1 LP. Lado A, Faixa 1: Rasta bonito. Composição: Almir Sater e Renato Teixeira. Faixa 2: Tristeza do Jeca. Composição: Angelino de Oliveira. Faixa 3: Capim azul (instrumental). Composição: Almir Sater. Faixa 4: Um violeiro toca. Composição: Almir Sater e Renato Teixeira. Faixa 4: Homeless Souls. Composição: Almir Sater e Joe Loesch. Lado B, Faixa 1: Tennessee Waltz. Composição: Pee Wee King e Redd Stewart.

³¹⁴ ALMIR SATER. *Instrumental dois*. São Paulo: Eldorado, 1990. Nº 200.90.0611. 1 LP.

³¹⁵ MARIA BETHÂNIA. *25 anos*. Rio de Janeiro: Philips, 1990. Nº 848 022-1. 1 LP. Lado A, Faixa 2: Tocando em Frente. Composição: Almir Sater e Renato Teixeira.

representação do violeiro, até então desgastada sob a figura preconceituosa de um caipira rude e simplório, e da própria viola, como um instrumento limitado, destinado a tocar apenas antigas modas. Com Sater, o violeiro passou a ser visto de maneira virtuosa, apto a ser herói e galã de telenovela.

Em termos musicais, Almir Sater consolidou a imagem do violeiro notável e exímio instrumentista. Mais ainda, ao incorporar exitosamente novas técnicas e linguagens à prática da viola, abriu de maneira definitiva o caminho para que novos violeiros e violeiras ousassem na prática do instrumento. Com ele, o violeiro se eximia de se restringir à forma de tocar das duplas, sem que isso implicasse uma ruptura com a tradição caipira da viola. As composições de Almir Sater não seguem fielmente os ritmos nem o dueto característico das duplas caipiras; entretanto, narram a vida rural, o cotidiano das pessoas simples, a lida dos peões, as paisagens do pantanal, a herança indígena, as lendas caboclas, o ofício e as andanças do violeiro. Apesar de se distanciar da tradição da música caipira, o som das cordas da viola se afirma como protagonista, tocadas por um violeiro que canta o sertão, em tempos de profundas transformações na música sertaneja, o que faz com que Almir Sater seja considerado, por público e meios de comunicação, como (também) um artista sertanejo – ou ainda, caipira.

A obra de Almir Sater incentivou as novas gerações a unirem a formação cultural urbana com as raízes rurais familiares por meio da viola, estreitando a música caipira que se aprende a apreciar com os pais, tios e avós com a miscelânea musical a qual inevitavelmente se absorve vivendo nas cidades. Assim, Sater teve decisiva contribuição para a valorização da viola caipira nos anos de 1990 e foi responsável por atrair inúmeros jovens citadinos para a prática do instrumento. Grande parte dos entrevistados para esta tese atribui o encantamento pelo som da viola a partir da escuta das músicas de Sater, e não de artistas da música sertaneja. Ele é referência entre as mais diversas vertentes de violeiros atuais³¹⁶, inclusive para aqueles devotos da tradicional música das duplas caipiras, pois foi capaz de transitar entre diversos espaços musicais, representando tanto as tradições rurais quanto as maiores inovações na prática da viola.

Várias experimentações já vinham sendo feitas com a viola fora do domínio da música sertaneja desde meados da década de 1960. Entretanto, com Almir Sater, essas fusões se deram de

³¹⁶ De acordo com pesquisa do IEPHA-MG, Almir Sater é a segunda maior influência para atuais violeiros e violeiras de Minas Gerais, atrás apenas de Tião Carreiro. Enquanto Tião Carreiro é mencionado como referência para 55% dos violeiros, Almir Sater é citado como influência decisiva para 29,74% dos entrevistados (IEPHA, 2018: 238-239).

maneira mais acabada e não como mera experiência musical. A viola é o centro de seu projeto artístico, de maneira que Sater passa a encarnar, com propriedade, a figura do violeiro – não aquele da dupla caipira, mas de um jovem interiorano capaz de levar a viola a paragens musicais nunca exploradas.

Desde o falecimento de Tião Carreiro, no começo da década de 1990, Almir Sater assumiu o posto de principal violeiro em atividade no mercado fonográfico. No tocante à disseminação da prática do instrumento para grandes públicos, porém, não se pode negar a relevância dos usos da viola caipira por parte de algumas das mais comercialmente exitosas duplas sertanejas contemporâneas. Ainda que a presença da viola na carreira de tais artistas tenha sido secundária e pontual, ela teve enorme impacto simbólico e alcance quantitativo de ouvintes. Escassamente utilizada na década de 1980 pelas duplas de maior sucesso, em meados dos anos de 1990 a viola foi resgatada na sua produção musical, em meio à valorização da cultura caipira que ocorria em diversas instâncias, incluindo o próprio destaque de Almir Sater e das duplas caipiras mais antigas entre parte dos apreciadores da música sertaneja.

É importante ressaltar que foi no início da década de 1990 que a música sertaneja deixou de ser um gênero apreciado regionalmente, para ser amplamente consumida de norte a sul do Brasil. Um dos fatores que explicam o colossal crescimento da quantidade de ouvintes da música sertaneja é o aumento demográfico e do poder de consumo de pequenas e médias cidades interioranas, onde os palcos precários dos circos foram substituídos pelos rodeios, exposições agropecuárias e festas locais promovidas por prefeituras e produtores rurais. Outras cidades do país tornaram-se importantes polos de produção da música sertaneja, antes concentrada na capital paulista, com destaque para Goiânia. Essa descentralização dos meios de produção e difusão da música sertaneja está em sintonia com a importância econômica que ganhara o interior do Brasil com o desenvolvimento do agronegócio. Outro fator que explica o *boom* da música sertaneja nos anos de 1990 é a sua capacidade de romper as barreiras que a separava de grande parte do público das maiores cidades do Brasil, conquistando inclusive a audiência das classes mais altas e os mais nobres palcos do eixo Rio-São Paulo, e das regiões Norte e Nordeste, onde tradicionalmente as duplas não faziam grande sucesso.

Em um Brasil já altamente urbanizado (incluindo as áreas agrícolas), os temas, modas e valores urbanos passaram a exercer ainda mais influência sobre a estética musical, visual e poética dos artistas sertanejos. Ao mesmo tempo, eles seguiram sendo reconhecidos, no âmbito da indústria

cultural, como representantes da música de origem rural, ainda que a referência de rural não fosse mais a mesma das duplas progressas, mas aquela do campo modernizado e produtor de divisas. Assim, com uma nova linguagem, a música sertaneja consolidou-se como o gênero mais comercializado no mercado fonográfico nacional, em termos de vendagem de discos e *shows*, e veiculação nos meios de comunicação, sobretudo, nas estações de rádio FM. Fez-se muito presente também nos horários nobres dos canais de televisão, entrando nos lares de milhões de brasileiros. A inédita força alcançada pela música sertaneja pode ser medida pelo estrondoso sucesso do programa especial *Amigos*, transmitido pela TV Globo entre os anos de 1995 e 1998, que se tornou precursor das megaproduções sertanejas.

Chitãozinho & Xororó é a dupla que melhor representa as transformações vividas pela música sertaneja desde a década de 1980. Vindos do norte do Paraná, eles começaram a cantar em circos ainda crianças, no final dos anos de 1960. Mais tarde, encabeçaram a assimilação do *country*, do *rock'n'roll* e do *pop* internacional, em substituição às influências estrangeiras da música paraguaia e mexicana que marcaram a música sertaneja das décadas anteriores e o próprio repertório do começo da sua carreira. Foram eles também que primeiramente investiram pesado na infraestrutura dos espetáculos sertanejos, inspirados na primeira edição do festival *Rock in Rio* em 1985, como relatam:

Xororó: Tudo o que a gente ganhava com a música, passava a investir em equipamento de som, luz, palco. Durante três anos, levávamos essa estrutura de graça para os contratantes. O cara comprava o nosso show por dez mil, mas nesse valor estava embutido carro de som, luz, tudo.

Chitãozinho: Eles falavam: ‘Não precisa, dupla sertaneja tem de ter só voz e violão, duas vozes. É isso o que o povo quer ver’. E a gente falava: ‘Não, você está enganado’. Quando teve o primeiro Rock in Rio, veio o Yes, aquela banda de rock, e eles fizeram um show fantástico. Tinha gelo seco que saía debaixo do palco. A gente ficou louco com aquilo lá. Então nós compramos um jogo de luz parecido. Construímos um palco todo vazado com grade, as máquinas por baixo e os retornos embutidos no palco. Nós tivemos de comprar caminhão e ônibus para carregar tudo aquilo e levar pro cara que não queria saber. Foi aí que a música mudou. O conceito de sertanejo deixou de ser só viola e violão.³¹⁷

³¹⁷ Depoimento de Chitãozinho e Xororó em TELÓ; PIUNTI, 2015: 29.

Entretanto, as inovações não foram drasticamente implantadas, mas adotadas gradativamente, de acordo com a recepção do mercado e público, conforme revela Xororó – que, entre tantos instrumentos, também toca viola caipira:

Uma coisa que a gente aprendeu com o tempo é que a música sertaneja dá liberdade de brincar. Quando introduzimos guitarra, bateria, sintetizador, fizemos com cuidado. A gente sempre procurava colocar de uma maneira que não ofendesse o ouvido daquele sertanejo tradicional. Por isso, você sempre vai ouvir a viola e a sanfona nos nossos discos. A gente sempre ousava um pouquinho, mas dosado.³¹⁸

Enquanto a viola teve seu espaço drasticamente reduzido no gênero sertanejo, a sanfona seguiu sendo utilizada pelas duplas dos anos de 1970 e 1980 como instrumento tradicional, importante nos arranjos dos chamados “modões”, muitos dos quais recheiam o repertório de Chitãozinho & Xororó. Mesmo assim, entre seus grandes sucessos, há canções como *Obras de poeta (Os passarinhos)*, *No rancho fundo e Caipira*, além da conhecida participação no disco de Jair Rodrigues cantando *Majestade o sabiá*, nas quais a sonoridade da viola caipira é posta em realce³¹⁹.

A presença da viola caipira intensificou-se, porém, com o disco *Clássicos Sertanejos* de 1996, no qual Chitãozinho & Xororó dedicaram-se à regravação de canções consagradas na música sertaneja em diversas épocas, com a participação de Léo Canhoto & Robertinho, Sérgio Reis, Almir Sater, Leandro & Leonardo, Chrystian & Ralf, João Paulo & Daniel e Zezé di Camargo & Luciano, além de Simone, Ney Matogrosso e Fagner³²⁰. De acordo com Diego Tavares dos Santos, esse disco é um marco não só na carreira da dupla, mas na história do gênero, ao expressar uma reconciliação entre os polos caipira e sertanejo³²¹.

Assim, apesar de terem consumado uma revolução estética, várias canções originalmente gravadas por Chitãozinho & Xororó e interpretações que fizeram de canções do repertório caipira são hoje aclamadas como registros distintos do sertanejo raiz por significativa parte do público,

³¹⁸ Idem: 32.

³¹⁹ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Somos apaixonados*. São Paulo: Copacabana, 1982. COELP-41.989. 1 LP. Lado B, Faixa 6: *Obras do poeta (Os passarinhos)*. Composição: Vital e Chico Lau. *Os meninos do Brasil*. São Paulo: Polygram, 1989. Nº 842.210-1. 1 LP. Lado B, Faixa 4: *No Rancho Fundo*. Composição: Ary Barroso e Lamartine Babo. *Planeta Azul*. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. Nº 510.841-1. 1 LP. Lado A, Faixa 5: *Caipira*. Composição: Joel Marques e Maracá. JAIR RODRIGUES. *Jair Rodrigues*. São Paulo: Copacabana, 1985. COLP-12878. 1 LP. Lado B, Faixa 1: *Majestade o sabiá*. Composição: Roberta Miranda. Participação especial: Chitãozinho & Xororó.

³²⁰ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Clássicos sertanejos*. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. Nº 532.708-2. 1 CD.

³²¹ SANTOS, 2019: 136.

evidenciando a linha tênue e problemática que segrega música caipira e sertaneja. A ligação de Chitãozinho & Xororó com as raízes do gênero passou, inclusive, pela chancela de Inezita Barroso no *Viola Minha Viola*. Por esse palco passaram ainda outras duplas coetâneas, como João Paulo & Daniel e Rick & Renner.

Daniel apresentou-se várias vezes no programa da TV Cultura, inclusive tocando viola caipira. Os seus discos com João Paulo, porém, seguiram as maiores transformações estéticas do sertanejo romântico. Apenas em meados dos anos de 1990, a viola passaria a ser inserida com maior destaque em certas faixas dos álbuns lançados pela dupla, mas ganharia ênfase na discografia de Daniel com o projeto *Meu Reino Encantado*, composto por três álbuns no qual ele se propõe a interpretar músicas de duplas mais antigas³²². Essa trilogia contou com várias participações especiais; entre os artistas com maior história na música sertaneja estão Milionário & José Rico, Irmãs Galvão, Tinoco, Pardinho, Pena Branca, Pedro Bento & Zé da Estrada, Dino Franco & Mouraí, João Mulato & Douradinho, Rolando Boldrin, Liu & Léu, Craveiro & Cravinho, Zico & Zeca, Abel & Caim, Lourenço & Lourival, Duo Glacial, entre outros. Contou também com a participação do seu pai, presença marcante na sua carreira, a quem Daniel atribui a paixão herdada pela música caipira. Com esse projeto bem recepcionado pelos apreciadores do sertanejo raiz, Daniel passou a conciliar sua face caipira com a atuação como cantor de música romântica.

Outro disco que pode ser considerado símbolo desse movimento de valorização das raízes caipiras por diversos artistas do sertanejo romântico é o álbum *Saudades de Tião Carreiro*³²³, projeto da Warner Music Brasil lançado em 1996. Para esse CD, foram recrutados alguns dos artistas sertanejos mais famosos nos anos de 1990 para colocar suas vozes sobre faixas remasterizadas de Tião Carreiro & Pardinho, originalmente gravadas entre as décadas de 1960 e 1980, como se estivessem cantando juntos com o já falecido violeiro afamado. Do tributo participaram Leandro & Leonardo, João Paulo & Daniel, Chrystian & Ralf, Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano, Gian & Giovani, Sérgio Reis, Cezar & Paulinho, Rick & Renner, Goiano & Paranaense, Bruno & Marrone, Irmãs Galvão, Orquestra da Terra, Nalva Aguiar, João Mulato & Pardinho e Almir Sater.

³²² DANIEL. *Meu reino encantado*. Rio de Janeiro: Warner/Chantecler, 2000. Nº 857382818-2. 1 CD. *Meu reino encantado II*. Rio de Janeiro: Warner/Chantecler, 2003. Nº 5050466586520. 1 CD. *Meu reino encantado III*. Rio de Janeiro: Warner/Chantecler, 2005. Nº 5050467903326. 1 CD.

³²³ VÁRIOS. *Saudades de Tião Carreiro: os amigos cantam seus sucessos*. Rio de Janeiro: Warner/Chantecler, 1996. Nº 06301715-2. 1 CD.

Como aponta Gustavo Alonso, “a *recaipirização* é um processo pelo qual passaram todos aqueles artistas sertanejos que fizeram muito sucesso nos anos 1990”³²⁴. Interpretações de inveteradas canções do repertório caipira tornaram-se práticas frequentes tanto nos álbuns de estúdio quanto nas apresentações desde então, devolvendo à viola uma pequena parte do espaço e prestígio perdido nas gravações sertanejas de maior sucesso comercial. O inédito e grandioso êxito de vendas alcançado nacionalmente pelo segmento sertanejo teve um enorme impacto nas novas gerações, em termos de difusão da prática da viola caipira³²⁵. De fato, as regravações passaram a ser muito mais conhecidas e difundidas do que os registros originais das décadas anteriores, agora favorecidas pelo avanço do mercado e da tecnologia fonográfica. Para aqueles ouvintes mais jovens, as versões dos artistas sertanejos recentes são o primeiro ou mesmo o único contato com muitas modas de viola, cururus e pagodes de longa história na música caipira.

Desse modo, os artistas sertanejos mais recentes inserem-se no movimento já citado de valorização das antigas duplas, contribuindo para a inscrição no cânone das canções que escolheram regravar. Dialogicamente, esse movimento foi fruto da percepção, por parte de artistas, produtores e gravadoras, da maior aceitação e demanda da música caipira pelo público. É importante ressaltar que, assim como outros aspectos de suas carreiras, o repertório de artistas profissionais é muito bem pensado visando atingir o objetivo comercial. Para além de uma estratégia de *marketing*, porém, é inegável que a música caipira gravada sempre contou com o apreço desses artistas, considerando a importância que a cultura caipira seguramente teve na formação dos cantores vindos do interior. Com a reorientação de sentido vivida pela música caipira em meados da década de 1990, que passara então a ser positivamente valorada, gozando da simpatia (ou ao menos respeito) do grande público, as canções mais antigas tornaram-se um elemento de diferenciação em um concorrido mercado musical, bem vindas, sempre de maneira dosada, no repertório de todas as duplas sertanejas, sob a alcunha de “sertanejo raiz” ou “modão”.

Além do papel de mediação entre a música caipira e o público hodierno, tais tributos às raízes também cumprem a função de reforçar uma linha evolutiva que se funda nos violeiros amadores do meio rural e nas remotas duplas que seguiram às gravações primeiras de Cornélio

³²⁴ ALONSO, 2015: 348.

³²⁵ À título de exemplo, os referidos álbuns de Chitãozinho & Xororó e Daniel foram premiados com discos de diamante (*Clássicos Sertanejos*), platina (*Meu Reino Encantado*) e ouro (*Meu reino encantado II e III*), de acordo com dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) disponíveis em www.pro-musicabr.org.br/ (acesso em 04/07/2021).

Pires, legitimando os novos artistas como herdeiros das “autênticas” tradições caipiras no mercado musical. Frente às intensas e constantes transformações que seguem promovendo os atuais cantores da música sertaneja, trata-se de uma necessária reafirmação da continuidade ao trabalho das duplas precedentes e das suas próprias origens rurais, atestando-se como sucessores do segmento musical que recebe o título de sertanejo e fala em nome do interior do país. Dessa maneira, os novos artistas rendem constantes homenagens às duplas caipiras, como um filho honrado reverencia seus pais e avós. Com pretensão de lidimidade, tornaram-se importantes difusores da viola caipira como um emblema da musicalidade rural brasileira perante o imaginário do grande público, que muitas vezes sequer sabe distingui-la de um violão, mas ali se encantam com a sonoridade da viola, identificando-se com certos valores culturais que ela representa.

Essas considerações acerca dos usos da viola e relações com as tradições da música caipira gravada valem igualmente para os artistas mais recentes da música sertaneja. O ímpeto do sertanejo de conquistar a generalidade do público urbano avançou pelo século XXI, consolidando sua hegemonia no mercado musical do país. Com a drástica queda de vendas de discos físicos, os artistas e empresários da música sertaneja souberam se adaptar à nova realidade do mercado fonográfico, aproveitando-se exitosamente das redes sociais, plataformas de compartilhamento de músicas e vídeos, serviços de *streaming* e até da pirataria para alavancar ainda mais seu consumo, tornando-se um grande negócio – o maior da música brasileira – que movimenta cifras bilionárias³²⁶.

O chamado “sertanejo universitário” surgiu no começo dos anos 2000, fazendo sucesso primeiramente nas festas e repúblicas de estudantes. O sobrenome pelo qual os artistas passaram a ser reconhecidos evidencia que a ampla aceitação da música sertaneja entre os jovens no novo século está diretamente relacionada com mudanças na própria estrutura social brasileira, especialmente quanto ao significativo aumento da classe média e da quantidade de universitários, em função de políticas de expansão e descentralização da rede pública de ensino superior e disseminação de instituições privadas para atender, em grande medida, as demandas do crescimento econômico e demográfico do interior do país.

Já na década de 2010, o sertanejo ultrapassou o circuito universitário, invadindo as “baladas” de todo o país, ou seja, as festas em bares e casas noturnas, inclusive aquelas restritas às

³²⁶ Sobre o mercado da atual música sertaneja, ver *Amor Sertanejo*, documentário dirigido por Fabrício Bittar, 2020.

classes mais altas das maiores cidades. Disseminaram-se os *megashows* e grandes festivais sertanejos, sobretudo nas regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul. À diferença do que é visto entre o público assíduo de rodeios e festas de peão, nas quais à moda *country* é muito apreciada, a apresentação visual dos artistas e frequentadores das baladas sertanejas em nada se difere de outras modas urbanas. Os relacionamentos e aventuras amorosas, tema sempre presente na música sertaneja, também passaram a ser abordados a partir da ótica da socialização das festas em cenários metropolitanos.

Em termos propriamente musicais, essa nova abordagem da música sertaneja consolidou-se como “a face recente da antropofagia das massas”³²⁷. Na incessante busca por *hits* em um mercado extremamente competitivo, a música sertaneja tem incorporado os mais diferentes sotaques musicais, como o vanerão gaúcho, o arrocha baiano, ritmos eletrônicos nortistas como o *calipso* e o *tecnomelody* e de outros países latino-americanos como o *reggaeton* e a *bachata*, passando ainda pelo *reggae*, *rock*, música eletrônica, *pop* internacional, axé, forró, o funk e o pagode carioca. Nota-se a radicalização de uma tendência que de fato sempre existiu na música sertaneja de se reinventar a partir da mistura com outros estilos, gerando produtos musicais esteticamente muito distantes daquela música caipira de meados do século anterior.

Entretanto, seguindo a prática comum entre os artistas do sertanejo romântico nos anos de 1990, continua sendo frequente a interpretação de músicas que fizeram sucesso nas vozes de duplas prévias de diversas épocas. Nas apresentações de vários dos atuais músicos sertanejos, são comuns execuções ocasionais de cururus, modas de viola, cateretês e, principalmente, *pot-pourris* de pagodes, levando a copiosa plateia ao delírio quando soam os primeiros acordes na viola caipira. Vale ressaltar que a maioria desses artistas – e também do público – conheceu as canções consideradas clássicas já em suas versões resgatadas pelos sertanejos românticos, ou seja, em um período em que a prática da viola já se encontrava em novo crescimento e a música caipira em processo de revalorização. Além dos frequentes momentos de revivalismos, a roupagem acústica muitas vezes adotada pelos músicos sertanejos atuais abriu espaço para usos da viola em suas próprias composições. Entre os artistas recentes de maior sucesso que comumente recorrem à viola caipira em gravações e espetáculos estão alguns dos principais nomes da música sertaneja

³²⁷ ALONSO, 2017.

contemporânea, como Eduardo Costa, César Menotti & Fabiano, Zé Neto & Cristiano, Henrique & Juliano, Israel & Rodolfo e Gustavo Lima.

O caso de Gustavo Lima é exemplar. Ele nasceu em 1989, em uma família de poucos recursos financeiros, no município de Presidente Olegário (MG), onde acompanhava folias de Reis com seu pai. Aventurou-se desde muito jovem na carreira musical, chegando a formar um trio com seus irmãos, no qual tocava viola caipira. Já na década de 2010, vivenciou um sucesso vertiginoso, tornando-se o símbolo maior da música sertaneja nas baladas urbanas. Apesar de não incluir a viola caipira com destaque nas suas gravações, Gustavo Lima recorrentemente o faz nas suas apresentações ao vivo. Em entrevista para esta tese, deixou claro que a música tradicional de viola caipira é a base da sua formação musical, afirmando que fez questão de dedicar alguns momentos à execução de viola em um dos seus recentes projetos – *Buteco do Gustavo Lima* – como forma de homenagear suas raízes³²⁸.

É importante ressaltar que a experiência social da migração de zonas rurais e pequenas cidades do interior para as capitais do centro-sul brasileiro motivada pela busca do sucesso como cantor é, ainda hoje, a realidade de grande parte dos artistas da música sertaneja. Os novos expoentes do gênero não deixaram de ter intrínsecas ligações com o meio rural e com a própria música caipira, que cresceram ouvindo no seio familiar. Desse modo, conclui-se que mesmo o *mainstream* sertanejo que protagoniza as maiores transformações estéticas já ocorridas no gênero, a partir de ampla assimilação de influências sonoras diversas e elementos culturais urbanos, por outro lado, tem sido um dos principais vetores de difusão da prática da viola caipira ao reverenciar e interpretar o repertório de duplas pretéritas, mantendo no imaginário de seus milhões de seguidores a viola caipira como um símbolo da música sertaneja.

Sob outra perspectiva, muitos violeiros e violeiras que iniciaram suas carreiras em rodas de viola e festivais dos circuitos paralelos do sertanejo raiz também têm buscado espaço no grande mercado sertanejo a partir das oportunidades abertas aos usos da viola caipira. Entre a nova safra de virtuosos instrumentistas que tem se enveredado por essas trilhas estão Lucas Reis & Thacio, Mayck & Lyan e Bruna Viola, para citar os nomes mais influentes. Trata-se de uma nova geração de artistas caracterizada por forte ligação com o meio rural, que se empenham em remodelar para

³²⁸ Entrevista com Gustavo Lima, em dezembro de 2019.

o público jovem as tradições da música caipira gravada, sobretudo o pagode de viola, imprimindo uma pegada mais rápida e vigorosa.

Internamente ao segmento fonográfico sertanejo, esses jovens violeiros e violeiras buscam se diferenciar dos cantores sobejamente urbanizados, até certo ponto opondo-se a eles, ao mesmo tempo em que negociam mudanças estéticas visando alavancar a carreira e disputar a atenção de um mesmo público. Por assumirem a viola como instrumento principal e a exaltação da cultura rural como mote, acabam encampando o que artistas, produtores e público chamam de “sertanejo bruto”. Este subgênero desenvolveu-se nos últimos anos com duplas como Jads & Jadson e João Carreiro & Capataz, que lograram êxito comercial sem abdicarem da viola caipira, conquistando a audiência sobretudo de regiões interioranas e festas universitárias de cursos de ciências agrárias, como agronomia, medicina veterinária, zootecnia e gestão do agronegócio.

O termo “bruto” é mobilizado justamente para expressar a ideia de rústico, a partir da celebração de certos elementos simbólicos relacionados a uma difundida interpretação do legado da cultura caipira atualizada para a configuração contemporânea do campo brasileiro, como o uso de chapéu de abas largas, botas de bico fino, fivelas brilhantes, camisa xadrez e outros elementos da moda *country*, rebanhos de gado, lavouras mecanizadas, caminhonetes possantes, cavalgadas, rodeios, pescarias, tereré, churrasco e festas de cidades do interior, etc. Outra característica marcante dos artistas que se identificam com este subgênero é o registro grave da voz principal, remetendo-se à maneira de cantar de Tião Carreiro, em vez do agudo típico dos demais cantores da música sertaneja.

A título de exemplo desses novos espaços encontrados por violeiros e violeiras na música sertaneja de alta vendagem das primeiras décadas do século XXI, acerquemos à trajetória de Bruna Viola. Nascida no ano de 1993, em Cuiabá, Bruna Viola é filha de uma paranaense com um gaúcho que trabalha no ramo de armazenagem de grãos. Bruna conta que seus pais migraram para o Centro-Oeste “há mais de trinta anos atrás, quando os sulistas foram desbravar o Mato Grosso, se conheceram e estão lá até hoje”³²⁹. Assim, ela cresceu em meio a fazendas, absorvendo desde criança o interesse pela música caipira, sobretudo por influência do bisavô materno. Aos 11 anos, começou a tocar viola e se apresentar em programas de rádio e televisão, logo chamando atenção por ser uma menina pequena tocando com desenvoltura um instrumento comumente tido como

³²⁹ Entrevista com Bruna Viola, realizada em março de 2020.

difícil, masculino e arcaico. O próprio interesse inicial de Bruna e a abertura que encontrou para tocar sua viola é um indício da valorização do instrumento e da música caipira em curso no começo dos anos 2000. De fato, ela própria tem contribuído bastante para o crescimento da prática da viola, sendo uma relevante influência entre crianças e adolescentes, sobretudo do sexo feminino³³⁰.

Bruna Viola se diz apaixonada pela lida com animais, é praticante de esportes de montaria equestre e chegou a cursar medicina veterinária antes de se dedicar integralmente à carreira artística. Por trazer essa vivência no meio rural, ela é chamada de “bruta” pelos seus admiradores, e retribui, referindo-se a eles como “brutaiada”. Nas suas palavras, “bruto é a pessoa que gosta da vida no campo e que não tem frescuras”³³¹. Uma parte significativa da sua agenda de *shows* é dedicada a eventos corporativos, principalmente de empresas relacionadas ao agronegócio. Bruna Viola, que tem uma tatuagem no antebraço em homenagem à Tião Carreiro, tem sido também uma das principais representantes da viola caipira nos meios de comunicação. Além de marcar presença frequente em programas de rádio e televisão, Bruna participou de uma cena da novela *Paraíso* da TV Globo, em 2009, ainda adolescente, cantando um pagode de Tião Carreiro & Pardinho em uma arena de rodeio. Em 2017, ela foi novamente convidada para figurar em uma telenovela da emissora, *O Outro lado do paraíso*, cedendo canções para a trilha sonora. Nesse mesmo ano, Bruna Viola foi agraciada com o prêmio *Grammy Latino*, pelo álbum *Melodias do Sertão*³³².

Esboçaram-se aqui as entradas da viola caipira na música sertaneja contemporânea, a partir de brechas surgidas com a valorização de elementos da música caipira após um período de abandono pelas duplas e cantores de maior vendagem do gênero. É bem verdade, porém, que o aceite da sonoridade da viola na música sertaneja atual é reduzido. Não que as tradições musicais relacionadas à viola caipira sejam menosprezadas; pelo contrário, hoje contam com o respeito e admiração de parte significativa dos artistas, produtores e público da música sertaneja. Os obstáculos ao uso abrangente do instrumento passam sobretudo pelo seu baixo apelo comercial, num contexto em que a música sertaneja, como gênero fonográfico de maior sucesso nacional, tem se voltado principalmente para o entretenimento do público urbano, maioria da população brasileira desde a segunda metade do século XX. Os próprios violeiros que conseguem infiltrar nessa

³³⁰ Bruna Viola é a única mulher citada entre as dez principais influências pelos 1.311 violeiros e violeiras que participaram da pesquisa realizada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA, 2018: 240).

³³¹ Biografia em seu *site* oficial: www.brunaviolaoficial.com.br/biografia (acesso em 04/07/2021).

³³² BRUNA VIOLA. *Melodias do sertão*. São Paulo: Universal Music, 2016. Nº 060254783572. 1 CD.

grandiosa audiência, para conseguirem trabalhar comercialmente seu instrumento, se veem na necessidade de fazer concessões e abrir mão do repertório restrito aos ritmos tradicionais, atualizando sua performance. Enquanto isso, um vasto circuito alternativo de festivais e encontros de violeiros consolidou-se em torno de um público limitado, porém fiel, enaltecendo a forma musical consagrada pela música caipira gravada.

É improvável que a viola caipira volte a atingir a centralidade no gênero fonográfico sertanejo como teve no passado. Uma evidência disso é que o principal violeiro em atividade é justamente aquele que conduziu o instrumento para muito além dos limites do segmento sertanejo. Almir Sater, dessa forma, abriu caminho para uma infinidade de novos violeiros e violeiras que têm se empenhado em explorar múltiplas possibilidades sonoras, ao invés de se restringirem à maneira quase centenária de tocar das duplas caipiras. Assim, observa-se hoje um fecundo movimento no âmbito da música brasileira, constituído por usos os mais diversos e profusos possíveis, com características extremamente díspares, que se unem tão somente por desenvolver o potencial criativo em torno de um instrumento específico: a viola. Denomino este movimento musical de *nova viola brasileira*, que buscarei detalhar a seguir.

6.3. A nova viola brasileira

O que denomino como *nova viola brasileira* não é propriamente uma vertente da prática do instrumento, mas um amplo e difuso movimento constituído por violeiros e violeiras que se utilizam da viola para explorar variadas vertentes musicais, como a música instrumental e a canção, tocando e/ou cantando sozinhos, em formação de duos, trios, bandas, câmaras ou orquestras, trazendo influências plurais, como a música erudita, as manifestações folclóricas e diversos ritmos da música popular brasileira, latino-americana e mundial. A viola caipira abriu-se a qualquer linguagem musical – “tudo pode ser tocado na viola” –, o que faz desse movimento essencialmente inovador, se levarmos em conta a trajetória da viola caipira vinculada ao meio rural e ao gênero fonográfico sertanejo.

O que une práticas tão diversas em um movimento cultural é justamente o empenho criativo em torno da viola caipira. A principal característica está na incorporação de diferentes técnicas e linguagens musicais, proclamando a versatilidade do instrumento e nele explorando múltiplas possibilidades sonoras. Nesse sentido, diferenciam-se não apenas da música sertaneja comercial, mas também dos círculos de eventos dedicados à música caipira, pois ainda que também estejam em circuitos alternativos ao grande público da música sertaneja, em geral essas novas propostas de usos para a viola se fazem presentes em espaços variados, porém distintos das rodas de viola, festivais e encontros de música caipira, justamente por não terem compromisso com as formas musicais consagradas pelas duplas.

Esse movimento desenrola-se, entretanto, a partir da pesquisa e diálogo com as tradições da viola caipira, sejam aquelas consolidadas pelas duplas dos discos, sejam as variadas manifestações presentes na dinâmica oral da cultura popular. A intenção desses novos violeiros e violeiras é explorar as técnicas e o potencial criativo do legado da musicalidade rural sob novas perspectivas artísticas, incorporando suas influências e bagagens culturais diversas e levando a sonoridade rústica da viola caipira a outros horizontes musicais.

Com efeito, é esse diálogo entre o idiomatismo tradicional da viola caipira e novas linguagens musicais que faz deste um movimento peculiar na música brasileira. Por ter se restringido até o final do século XX às práticas folclóricas e às duplas do gênero fonográfico sertanejo, paradoxalmente, a viola caipira é hoje um instrumento que segue sendo desconhecido e despertando a atenção das novas gerações. Dessa maneira, presenciamos um processo em curso de

um instrumento tão antigo que consolida novas identidades, linguagens, técnicas, configurações organológicas e repertórios.

Com objetivo de compreender a gênese e os atuais desdobramentos dessa nova viola brasileira, analiso a seguir as trajetórias de alguns dos artistas mais proeminentes que ajudaram a afeiçoar esse movimento ainda na década de 1990, bem como de alguns dos musicistas que despontaram mais recentemente conferindo novos usos à viola.

Os precursores desse movimento chegaram à viola caipira por caminhos diversos, mas intimamente relacionados ao processo de valorização da viola e cultura rural ocorrido ao final do século XX. São hoje reconhecidos como fundadores do movimento da nova viola músicos como Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Fernando Deghi, Pereira da Viola e Chico Lobo, que ao lado de Renato Andrade, Almir Sater e o próprio Tião Carreiro, tornaram-se as principais referências para as novas gerações de violeiros que se dedicam a distintos usos da viola caipira no século XXI.

Roberto Corrêa nasceu na cidade de Campina Verde (MG), em 1957, filho de um fazendeiro e uma funcionária pública. Ele conta que, durante sua infância e adolescência no triângulo mineiro, presenciou “grupos de catira, folias de reis, duplas, trios, animando as festas da cidade e da roça. Fui criado neste meio e sinto que esta vivência, de certa forma, permeia o meu caminho musical”³³³. Na década de 1970, mudou-se para o Distrito Federal para cursar bacharelado e licenciatura em Física na Universidade de Brasília (UnB). Ali, passou a tocar violão em um grupo folclórico chamado Olho D’água, quando se encantou pela viola caipira, ingressando no começo dos anos de 1980 no curso de Música, na mesma universidade. De acordo com Corrêa, esse encantamento se deveu ao poder que a viola tem de “conectar-me com algo misterioso e profundo em mim” e, ao mesmo tempo, “com as tradições musicais, as crenças e o imaginário dos violeiros antigos”³³⁴.

Roberto Corrêa tem se dedicado a consolidar a face concertista da viola caipira, que já vinha sendo desenvolvida com Renato Andrade. Corrêa adaptou obras da música clássica para a viola e encomendou peças de compositores eruditos, mas também registrou diversas manifestações folclóricas e trabalhou com duplas caipiras. Em relação ao universo da música caipira gravada, Corrêa teve como grande “escola” a convivência com Zé Mulato & Cassiano, também mineiros

³³³ Entrevista com Roberto Corrêa, realizada em dezembro de 2019.

³³⁴ Idem.

radicados no DF, que ele conheceu nos bastidores do programa *Som Brasil*. Sobre o início da sua carreira com a viola, Roberto Corrêa conta:

Quando eu comecei, é curioso porque existia muito preconceito com o instrumento. Na universidade então eu enfrentava muito esse preconceito. Eu sabia que eu tinha que estudar demais. Eu estudava muito, porque para eu fazer uma carreira como músico eu tinha que também mostrar que o instrumento era um instrumento interessante, um instrumento que tinha um potencial muito grande. Então eu tinha um desafio, que era crescer como músico, mas também provar que o instrumento era um instrumento importante.³³⁵

No ano de 1988, Corrêa lançou seu primeiro disco solo, *Viola caipira: Um pequeno concerto*³³⁶, um LP instrumental com composições próprias, interpretações de temas clássicos da fonografia sertaneja, além de uma versão de *Trenzinho Caipira (Tocata das Bachianas Nº 2)* de Villa-Lobos. Na sua discografia, destaca-se *Uróboro*³³⁷, no qual Roberto Corrêa executa sozinho, na viola caipira (e viola de cocho, em duas faixas), 21 composições próprias instrumentais. Lançado em 1994 pelo selo que criou para viabilizar suas próprias pesquisas e produções musicais, o disco *Uróboro* tornou-se uma das principais referências para o movimento de violeiros solistas que ganhava corpo naquela década. Além dos seus álbuns individuais, Roberto Corrêa lançou dois discos com Inezita Barroso e dirigiu álbuns de Zé Mulato & Cassiano³³⁸, entre outras parcerias. Desde a década de 1980, Corrêa tem levado a viola caipira a teatros e salas de concertos de todo o Brasil, e realizado diversas turnês internacionais. Sobre o seu fazer musical, ele comenta:

A minha música é o oposto do tradicional, são composições modernas, contemporâneas, mas acho muito importante conhecer as tradições para saber de onde você veio. Eu gosto de conhecer as coisas da tradição, para que fiquem como um referencial. Se a pessoa conhece muito bem suas raízes, as tradições, ela pode voar muito alto, ela sabe de onde veio, sabe de onde o instrumento veio. Mas tradicionalista, no sentido de conservador, eu não sou de jeito nenhum. As pessoas

³³⁵ Depoimento de Roberto Corrêa em *Um Brasil de Viola*, disponível em www.umbrasildeviola.blogspot.com/ (acesso em 04/07/2021).

³³⁶ ROBERTO CORRÊA. *Viola caipira: um pequeno concerto*. Rio de Janeiro: Disco Ban, 1988. Nº 837578-1. 1 LP. Em texto da contracapa, o diretor artístico Pelão afirma ser este “o primeiro disco de viola pura no Brasil – até agora tínhamos apenas disco com viola e violão, ou outros acompanhamentos”.

³³⁷ ROBERTO CORRÊA. *Uróboro*. Brasília: Viola Corrêa, 1994. VC-01. 1 CD.

³³⁸ INEZITA BARROSO e ROBERTO CORRÊA. *Voz e viola*. São Paulo: RGE, 1996. Nº 6526 2. 1 CD. *Caipira de fato*. São Paulo: RGE, 1997. Nº 6545 2. 1 CD.

ZÉ MULATO & CASSIANO. *Meu céu*. São Paulo: Velas, 1997. Nº 04400129842. 1 CD. *Navegantes das Gerais*. São Paulo: Velas, 1999. Nº 325911000482. 1 CD.

têm que conhecer de onde vêm as coisas, têm de saber as funções, mas musicalmente cada um tem que fazer a sua história. O que foi feito já foi feito.³³⁹

A produção musical de Corrêa está intrinsecamente relacionada a sua atuação como professor e pesquisador das tradições culturais da viola caipira e também da viola de cocho (que ganhou do pai após uma pescaria no pantanal). Percebendo a carência de pesquisas e materiais didáticos, Corrêa publicou o pioneiro livro *Viola Caipira* em 1983. No ano de 1985, foi responsável por inaugurar o curso de viola caipira na Escola de Música de Brasília (EMB), em ocasião da estruturação do núcleo de música popular na Escola. Esse foi o primeiro curso de viola caipira em uma instituição oficial de ensino no Brasil. Em 2000, publicou *A arte de pontear viola*, com objetivo de sistematizar as técnicas retidas em suas pesquisas, mesclando com seu conhecimento de violão clássico. O livro, acompanhado por um CD, é dividido entre a parte especulativa, na qual o autor aborda a história do instrumento, e a parte prática, em que traz o método didático propriamente dito, com estudos que abrangem recursos técnicos e ritmos mais comumente executados na viola caipira.

Em suas pesquisas, Roberto Corrêa registrou vários violeiros provenientes das tradições orais, festas e danças populares, sendo a maioria desses registros sonoros lançados pela série Cultura Popular da sua produtora. No ano de 1990, Corrêa foi responsável pela pesquisa e roteiro do documentário *Viola Caipira*³⁴⁰. Entre suas investigações, o livro *Tocadores* (2002) traz os resultados de pesquisas de campo realizadas nos estados de Goiás e Minas Gerais e no litoral de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Em 2014, defendeu sua tese de doutorado em Musicologia na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), intitulada “Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte”, lançada em livro em 2019.

O violeiro Paulo Freire nasceu na capital do estado de São Paulo, no mesmo ano de Roberto Corrêa, e também no final da década de 1970 passou a se dedicar à viola caipira. Filho do escritor Roberto Freire, Paulo estudou improvisação na música brasileira na escola do Zimbo Trio e violão clássico na França. Inspirado pela leitura de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, Paulo Freire abandonou o curso de jornalismo aos 20 anos e se lançou em uma viagem para o norte de

³³⁹ Depoimento de Roberto Corrêa em TAUBKIN, 2008: 110.

³⁴⁰ *Viola Caipira*. Documentário dirigido por Liloye Boubli, com pesquisa e roteiro de Roberto Corrêa. Brasília: CPCE-UnB, 1990. Participação dos músicos Roberto Corrêa, Almir Sater, Zé Gomes, Milton Edilberto, Zé Côco do Riachão, Tião do Carro, Zé Garoto, Gedeão da Viola, Ailton Vieira, Divino dos Santos, Zé Mulato & Cassiano, Cláudio Vinícius, Chandra, Paulo Freire e Renato Andrade, além da atriz Carmem Moretzsohn, o luthier Vergílio A. de Lima, o contador de causos Geraldinho de Goiás e o grupo de catira Canarinhos de Mossâmedes.

Minas Gerais. Passou dois anos convivendo e aprendendo a tocar viola caipira com o lavrador e violeiro Manoel de Oliveira, no município de Urucuia (MG). Sua experiência no sertão do Urucuia já foi relatada anteriormente no capítulo sobre os usos da viola nas manifestações populares de tradição oral. Paulo Freire lançou o seu primeiro disco solo, *Rio Abaixo*³⁴¹, em 1995, ganhando o Prêmio Sharp na categoria de Revelação Instrumental.

Sobre a relação da sua bagagem musical com as tradições com que teve contato no norte mineiro, Paulo Freire reflete:

Tudo que eu faço passa por ali. Mesmo fazendo umas coisas mais diferentes, a base é aquela viola. Aquela técnica de viola do rio abaixo, que a mão direita, esse dedo vai para cima e vai para baixo, o indicador. [...] Quando eu cheguei lá e vi o seu Manoel tocando assim, eu ficava pelejando para tocar assim. Voltava para a casinha que eu tinha e ficava pelejando. Um dia eu chego na casa do seu Manoel e tinha um violão lá. Seu Manoel disse: você toca violão, Paulo? Toco. Toca aí. Peguei um violão e toquei um choro para ele. Ele parou e falou: Paulo, mas você usa todos os dedos? Eu uso, Manoel, mas para tocar como o senhor, do jeito que o senhor toca os toques de viola, eu quero tocar que nem o senhor, com esses dois dedos. Ele parou e falou assim: você está muito certo, você toca do meu jeito com esses dois dedos, mas usa os outros como você sabe usar. Então, isso é uma coisa assim, muito simples, né? Mas eu fui entender que eu só encontrei o meu caminho artístico quando eu comecei a usar os outros dedos. Quer dizer, quando eu parei de tocar viola do jeito do seu Manoel, porque eu nunca vou tocar viola que nem o seu Manoel. Quando eu comecei a misturar o *jazz*, misturar o choro, contação de causos, de lobisomem, de mula sem cabeça, eu consegui achar o meu caminho. Quando eu comecei a usar todos os dedos, não fiquei só naquele aprendizado.³⁴²

Ivan Vilela nasceu em 1962, em Itajubá (MG), sendo o mais novo entre 13 irmãos. Aos 20 anos de idade, montou um grupo que se dedicava a interpretar compositores do sul de Minas Gerais, chamado Água Doce, no qual tocava violão de seis e doze cordas, e fez suas primeiras experimentações na viola caipira que ganhou de uma de suas irmãs. Em 1985, lançou um álbum de canção em duo com Pricila Stephan, no qual toca violão e viola, carregado das influências da música mineira do seu grupo anterior³⁴³.

Em 1985, Ivan Vilela abandonou a faculdade de História e mudou-se para São Paulo. Por essa época, Vilela começou a se dedicar a pesquisas sobre cultura popular paulista e mineira, junto

³⁴¹ PAULO FREIRE. *Rio Abaixo*. São Paulo: independente, 1995. PF001. 1 CD.

³⁴² Entrevista com Paulo Freire, realizada em junho de 2017.

³⁴³ IVAN & PRICILA. *Hortelã*. Disco independente (gravado em Penápolis), 1985. CVE 50.027. 1 LP. O álbum é dedicado a Dércio Marques.

ao antropólogo Carlos Rodrigues Brandão. Por influência de Brandão, Ivan Vilela prestou vestibular novamente, ingressando no curso de Composição Musical na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1989, onde foi aluno de Almeida Prado. Em Campinas, Ivan Vilela passou a se dedicar mais à música instrumental que à canção e montou o trio de câmara Trem de Corda, fundindo música barroca com música popular brasileira. Ao receber uma encomenda para compor uma ópera caipira, em 1992, Ivan Vilela voltou a se debruçar sobre a viola, com objetivo de escrever as partituras para o instrumento. Ele também fez parte do grupo de música renascentista Anima (do qual viria a participar Paulo Freire, após a saída de Vilela), inserindo a viola e outros elementos sonoros do folclore brasileiro.

Vilela afirma que o seu processo de aprendizagem na viola deu-se a partir de esforços em compor para o instrumento e criar arranjos inovadores para canções do repertório caipira, além de tirar de ouvido músicas de duplas e violeiros como Renato Andrade, Almir Sater e Tavinho Moura. A partir daí, ele conta, a viola caipira foi tomando gradativamente o lugar do violão, “até que hoje eu uso o violão para fazer arranjo só. Já não toco violão, praticamente. E a viola foi aos poucos tornando-se uma porta-voz mesmo. Abriu um canal ali entre nós que tudo que eu preciso dizer que eu não consigo, por ela sai”³⁴⁴.

O violeiro itajubense lançou seu primeiro disco solo em 1998, *Paisagens*, no qual se faz evidente sua diversificada trajetória artística. O próprio título do álbum remete a diferentes paisagens musicais ali incorporadas. A faixa *Armorial*³⁴⁵, por exemplo, faz alusão ao movimento surgido na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no início da década 1970, que visava a constituição de uma arte brasileira erudita a partir das tradições da cultura popular. O álbum *Paisagens* tornou-se uma das principais referências estilísticas para a música feita com a viola caipira a partir de então.

No ano de 2001, Ivan Vilela fundou a Orquestra Filarmônica de Violas, em Campinas (SP), com a proposta de trabalhar vários naipes de violeiros, como numa orquestra clássica, mas se utilizando apenas de violas caipiras para extrair os mais diversos timbres. Nessa orquestra, a viola é executada não apenas como acompanhamento harmônico ou com ponteados melódicos, mas também tocando apenas as cordas graves para fazer os baixos, com percussões no tampo do instrumento e outros efeitos sonoros inusitados extraídos do instrumento.

³⁴⁴ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em junho de 2020.

³⁴⁵ IVAN VILELA. *Paisagens*. Independente, 1998. Nº 108.690. 1 CD. Faixa 2: Armorial. Composição: Ivan Vilela.

No seu segundo disco solo, *Dez Cordas*³⁴⁶, Vilela apresenta composições próprias e arranjos nos quais ele recorre à técnica por ele desenvolvida de tocar separadamente as dez cordas da viola caipira. Trata-se de uma nova maneira de encarar a execução da viola, como um instrumento de dez cordas e não de cinco pares, com objetivo de explorar diferentes timbres e texturas sonoras. Para tanto, solicitou ao luthier Vergílio de Lima que aumentasse as distâncias entre as cordas dos pares. Vilela relata que demorou cerca de um ano e meio para desenvolver a pesquisa técnica e adaptar os movimentos da mão direita, recorrendo a técnicas de Alexander de reeducação corporal.

Ivan Vilela foi responsável ainda por fundar, em 2005, a primeira graduação de viola caipira em uma instituição de ensino superior. Trata-se do bacharelado em viola brasileira da USP, inicialmente abrigado no campus de Ribeirão Preto (SP), onde Vilela lecionou até 2007, sendo então transferido para o campus paulistano. Vilela concluiu seu mestrado em Composição Musical na Unicamp em 1999, sob orientação de José Roberto Zan, defendendo dissertação em que analisa a composição da sua ópera caipira. Obteve o título de doutorado em Psicologia Social na USP em 2012, orientado por Ecléa Bosí, no qual desenvolveu uma tese sobre a história social da música caipira, que deu origem ao livro *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*, publicado pela Editora da USP em 2013. Em 2019, Vilela foi contratado como pesquisador convidado do Centro de Estudos em Música e Dança do Instituto de Etnomusicologia (INET-md) da Universidade de Aveiro em Portugal, para atuar no projeto Atlântico Sensível (AtlaS), o qual busca compreender os trânsitos musicais de instrumentos no Atlântico lusófono.

Ivan Vilela é mais um representante da nova viola brasileira que, seguindo os caminhos abertos por Renato Andrade, levou a vertente concertista do instrumento típico do meio rural brasileiro para vários países do mundo. Vilela possui uma trajetória semelhante à de Roberto Corrêa, de modo que ambos os violeiros mineiros são hoje reconhecidos como os principais pesquisadores sobre a viola e música caipira, bem como os mais notáveis representantes do movimento musical que tomou força em meados dos anos 1990.

Por fim, vale trazer aqui o relato de Ivan Vilela sobre os percalços da sua trajetória artística e o esforço em inserir a prática da viola caipira no contexto universitário:

³⁴⁶ IVAN VILELA. *Dez cordas*. Independente, 2007. 1 CD.

Cresci no interior, onde a periferia se confunde com a zona rural. E desde cedo tomei o gosto pelas expressões das manifestações da cultura popular que me cercavam, sobretudo as folias de Reis e congadas presentes na minha infância. Quando fui cursar Composição Musical na Unicamp, eu já tinha 26 anos. Antes eu havia feito dois anos de História. Na faculdade de Música, encontrei minha real condição. Os colegas do curso de música clássica que eu fazia me tratavam como músico popular, porque para sobreviver em Campinas, eu tocava em bares e dava aulas particulares de violão. Já os colegas do curso de música popular, que estava em seu primeiro ano de instalação, me tratavam como músico regional ou folclórico, como me chamavam alguns deles, porque eu já fazia pesquisa de campo e conhecia e transitava no meio musical que era tratado pela mídia como música regional. [...] Fui experimentando um não lugar, pois não era reconhecido nem em um, nem em outro ambiente. O que pode parecer um mal, foi na realidade uma porta, pois me permitiu transitar sem amarras pelos três ambientes: o da música clássica, o da música popular e com proximidade do que chamamos de música folclórica.³⁴⁷

O violeiro Fernando Deghi nasceu em 1962, em Santo André (SP), região metropolitana de São Paulo, em uma família de músicos formada por imigrantes italianos e espanhóis. Após 20 anos dedicados ao violão erudito, Deghi passou a sofrer de uma distonia muscular no dedo indicador direito, o que comprometeu a execução do violão e o deixou angustiado no rigoroso meio da música de concerto. À época, o principal responsável por aproximá-lo à viola caipira foi o cunhado da sua sogra, primo dos membros das duplas Zico & Zeca, Vieira & Vieirinha e Liu & Léu, uma família importante na história da música sertaneja e detentora da fábrica de violas Xadrez. Assim, recordando-se do repertório caipira que escutava com seu pai na infância em bailes no norte do Paraná, Deghi foi se interessando pela prática da viola caipira, já no final dos anos 1980.

Fernando Deghi conta que, nos seus primeiros contatos com a viola caipira, achava o instrumento complexo e ao mesmo tempo limitado, por ter apenas cinco ordens de cordas, sendo que se repetiam as notas dos dois primeiros nos dois últimos pares, na afinação mais tocada, cebolão. Ele começou então a experimentar e criar diferentes afinações, e pesquisar técnicas de mão direita que permitissem superar o seu problema motor, conforme relata:

Foi difícil, a princípio, mas a viola foi entrando devagarzinho [...] porque no violão eu já conhecia o braço, sabia como era de frente para trás, e aí parece que a criatividade da gente fica um pouco presa. Você sabe para onde é que vai. E a viola me trouxe essa coisa de descobrir novos campos sonoros nas afinações. Esse lado composicional veio à tona. [...] Em 89 eu comecei a mexer com isso. Só que aí eu tinha o problema distônico do meu dedo indicador. Como a viola é um instrumento

³⁴⁷ Palestra proferida por Ivan Vilela na abertura do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, em junho de 2020. Disponível em www.youtube.com/watch?v=3yZg0wSaFeI (acesso 04/07/2021).

que você utiliza muito o polegar, então a princípio eu comecei a fazer coisas dentro do universo mais regional. Eu tinha uma habilidade no dedo médio e dedo anular, só que a minha distonia foi se agravando. [...] Eu vi a técnica de guitarra portuguesa, que eles usam o dedo indicador como se fosse uma palheta. E aí eu fiz algumas adaptações, treinei. [...] Eu penso que a minha viola tem uma configuração da música violonística que eu trouxe por influência principal dos compositores que eu estudei e o jeito de tocar. Eu não toco viola de uma forma regional, como um cara que tocou música caipira. Eu toco viola com a formação mais erudita.³⁴⁸

Dez anos após abandonar o violão pela viola caipira, Fernando Deghi gravou seu primeiro disco, *Violeiro Andante*³⁴⁹, no qual o músico incorpora diversas referências: da música barroca e ibérica ao choro, chamamé e o pagode de Tião Carreiro, além de abrir o disco interpretando um conto caboclo. Em seguida, Deghi publicou o livro *Viola brasileira e suas possibilidades* (2001), com as partituras de 15 composições próprias e um arranjo para *Ave Maria* de Charles Gounod, lançados no seu primeiro CD. Desde então, Deghi tem se dedicado a escrever partituras de suas composições com objetivo de produção de repertório instrumental para a viola, que para ele é o principal caminho para o desenvolvimento técnico do instrumento. Para publicar suas obras musicais e catálogos de partituras, Deghi criou a sua própria editora, Violeiro Andante. Ele possui uma íntima relação com a cultura ibérica, tendo feito constantes viagens a Portugal desde o ano de 2003, ocasiões em que realiza concertos e pesquisas sobre os cordofones europeus.

José Rodrigues Pereira, mais conhecido como Pereira da Viola, nasceu também no ano de 1962, sendo o décimo primeiro filho de uma numerosa família residente na localidade rural de São Julião, hoje reconhecida como comunidade quilombola, no município de Teófilo Otoni (MG), no Vale do Mucuri, nordeste do estado mineiro. Por volta dos dez anos de idade, migrou para o distrito de Nova Lima, no município de São Mateus (ES), com tios e um irmão mais velho, para ser alfabetizado e dar continuidade aos estudos básicos, já que a escola rural da sua comunidade havia sido fechada. No Espírito Santo, envolveu-se com movimentos sociais ligados à Teologia da Libertação e colaborou na organização de lavradores que viriam a conformar o primeiro assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no estado. Pereira foi fundador e primeiro presidente do sindicato dos trabalhadores rurais de Serra dos Aimorés (MG), onde mobilizou duas greves durante a instalação de usinas de álcool na região³⁵⁰. Em Serra dos

³⁴⁸ Entrevista com Fernando Deghi, realizada em março de 2019.

³⁴⁹ FERNANDO DEGHI. *Violeiro Andante: a viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante (independente), 1999. 1 CD.

³⁵⁰ Cf. documentário *Aboiador de Violas*, 2010. Dirigido por Tata Lobo e Léo Rodrigues.

Aimorés, ele se formou em magistério, se engajou no movimento cultural da cidade e teve contato com variadas linguagens artísticas. Foi ali que começou a se dedicar à prática da viola caipira, resgatando sua memória musical familiar.

Pereira da Viola procura sempre retornar a sua terra natal, especialmente para as festas do ciclo natalino das folias de Reis, e carrega como influência sonora primordial a musicalidade absorvida em casa com seus pais, o sanfoneiro João Preto e a cantadeira Augusta, provenientes do Vale do Jequitinhonha. Pereira da Viola já participava de festivais e havia se mudado para Belo Horizonte, quando lançou na década de 1990 seus três primeiros discos de canções³⁵¹, nos quais se destacam os toques tradicionais do norte de Minas Gerais e expressões musicais como calango, contradança, coco, batuque e folia de Reis. Sobre suas influências, ele afirma:

A minha herança cultural que eu trago para a viola é uma herança que vem da cultura popular daquela região. As folias de Reis, os grupos de batuques, as danças, a própria coisa do coco, da embolada, que a gente herda isso do Nordeste ali, mais Bahia, o samba de roda. Então a minha viola dialoga, e claro, a influência ibérica também, porque não tem jeito da gente não falar da influência europeia nos nossos trabalhos. Mas a base minha é essa cultura popular. E aí eu bebi muito na fonte de Zé Côco do Riachão e de violeiros mais renomados, o próprio Renato Andrade, o Almir eu ouvi muito os dois primeiros discos instrumentais. Então assim, isso tudo influencia a gente, né? Por outro lado, eu fui muito influenciado pela musicalidade de Elomar, de Paulinho Pedra Azul, de Rubinho do Vale, essa cultura do Vale do Jequitinhonha, que pega parte ali, vai para os lados de Vitória da Conquista na Bahia. Então tem muito dessas influências. Então assim, é meio que uma mistura. O Dércio Marques também me influenciou muito.³⁵²

Já o violeiro Chico Lobo nasceu em 1963, na cidade de São João del-Rei (MG). Encantado com as folias de Reis e do Divino Espírito Santo que acompanhava desde a infância, ele ganhou sua primeira viola aos 12 anos de idade do seu pai. Ao contrário de outros violeiros de sua geração, Chico Lobo adentrou à vida musical diretamente pela viola caipira, tendo como referências diversos usos do instrumento, como relata:

Ao pegar a viola, eu passo a ouvir músicas na rádio e comprar discos que tinham a presença da viola. Às vezes as pessoas acham que a minha grande influência foi a música caipira. Também, porque eu ouvia música caipira com o papai. Papai teve dupla caipira na juventude, na cidade dele, em Jeceaba. Então ele cantava muito

³⁵¹ PEREIRA DA VIOLA. *Terra boa*. Independente, 1993. N° 438.085. 1 CD. *Tawaraná*. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1996. N° 038074. 1 CD. *Viola cósmica*. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1998. LAPA 004. 1 CD.

³⁵² Entrevista com Pereira da Viola, realizada em julho de 2019.

Torres & Florêncio, João Pacífico, que eram também o que eu gostava da música caipira. Mas a minha grande influência foi o movimento armorial do Nordeste. Então no final da década de setenta, eu ouvi muito a música armorial nordestina. Surgiu Quinteto Violado, Banda de Pau e Corda, Quinteto Armorial. Os discos primeiros do Geraldo Vandré, sempre usavam muita viola fazendo *riff*. Então isso foi um contato imediato. Eu me lembro da época do colégio, que eu comprava os discos. A gente tinha uma turma que esperava sair novos discos da Banda, do Quinteto Violado, para a gente se reunir e ouvir. E a partir dos solinhos de viola, eu ficava tirando os *riffs* e os solos de viola, foi uma grande escola para mim. Depois, com 15 para 16 anos, eu conheci pessoalmente o Renato Andrade, que foi fazer um *show* em São João del-Rei, na rádio São João, no auditório da rádio. Eu já conhecia o seu Renato, também já tinha disco dele. Fiquei assim enlouquecido, porque era a primeira vez que eu ia ver uma viola assim com um artista, ao vivo. Até então, era só viola de manifestação da cultura popular. E fui na rádio, peguei os panfletos tudo e saí distribuindo pela cidade inteira, porque eu achava que todo mundo tinha que ver o seu Renato. Fui nos três dias e acabou que no terceiro dia, ele vendo aquele rapaz indo lá, a gente se aproximou, ele acabou indo almoçar na minha casa e passar o dia inteiro na casa do papai. E a gente se tornou amigo. [...] Às vezes as pessoas perguntam sobre minhas influências. O Tião Carreiro e a música caipira talvez tenham tido 10% só de influência no meu jeito de me aproximar da viola.³⁵³

Ao se mudar para Belo Horizonte, no ano de 1985, para fazer curso preparatório para vestibular, Chico Lobo entrou em contato com os músicos do Vale do Jequitinhonha e pôde assistir a algumas apresentações de artistas que marcaram sua vida musical, como Almir Sater. Na capital mineira, Chico Lobo passou a tocar com o grupo de projeção folclórica Aruanda, com o qual realizou diversas turnês, tendo a oportunidade de conhecer muitos violeiros. Na faculdade de Educação Física na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), envolveu-se com o circuito musical universitário e fez parte do grupo de extensão de folclore Sarandeiros. Chico Lobo atuou como educador físico, trabalhando com crianças a partir de cantigas de roda e folclore. Contudo, após sofrer um acidente automobilístico em 1991, decidiu se dedicar exclusivamente à carreira artística.

Chico Lobo lançou seu disco de estreia, *No braço dessa viola*³⁵⁴, em 1996. Na sua discografia, ele tem parcerias com notáveis nomes da música popular brasileira, como Maria Bethânia, Zeca Baleiro, Renato Teixeira, Tavinho Moura, Pena Branca, Rolando Boldrin, Xangai e Quinteto Violado. O violeiro são-joanense também atua como produtor musical, escritor e apresentador de rádio e televisão, além de manter na sua cidade natal o Instituto Sócio Cultural

³⁵³ Entrevista com Chico Lobo, realizada em agosto de 2020.

³⁵⁴ CHICO LOBO. *No braço dessa viola*. São Paulo: Kuarup, 1996. KCD-125. 1 CD.

Chico Lobo, com objetivo de valorizar e divulgar a viola caipira e a cultura popular, bem como ensinar a prática do instrumento para crianças da zona rural da região.

Em 2012, lançou o projeto *Viva Viola: 60 cordas em movimento*, com outros violeiros de Minas Gerais, a saber, Pereira da Viola, Bilora, Wilson Dias, Joaci Ornelas e Gustavo Guimarães. Os seis violeiros participantes do projeto, além de serem todos provenientes de regiões interioranas do estado, têm uma maneira comum de encarar a prática da viola, baseada nos toques, danças e cantoria das tradições da cultura popular mineira. Para Chico Lobo, em várias regiões de Minas Gerais, a viola “é muito associada às manifestações da cultura popular, manifestações religiosas, à figura do violeiro solista, e não das duplas caipiras”³⁵⁵.

Chico Lobo é mais um instrumentista contemporâneo que tem feito a ponte com as origens ibéricas da viola brasileira. Ele realiza o Encontro das Violas de Arame desde 2009, na busca de dialogar a prática da viola caipira com as tradições das violas portuguesas. O referido encontro binacional surgiu do contato de Lobo com o violeiro português Pedro Mestre, que aprendeu a tocar a viola campaniça da região de Alentejo com os últimos dois tocadores que ainda se encontravam vivos no século XXI, sendo hoje um dos principais responsáveis pelo incentivo à prática desta viola portuguesa³⁵⁶.

Além dos instrumentistas brasileiros citados, muitos outros violeiros nascidos entre as décadas de 1950 e 1960 contribuíram para a consolidação da nova viola brasileira em meados dos anos de 1990, como Enúbio Queiroz, Adelmo Arcoverde, Miltinho Edilberto, Marcos Mesquita, Braz da Viola, Rogério Gulin, Marcus Ferrer, Mazinho Quevedo, Levi Ramiro, Bilora, Zeca Collares, João Ormond, Wilson Dias, João Araújo, Osni Ribeiro, Rui Torneze, etc. Em comum entre todos eles está o fato de valorizarem e pesquisarem, formal e informalmente, as tradições da viola, ao mesmo tempo em que incorporam diversas linguagens absorvidas em suas trajetórias pessoais particulares.

Sobre as influências musicais daqueles entrevistados para esta pesquisa, são recorrentes as menções à música erudita, ao *rock'n'roll* e outros gêneros internacionais, bem como aos usos da viola nas manifestações folclóricas e na música popular brasileira dos anos 1970, sobretudo aquela ordinariamente chamada de música regional. Os grupos vinculados ao movimento armorial, bem

³⁵⁵ Entrevista com Chico Lobo, realizada em agosto de 2020.

³⁵⁶ Cf. *De Minas ao Alentejo*. Documentário dirigido por Jeanne Duarte, com Chico Lobo e Pedro Mestre. Co-produção de Viola Brasil e Campaniça, 2013.

como o pioneirismo de Renato Andrade, foram algumas das referências mais citadas pelos representantes dessa geração, justamente por fundirem a música erudita com tradições populares do Brasil. As duplas caipiras continuam tendo sua relevância na formação cultural desses violeiros, porém deixaram de ser a única, ou mesmo a principal referência sonora. Nesse sentido, tais instrumentistas trazem vivências e maneiras de encarar a viola semelhantes às de Almir Sater, um dos principais responsáveis pela ampliação dos usos da viola caipira, em diálogo com suas seculares tradições. Sater, apesar de contemporâneo dessa geração, nela exerceu também influência decisiva, especialmente através de seus álbuns instrumentais.

Seja por meio de canções ou composições instrumentais, os expoentes dessa nova viola brasileira têm levado a prática da viola caipira a festivais de música popular e salas de concerto em todo o Brasil. Entre os diferentes espaços nos quais essa nova viola encontra abrigo, o circuito cultural do Serviço Social do Comércio (SESC) tem sido o mais relevante em termos de visibilidade e consagração. Frequentemente realizam também apresentações em outros países, algo que os violeiros que se restringem às formas musicais das duplas caipiras dificilmente puderam alcançar. Quase todos aqueles citados neste capítulo lançaram seus primeiros discos solos com viola entre o final da década de 1980 e meados da década 1990, tornando-se as balizas estéticas de um novo movimento artístico. Muitos deles também passaram por ambientes universitários, tiveram estudo musical em outros instrumentos e atuam como professores, fomentando um recente cenário de escolarização da viola caipira.

Assim, além de violeiros, são também pesquisadores, produtores, escritores, editores e professores que têm protagonizado o movimento de consolidação artística da viola caipira em novos espaços socioculturais, por meio de inéditas perspectivas. São, portanto, ao mesmo tempo, frutos e catalisadores do processo de valorização da cultura e viola caipira no final do século XX, a que temos nos referido.

Um fator fundamental na consolidação do movimento da nova viola brasileira foram os esforços de mobilização, articulação e institucionalização aos quais deram início essa geração de violeiros, organizando encontros, festivais, prêmios, seminários, congressos e associações.

Um dos primeiros eventos a unir esses novos violeiros foi o Encontro das Cordas, em Campinas, no ano de 1996. Organizado por Ivan Vilela, tal evento contou ainda com Roberto Corrêa, Paulo Freire, Pereira da Viola e Braz da Viola. No ano seguinte, a pesquisadora e produtora cultural Myriam Taubkin realizou o projeto Violeiros do Brasil, com objetivo de “mostrar para o

público um espectro honesto da nossa viola, os caminhos que o instrumento tomou com o passar dos anos e através das mãos de artistas criativos, assim como as singularidades de cada violeiro nas regiões onde o instrumento é importante”³⁵⁷.

Em quatro fins de semana dos meses de agosto e setembro de 1997, no SESC Pompeia em São Paulo, o projeto de Taubkin promoveu oficinas, exposições e concertos, exibidos pela TV Cultura. Apresentaram-se Zé Côco do Riachão, Renato Andrade, Zé Mulato & Cassiano, Pena Branca, Almir Sater, Tavinho Moura, Passoca, Adelmo Arcoverde, Braz da Viola, Pereira da Viola, Paulo Freire, Roberto Corrêa e Ivan Vilela. No ano seguinte, os violeiros voltaram a se apresentar lado a lado em São Paulo, e ainda, em 2009, em Belo Horizonte, no lançamento do livro e do documentário *Violeiros do Brasil*³⁵⁸. Tais eventos são hoje lembrados como marcos da nova viola brasileira, ao reunir violeiros de várias gerações, reconhecendo, dessa forma, a continuidade das tradições da viola caipira no fazer musical dos novos instrumentistas.

Vale aqui trazer as percepções dos protagonistas sobre a importância que teve o *Violeiros do Brasil* no desenvolvimento da viola caipira contemporânea:

“*Violeiros do Brasil*, de 1997, constituiu um marco histórico na expansão da viola, principalmente no tocante à produção cuidadosa, à repercussão positiva em todo o Brasil e ao elenco formado por grandes nomes da viola. Uma *inceleste maravilha*. Sinto-me orgulhoso por ter feito parte desse encontro histórico” (Pereira da Viola).

“*Violeiros do Brasil* foi um grande momento para a viola em nosso país. Deu visibilidade ao movimento musical que estava acontecendo em torno do instrumento e propiciou encontros. Para mim, um momento memorável: a alegria de ver, ouvir, tocar e conhecer melhor o trabalho dos mais destacados violeiros do Brasil” (Roberto Corrêa).

“Para citar Renato Andrade: a viola parecia ‘um óculos sem lente que havia perdido a armação!’ A partir de *Violeiros do Brasil*, de 1997, ficou mais fácil vislumbrar um horizonte para sermos livres no que ousamos hoje” (Braz da Viola).

“*Violeiros do Brasil* inseriu a viola e o violeiro num contexto contemporâneo” (Passoca).

“Acredito que *Violeiros do Brasil* tenha sido a primeira grande manifestação da força da viola no Brasil. E os frutos desse encontro são visíveis na grande quantidade de violeiros que surgiu nesses últimos dez anos” (Paulo Freire).³⁵⁹

³⁵⁷ TAUBKIN, 2008: 23.

³⁵⁸ Não participaram das produções do livro e documentário de 2008, bem como do *show* de 2009, apenas Zé Côco do Riachão e Renato Andrade, que haviam falecido.

³⁵⁹ *Ibidem*: 27.

Em 2002 e 2003, no SESC Campinas, ocorreram as duas edições do festival *Caipira Groove*, que reuniu vários grupos musicais surgidos na última década do século XX com a proposta de misturar a música caipira com o *rock, reggae, rap, funk, pop* e outros gêneros internacionais, utilizando-se da viola com bateria, guitarra, baixo e outros instrumentos elétricos. Em 2003, foi a vez dos Centros Culturais do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro e Brasília sediarem o *Viola Turbinada*. Desses projetos, participaram bandas como Tuia e o Dotô Jéka, Matuto Moderno, Mercado de Peixe, Sacicrioulo, Caboclada, Fulanos de Tal, Dioni Zica, Jerry Espíndola & Croa, Trem da Viração, entre outras. Naquele mesmo ano, o selo Obi Music lançou uma coletânea de músicas de algumas dessas bandas³⁶⁰. Essa vertente de bandas que incorporam a sonoridade da viola caipira teve como precursor o *rock rural* dos anos de 1970, mas também foi influenciada pelo movimento *manguebeat* pernambucano dos anos de 1990.

O antropólogo Hermano Vianna escreveu um texto-manifesto a pedido da banda Mercado de Peixe, em ocasião do festival *Caipira Groove*, nomeando essas bandas de “pós-caipira”. Ao refletir “que interesse pode ter se usar a palavra caipira – mesmo com o prefixo pós – hoje?”, Vianna escreve:

Caipirando o uso das máquinas, não corremos o risco apontado por Antonio Candido, aquele do ‘saudosismo transfigurador’ ou de ‘uma verdadeira utopia retrospectiva’, que pensa o tempo ‘dos antigo’ como o tempo da fartura, e lamenta o presente. Um verdadeiro pós-caipira (anti o caipira-estilizado-de-festa-junina, festa sempre nostálgica do antigo, do que já passou – mas isso não quer dizer que o estilo junino não seja útil... ou mesmo o sertanejo-hiperpop de Sandy & Junior... tudo é radicalmente reciclável...) aproveita radicalmente o presente, sem se preocupar com o registro do que está vivendo. Todo o resto, como diria o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, ‘não paga a pena’. Porque não paga mesmo! Presente? O que é o presente para um pós-caipira? O presente pode ser uma maneira de se perder no tempo, como disse Gilberto Gil: ‘jeca total deve ser jeca tatu... um tempo perdido... interessante a maneira do tempo... ter perdição quer dizer, se perder no correr, decorrer da história’. Esse presente, assim pensado e vivido, não é certamente o fim da história, mas a história vivida sem a ilusão da evolução totalitária. Cada pós-caipira tem seu próprio tempo, e sua maneira – acorradamente correta – de estar no tempo. Lição: o tempo do mangue-beat: nada nostálgico da pureza perdida do maracatu; e por isso o maracatu está mais vivo do que nunca. Hoje. O mangue-beat nos ensinou a botar fogo na cultura local,

³⁶⁰ VÁRIOS. *Nova Moda: caipira pop*. São Paulo: Obi Music, 2003. O1301006-1. 1 CD.

afrociberdelificando-a. É preciso agora jeco-centrifugar o afrociberdelificado. Para fazer coro com o Jeca Tatu de Monteiro Lobato: ‘Eta fogo bonito!’³⁶¹.

Em relação à vertente instrumental, destacam-se as duas edições do Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola, com curadoria de Ivan Vilela, nos anos de 2004 e 2005. As eliminatórias do Prêmio passaram por vários estados do Brasil e tiveram como principais vencedores os violeiros Sidnei de Oliveira em 2004, com a composição *Esplendor*, e Chico Moreira em 2005, com *Cachorro Doido*.

Outra premiação, voltada a toda cadeia produtiva da viola, foi o Prêmio Rozini de Excelência da Viola, promovido pelo Instituto Brasileiro da Viola Caipira (IBVC), que também ocorreu em duas edições, sendo no ano de 2010 em Belo Horizonte (*show* de encerramento de Chico Lobo e Pereira da Viola) e 2013 em São Paulo (*show* de encerramento de Almir Sater)³⁶². Na edição de 2010, por exemplo, artistas e produtores foram laureados nas seguintes categorias: luthier, eventos, programa de rádio, programa de TV, *site* de *internet*, produto, literatura, intérprete, outras vertentes, sangue novo, dupla revelação, grupo de viola, orquestra de viola, violeira solo, dupla feminina, violeiro solo, dupla masculina, guardiões das raízes, pesquisador / professor, referência, colaboradores e apoios especiais.

De fato, desde o seminal Violeiros do Brasil na década de 1990, que consagrou o movimento da nova viola brasileira, uma quantidade abundante de festivais, seminários e congressos tem ocorrido, com alcance regional, nacional ou mesmo internacional. Em vista disso, seria impossível listar todos os eventos relacionados à viola caipira sob o prisma da expansão da sua prática, nas últimas duas décadas. Apenas a título de exemplo, podem ser citados ainda o festival Voa Viola, em 2010 e 2012, com curadoria de Roberto Corrêa e Paulo Freire, patrocinado pela Caixa Econômica Federal, com objetivo de mapear a produção musical contemporânea da viola, premiar artistas selecionados por voto popular e levar a várias capitais brasileiras seminários e apresentações de violeiros e violeiras de todas as vertentes; o projeto Sonora Brasil do SESC, dedicado às violas brasileiras (caipira, nordestina, de concerto e singulares), entre 2015 e 2016; o *Mil Violas*, que na sua segunda edição, em 2017, reuniu 661 violeiros tocando ao mesmo tempo no

³⁶¹ VIANA, Hermano. *Manifesto pós-caipira*, 2003. Disponível em www.geocities.ws/violaeletrica/manifesto.htm (acesso em 04/07/2021).

³⁶² A revista *Viola Caipira*, publicada entre os anos de 2003 e 2011, com edição do violeiro mineiro Pinho, já havia realizado o primeiro Prêmio Nacional de Excelência da Viola Caipira, em homenagem a Tião Carreiro, em 2004, ainda sem a parceria da Rozini e antes da fundação do IBVC. A festa de premiação ocorreu no centro cultural Casa do Conde, em Belo Horizonte, na noite de 15 de janeiro de 2005.

Ginásio Sabiazinho em Uberlândia, registrando no *Guinness Book* o recorde de *largest viola caipira ensemble*; e o VII Encontro de Musicologia da USP de Ribeirão Preto, com o tema “A viola caipira na Universidade: entre o local, o regional e o universal”.

Não obstante a proliferação de eventos relacionados à viola caipira, em termos organizativos, o movimento de articulação e institucionalização da Associação Nacional dos Violeiros e Violeiras do Brasil (ANVVB) deve ser destacado. A Associação começou a ser gestada em 2003, no I Encontro Nacional de Violeiros promovido pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) junto à Festa do Milho Verde em louvor a São José Operário, no Centro de Formação Dom Hélder Câmara, em Ribeirão Preto (SP), fruto da articulação de Pereira da Viola, entre outros violeiros, com coordenadores do movimento, como Felinto Procópio “Mineirinho”. Esse primeiro Encontro resultou na Carta de Ribeirão Preto, na qual os violeiros afirmaram seus objetivos: “frente à globalização, ao avanço das tecnologias e à hegemonia da mídia convencional, é necessário cultivar os valores autênticos da cultura brasileira dentro de uma visão pluralista e dialogada, e criar as condições para a valorização e disseminação dessa cultura”.

Em março de 2004, no II Encontro Nacional de Violeiros, foi fundada a Associação Nacional de Violeiros do Brasil, que futuramente viria a incluir na sigla as violeiras, tornando-se ANVVB. O Encontro Nacional de Violeiros promovido pelo MST teve ainda edições em 2005, 2006, 2009 e 2014, promovendo oficinas ligadas à viola e cultura popular, organização política e agroecologia, além de rodas de viola sob a figueira centenária do sítio Pau d’alho em Ribeirão Preto, que se tornou símbolo desse movimento. A ANVVB teve como primeiro presidente Pereira da Viola e vice Rogério Gulin; a presidência passou ainda por Bilora, antes de instituir o modelo atual de diretoria colegiada.

Entre as atividades fomentadas pela Associação, estão os quatro Seminários Nacionais de Viola Caipira. A primeira edição ocorreu em Belo Horizonte em 2008; a segunda, em 2013 no Distrito Federal; a terceira, em 2014 em São Paulo; e a quarta novamente no Distrito Federal, dividida em duas etapas, sendo a primeira em dezembro de 2015 e a segunda em fevereiro de 2016. A última edição do Seminário foi dedicada à cadeia produtiva da música e viola caipira, e teve o patrocínio do Serviço Social da Indústria (SESI) e da Fundação Nacional de Artes (Funarte)³⁶³.

³⁶³ Cf. ANVVB (2017) para informações sobre a Associação, os Encontros Nacionais de Violeiros e os Seminários Nacionais.

Em 2017, a ANVVB protagonizou uma sessão solene no plenário da Câmara dos Deputados, em Brasília, que contou com a fala de diversos artistas e parlamentares na tribuna, em comemoração à aprovação por essa casa do projeto de lei³⁶⁴ que institui o dia nacional da música e da viola caipira em 13 de julho (data de nascimento de Cornélio Pires). Naquele mesmo ano, a Associação protocolou o requerimento para instauração do processo de reconhecimento da viola como patrimônio imaterial do Brasil no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em relação a ações de salvaguarda, ressalta-se que o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) declarou os saberes, linguagens e expressões musicais da viola como patrimônio cultural imaterial do estado de Minas Gerais em junho de 2018, sendo o quinto bem registrado pela fundação estadual. No ano anterior, como parte do inventário realizado, o IEPHA-MG organizou o seminário *Violas: modos de fazer e o tocar em Minas*, para promover o debate acerca do processo de reconhecimento do instrumento, reunindo pesquisadores e violeiros de diversas vertentes. O Instituto também criou uma plataforma virtual para cadastro contínuo dos instrumentistas e fazedores de viola.

De acordo com João Araújo, violeiro e produtor cultural mineiro, criador da campanha *Viola: nosso patrimônio*, a importância do reconhecimento oficial do instrumento como patrimônio imaterial está nas oportunidades abertas para toda a cadeia produtiva no âmbito dos meios de comunicação, comunidade acadêmica e patrocinadores em geral:

A gente já sabe que a coisa é um tesouro, que aquele tesouro merece ser preservado. Então, para que o reconhecimento oficial? A diferença que faz é que a partir do reconhecimento oficial, o órgão, seja ele municipal, estadual, federal ou mundial (a Unesco), o órgão está decretando oficialmente que ele reconhece aquele bem como um patrimônio e que ele está aberto a fazer estudos e ações pela preservação e salvaguarda daquele patrimônio. Então, é muito diferente. É uma janela aberta que os espaços de mídia reconhecem, porque é oficial, é uma coisa oficial do governo, então os espaços se abrem mais para esses bens. As universidades também entendem essa língua muito claramente. E também tem uma importância muito grande na valorização de quem trabalha. Voltando ao exemplo da viola, a partir do momento em que o governo decretou o reconhecimento oficial da viola como forma de expressão, o violeiro, quem fabrica, quem faz *show*, quem faz projetos, enfim, todo mundo, quem escreve livros, quem faz filmes, todo mundo relacionado à viola,

³⁶⁴ PL 399/2019, de autoria do deputado federal João Daniel (PT-SE). Outra sessão solene ocorreu em 13 de julho de 2019, solicitada pelo senador Izalci Lucas (PSDB-DF), no Senado Federal, onde atualmente tramita a proposta.

passa a perceber que está fazendo parte de alguma coisa muito importante, de um tesouro oficialmente reconhecido.³⁶⁵

Nota-se que essa geração de “violeiros solteiros”³⁶⁶ que despontaram na década de 1990, com a proposta de alargamento artístico e cultural da viola caipira, foi responsável pela inserção da sua prática em espaços a ela interditados até então, além de alavancar o processo de escolarização da viola caipira, a partir de pesquisas, publicações e criação de cursos formais em instituições públicas de ensino. Suas atuações como docentes, pesquisadores e artistas passaram a atrair para a viola caipira muitos praticantes de outros instrumentos, como violão clássico e popular, sobretudo jovens que, muitas vezes, sequer tinham intimidade com a música sertaneja, mas que passaram a ver na viola possibilidades frutíferas de expressão musical. A primeira geração da nova viola brasileira abriu caminhos para uma miríade de violeiros e violeiras que intensificaram o movimento de expansão da prática do instrumento no novo século.

É enorme a quantidade de instrumentistas que hoje se dedicam à viola transbordando e ressignificando sua identidade musical caipira. Sendo impossível desenvolver aqui uma abordagem suficientemente abrangente de todos esses novos violeiros e violeiras que seguem irrompendo no cenário musical da viola, a escolha metodológica foi selecionar uma amostra de cinco entre os mais notáveis violeiros da atualidade, com objetivo de ilustrar as diversas trajetórias socioculturais dos violeiros contemporâneos e suas abordagens musicais. Ressalta-se que a experiência musical e social de tantos outros violeiros será ainda trazida em outros momentos da tese. Assim, os músicos escolhidos para exemplificar e representar aquela que podemos caracterizar como a segunda geração da nova viola brasileira são: Ricardo Vignini, Fernando Sodré, Cacai Nunes, Marcus Biancardini e Arnaldo Freitas. Todos eles nasceram na década de 1970 (apenas o último no ano de 1980), consolidaram suas carreiras com gravações independentes de composições instrumentais no início do século XX e hoje despontam como grandes instrumentistas com a viola nas mãos, já servindo de referência para violeiros e violeiras mais jovens.

Ricardo Vignini é hoje o principal representante da vertente *rock'n'roll* da viola caipira. O paulistano, nascido em 1973, começou a tocar guitarra ainda adolescente, quando abandonou o

³⁶⁵ Palestra “Reconhecimento de patrimônio imaterial”, realizada em função da premiação “Arte Salva” (edital FEC 02/2020, Fundo Estadual de Cultura, Secretaria Estadual de Cultura e Turismo do Estado de Minas Gerais), disponível em www.youtube.com/watch?v=Z1RKVinQtA8 (acesso em 04/07/2021).

³⁶⁶ “Violeiro solteiro” é uma expressão utilizada por Volmi Batista para designar esses violeiros solistas, distinguindo-os da formação consagrada da dupla caipira ou de grupos como as orquestras de viola.

ensino médio para se dedicar à carreira musical, tocando inicialmente em bandas de *rock*. Interessado pelas raízes desse gênero internacional, Vignini identificou no *blues* grande semelhança com o universo rural da música caipira. Ele comprou sua primeira viola na segunda metade da década de 1990 – período em que eclodiram em São Paulo eventos como Violeiros do Brasil, que o influenciaram diretamente. Conforme crescia sua curiosidade pela viola, Vignini passou a valorizar sua herança familiar interiorana, tendo como principal referência a sua avó de São João da Boa Vista (MG). Começou também a pesquisar e acompanhar festas e manifestações da cultura popular sobre as quais a sua avó falava. Acerca de seu percurso musical, Ricardo Vignini conta:

Meu irmão mais velho era guitarrista. Eu comecei tocando *rock* pesado. Aí você começa a ver o que o cara do Metallica escuta. Vai escutar Black Sabbath, Led Zeppelin. E o que o cara do Led Zeppelin escuta? Aí você vai cair naquela música rural, no *blues* e no *country*. Aí eu comecei a pesquisar um pouco disso e vi que aqui tinha essa mesma tradição. Você tem aqui também essa música rural da gente, do Brasil. Eu me apaixonei por isso e, basicamente, parei de tocar guitarra e comecei a estudar essa coisa a fundo. Mas assim, quando eu fui estudar, eu não queria fazer fusão, nem nada disso. [...] Só depois de um tempo que eu passei a usar essa bagagem, essa influência que eu tinha de outros tipos de música, na viola. E hoje eu tento colocar viola no máximo de lugares que não são o habitat natural da viola. Aliás, os lugares que eu sou mais convidado para tocar são lugares desse tipo, lugares que não tem essa tradição da viola ali. Toco por exemplo no Rio de Janeiro, poucos violeiros conseguem fazer alguma coisa no Rio de Janeiro. E eu faço algumas coisas lá justamente por trazer uma coisa que é diferente. [...] Ano passado a gente tocou no México, os caras não sabiam nem o que é viola. [...] A gente consegue chegar em lugares por causa do *rock* ser uma música universal. O Matuto, ano retrasado, tocou no Canadá. Então assim, você consegue ampliar essa coisa, tocar em lugares que não tem viola. Eu cheguei a tocar no *Rock in Rio*, saca? Coisas assim, que até então tinha uma certa barreira. [...] Meus avós todos eram do interior de São Paulo. Minha mãe era de Águas da Prata, que é do lado de São João da Boa Vista. E eu perdi minha família muito cedo, pai e mãe, avó. Minha mãe não chegou a ver eu tocar viola. Então, talvez eu comecei a tocar viola também por um pouco de busca atrás da minha herança, da onde eu vim, de onde veio minha família. Mas eu nunca tive essa vida da roça, nunca tive nada disso não. Eu gosto da música, da cultura, mas eu não vivi isso. E talvez o grande barato hoje que eu sou conhecido é porque justamente eu assumo isso.³⁶⁷

Ricardo Vignini criou o selo *Folgado*, através do qual viria a produzir não apenas seus trabalhos, mas também grupos folclóricos e violeiros de várias vertentes, incluindo duplas vinculadas ao sertanejo raiz. Em 1999, fundou o Matuto Moderno, cuja proposta é mesclar toda a

³⁶⁷ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em novembro de 2018.

bagagem cultural dos integrantes, especialmente o *rock'n'roll* com a viola caipira e manifestações populares, como a catira – que, de acordo com ele, tem tanta energia musical quanto a mais visceral das bandas de *rock*. Com o Matuto Moderno, Vignini participou dos festivais Caipira Groove e Viola Turbinada. O grupo segue em atividade, incorporando em seus *shows* desde grupos de foliões à participação especial de roqueiros, como Andreas Kisser, guitarrista da banda Sepultura.

No começo dos anos 2000, Vignini conheceu Oliveira Fontes, fundador da Associação Guarulhense dos Artistas Sertanejos (AGAS), da Orquestra Coração da Viola, do grupo Favoritos da Catira e da folia Os Mensageiros de Santos Reis. Vignini aproximou-se de Oliveira e seu filho, o catireiro Edson Fontes, quem passou a fazer parte do Matuto Moderno. Em um dos seus trabalhos de produção com o pessoal de Guarulhos, Vignini conheceu Índio Cachoeira, que se tornaria seu parceiro e referência maior no ofício de violeiro.

Índio Cachoeira (1952-2018) nasceu em Junqueirópolis (SP) e migrou para a região metropolitana de São Paulo, onde trabalhou como motorista de ônibus, ao mesmo tempo em que se dedicava à carreira artística. Era conhecido como um virtuoso violeiro, além de fabricar artesanalmente instrumentos de corda. Do contato com imigrantes bolivianos na periferia paulistana, Cachoeira absorveu a musicalidade de outros países latino-americanos a sua prática da viola caipira. Ele teve uma vasta atuação como membro de duplas sertanejas, com Tião do Gado (Carreiro), Cuitelinho, Santarém, Cacique & Pajé, entre outros. Realizou trabalhos instrumentais e, em parceria com Ricardo Vignini, lançou o álbum *Viola caipira: duas gerações*³⁶⁸.

Em 2007, Ricardo Vignini e o violeiro Zé Helder iniciaram o projeto Moda de Rock, com a proposta de adaptar para duas violas versões instrumentais de temas clássicos do *rock'n'roll*, utilizando-se de técnicas e ritmos tradicionais da viola caipira. Eles contam que o projeto surgiu de brincadeiras com seus alunos, feitas com objetivo de atraí-los e demonstrar todo o potencial do instrumento, revivendo a trilha sonora da adolescência. Com o Moda de Rock, os dois violeiros fizeram turnês internacionais e parcerias com vários músicos, como Andreas Kisser, Lúcio Maia, Edgard Scandurra, Robertinho de Recife, Pepeu Gomes, Kiko Loureiro, Marcos Suzano e Renato Teixeira.

Ricardo Vignini montou um estúdio em seu próprio apartamento, no bairro paulistano da Vila Olímpia, onde grava duplas sertanejas e violeiros de várias vertentes. Além da sua atuação

³⁶⁸ ÍNDIO CACHOEIRA e RICARDO VIGNINI. *Viola caipira duas gerações*. São Paulo: Folgado, 2014. FG-018. 1 CD.

como produtor e em grupos musicais, Ricardo Vignini possui carreira solo, em que realiza experimentações com a viola caipira, utilizando-se de instrumentos híbridos com a viola caipira, pedaleiras e outros recursos eletrônicos. Ricardo Vignini gravou o seu primeiro álbum solo instrumental em 2010, mas dez anos antes já havia lançado o seu primeiro trabalho tocando viola caipira, com o Matuto Moderno³⁶⁹. Na sua forma de executar o instrumento, ele busca aproveitar recursos comuns dos violeiros tradicionais que também são utilizados na guitarra, como *slides*, *vibratos* e *pizzicatos*. Assim, apesar das renovações que promove, ele não abre mão do aprendizado primordial das técnicas tradicionais do instrumento.

De fato, o “matuto moderno” Ricardo Vignini representa bem esse duplo olhar da nova viola brasileira, voltado tanto para a valorização da tradição quanto para a inovação na prática da viola caipira. Vignini conta que muitos dos seus alunos, atraídos por seus trabalhos com o *rock’n’roll*, buscam orientações para tocar esse gênero na viola caipira. Ele costuma falar, porém, que antes de executar Led Zeppelin na viola, é necessário aprender a tocar as músicas de Tião Carreiro:

Eu falo porque tem técnicas o instrumento. Se você vai tocar guitarra, você tem que conhecer Jimi Hendrix, guitarra elétrica. Você vai tocar violão, você vai conhecer o Bach, o Segovia. Você vai tocar piano, você tem que conhecer Chopin. Se você não conhecer essa onda do pagode, que o Tião inventou, você não vai conseguir tirar. [...] Por causa da técnica. Então, eu não toco viola que nem tocava guitarra. Eu uso a técnica polegar e indicador, que nem os caras usavam. Até quando a gente toca no Moda de Rock, as técnicas que a gente usa de levada, geralmente, elas são acaipiradas. É para você tirar o som do instrumento. Se não você vira um guitarrista. [...] Eu faço *rock* com viola. Faço música universal com viola, mas quando se fala em raiz, eu sou chato com essa coisa. Tipo assim, eu gravei aqui, o último disco que eu fiz do Cachoeira. Cachoeira & Santarém. Era uma dupla legal para caralho. Mas tinham umas letras ou outras que apareciam lá, que eu falava: essa letra está uma merda, falando de *cowboy*, não grava isso não. Aí eu ficava tesourando. Se eu deixasse, os caras botavam umas coisas estranhas, saca? Eu não deixo.³⁷⁰

Já o violeiro Fernando Sodré nasceu em 1977, em Belo Horizonte. Seu maior contato com o meio rural se deu atrás das viagens à casa de campo da família, na região da Serra do Cipó. Ainda que a música sertaneja fizesse parte da paisagem sonora da sua infância, seu interesse pela viola caipira veio aos 18 anos, ao ouvir pela primeira vez Renato Andrade tocar. Não encontrando

³⁶⁹ RICARDO VIGNINI. *Na zoada do arame*. São Paulo: Folgado, 2010. FG012. 1 CD.

MATUTO MODERNO. *Bojo elétrico*. São Paulo: Folgado, 2000. 1 CD.

³⁷⁰ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em novembro de 2018.

facilmente professor de viola caipira na capital mineira, Sodré começou a tomar aulas com o professor de violão Sebastião Idelfonso, que, apesar de ser especialista em choro, tinha uma viola caipira. Assim, Fernando Sodré iniciou-se na viola já tocando choro e logo começou a se apresentar semanalmente em programas da Rádio América de Belo Horizonte.

Questionado por que da escolha da viola caipira, Sodré respondeu que, após escutar Renato Andrade, “foi o instrumento que mais me deu vontade de tocar, mais que o violão. Eu gosto para caramba do som dela, que som bonito, eu quero tocar assim, eu quero fazer isso. Fui assim, enfeitiçado. [...] Aí o negócio tomou conta mesmo, tomou conta da minha vida”³⁷¹. Então, passou a pesquisar as técnicas tradicionais da viola e se aprofundou no repertório das duplas caipiras, principalmente depois de começar a dar aulas de viola. Ele estudou Composição Musical na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), após cursar alguns períodos de Administração. No meio universitário, Sodré participou do grupo de projeção folclórica Sarandeiros e projetos voltados à música sertaneja raiz.

Em 2001, Fernando Sodré venceu o prêmio Jovens Instrumentistas BDMG e, como compensação, pôde escolher um notável instrumentista para ser seu professor. O escolhido foi Renato Andrade. Sodré conta que desde “o primeiro dia que nos encontramos foi uma empatia incrível, ficamos amigos para caramba um do outro. Aí acabou, ele continuou frequentando a minha casa, eu a casa dele também. E começamos a tocar juntos”³⁷².

Além do choro, Sodré trouxe para sua prática musical com a viola caipira referências sonoras do *jazz* e da música mineira, sobretudo do Clube da Esquina, filiando-se à tradição da música instrumental brasileira. Ele também declara ter sido muito influenciado pela primeira geração da nova viola brasileira, aproximando-se especialmente dos mineiros Chico Lobo e Pereira da Viola. Sodré afirma que, para introduzir inovações no modo de tocar a viola caipira, buscou criar sua própria maneira de tocar. Por exemplo, com o luthier Vergílio de Lima, desenvolveu uma viola de catorze cordas, com trastes separados para suportar mais dois pares (Mi e Lá mais graves, na afinação cebolão em Mi), visando alcançar uma maior extensão de notas no braço do instrumento. Por outro lado, em seus arranjos e composições, ele procura explorar os idiomatismos consolidados na viola caipira, como intervalos em terças, notas pedais e o uso do polegar da mão direita em todas as cordas. Sobre sua música, Fernando Sodré avalia:

³⁷¹ Entrevista com Fernando Sodré, realizada em janeiro de 2019.

³⁷² Idem.

A música para mim vem em primeiro lugar, depois vem as outras coisas. O instrumento também, é apenas um instrumento. Eu não tenho muita... é complicado, eu gosto de falar isso mesmo, porque eu gosto de expor a verdade. Por exemplo, eu não tenho muita essa santificação que existe sobre a viola. Eu gosto da viola porque o timbre dela é bonito. É só isso. É um instrumento que me agrada demais, é um instrumento que eu me sinto à vontade de tocar, um instrumento que eu tenho um prazer incrível de tocar, sabe? Não tenho nenhuma ligação religiosa com ele, não tenho nenhuma ligação folclórica. Adoro ouvir as coisas tipo de folia de Reis, adoro. Eu já acompanhei muito essas coisas. Mas o instrumento para mim é apenas um instrumento. Eu uso para expressar a minha música. É isso.³⁷³

Fernando Sodré lançou seu primeiro disco solo em 2006. O seu terceiro álbum, *Viola de Ponta Cabeça*, anuncia no título a forma inovadora com que pensa o instrumento³⁷⁴. Sodré atua especialmente nos circuitos de *jazz* e música brasileira instrumental, nos quais dividiu palco com músicos como Toninho Horta e Hamilton de Holanda.

Em 2019, Sodré organizou o festival A Nova Viola Brasileira, em parceria com a violeira Letícia Leal. O festival teve como proposta apresentar a nova linguagem da viola caipira instrumental e contou com concertos, mesas redondas e oficinas com os violeiros Fabrício Conde, Marcus Biancardini, Fabienne Magnant, João Paulo Amaral, Arnaldo Freitas, Neymar Dias, Sodré e Leal, todos eminentes representantes dessa nova cena da viola, além de outros profissionais, como o luthier Luciano Queiroz, o técnico de áudio André Cabelo e palestra de psicologia voltada à carreira musical. Foi justamente a partir desse evento que passei a utilizar o termo “nova viola brasileira” para designar esse movimento musical de ampliação da prática da viola caipira que começou a tomar força na década de 1990, e hoje se expressa no trabalho artístico de um sem-número de jovens violeiros e violeiras.

O violeiro Cacai Nunes nasceu em 1978, em Recife, mas se mudou com a família para Brasília ainda na primeira metade da década de 1980, sendo sua mãe funcionária do Banco do Brasil e seu pai advogado e músico profissional. Seguindo os passos dos pais, em 1993, Cacai Nunes passou a trabalhar como bancário, mas em 98 decidiu-se pela carreira de músico. Largou o emprego no banco e se lançou em uma viagem de bicicleta por um mês pelo Brasil. Ao voltar a Brasília, Cacai Nunes descobriu o disco *Uróboro*, de Roberto Corrêa, apaixonando-se pela

³⁷³ Depoimento de Fernando Sodré em entrevista a Letícia Leal, no projeto *Papo das 10 cordas*, disponível em www.youtube.com/watch?v=HVmf7jGuoqw (acesso em 04/07/2021).

³⁷⁴ FERNANDO SODRÉ. *Fernando Sodré*. Belo Horizonte: independente, 2006. 1 CD. *Viola de ponta cabeça*. Belo Horizonte: independente, 2013. 1 CD.

sonoridade da viola caipira. Em 2001, ingressou na Escola de Música de Brasília, para ser aluno de Roberto Corrêa e Marcos Mesquita. Cacai Nunes, que tocava guitarra antes de se voltar à viola, conta sobre seu ingresso neste universo musical:

Eu tocava guitarra de palheta, então não tinha mão direita. A própria mão esquerda é diferente, corda dupla, outro instrumento. É outra realidade. Sair de um violão para tocar viola, é claro que você vai ter que adaptar. Mas eu saí da guitarra, então. E eu não tenho essa vivência rural tradicional na família. [...]

Você tem essa vivência com o repertório tradicional das duplas?

Não. Tive que adquirir um pouco e ainda não é algo que realmente esteja enraizado. Acho que o fato de eu ser nordestino me puxa muito para as coisas do Nordeste. Claro que eu aprecio as coisas de dupla. Claro que eu preciso beber nessa fonte. [...] Conheci isso, indo atrás. E até em função de conviver com o Roberto, eu comecei a entender um pouco de pesquisa. Comecei a me interessar, saber onde procurar as coisas, a diversidade das duplas, quem gravou ali. Então isso também. Só que essa coisa da pesquisa com a música nordestina, já não tenho tanto na música caipira. [...] Com a viola nordestina, com a música nordestina em geral, e com o forró em especial, por conta do repertório que eu uso na festa. Mas aí entra muita coisa, até chegar no forró, que é uma música que discograficamente teve uma expansão e notoriedade. Na música tradicional do Nordeste, muita coisa é matriz do forró. As violas, os emboladores de coco, as bandas de pífano, então tudo isso me interessa.³⁷⁵

Com a viola em mãos, Cacai Nunes mergulhou no universo da cultura popular, passando a se dedicar à pesquisa da música brasileira, de norte a sul do país. Suas investigações e trabalhos estão reunidos no *Acervo Origens*, um portal na *internet* que inclui digitalizações de discos em vinil e um programa de rádio, veiculado pela rádio Nacional de Brasília desde agosto de 2010 e retransmitido por outras emissoras e pela *internet*. Cacai Nunes é responsável também pela idealização e realização do projeto *Um Brasil de viola: tradições e modernidades da viola caipira*, com apoio da Funarte, com objetivo de demonstrar a diversidade cultural da viola. Nesse projeto, realizou mapeamento e entrevistas com violeiros de estados das cinco regiões brasileiras, tanto aqueles ligados a manifestações folclóricas e cultura oral, quanto membros de duplas sertanejas e também representantes da nova viola brasileira.

Além da forte influência da música nordestina, Cacai Nunes também tem no choro outra grande referência musical. Em 2007, como professor, inaugurou o curso de viola no Clube do Choro de Brasília. De acordo com ele, o desafio de tocar choro na viola contribuiu para que ele

³⁷⁵ Entrevista com Cacai Nunes, realizada em dezembro de 2019.

desse um significativo salto técnico na execução do instrumento, “porque se você aprende choro, você aprende a enxergar música de outras formas, entendeu? Por conta das cadências do choro, das tonalidades, você passa a explorar o instrumento, o braço do instrumento, pensando nas tonalidades. Eu não me prendo unicamente ao Ré maior do cebolão”³⁷⁶.

Cacai Nunes lançou seu primeiro álbum de viola, com composições instrumentais próprias, de forma independente em 2006, intitulado *Avesso*, no qual incorpora diversas sonoridades da música brasileira³⁷⁷. Hoje vivendo em uma chácara na zona rural do Distrito Federal, próximo à cidade satélite de Sobradinho (DF), Cacai Nunes também se apresenta como DJ com seus LPs nas noites brasilienses, no projeto forró de vitrola.

Marcus Biancardini nasceu também no ano de 1978, filho de uma fonoaudióloga e um professor de física sócio do colégio Objetivo em Goiânia. Apesar de nascido e criado na capital goiana, Biancardini cresceu em contato próximo com o meio rural, nas fazendas no interior do estado onde sua família cria gado, convivendo com violeiros que seu pai, apaixonado pela música sertaneja, levava para tocar em festas familiares. Um deles, Biancardini se recorda muito bem: Beto, funcionário do colégio Objetivo, quem lhe apresentou discos de violeiros como Renato Andrade, Tião Carreiro, Nestor, Moreno, Julião, Vanuque, Velosinho, Bambico, entre outros. Essa foi a primeira “escola” de Biancardini, quando, aos 15 anos de idade, escolheu a viola como seu primeiro e único instrumento musical, passando a tirar de ouvido os ponteados presentes naqueles discos.

Fascinado pelo som da viola que escutava nos discos de Renato Andrade, Marcus Biancardini foi a Brasília conhecê-lo, encontro que marcaria a sua vida como violeiro, conforme relata, em suas próprias palavras transcritas abaixo:

Fiquei hospedado no mesmo hotel que o Renato Andrade. Eu lembro como se fosse hoje. Quando eu cheguei lá no hotel em Brasília, ele estava na recepção. Eu dei uma olhada naquele cara, dei uma olhada na mão dele. Será que é essa a mão que grava aqueles trem dos discos? Ele olhou para mim e falou: você trouxe a viola? Eu falei: uai, tá aí, Renato. Pega lá. Aí eu peguei a viola, minha viola era bonita. Eu achei que ele ia dar uma olhada na minha viola. A hora que ele pegou assim, ele olhou para mim, começou a afinar e falou: desafinada, hein? Renato era uma figura! Aí ele começou a tocar, rapaz. [...] Eu tinha uma ilusão de que quando eu visse o Renato Andrade, eu ia ver como ele fazia aquilo e já ia fazer na hora. [...] Só que

³⁷⁶ Idem.

³⁷⁷ CACAI NUNES. *Avesso*. Brasília: Um Brasil de viola (independente), 2006. UBDV 001. 1 CD.

isso não aconteceu. Quando esse homem sentou na minha frente, conversando aqui eu até arrepio, parece que eu estou vivendo. Esse homem começou a tocar, eu olhei aquilo, eu tive um momento, tive dois extremos. Eu fiquei completamente apaixonado pela viola mais ainda, de ver a potência do instrumento, o potencial. E me deu uma tristeza, falei: o que é isso que esse homem faz? Não tinha nada a ver com aquilo que eu fazia. Era um negócio anos luz na frente. Me deu um desespero. [...] Só que quando eu conheci o Renato, nesse dia, quando eu voltei para Goiânia, eu já voltei com a mente diferente. A minha mente não ficou mais daquele tamanho, ela abriu. [...] Quando eu encontrei o Renato Andrade pela segunda vez, em São Paulo, no Armazém, uma casa de espetáculo, ele ficou impressionado ao ver a evolução da segunda vez que ele me viu na vida. Da primeira vez e da segunda. Da segunda vez, ele já me colocou no palco e me considerou o sucessor dele. Foi um negócio assim, tudo muito ligeiro na minha vida. [...] A minha convivência maior com o Renato Andrade foi no final da vida dele. Ele teve câncer de pleura e a esposa dele me ligou, sabia que eu gostava demais dele. E o Renato gostava muito de mim. Nós ficamos muito amigos. Ele me considerava o sucessor dele. Ela me ligou e falou: Marcus, se você quiser ver o Renato Andrade, ele já estava ruim, você vem cá em Abaeté. Eu bati lá. Cheguei lá, peguei o Renato Andrade já com o estado avançado do câncer. Mas o Renato Andrade, ele não tinha um sequer sinal de tristeza. Era o mesmo. Ele brincava com a própria doença. [...] Rapaz, nesse dia, eu peguei a viola, coloquei no colo dele. Esse homem passou a mão na viola na cama, doente. Morreu no outro dia. Mas ele pegou na viola e começou a tocar. Eu quase que desanimei de novo. Eu tive quase uma segunda desanimada de novo. Era impressionante como a viola respeitava e obedecia ao Renato Andrade. [...] Deixa eu te contar, porque ninguém sabe como a viola do Renato Andrade veio parar na minha mão. Nesse dia, o Renato chamava os amigos de infância lá em Abaeté. Vem cá para vocês conhecerem o meu sucessor. E o Renato ficava na cama, eu sentado com a viola do lado, os amigos dele tudo ali comendo queijo, bebendo café. Eu tocando viola. [...] O Renato veio a falecer no outro dia cedo. E ele foi velado na Câmara Municipal. [...] E eu cheguei lá, tinha uma música clássica no fundo. Eu virei para o filho do Renato, o José Antônio: eu estou com os discos dele, as fitas dele lá no carro. Vamos colocar as músicas dele para rodar aqui. O filho dele falou assim para mim: vamos fazer diferente, você tocaria viola para o meu pai, Biancardini? Eu falei: Zé, na hora. Nesse momento, eles pegaram a viola do Renato, colocaram no meu colo, eu sentei do lado dele. O violonista dele estava presente. O violonista dele sentou do meu lado e nós fizemos um concerto ao lado ali do Renato Andrade, na Câmara Municipal. Foi uma coisa tão emocionante na cidade, que as pessoas dentro do velório começaram a visualizar, a perceber que a obra dele continuaria viva. Foi uma emoção. As pessoas aplaudiam. Que maravilha! A viola, as músicas do seu Renato vão continuar vivas! Foi nesse momento que os filhos e os netos do Renato Andrade, nesse momento exato, que eles falaram, temos uma coisa para falar aqui para todos: a viola do meu pai não vai para museu, ela vai continuar viva nas mãos do Biancardini, porque meu pai considerava ele o seu sucessor. Foi quando eles me passaram a viola do Renato Andrade.³⁷⁸

Marcus Biancardini é aficionado pelas histórias da música caipira. Não satisfeito em possuir o instrumento de Renato Andrade, Biancardini foi atrás da viola de Tião Carreiro, seu outro grande

³⁷⁸ Entrevista com Marcus Biancardini, realizada em outubro de 2019.

ídolo. Essa viola se encontrava na posse do violeiro e empresário mineiro Renato Cartafina, que por sua vez havia ganhado de um tio que comprara a viola das mãos do próprio Tião Carreiro em ocasião de uma apresentação em Uberaba (MG). Cartafina presenteou Biancardini com a viola, justificando-se que “a viola do Tião Carreiro não pode mais apartar da viola do Renato Andrade”³⁷⁹. Com orgulho, Marcus Biancardini considera-se guardião das violas de duas das maiores referências na prática do instrumento:

Hoje eu tenho as violas que me fizeram tocar viola. As violas literalmente da capa dos discos tanto do Tião, quanto do Renato Andrade. As violas preferidas de ambos. E é uma responsabilidade muito grande, né? Eu te falo, eu me sinto hoje na obrigação de levar essas violas para frente e dar oportunidade para todo mundo conhecer. [...] Eu sei que eu, como violeiro, o meu sonho era conhecer a viola dos meus ídolos. Então eu quero fazer isso para os violeiros do Brasil. Eu vou levar onde eu puder, eu quero levar. E é uma responsabilidade muito grande. [...] Porque eu fico pensando, se estivessem em outras mãos, não deixavam ninguém chegar perto. Eu faço questão de levar a todos. Eu vejo a viola e o violeiro como um irmão. Nós somos da mesma tribo. Então essa viola é nossa. Sem querer ser o poeta, fazer poesia, mas eu sinto que essas violas são dos violeiros do Brasil. Eu lembro da emoção que tive de ver a viola do Tião Carreiro pela primeira vez. E toda vez que eu mostro essa viola para um violeiro, eu sinto aquela emoção de estar vendo a viola pela primeira vez.³⁸⁰

Biancardini graduou-se em Administração de Empresas, mas nunca exerceu a profissão, tendo se lançado desde cedo à carreira profissional de músico, ainda que nunca tenha estudado música formalmente. Além dos violeiros citados, principalmente os trejeitos e técnicas absorvidos de Renato Andrade, Marcus Biancardini se inspira em outras linguagens musicais, como nos espanhóis Andrés Segovia, Sabicas e Paco de Lucía, violonistas célebres da música flamenca, o citarista indiano Ravi Shankar e os harpistas Luis Bordon e Nicanor Zabaleta.

Biancardini tornou-se nacionalmente conhecido após participar do programa televisivo de Jô Soares, com 20 anos de idade, executando vários estilos musicais na viola caipira com objetivo de demonstrar as múltiplas possibilidades do instrumento – como seu famoso número “Volta ao mundo”, herdado de Renato Andrade. Desde então, consolidou sua carreira instrumental como concertista, tocando trajado a rigor e sempre acompanhado de um violonista, tal qual Andrade. Entre suas apresentações, destacam-se os eventos corporativos privados de empresas nacionais e

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Idem.

multinacionais, sobretudo do setor do agronegócio. Lançou o seu primeiro disco, em 2005, intitulado *Viola de Gravata*³⁸¹.

Arnaldo Freitas nasceu em 1980, na cidade de Marília (SP), mas foi criado em fazendas nas quais seu pai trabalhava como administrador no município de Echaporã (SP). Ainda criança, começou a tocar violão, acompanhando tios e o pai. Ele relata que era raro encontrar violeiros na região onde morava na época em que começou a se interessar pela sonoridade da viola. Seu primeiro contato pessoal com o instrumento se deu por volta dos 13 anos, conforme conta:

Na fazenda não tinha professor, não tinha professor em lugar nenhum, professor meu eram os discos que eu ouvia. [...] Eu comecei a tocar todas aquelas coisas dos discos que eu ouvia na viola. Tinham umas coisas que não batiam, porque minha viola estava na afinação rio abaixo. Na minha cabeça só existia um tipo de afinação. Aí tinha umas coisas que eu conseguia tirar, outras coisas eu não conseguia, não dava certo. [...] Mesmo assim, viola para mim foi uma coisa muito natural, desde o começo, no sentido de compor. Já fazia umas coisas que percebia que não era nem do universo da música caipira, era minha aquilo. [...] Ficava criando uns toques das coisas que eu ouvia. Até um dia que eu fui para uma internada mexer com gado, era dia de sábado ensolarado. Estava montado no cavalo, escutei de longe a minha viola tocando no terreiro lá. Eu falei: uai, minha viola tocando. Tinha um carro parado lá. Tinha um velho em Echaporã, [...] que tocava viola e eu não sabia. [...] Aí ele falou assim: a viola estava na afinação rio abaixo, só que aí eu joguei ela para a afinação do cebolão, que é a afinação que eu toco. [...] Essa afinação que eu pus agora é a afinação que toca o Tião Carreiro. Falei: ah, agora sim! Daqueles discos que a gente ouve tudo é nessa afinação aqui. [...] Aí eu acho que eu moí os discos do Tião tudo num mês assim. Fui tirando tudo aquilo lá, fui descobrindo. [...] Aí comecei a aparecer na região, o menino que tocava viola. Eu era muito tímido. Comecei a mexer com boi, era peão boiadeiro. Gostava demais de laço. Adorava laço. Eu amava mexer com gado. E gostava de tocar viola. Só que eu entendia que tudo tinha uma etapa. Minha mãe sempre me falou: você aproveita agora essa vida porque você nasceu para ser violeiro. Seu destino é esse aí. Por enquanto isso aqui é escola, é essência para você fazer o que você faz. [...] Minha mãe me falava: olha, um dia vai aparecer alguém de São Paulo que vai te levar [...] e lá você vai fazer seu nome.³⁸²

Arnaldo Freitas viveu na zona rural até os 22 anos, quando se mudou com a família para a cidade de Echaporã e logo um amigo o convidou para viver em São Paulo. Na capital, Freitas passou a se dedicar ao estudo do instrumento. Fez um curso de harmonia e estudou na Universidade Livre de Música (atual Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim) com o violeiro e professor Rui Torneze, com objetivo de aprender a ler partituras, estudos que, de acordo com

³⁸¹ MARCUS BIANCARDINI. *Viola de gravata*. Goiânia: Independente, 2005.

³⁸² Entrevista com Arnaldo Freitas, realizada em dezembro de 2018.

Freitas, representaram um grande salto técnico na prática do instrumento. Ingressou na Orquestra Paulistana de Viola Caipira, coordenada por Torneze, e passou a morar na sede do grupo, na zona leste de São Paulo. Na capital paulista, teve oportunidade de conhecer vários violeiros e acompanhar artistas como Cacique & Pajé e Juliana Andrade.

Em 2006, foi convidado para ser integrante fixo do grupo regional do programa *Viola Minha Viola*, no qual tocou semanalmente até o falecimento de Inezita Barroso, em 2015. Ali, pôde dividir palco com alguns dos seus maiores ídolos. Ele considera que a participação no elenco de músicos do programa foi a grande vitrine de sua carreira artística. Arnaldo Freitas lançou seu primeiro disco solo instrumental em 2009³⁸³ e, em 2010, foi eleito o “melhor instrumentista de viola” no festival Voa Viola.

Após sua primeira formação musical ancorada na audição de discos de violeiros como Tião Carreiro e Bambico, Arnaldo Freitas teve contato com as obras de Renato Andrade e Roberto Corrêa, e em seguida passou a escutar música clássica, choro, tango e flamenco. Como influências decisivas na sua forma de tocar viola, ele cita os violonistas Rafael Rabelo, Yamandu Costa, Paco de Lucía, Andrés Segovia, Juanjo Dominguez, Hugo Rivas e Luis Salinas. Desses músicos, Arnaldo Freitas incorporou a velocidade de execução e recursos em termos de harmonia, escalas e arpejos, com destaque para a técnica de mão direita do picado a três dedos da música flamenca, que adapta à viola caipira.

Em dezembro de 2019, Arnaldo Freitas promoveu o festival Viola Brasileira, no qual, como anfitrião, teve a oportunidade de apresentar a forma com que encara a prática da viola caipira, convidando representantes da nova viola brasileira (Marcus Biancardini, Fernando Sodré e Neymar Dias), violeiros mais jovens que se destacam na execução do instrumento (Bruno Takashi, Felipe Resende e Leandro Valentin), a cantora Edna Barbosa (da dupla sertaneja Irmãs Barbosa) e o violonista Alessandro Penezzi.

A experiência musical de Arnaldo Freitas assemelha-se à de Biancardini, pois ambos se iniciaram na viola caipira no universo da música sertaneja, mas progressivamente passaram a absorver recursos técnicos de violonistas de outras tradições. Se, por um lado, esse movimento é muito comum entre os violeiros e violeiras atuais, por outro, também é recorrente a trajetória de instrumentistas que se dedicavam a outros gêneros, mas, ao se encantarem pela sonoridade da viola,

³⁸³ ARNALDO FREITAS. *Divisa das águas*. São Paulo: independente, 2009.

passam a mergulhar no meio tradicional da música caipira – casos de Vignini, Sodré e Cacai Nunes. Logo, o que marca todos os violeiros e violeiras da nova viola brasileira é justamente a inovação a partir do encontro de tradições – aquelas da viola caipira com outros gêneros musicais –, afeiçoando um profícuo movimento no âmbito da música brasileira centrado na viola caipira. Nesse movimento, ainda que a cantoria se mantenha como uma das formas essenciais em que a viola é utilizada, os mais eminentes nomes da viola brasileira contemporânea se destacam justamente por sua virtuosidade na vertente instrumental.

De fato, todos os cinco violeiros aqui citados como expoentes da segunda geração da nova viola brasileira são hoje reconhecidos como exímios instrumentistas, promovendo significativos avanços técnicos na execução da viola caipira a partir de composições instrumentais nas quais incorporam recursos variados de outras linguagens musicais. Utilizando-se das afinações e muitas técnicas tradicionais da viola, eles exploram a verve instrumental que sempre fez parte da viola caipira, não apenas com Renato Andrade, Almir Sater e aqueles que despontaram na década de 1990, mas também nas mãos de violeiros anônimos da cultura oral e dos que atuavam no âmbito da música sertaneja, como Tião Carreiro, Bambico, Julião e Zé do Rancho.

Para esta tese, foram entrevistados dezenas de violeiros e violeiras, de diferentes idades, grande parte deles vinculados à nova cena da viola. Apesar das diferentes formas de expressão artística e origens sociais, chama atenção como se repetem certas referências musicais e elementos das trajetórias socioculturais no conjunto dos depoimentos, como pôde ser observado entre os violeiros citados no presente capítulo. O cerne da nova viola brasileira está precisamente na relação entre tradição e modernidade; relação que, como demonstrado, encontra-se presente na música de viola desde os primórdios da música caipira gravada. Porém, os novos instrumentistas conformam um movimento peculiar no sentido em que assumem formas musicais extremamente diversas com a proposta de extravasar os limites da música caipira, no contexto de globalização que vivenciam na transição do século XX para o XXI.

Toda essa produção contemporânea, com o sotaque caipira da viola, tem protagonizado expressivas evoluções técnicas na prática do instrumento. Por um lado, os músicos representantes da nova viola brasileira estudam e buscam novas aplicações aos idiomatismos desenvolvidos por violeiros tradicionais a partir das características próprias do instrumento de cordas duplas, como ligados com corda solta, toques martelados e percussivos, apojaturas, arrastes, *pizzicatos*,

staccatos, *vibratos*, trêmulos, harmônicos, escalas duetadas, notas pedais, o uso de dedeira na mão direita, a alternância entre polegar e indicador, etc.

Por outro lado, recorrem a artifícios musicais incorporados de repertórios que vão muito além da música caipira. Assim, a nova viola brasileira é caracterizada por outras formas de tocar o instrumento, utilizando-se, por exemplo, de escalas importadas de variados gêneros; arranjos com duas ou três vozes melódicas, como na música erudita; harmonias mais complexas, com tétrades, inversões e dissonâncias; rítmicas inusuais, como os compassos irregulares típicos do *jazz*; modulações que fogem do rígido tonalismo característico da música caipira (e da música comercializada pela indústria fonográfica em geral); diversas maneiras de digitação e arpejo; criação de novas afinações; estudos sobre posicionamentos corporais, das mãos e do instrumento, entre outras inovações a nível de técnica de execução da viola.

Ao se aventurarem com a viola por novos caminhos musicais, os violeiros muitas vezes se veem frente a limitações impostas pelas próprias características do instrumento, como ser composto por apenas cinco pares de cordas em que se repetem, quando soltas, as notas da tônica, terça ou quinta de um mesmo acorde, de modo a se obterem as afinações abertas predominantes, que já fornecem ao instrumentista um tom definido. Como explica João Paulo Amaral, “funcionam muito bem para algumas coisas na viola, facilita o uso das cordas soltas, mas se eu andar numa música que muda muito a tonalidade, que tem uma harmonia mais encrencada, ou mesmo dentro do tradicional às vezes você pega um tom ruim, a viola se lasca”³⁸⁴. Assim, muito do aperfeiçoamento do nível técnico promovido pelos novos violeiros se dá por meio da assimilação de artifícios provenientes de outras linguagens musicais, em busca de soluções às dificuldades impostas pelas próprias idiossincrasias da viola caipira, com objetivo de tocar diferentes repertórios.

Outras limitações às quais se depararam os novos violeiros estão relacionadas à própria qualidade técnica da construção do instrumento. A viola caipira, ainda hoje, carrega o estigma de não manter a afinação precisa e equilibrada em todas as suas cordas, por toda a escala. Por muito tempo, as violas eram feitas de maneira amadora por artesãos no interior do país. Era um instrumento limitado e não havia rigor quanto à afinação, o que condicionou os violeiros mais antigos a se restringirem às tríades, escalas duetadas e ponteados nas primeiras casas, explorando as cordas soltas na afinação aberta.

³⁸⁴ Entrevista com João Paulo Amaral, realizada em janeiro de 2020.

Como não havia uma produção padronizada, as primeiras modificações foram intuitivamente realizadas por artesãos e violeiros com objetivo de prover melhorias primárias na execução do instrumento. Com o fortalecimento da música caipira gravada, também a viola passou a ser mais fabricada, com ferramentas e melhores técnicas de produção e acabamento, aumento do tamanho do braço, escala e caixa acústica, incorporação de tarraxas de metal, jogos de cordas específicos para a viola, entre outros melhoramentos. Naquele momento, foi fundamental a atuação de fábricas como Del Vecchio, Giannini e Xadrez – quando a viola passara a ser mais chamada de viola caipira. Para termos dimensão das transformações organológicas, basta observarmos a diferença do instrumento tocado por Tião Carreiro e aqueles que utilizavam as primeiras duplas que integraram a Turma de Cornélio Pires, quatro décadas antes.

Após o ocaso da prática da viola caipira, sobretudo entre a década de 1970 e começo de 1990, no século XXI a quantidade de violeiros tem aumentado vertiginosamente, graças à força alcançada por todas suas vertentes contemporâneas. Olhemos o exemplo da Rozini, hoje a maior indústria que produz viola caipira no Brasil (já que os instrumentos de outras fábricas atualmente são manufaturados na China). Roberto Corrêa informa que “entre 2000 e 2005, a Rozini [...] produziu 4939 violas. Logo em seguida, entre 2006 e 2010, a fábrica já produzia 37049 violas. Sem dúvida um indicativo consistente do avivamento da viola no Brasil”³⁸⁵. E ainda, de acordo com reportagem do *Globo Rural* de 2019, “por mês, são vendidas cerca de 1.500, com preços que variam entre R\$ 300 a R\$ 15 mil. [...] Em 1995, Rozini começou com dois luthiers. Hoje, a indústria conta com quase cem funcionários. [...] Em quase 25 anos, cerca de 350 mil violas saíram da fábrica”³⁸⁶.

Fábricas de viola caipira e cordas, como Rozini, Giannini e D’Addario, passaram a convidar violeiros em destaque para que se tornassem *endorser* de suas marcas, com objetivo de melhorar a qualidade dos instrumentos e divulgar seus produtos. A partir dessas parcerias, por exemplo, desenvolveram-se tarraxas mais eficientes e jogos de cordas de diferentes calibres para cada afinação (rio abaixo, cebolão em Ré e Mi).

Em verdade, não se pode tratar das inovações musicais promovidas pela nova viola brasileira sem considerar a ação dos construtores de viola. Mais que a atuação das fábricas, são os

³⁸⁵ CORRÊA, 2019: 140.

³⁸⁶ GLOBO RURAL. *Viola, cultura e tradição: conheça o trabalho dos artesãos da música caipira*. Outubro de 2019. Disponível em www.g1.globo.com/economia/agronegocios/globo-rural/noticia/2019/10/13/viola-cultura-e-tradicao-conheca-o-trabalho-dos-artesaos-da-musica-caipira.ghtml (acesso em 04/07/2021).

luthiers que têm promovido um aumento expressivo da qualidade dos instrumentos, de modo a permitir um maior rendimento dos violeiros e violeiras contemporâneos. Das mãos dos luthiers, hoje as violas estão sendo feitas artesanalmente de acordo com a demanda dessa nova viola brasileira, de modo a permitir e favorecer novas formas de executar o instrumento.

A partir do momento em que os violeiros e violeiras começaram a expandir a prática da viola para outros repertórios, espaços e públicos, a tocar a viola solista acompanhados por diversos instrumentos, em formação de grupos de choro, *jazz*, *rock* e até orquestras clássicas, alguns problemas, em termos construtivos, tornaram-se evidentes. Pesquisas têm sido feitas, entre outros atributos, em relação a projeção sonora, madeiras e captação eletrônica. Nesse caso, os violeiros têm buscado alternativas de engenharia de som para uma melhor captação para apresentação ao vivo e gravação equânime de suas violas, considerando as características peculiares da viola caipira, como as cordas duplas, com pares oitavados, que emitem muitos sons harmônicos.

O luthier Vergílio Lima, de Sabará (MG), é frequentemente citado como referência no aprimoramento da arte de construção artesanal da viola caipira, visando atender às exigências técnicas das novas gerações de violeiros, com quem fez várias parcerias. Sobre sua experiência inicial com a viola, ele relata:

Eu comecei trabalhar com a viola quando eu percebi que a viola era um instrumento que tinha sido deixado de lado tecnicamente. Nessa época eu já trabalhava com restauração. Já havia feito restauração de vários instrumentos antigos, várias violas antigas, e percebi que havia ali um espaço onde eu podia desenvolver alguma coisa. A viola não era levada a sério devidamente. Era um instrumento pejorativo. ‘Ah, o cara toca viola’. O que eu fiz na verdade foi adaptar a técnica de construção do violão clássico para a construção da viola, respeitando a sonoridade, a intenção da sonoridade da viola.³⁸⁷

Atualmente, destacam-se no Brasil muitos luthiers que têm promovido um expressivo salto qualitativo por meio da produção artesanal, em um nível de detalhes técnicos impossível de ser alcançado pela produção fabril em série. Com a valorização do ofício da luteria voltada à viola, a própria Xadrez, que já foi uma das maiores fabricantes de viola caipira do país quando instalada na capital paulista, optou por reduzir sua capacidade produtiva para uma oficina artesanal em Catanduva (SP). A Viola Xadrez foi fundada na década de 1940, em Itajobi (SP), por Antônio Paulino Vieira, irmão da dupla Vieira & Vieirinha, primo de Zico & Zeca e Liu & Léu. Suas violas

³⁸⁷ Depoimento de Vergílio Lima no Documentário *Violas: O fazer e o tocar em Minas Gerais*. Direção: Felipe Chemicatti e Rafael Bottaro. IEPHA-MG, Belo Horizonte, 2018.

ganharam notoriedade e apreço das duplas sertanejas devido à qualidade superior, quando comparadas com os demais instrumentos produzidos na época. A tradição familiar foi seguida por José Paulino Vieira e hoje a oficina da Viola Xadrez é tocada apenas pelos irmãos Eduardo e Renato Vieira, netos do fundador. Renato Vieira explica a decisão de reduzir a produção para focar na luteria, por volta de 2010:

Eu era fabricante mesmo, uma fábrica grande e eu passei a ser luthier, porque com a mudança desse pessoal novo, mudou também a qualidade de material, madeira, mudou muita coisa. Hoje eles são muito mais exigentes do que eram antigamente. Então o instrumento hoje profissional, feito à mão, tem outro valor.

O senhor vê isso como uma coisa boa?
Muito bom, muito bom.

Você prefere privilegiar o qualitativo ao quantitativo?

Prefiro. Isso, muito, mas muito. Melhorou muito nesse ponto. Porque quantidade você fazia, você enfiava dentro de uma loja, os donos da loja não sabiam nem o que era viola, quem vinha comprar, a maioria não sabia nem afinar. Então não sabiam nem o que estavam levando. Hoje não. Hoje uma pessoa vem comprar uma viola, ela tem noção do que ela está levando. Ele quer saber o material que é usado no instrumento. É outra coisa, a qualidade mudou muito. Melhorou muito a parte de afinação. [...] Material para instrumento hoje é mais fácil, não é tão complicado você encontrar. Têm pessoas específicas trabalhando só com esse material. Na *internet* você encontra tudo que você quiser de instrumento hoje, com qualidade. E aí é só ter uma mão boa para conseguir construir um instrumento, antigamente era bem mais difícil. [...] Hoje é perfeito em matéria de afinação, de qualidade de som, de tudo. E não tem como não ser, né?³⁸⁸

³⁸⁸ Entrevista com Renato Vieira, realizada em dezembro de 2020.

6.4. Orquestras e escolas de viola

Com o fôlego tomado pela viola caipira na década de 1990, inúmeros agrupamentos musicais de violeiros e violeiras têm surgido, especialmente sob a forma de orquestras de viola. Tais orquestras estão hoje presentes tanto em cidades interioranas de pequeno e médio porte, quanto em grandes centros urbanos, como nas capitais dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, Paraná, além do Distrito Federal. Esses grupos recebem usualmente o nome de orquestras por serem compostos por numerosos instrumentistas. Algumas orquestras de viola são formadas apenas por violas, mas também é comum a presença de outros instrumentos como violão, contrabaixo, percussão, acordeão, etc., bem como cantores em solo, dupla ou coral. Outro elemento que define as orquestras de viola é o seu repertório baseado no cancionário do sertanejo raiz.

Muitas delas são mantidas por fundações culturais, associações e organizações da sociedade civil; outras por prefeituras, por meio de suas secretarias de fomento à cultura, educação e ação social; há ainda grupos privados que dependem da contribuição financeira dos próprios membros, venda de materiais e espetáculos. As orquestras apresentam-se em eventos em praça pública, feiras agropecuárias, festivais de música, folclore e cultura popular, festas juninas, festividades religiosas, eventos beneficentes, espetáculos privados e corporativos, teatros, escolas e universidades, encontros promovidos entre as próprias orquestras, programas de rádio e televisão, etc.

Esse formato de prática da viola caipira tem a sua origem³⁸⁹ na Orquestra de Violeiros de Osasco (SP), fundada em 1969 pelo tenente Marino Cafundó de Moraes, na época regente de um coral na cidade, reunindo mais de uma centena de violeiros, violonistas e cantores. Em 1978, o grupo apresentou-se ao lado de Tônico & Tinoco, Sérgio Reis e Cacique & Pajé no Teatro Municipal de São Paulo. A Orquestra de Osasco segue em atividade, com ensaios periódicos na sua sede, a Casa do Violeiro do Brasil, fundada em 1971, que abriga também aulas de viola caipira e violão, rodas de viola, bailes e apresentações de duplas. As principais atividades da Orquestra de Osasco são as missas sertanejas, ou seja, uma forma difundida de celebrações católicas com cantos litúrgicos acompanhados de viola, violão e acordeão, sendo comuns também paródias cristãs de conhecidas canções do repertório de duplas sertanejas.

³⁸⁹ Oliveira Fontes citou em entrevista que uma primeira orquestra de violeiros teria surgido em Aparecida do Norte (SP), mas não encontramos nenhuma informação a respeito.

O segundo conjunto de violeiros que surgiu com esse formato foi a Orquestra Coração da Viola, em 1978, com os membros da Associação Guarulhense de Artistas Sertanejos (AGAS). A Orquestra foi criada em um processo semelhante ao do grupo de Osasco, também por migrantes residentes na região metropolitana de São Paulo, por iniciativa de Tônico & Tinoco, que, após a referida apresentação no Teatro Municipal, buscaram formar outra orquestra para acompanhá-los no álbum *A Viola no Teatro*³⁹⁰. Entre os participantes da orquestra de Guarulhos (SP), estavam músicos como Ronaldo Viola e Pena Branca & Xavantinho, antes de obterem êxito com suas duplas, tendo o grupo acompanhado os irmãos mineiros no Festival MPB Shell em 1980. Assim como os violeiros osasquenses, a Orquestra Coração da Viola atualmente é composta em sua maioria por idosos e segue se apresentando e ensaiando periodicamente, com apoio da Secretaria Municipal de Cultura de Guarulhos³⁹¹.

Ambas as orquestras, concebidas nos moldes estéticos das duplas sertanejas, tornaram-se modelos para vários grupos semelhantes que viriam a ser posteriormente criados, sobretudo a partir da década de 1990. O primeiro levantamento sobre o número e a distribuição geográfica das orquestras de viola foi realizado por Saulo Dias (2010), quando foram catalogadas 94 orquestras distribuídas em cinco estados, sendo a maioria (67) em São Paulo. Três anos depois, Renato Cardinali Pedro (2013) encontrou 122 grupos em nove unidades federativas da região centro-sul do Brasil.

Nota-se, porém, que algumas orquestras existentes ficaram de fora do mapeamento realizado pelos dois pesquisadores. Além disso, devido à rápida disseminação das orquestras, atualmente os números contados por Dias e Pedro já se encontram desatualizados. De fato, listar todas as orquestras de viola em atividade é uma tarefa quase impossível, pois elas constituem a institucionalização de espaços informais da prática de viola caipira, situados entre o amadorismo recreativo e a profissionalização, que estão constantemente surgindo e desaparecendo. De qualquer maneira, a quantidade e a disseminação das orquestras de violeiros apontadas pelos pesquisadores atestam a importância desses grupos na prática contemporânea da viola caipira e, sobretudo, o vertiginoso crescimento no número de praticantes do instrumento no país.

³⁹⁰ TONICO & TINOCO. *A Viola no Teatro*. São Paulo: Chantecler, 1980. Nº 2.11.405.260. 1 LP.

³⁹¹ Cf. Documentário *A História da Orquestra de Violeiros Coração da Viola*, 2021. Direção: Rodrigo Medrado. Disponível em www.youtube.com/watch?v=RavwFsx7diA (acesso em 04/07/2021).

A maioria das orquestras de viola segue a estética musical das duplas sertanejas, adaptando-a para um grupo numeroso. Esse é o caso da Orquestra de Violeiros de Anápolis (GO), apresentado a seguir para representar as características mais comuns desse tipo de agrupamento musical e o perfil de seus membros.

A Orquestra de Violeiros de Anápolis surgiu por volta de 2005, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura e formada por músicos sertanejos residentes na cidade goiana. Inicialmente, o primeiro regente, Deusmar, também professor de música, dava aulas para os integrantes da Orquestra uma vez por semana, e em outro dia, encontravam-se para a prática conjunta do repertório. Atualmente, o grupo, comandado pelo músico e professor Crênio Luiz, segue se reunindo duas vezes por semana para ensaios, no auditório da escola municipal de música. Em 2012, a Prefeitura passou a remunerar os integrantes desse e outros projetos ligados à Secretaria de Cultura, por meio de uma bolsa cultura. A Orquestra de Violeiros de Anápolis tem uma agenda cheia de apresentações, sendo sempre requisitada nas festas promovidas pela Prefeitura e igrejas católicas da cidade, bem como nos distritos e municípios vizinhos.

A maioria das músicas executadas nas suas apresentações são canções consagradas do gênero sertanejo, com duas linhas vocais: a primeira e a segunda voz, como o dueto das duplas, mas cantadas por um coral de cantores e instrumentistas, todos acostumados com a tradicional divisão de vozes da música sertaneja. Igualmente, os instrumentistas são divididos em duas funções: base e solo, sendo que só um músico (em geral, um violeiro ou um sanfoneiro) realiza o solo por vez, enquanto todos os outros acompanham na base harmônica. O mesmo ocorre em alguns temas instrumentais. A Orquestra é composta por cerca de 20 membros, que além de cantores, são violeiros e violonistas, dois sanfoneiros, um baixista, um percussionista e um berranteiro.

Nota-se uma preocupação recorrente em não descaracterizar as músicas, buscando conservar a maneira de cantar e os arranjos originais do amplo repertório sertanejo interpretado pela Orquestra, que abrange principalmente canções gravadas entre as décadas de 1950 e 1990 por duplas como Tonico & Tinoco, Zé Carreiro & Carreirinho, Tião Carreiro & Pardinho, Vieira & Vieirinha, Liu & Léu, Silveira & Silveirinha, Milionário & José Rico, Pedro Bento & Zé da Estrada, Trio Parada Dura, Belmonte & Amaraí, Sérgio Reis, Chitãozinho & Xororó, Goiano & Paranaense, Di Paullo & Paulino, entre tantas outras. De acordo com José Gonçalo, violeiro, violonista e

segunda voz, eles buscam ser fiéis aos registros fonográficos mais conhecidos porque é isso que o público espera da Orquestra.

A idade dos integrantes da Orquestra de Violeiros de Anápolis varia bastante, mas grande parte é de idosos, com trajetórias de vida marcadas pela migração de zonas rurais para a cidade de Anápolis, polo agroindustrial e urbano de aproximadamente 400 mil habitantes³⁹². Muitos dos membros atuaram ou ainda atuam como músicos profissionais ou amadores em duplas sertanejas, sendo também comum tocarem em missas e cultos religiosos. Na Orquestra, eles encontram a oportunidade de seguir manifestando a sua arte para um amplo público. Para além das apresentações, os ensaios periódicos são espaços fundamentais de socialização daqueles amantes da música sertaneja. Esse fator é frequentemente apontado como a principal motivação para a participação na Orquestra, tendo alguns dos membros relatado a importância desses momentos de lazer e distração no combate à depressão causada por algum evento penoso em suas vidas.

Há uma maior rotatividade entre os integrantes mais jovens devido aos compromissos escolares, profissionais ou mesmo por dificuldade de conciliar a agenda do grupo com as apresentações de suas próprias duplas, muitas vezes formadas no interior da Orquestra. Os jovens que se mantêm no conjunto há mais tempo são aqueles que têm algum vínculo familiar com outro membro mais velho. É o caso de Victor Gabriel, nascido em 2003, que toca na Orquestra desde os sete anos de idade, bisneto de Jovelina de Paula³⁹³, nascida em 1943, uma das mais antigas integrantes e uma das poucas mulheres que passaram pelo grupo. Jovelina foi criada na zona rural de Itapaci (GO) e mudou-se para Anápolis na década de 1970. Foi professora, mas trabalhou por décadas como motorista de caminhão, profissão tipicamente masculina. Ela conta que apesar do seu interesse pela música, nunca havia conseguido se dedicar ao aprendizado de um instrumento, por ter se casado e ter se tornado mãe muito jovem, além do trabalho itinerante como caminhoneira. Quando seu marido faleceu, o seu irmão a convenceu a se iniciar no aprendizado da viola caipira, para superar a dolorosa perda. Assim, em 2006, Jovelina ingressou na Orquestra de Violeiros de Anápolis. Em entrevista, Jovelina de Paula relatou:

Eu continuo na Orquestra porque, para mim, eu amo a música. Para mim, sair de lá para começar de novo, eu não tenho mais aquela voz que eu tinha antes, porque

³⁹² Estimativa do IBGE, 2020.

³⁹³ Jovelina de Paula faleceu em abril de 2021.

antes eu cantava bem, agora estou meio rouca, entendeu? Não tenho como cantar igual eu cantava mais. E lá eu toco e estou no meio da turma, aquilo para mim é uma coisa que me ajuda demais. Eu acho que se eu sair da Orquestra, eu não tenho, não gosto muito desse negócio de sair para dançar. Meu negócio mais é trabalhar. Então aquilo ali para mim é uma diversão. Eu gosto muito dali.

[...] Quando eu fiquei viúva que eu comecei tocar, eu sentava na cabeceira da cama, encostava lá de noite e ficava até tarde tocando. Eu gostava muito de tocar *O menino da porteira*, fazia o solo. O Gabriel tinha quatro anos. Ele, criança, naquela idade, já gostava de música sertaneja. Aí ele ficava encostado na cabeceira da cama também e enquanto eu não ia deitar, ele não ia também, observando. [...] Ele estava com cinco anos. Eu comecei a ensinar as modas para ele e ele foi indo. Não demorou, aprendeu *Chalana*.³⁹⁴

Victor Gabriel nasceu em 2003 na cidade de Anápolis, mas sempre frequentou fazendas, cavalgadas, festas de peão e folias do Divino. Aprendeu os primeiros toques com a sua bisavó e, aos sete anos, passou a fazer parte da Orquestra de Violeiros de Anápolis, onde começou a se destacar por sua habilidade no instrumento, ainda criança. Ali formou dupla com outro integrante, Lucas Brandão, com quem toca atualmente. Um dos pontos altos das apresentações da Orquestra de Violeiros de Anápolis se dá quando os dois jovens violeiros executam uma seleção de pagodes com as mãos trocadas, em uma mesma viola, tal como Lucas Reis & Thacio (que também começaram a tocar juntos em uma orquestra de violeiros). Sobre sua participação na Orquestra, Gabriel afirma: “eu vejo a Orquestra como uma família para mim. Eu cresci ali dentro. Desde quando eu me entendo por gente eu já estou relacionado um pouco ali. Depois eu entrei, estou lá, o pessoal tem um carinho comigo, eu fico muito feliz com isso”³⁹⁵.

Histórias como essa são representativas das relações socioculturais que florescem no âmbito de todas as orquestras de violeiros espalhadas pelo país. Nesses espaços, se dão encontros intergeracionais entre idosos com trajetórias de êxodo rural e experiências na música sertaneja e jovens, muitas vezes crianças, que ali encontram não apenas um caminho para a iniciação musical, mas para a construção de sua própria identidade; todos empenhados em enaltecer a cultura rural e manter vivas as tradições da música sertaneja raiz.

É necessário destacar, porém, que algumas orquestras de violeiros têm atuado justamente na fusão da tradição caipira da viola com outros gêneros musicais. Essas orquestras são um reflexo

³⁹⁴ Entrevista com Jovelina de Paula, realizada em setembro de 2019.

³⁹⁵ Entrevista com Victor Gabriel de Paula, realizada em setembro de 2019.

do movimento da nova viola brasileira em evidência, nas quais atuam vários dos atuais instrumentistas que se identificam com novas práticas da viola caipira.

Uma das orquestras que têm promovido trabalhos musicais inovadores é a Orquestra Paulistana de Viola Caipira (OPVC). Seu repertório é eclético, desde a “tradicional música caipira de raiz, berço do instrumento, a incursões inusitadas e originais na música erudita, MPB, *new age* e *world music*, sejam estas cantadas ou instrumentais, possibilitando assim um amplo espectro de opções de atendimento e satisfação aos seus clientes e admiradores”³⁹⁶. De acordo com o fundador e regente da Orquestra, Rui Torneze, o objetivo de incluir diversos gêneros musicais no repertório do grupo é ampliar o público de viola caipira, atraindo pessoas com os mais diversos gostos musicais para a apreciação do instrumento.

O paulistano Rui Torneze, cuja formação musical primeira se deu no violão clássico, teve seus primeiros contatos com a viola caipira no início da década de 1990, viajando pelo interior do país na profissão de auditor, quando passou a se dedicar à pesquisa e ao ensino do instrumento, trocando definitivamente a contabilidade pela carreira musical. Em 1997, fundou a Orquestra Paulistana de Viola Caipira, e, em 2001, o Instituto São Gonçalo de Estudos Caipiras, que atualmente abriga a Orquestra e funciona como escola de viola, com material didático próprio. Localizada na zona leste de São Paulo, a sede do Instituto é um oásis caipira em meio à pauliceia. Todas as terças-feiras, após os ensaios abertos ao público, é oferecido um jantar feito no fogão à lenha. Ali moraram vários violeiros que se iniciaram na Orquestra, antes de seguirem suas carreiras artísticas independentes.

Inspirado em uma orquestra clássica, Rui Torneze organiza os instrumentistas do grupo divididos em quatro naipes de atuação, em diferentes graus de complexidade. Os integrantes da Orquestra, por serem alunos, contribuem com mensalidades, mas também recebem cachês das apresentações, sendo que alguns deles passaram também a atuar como professores no Instituto. Assim, Torneze consolidou um modelo privado comercialmente exitoso, de modo que ele atua também como consultor na formação de orquestras de viola por todo o país, tendo contribuído decisivamente para a disseminação desse formato da prática da viola caipira, ao formar mais de trinta grupos semelhantes³⁹⁷.

³⁹⁶ Depoimento no *site* oficial da OPVC, disponível em www.orquestradeviola.com.br (acesso em 04/07/2021).

³⁹⁷ Entrevista com Rui Torneze, realizada em dezembro de 2018.

A OPVC é hoje a mais conhecida entre as orquestras de viola, tendo gravado CDs e DVDs e realizado uma turnê internacional, em Portugal. Devido ao seu ecletismo e profissionalismo, frequentemente é convidada para acompanhar nomes ilustres da música brasileira, como Daniel, Chitãozinho & Xororó, Sérgio Reis, Renato Teixeira, Almir Sater, Paula Fernandes, Maria Gadú, Frejat, Vanessa da Mata, entre outros, além de se apresentar em diversos meios de comunicação de alcance nacional. A Orquestra tem como clientes também os eventos corporativos particulares de empresas, principalmente daquelas ligadas ao agronegócio.

Outra orquestra que tem promovido inovações em cima de músicas do cancioneiro caipira gravado é a Orquestra Filarmônica de Violas. Idealizado por Ivan Vilela, em 2001, na cidade de Campinas (SP), o grupo é formado apenas por violas caipiras, também divididas em naipes, realizando funções harmônicas, melódicas e rítmicas em arranjos instrumentais orquestrados. A partir do ano de 2011, após o desligamento de Vilela, o violeiro João Paulo Amaral assumiu a coordenação musical da Orquestra Filarmônica. O grupo atualmente é composto por muitos jovens filiados à nova viola brasileira que têm se destacado em suas carreiras individuais.

Mesmo entre as orquestras que buscam inovar a linguagem musical da viola e ampliar o repertório para além do segmento sertanejo, adaptando temas de outros gêneros musicais, observa-se a tradição da música caipira gravada como a essência estética primordial de sua prática. No seu *site* oficial, a Orquestra Filarmônica de Violas explicita seu objetivo:

Dedicar-se profundamente à viola caipira não só pela nobre missão de difundir e vivenciar sua rica tradição ancestral, mas também porque percebe com entusiasmo o momento atual – um tempo em que é possível expandir seu alcance como instrumento musical, pois além de tradicional a viola também é livre e transformadora, capaz de alçar voos a repertórios e universos musicais cada vez mais abrangentes.³⁹⁸

Independentemente do estilo adotado pelas orquestras, todas elas carregam importantes funções sociais, que vão muito além de suas atuações artísticas. Nos materiais de apresentação e divulgação produzidos pelas orquestras, é recorrente elas se apresentarem como guardiãs das tradições da viola, assumindo a função de perpetuar o cancioneiro do sertanejo raiz, frente ao abandono da música e viola caipira pelos meios de comunicação de massa. As orquestras são um

³⁹⁸ Depoimento no *site* oficial da Orquestra Filarmônica de Violas, disponível em www.filarmonicadeviolas.com.br (acesso em 04/07/2021).

fenômeno cultural que congrega pessoas de diferentes perfis sociais e econômicos, origens e trajetórias de vida distintas, diversas faixas etárias (sendo uma forma importante de participação sociocultural de idosos), escolaridade e formação cultural, homens e mulheres com o objetivo comum da prática coletiva de viola caipira. Tais grupos formam novos violeiros, fomentam a prática da viola e ensejam espaços de interação, encontro intergeracional entre instrumentistas, troca de saberes e de reconhecimento e sociabilidade entre as pessoas.

Mais que agrupamentos musicais, as orquestras são celebrações de valores ligados à cultura caipira. Assim, nota-se que, nas orquestras, distintos discursos de ruralidade são performatizados e memórias são mobilizadas, através da reafirmação e, ao mesmo tempo, ressignificação da identidade caipira da viola. Ao criarem oportunidades para que violeiros tenham experiências artísticas públicas, esses conjuntos funcionam ainda como celeiros de violeiros e duplas. Nesse sentido, não se pode ignorar o primacial papel pedagógico das orquestras, como um meio não formal de suprimento da demanda de escolarização da viola caipira.

Sobre o ensino e a aprendizagem da viola caipira, de maneira mais ampla, assistimos ao desenvolvimento de um inédito processo de escolarização. A transmissão dos saberes musicais da viola se deu no território brasileiro por séculos restrita à dinâmica oral da cultura popular, de modo informal e não escrito. Até o final do século XX, a única maneira de assimilar técnicas de execução do instrumento era através da escuta, observação e imitação de outro tocador. Aprendia-se de um outro violeiro, parente ou não, que por mais que fosse reconhecido como um mestre, não carregava o compromisso didático, nem a reflexividade da prática do ensino que caracteriza a atuação de um professor. Os principais espaços de aprendizado se davam na vivência cotidiana, em rodas de viola e grupos devocionais do catolicismo popular, como as folias de Reis. Relatos de promessas, simpatias e pactos sobrenaturais, tencionando adquirir o dom de tocar o instrumento, são recorrentes entre os violeiros, ainda hoje.

Com o advento da indústria fonográfica, outros recursos, também não escritos, passaram a reforçar o aprendizado autodidata baseado na audição e na imitação, a saber, o “tirar de ouvido” aquelas músicas das duplas dos discos e rádios. Outras tecnologias facilitaram a apreensão sensorial fornecendo maior controle sobre o tempo do fonograma por parte do aprendiz, como as fitas cassetes de áudio e vídeo. Ao se tornarem importantes “escolas” informais, as duplas profissionais divulgaram e consolidaram determinados formatos musicais que passaram a ser a referência prevacente da prática da viola. O aprendizado tradicional do instrumento nunca deixou de ser

relevante, o que pode ser percebido na força com que se mantém a cultura do autodidatismo entre os violeiros. “Isso dinheiro não compra e nem se aprende na escola, quem nasce para ser violeiro é um privilegiado”, sintetizam Zé Mulato & Cassiano³⁹⁹.

O primeiro método escrito voltado ao ensino de viola caipira foi publicado por Tonico & Tinoco em 1959, e novamente em 1975, com conteúdo idêntico. Seguindo o mesmo modelo, Tião Carreiro & Pardinho lançaram seu método em 1976. De acordo com Saulo Dias (2010), tais publicações não se inseriram em um processo de escolarização formal, mas sim no mercado editorial de revistas especializadas sobre a música sertaneja destinado ao ouvinte radiofônico. Os manuais de ambas as duplas seguiam substancialmente a fórmula de apresentar “algumas referências básicas, como a nomenclatura dos dedos para formar o acorde, a harmonia básica das músicas e o dicionário de acordes”. Ainda assim, “apesar do simplificado conteúdo desses métodos, eles viabilizam o cultivo das práticas do instrumento, já que o conhecimento musical não era comumente acessível, pois não havia professor”⁴⁰⁰.

As publicações de cunho didático com objetivo precípuo de sistematização do conhecimento e escrita de repertório surgiram com os violeiros que começaram a atuar como pesquisadores e professores, sobretudo aqueles representantes da nova viola brasileira. O primeiro foi o livro *Viola Caipira*, lançado em 1983 por Roberto Corrêa, quem viria a publicar ainda *A Arte de pontear viola*, em 2000. Ainda na década de 1990, publicaram seus métodos para o instrumento os violeiros Braz da Viola (1992 e 1998) e Rui Torneze (1999) e, no começo do século XXI, Enúbio Queiroz (2000), Reis Moura (2000) e Fernando Deghi (2001), entre outros⁴⁰¹. Os violeiros que iniciaram o processo de escolarização na década de 1990 passaram também a dar cursos livres e oficinas, que ainda hoje constituem importantes iniciativas, apesar de difusas, no sentido de divulgar e atender a demanda pelo ensino da viola caipira e consolidar o processo de escolarização.

Em 1985, Roberto Corrêa inaugurou o curso de viola caipira na Escola de Música de Brasília (EMB), marco fundacional da institucionalização do ensino da viola. Alguns anos depois, o violeiro Marcos Mesquita também passou a dar aulas na escola técnica brasiliense. Recentemente, Mesquita compilou a metodologia desenvolvida por ele nas três décadas em que lecionou na EMB na obra intitulada *A arte e o ofício de ser violeiro*, cujo primeiro volume foi

³⁹⁹ ZÉ MULATO & CASSIANO. *Meu céu. Op.cit.* Faixa 4: Violeiro. Compositor: Zé Mulato.

⁴⁰⁰ DIAS, 2010: 123.

⁴⁰¹ Cf. DIAS, 2010, para análise detalhada das publicações.

publicado em 2019. Com a aposentadoria de ambos os professores, em 2018, assumiram como docentes de viola caipira Pedro Vaz e Jussania Borges.

Após a primeira experiência em Brasília, outros conservatórios e escolas públicas mais receptivos ao ensino da música popular passaram a ter cursos de viola caipira⁴⁰². Uma dessas instituições foi a Universidade Livre de Música (ULM), atual Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim (EMESP). No final da década de 1990, por ser um dos poucos autores de métodos didáticos para o instrumento, Rui Torneze foi convidado para dar aulas de viola na instituição, focado no ensino da tradição consolidada pelas duplas caipiras, onde lecionou por 13 anos.

Desde 2005, João Paulo Amaral também é professor de viola caipira na EMESP. Ali, desenvolveu seu próprio material didático, com vistas a expandir as linguagens musicais no ensino da viola caipira, alinhando-o à grade teórica geral e fomentando práticas coletivas com outros instrumentistas. Originalmente guitarrista, Amaral tem se destacado como representante da nova viola brasileira, em duos, trios e carreira solo, além de coordenar a Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas. De 2009 a 2018, lecionou também no bacharelado de viola caipira da Faculdade Cantareira. Defendeu dissertação em Música na Unicamp sobre a obra instrumental de Tião Carreiro em 2008 e, no mesmo ano, lançou um livro com arranjos instrumentais de músicas para solo, duo e trio de violas.

No ano de 2005, um importante passo rumo à escolarização do instrumento foi dado por meio da criação do curso de bacharelado em viola caipira na Universidade de São Paulo (USP), a primeira graduação de viola em uma instituição de ensino superior. Ivan Vilela foi o responsável por sua implantação no campus de Ribeirão Preto (SP), tendo sido transferido para a capital em 2007, onde atualmente leciona. O curso de viola segue sendo também oferecido no campus do interior, sob responsabilidade do docente Gustavo Costa, violonista de formação erudita que passou a se dedicar à viola para suprir a demanda do seu ensino universitário. O maestro José Gustavo Julião de Camargo é outro músico que desenvolve atividades com viola caipira no campus de Ribeirão Preto, além de comandar o programa *Revoredo*, sobre viola instrumental, na Rádio USP. Em outubro de 2016, a sétima edição do Encontro de Musicologia promovido pelo Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto foi todo dedicado à teoria e às práticas da viola caipira, abrindo

⁴⁰² Iniciativas pedagógicas também ocorrem com outras espécies de violas brasileiras, como a viola de cocho, levada a cabo por Abel dos Santos na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), e a viola nordestina, com Adelmo Arcoverde no Conservatório Pernambucano de Música.

espaço para trocas de experiências sobre o processo de ensino e escrita, de modo a fomentar o diálogo entre saberes populares e acadêmicos de diversas áreas do conhecimento.

Sobre a inserção da viola caipira na Universidade, Ivan Vilela reflete:

Teve uma coisa boa, que na hora que a viola entra pela porta da frente na universidade, a cultura popular que ela carrega entrou junto. Mas o primeiro problema grave: ela não dialogava com nenhuma matéria do curso. Era um curso europeu do século XIX. [...] Então, a partir daí foi tentar entender também que o bacharelado em viola era diferente de um bacharelado de música erudita. Porque no bacharelado de música clássica, os alunos saem intérpretes, saem tocando tudo. Agora, o violeiro, a primeira coisa que eu fazia, o aluno que entrava ganhava um disco de presente. Um disco do Gedeão da Viola, um disco do Tião Carreiro. O que você tem que fazer? Até o final do curso você tem que transcrever todas as músicas, para a gente ter literatura. Segundo, o aluno então aí ele já aprendia a tirar música de ouvido. [...] Trabalhava versão. Trabalhava arranjo. Vamos fazer um arranjo para essas músicas [de gêneros musicais variados]. E trabalhava composição. [...] Eu criei disciplinas para a USP de matérias de música popular para criar esse diálogo. [...] E na graduação, as matérias todas que eu abri, História da música popular brasileira, que, no semestre antes de eu vir embora para Portugal, teve 223 alunos inscritos. Então assim, ela é um sucesso mesmo, [...] alunos da universidade toda. E abri matérias optativas na área de produção radiofônica. [...] Olha, os professores não me cumprimentavam porque eu tocava viola. Só quando eu comecei a dar aula de percepção musical, que é uma matéria que ninguém quer dar, porque é difícil, solfejo essas coisas. Aí sim: ah, ele sabe música, né?⁴⁰³

É necessário frisar também os trabalhos de escrita musical de obras específicas para a viola caipira, cumprindo a função de formação de repertório instrumental nesse processo de escolarização. Daí surgem discussões sobre a maneira de se grafar certos recursos técnicos peculiares do instrumento, levando à criação de símbolos que permitam transpor para partituras suas idiosincrasias sonoras. Nesse sentido, destacam-se os registros escritos dos toques e ponteados de violeiros de tradições orais, realizados por Andréa Carneiro de Souza (2005); os três volumes de álbuns de partituras de música popular lançados pela Funarte em 2017, organizados por Roberto Corrêa, com composições instrumentais de violeiros contemporâneos; além das publicações de partituras por parte dos próprios compositores, como Corrêa (1983 e 2004), Braz da Viola (2001), Deghi (2001) e Amaral (2008), e as transcrições realizadas por Domingos de Salvi de composições de violeiros como Ricardo Vignini, Levi Ramiro, Aparício Ribeiro e Júlio Santin.

⁴⁰³ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em junho de 2020.

Ressalta-se que o trabalho de escrita de repertório só é possível a partir da formação de violeiros e violeiras capazes de ler partituras, algo incomum até então⁴⁰⁴.

Além do ensino formal da viola caipira em instituições públicas, proliferaram por todo o país professores particulares e escolas privadas de música dedicados ao ensino da viola caipira, onde violeiros e violeiras de todas as vertentes passaram a ensinar o instrumento, editar apostilas e formar grupos musicais. Outro fator que tem impulsionado as práticas didáticas da viola é o advento da *internet*. Hoje é possível encontrar uma enorme quantidade de vídeo aulas e cursos virtuais, que, em certo sentido, simulam as formas tradicionais de se aprender viola, baseadas na observação, audição e imitação de outros violeiros, em um cenário de carência de meios formais de ensino e valorização do autodidatismo.

Ao conectar as pessoas à revelia da distância física e fomentar a rápida difusão de informações de maneira horizontal e democrática, a *internet* permite o acesso gratuito e irrestrito a uma infinidade de conteúdos e materiais de apoio ao aprendizado, mesmo que o violeiro ou violeira resida em uma região interiorana onde, até pouco tempo atrás, teria muita dificuldade de encontrar professores e adquirir conhecimento sobre a viola caipira. Estão disponíveis na *internet* também diversos registros audiovisuais de violeiros já falecidos, além de grupos de divulgação e discussão sobre viola e cultura caipira nas redes sociais.

A título de exemplo, Bruno Sanches é um dos novos violeiros que tem apostado no ensino remoto do instrumento. Egresso do bacharelado de viola caipira da USP, onde foi aluno de Ivan Vilela, Bruno Sanches viu na *internet* a oportunidade de voltar para o distrito do município de Regente Feijó (SP) onde viveu toda a sua vida, antes de ter migrado para a capital paulista para realizar a graduação universitária:

A internet me possibilitou encontrar pessoas que estão longe, mas querem falar do mesmo assunto. Então eu acho que a internet, para o ensino da viola, ela é maravilhosa, está sendo, e estão surgindo vários cursos online, pessoas ensinando diferentes perspectivas da viola, diferentes técnicas. [...] Eu pensei nisso antes de vir pra cá. As pessoas que não entendiam isso falavam: pô, você vai sair de São Paulo? [...] Você vai enterrar sua carreira? E é exatamente o contrário. Eu sinto que hoje por estar no interior, levando a vida que eu quero, porque eu não queria morar na capital, nunca gostei de morar em São Paulo. Eu morei por necessidade. Para mim, eu estou muito bem, estou muito feliz com a escolha que eu fiz. Sucesso é fazer o que você gosta, todo dia. Isso que é sucesso. Então estou plantando minha

⁴⁰⁴ Por ainda ser restrita a quantidade de violeiros e violeiras que leem partituras musicais, muito do repertório também é escrito na forma simplificada da tablatura.

horta, [...] tocando viola, dando aula. Eu acho sensacional. Realmente eu acho que a *internet* fez isso.⁴⁰⁵

Certamente, o ensino a distância não dispensa a relevância do contato pessoal, assim como a convivência entre os violeiros, como forma de transmissão dos saberes, não será substituída pela formalização do ensino da viola caipira. De todo modo, essa realidade virtual vem se intensificando nas últimas décadas e modificando o ensino e a aprendizagem do instrumento. As transformações nas relações socioculturais pautadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação são irreversíveis, como demonstrado pela pandemia da Covid-19, que forçou artistas e professores a recorrerem ainda mais ao espaço virtual como relevante meio de atuação profissional.

A atual escolarização da viola caipira não consiste em um movimento unívoco, homogêneo e coordenado, mas se dá por meio de inúmeras e diversas ações isoladas. Todas essas iniciativas individuais e coletivas, publicações e cursos, oficiais ou não, em instituições públicas e privadas, têm promovido a sistematização do conhecimento, engendrando novas maneiras de ensino e aprendizagem do instrumento, diferentes das formas tradicionais, que até pouco tempo eram os únicos canais de acesso à arte por parte dos violeiros e violeiras aspirantes. Como afirma Saulo Dias, cuja tese se debruça justamente sobre esse processo em curso:

A escolarização da viola é um processo novo em diversos lugares, ainda que a prática do instrumento nestes lugares seja antiga. O termo ‘novo’, aplicado à viola caipira, não se imputa a uma noção daquilo que substitui algo já superado, mas, neste caso, refere-se àquilo que brota do antigo, a partir de infusões de elementos socioculturais diferentes. [...] Ou seja, o novo, aqui, possui relação com o dar a conhecer outras categorias de tocadores buscando legitimação musical em espaços anteriormente não ocupados. Refere-se a músicos que estão estrategicamente posicionados entre a ebulição da tradição e a introdução de elementos musicais. Em se tratando da pluralidade da formação dos músicos, deve-se considerar a imensa diversidade de violeiros inseridos nesse âmbito. Tratar do ‘novo’ como um fato recente remete-nos, em contrapartida, ao peso da tradição sobre a história da viola.⁴⁰⁶

A partir dessa perspectiva do “novo” colocada por Dias, pode-se afirmar que a escolarização parte, por um lado, da “pesquisa, a apropriação, a seleção e a reelaboração da cultura musical de violeiros, disseminada de maneira heterogênea na tradição oral e na produção

⁴⁰⁵ Entrevista com Bruno Sanches, realizada em agosto de 2020.

⁴⁰⁶ DIAS, 2010: 02.

fonográfica de infindáveis duplas da música sertaneja raiz”⁴⁰⁷. Por outro lado, a escolarização do instrumento é catalisada pelas iniciativas dos expoentes da nova viola brasileira como pesquisadores e professores, e em grande medida “para atender às necessidades de outra estética musical”⁴⁰⁸, gerando “o que se pode considerar a técnica moderna de viola caipira”⁴⁰⁹.

Assim, a atuação de representantes da nova viola brasileira como professores tem contribuído para a disseminação de novas práticas da viola, no momento em que ensinam recursos técnicos provindos de outras linguagens, novos repertórios e formas de tocar. A recente prática pedagógica da viola caipira recorre à adaptação de teorias e exercícios de outros instrumentos de cordas, como violão, guitarra e violino, pela inexistência de material didático específico para viola, mas também devido à formação musical prévia de grande parte dos atuais professores, especialmente a formação violonística. Para Dias, “tal fato é muito significativo, pois indica não somente a entrada em cena de outra categoria de violeiros, no processo de escolarização, mas também o entrelaçamento desses dois instrumentos [viola e violão]”⁴¹⁰.

Nesse sentido, Roberto Corrêa, pioneiro na escolarização da viola caipira, defende que:

A técnica do violão pode ser utilizada na viola com ótimos resultados. O fato é que ainda estamos construindo um arcabouço técnico específico da viola que inclui técnicas do violão. Por outro lado, há muito que se avançar no que se refere a um repertório bem diversificado e de alto nível. Ou seja, ainda há muito o que se fazer para o desenvolvimento das violas brasileiras para uma consolidação definitiva.⁴¹¹

Para Corrêa, a viola caipira está seguindo um percurso semelhante ao que o violão teve no século XX. No seu mais recente livro (2019), ele apresenta uma citação do violonista espanhol Andrés Segovia⁴¹² para exemplificar a trajetória da viola, reconhecendo, dessa maneira, a missão assumida por sua geração (e as seguintes) de violeiros, professores e pesquisadores. Apesar de

⁴⁰⁷ Ibidem: 34.

⁴⁰⁸ Ibidem: 124.

⁴⁰⁹ Ibidem: VIII, resumo.

⁴¹⁰ Ibidem: 81.

⁴¹¹ Entrevista com Roberto Corrêa, realizada em dezembro de 2019.

⁴¹² “Desde mi juventud soñé con levantar a la guitarra del bajo nivel artístico en que se encontraba. [...] Desde entonces he dedicado mi vida a cuatro tareas esenciales: 1 – Separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico. 2 – Dotarla de un repertorio de calidad con trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquesta, piano, violín, etc. 3 – Hacer conocida la belleza de la guitarra entre el público de música selecta de todo el mundo. 4 – Influir en las autoridades de los conservatorios, academias y universidades para incluir la guitarra en sus programas de estudio al mismo tiempo que el violín, cello, piano, etc” (CORRÊA, 2019: 166).

também outros entrevistados terem apontado para as várias similitudes com a trajetória do violão, é necessário reconhecer certas peculiaridades do processo da viola caipira em curso, que o torna único e abre oportunidades para que seja desenvolvido de maneira diferente de outros instrumentos cujo conhecimento já se encontrava sistematizado e estabilizado desde meados do século XX.

Uma dessas especificidades diz respeito ao tempo presente em que se dá a sua escolarização tardia, sobretudo no aspecto da tecnologia audiovisual. Ou seja, os músicos atuais têm o privilégio de ter a sua disposição, disponíveis gratuitamente na *internet*, registros sonoros e visuais das referências primordiais das diversas práticas atuais da viola caipira, quando não a convivência pessoal. Em primeiro lugar, o registro fonográfico de todos aqueles violeiros vinculados ao mercado musical, da turma de Cornélio Pires a Tião Carreiro e companhia, muitos dos quais faleceram recentemente, além daqueles que seguem atuantes, como Almir Sater e Zé Mulato. Segundo, também estão documentados muitos toques de violeiros ligados às tradições orais, que seriam perdidos se não fossem os trabalhos de folcloristas do passado e pesquisadores hodiernos, tendo alguns deles logrado seus registros em discos. Enfim, não podemos desconsiderar ainda uma terceira tradição, que no nosso tempo se consolida como novos cânones, justamente aqueles da nova viola brasileira, que se encontram em plena produção, muitos dos quais já são reconhecidos como referências nos usos da viola, e outros tantos ainda hão de ser, ao lado daqueles violeiros folclóricos e das duplas caipiras.

Nesse sentido, a proximidade com os mestres do instrumento – todos brasileiros – faz da atual escolarização da viola caipira um processo ímpar, abrindo oportunidades para que se construa a sistematização do conhecimento de maneira íntima a suas diversas tradições, ancestrais e contemporâneas, como já temos visto ocorrer.

Feitas tais considerações, podemos nos questionar se a escolarização da viola caipira não viria a suplantiar as tradições orais de aprendizagem, padronizando e prejudicando a pluralidade e diversidade que caracterizam as práticas contemporâneas do instrumento. Indagado sobre o tema, Ivan Vilela advoga o poder socializante da escrita e sistematização do conhecimento musical e afirma que o perigo está na inserção da viola em escolas, conservatórios e universidades através da exclusão do universo da cultura popular que a acompanha:

Quando você sistematiza, você socializa. Então existe sim esse problema, se não persistir a tradição oral. O legal é que se conseguirmos fazer a manutenção dessa tradição oral, aí o método de viola, enquanto cânone, ele não vai ser um cânone

sozinho, mas a cultura oral presente vai fazer essa contraposição. Agora, não existir a manutenção da cultura oral, eu acho difícil no Brasil, pensando hoje. O que aconteceu com os instrumentos todos que se fecharam a partir de métodos foi exatamente porque a metodologia é europeia. [...] Como você ia conhecer Beethoven? Você ia ouvir o disco que o Beethoven gravou? Você ia ouvir aquela fita cassete que o Haydn fez na casa dele? Não ia. Então você só tinha a referência da partitura. [...] Hoje em dia é improvável que a gente sepulte os toques de viola. Você tem vídeo, você tem *youtube*. Os caras vão ver como o Índio Cachoeira tocava, aquele mãozão lá, aquele som rústico. [...] A pergunta que eu faço para os alunos que acham aquilo engraçado, aquele jeito de tocar, é a seguinte: você toca igual ele? Você consegue fazer igualzinho ele faz? Não, então respeita, porque esse cara tem um atributo que você não domina.⁴¹³

Na palestra de abertura do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Ivan Vilela reforçou a defesa de um modelo nativo de escolarização musical, baseado na dinâmica própria da música popular brasileira, fundado na oralidade, e não importado de metodologias europeias ou norte-americanas dominantes no ensino de instrumentos em todo o mundo:

Por que o saber empírico não é utilizado na formação musical acadêmica, se, a olhos vistos, ele deu um resultado tão pujante quanto o da nossa música popular brasileira? [...] Podemos inferir que ler uma música para conhecê-la está mais perto da busca de informação e tirá-la de ouvido um caminho em direção à experiência? É mais árduo e demorado sim, mas é mais rico tirá-la de ouvido, porque lidamos com a fonte primária da música: o som. [...] Por trás de todo método há uma cultura, pois fazemos algo para alguém estudar. Daí nos surgem outras questões. Como posso ensinar uma música popular a partir de uma metodologia voltada ao *jazz*? Voltada a ensinar o *jazz*, que é por sinal a metodologia utilizada para o ensino da música popular em vários países do mundo? [...] A diversidade rítmica presente na música brasileira inexistente na música estadunidense. Logo, para nós, músicos do Brasil, a abordagem rítmica musical fica relegada a alguns poucos ritmos, como bossa nova, samba e baião, que aliás é o que se ensina basicamente num dos cursos da maior escola de música popular do mundo, que é o *Berklee College of Music*, em Boston, no curso de *brazilian popular music*. [...] Onde foi que nos perdemos atribuindo um valor maior à leitura da música que à percepção auditiva da mesma? [...] Devemos estar atentos que hoje a metodologia europeia de ensinar música clássica se especializou a formar grandes intérpretes e não propriamente compositores. Isso vai de encontro, vai de choque às práticas populares onde a criação musical é uma constante. [...] O tirar de ouvido se copia e depois se recria, daí essa diversidade tão extensa da nossa cultura popular. [...] Quando a viola

⁴¹³ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em junho de 2020.

entrou no currículo de música na USP, em 2005, ela não encontrou diálogo com nada que havia no curso. Um instrumento que é tão representativo de várias culturas populares no Brasil, quando entra em um curso no Brasil, se sente um estrangeiro e é tratado como um instrumento exótico. Eu pergunto: onde está o problema?⁴¹⁴

⁴¹⁴ Palestra proferida por Ivan Vilela na abertura do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, em junho de 2020. Disponível em www.youtube.com/watch?v=3yzg0wSaFeI (acesso em 04/07/2021).

6.5. As violeiras

Outro deslocamento observado na prática contemporânea da viola caipira diz respeito à expressiva ampliação da quantidade de mulheres que têm se dedicado ao instrumento, grande parte delas jovens, algo incomum e reprovável até o final do século XX. Ainda hoje, porém, as mulheres são minoria numérica e encontram maiores dificuldades para se destacarem em um meio musical masculinizado. Um forte indício da desigualdade de gênero nesse universo está nas raras vezes que, até o momento, foram citadas mulheres violeiras nesta tese, ao ser apresentada a história da viola e os instrumentistas mais renomados, do passado e do presente, em todas as vertentes – ressaltando-se notáveis exceções, como Inezita Barroso.

No mapeamento realizado pelo IEPHA-MG, em ocasião do reconhecimento da viola como patrimônio imaterial estadual, tal desequilíbrio mostrou-se evidente: eram mulheres apenas 8,77% do total de 1.311 violeiros mineiros registrados até janeiro de 2018. E ainda, das 115 violeiras cadastradas, 65,21% delas declararam ser iniciantes, o que aponta para recentes mudanças na estrutura social que têm permitido uma inserção inédita das mulheres na prática da viola caipira, em meio à expansão geral da quantidade de violeiros. De acordo com o referido Instituto, trata-se de “um importante e necessário movimento no qual as mulheres vêm percorrendo, e que se refere à ocupação de espaços na cultura musical da viola, em lugares onde eram alijadas do processo”⁴¹⁵. Não podemos subestimar o impacto que essa transformação no perfil dos instrumentistas e no próprio protagonismo musical pode trazer à prática da viola caipira. A seguir, refletiremos também sobre os obstáculos enfrentados por violeiras do passado para poderem tocar viola e como os valores patriarcais arraigados na cultura caipira ainda afetam a prática das violeiras contemporâneas.

A viola caipira por muito tempo esteve interdita às mulheres, não apenas por recair sobre a viola o preconceito de ser um instrumento vulgar, popularesco e rústico, mas por seus usos estarem historicamente relacionados à cultura masculina de peões e folgazões. Nesse sentido, outros instrumentos eram mais aceitos à prática feminina, como o piano e o violino, entre aquelas pertencentes às elites culturais, ou mesmo os populares acordeão e violão. A arte do canto também fez parte do cotidiano de muitas mulheres, apesar de ser mais aceito no âmbito doméstico e amador.

⁴¹⁵ IEPHA, 2018: 243.

Mesmo como cantoras, as mulheres sempre encontraram maior dificuldade de se alçar à carreira profissional de musicista, sendo minoria nos meios artísticos em geral, e na música sertaneja em particular, afastando-se dos espaços públicos dominados pelos homens.

Quanto aos usos tradicionais da viola caipira, as manifestações da cultura popular às quais o instrumento se vincula foram historicamente vetadas à participação das mulheres como protagonistas. A catira (ou cateretê), por exemplo, que tem no violeiro seu guia, sempre foi considerada uma dança de homens, praticada nos momentos de lazer de viajantes e trabalhadores rurais. Igualmente, as posições mais prestigiadas nos grupos de folias – mestres, instrumentistas, cantores e palhaços – sempre estiveram reservadas aos homens. Apesar de excluídas da cantoria e peregrinação, geralmente noturna, a mulher “sempre esteve intrinsecamente inserida, envolvida e absorvida pelas demandas da manifestação em honra aos Santos Reis, porém em lugares e funções invisibilizados”⁴¹⁶, a saber, nos bastidores da festa, na extensão dos papéis que cotidianamente as mulheres realizam no âmbito doméstico, como confecção dos uniformes, assistência aos peregrinos, preparação do farto almoço e orações realizadas nos pousos.

Apenas recentemente passou a ser comum encontrar folionas cantando e tocando nos giros de folia, inclusive ocupando altos postos na hierarquia dos grupos, tocando viola e ressignificando o mito fundacional do nascimento de Jesus, para justificar a presença feminina no préstito⁴¹⁷. No momento em que as antigas relações sociais dos bairros rurais são enfraquecidas e as festas e devoções migram para núcleos urbanos junto com os seus sujeitos, antigas premissas que excluía as mulheres dos folguedos caem por terra, e a própria sobrevivência dessas manifestações de devoção passa a depender do envolvimento ativo de toda a comunidade que a acolhe. Dessa maneira, disseminou-se na dança da catira a participação feminina, e hoje há grupos compostos apenas por catireiras. É possível ainda encontrar a dança sendo ensinada para crianças em projetos pedagógicos e socioculturais, com objetivo de valorizar a cultura popular de matriz caipira.

Cabe também nos perguntarmos, frente ao contexto de interdição da viola caipira à prática feminina, quantas violeiras ousaram tocar o instrumento, mas não lograram ser publicamente reconhecidas? A carreira musical por muito tempo foi um sonho distante de mulheres que amaram a música, mas se encontraram impedidas de seguir seus anseios devido à coação familiar e ao compromisso dos trabalhos domésticos. A respeito disso, Mary, da dupla As Galvão, faz um apelo:

⁴¹⁶ NEDER, 2019: 06.

⁴¹⁷ Cf. NEDER, 2019, para exemplos e análise de grupos de folia liderados por mulheres.

Como mulher nada é fácil, nada é fácil. Para a mulher sempre foi tudo muito custoso. Então nós chegamos a essa marca de 72 anos de carreira e vou dizer para vocês: não foi nada fácil. [...] E as mulheres onde estão? Eu continuo pedindo a vocês [...] que vão fazer discursos a respeito de música caipira, falem um pouco das mulheres também, que ajudaram a chegar até aqui. [...] Tanta coisa linda que mulheres fizeram, mas é esquecido, não é nem comentado. Sabe por quê? Porque são mulheres, têm que estar fazendo comidinha para o marido, têm que estar lavando roupinha, têm que estar cuidando das crianças. Mas nós fizemos isso também e fazemos até hoje. Quando a gente chega em casa, quem é que vai abrir as malas para lavar roupa? Quem é que vai correr para fazer aquela sopinha maravilhosa? Nós continuamos fazendo isso. Então a mulher é 800 vezes, tem que ser 800 vezes mais valorizada. Porque tem, além da carreira artística, ela tem seus deveres como esposa, como mãe, como avó, como bisavó como eu sou. E nós estamos aqui. [...] Então nós mulheres estamos reivindicando o nosso direito. [...] Mas a nossa reivindicação fica aqui. O nosso grito de socorro. Por todas as mulheres, por todas elas. Por uma Inezita Barroso que batalhou maravilhosamente bem pela causa da música caipira. Então nós estamos pedindo socorro. As mulheres precisam ser notadas e anunciadas.⁴¹⁸

Assim, entre aquelas mulheres que romperam as barreiras do patriarcado para poder tocar viola, a mais renomada é Inezita Barroso (1925-2015). Proveniente da elite cultural paulistana, ela conta que “queria tocar viola, mas não podia. Nem os caipiras deixavam, porque era coisa de homem, não de mulher. Eu chorava de raiva, né? Até eles deixarem eu pegar uma viola e tocar. Mas mulher não toca viola... Toca sim, está aqui ó”⁴¹⁹. Um exemplo da postura transgressora de Barroso aos costumes da época foi uma viagem que ela realizou pelo interior do Brasil, com o intuito de pesquisar diferentes tradições musicais, conduzindo um jipe por 6.200 km, no ano de 1957.

Eu resolvi pegar um jipe e viajar pelo Brasil, principalmente pelo Nordeste, e recolher um pouco da nossa memória naqueles lugares que na época ainda se mantinham puros em tradições. Foram dois meses de uma longa viagem. [...] Na estrada, o pessoal achava estranho ver uma mulher dirigindo um jipe, mas depois eles se acostumavam e nas paradas intermináveis por causa das condições do trecho de terra, os motoristas daqueles caminhões até dividiam café, carne seca e muita conversa comigo. E eu pegava o violão e cantava para eles, mas continuava sempre atenta, ouvindo e anotando as histórias, e as músicas.⁴²⁰

⁴¹⁸ Depoimento de Mary Galvão, no seminário *Música caipira: 90 anos rumo aos 100*, em ocasião do Encontro de Violeiros e Violeiras, realizado em Planaltina (DF), 20 de julho de 2019.

⁴¹⁹ Depoimento em *Inezita Barroso, a voz e a viola*. Documentário dirigido por Guilherme Alpendre, 2013. Disponível em www.youtube.com/watch?v=oLU-pM2uMis (acesso em 04/07/2021).

⁴²⁰ Depoimento de Inezita Barroso em JORGE, 2012: 114-115.

Inezita Barroso teve uma exitosa carreira como folclorista, atriz, cantora e instrumentista, além de ter se formado na primeira turma de biblioteconomia da USP. Como cantora e violeira, ela sempre fez questão de gravar composições de mulheres, tendo lançado um disco exclusivamente dedicado à interpretação de outras compositoras⁴²¹. Tornou-se a principal porta-voz da música caipira, comandando por mais de três décadas o programa *Viola Minha Viola*, onde reiteradamente apresentava e exaltava o trabalho de novas violeiras. Nesse sentido, Inezita Barroso teve um papel significativo no movimento de expansão e valorização da prática da viola caipira, sendo seu programa televisivo veículo para a visibilidade das novas gerações de violeiras.

Doroty Marques é outra violeira que tem atuado desde a década de 1960. Nascida em 1946 em Araguari (MG), aprendeu a tocar viola caipira no convívio com peões, ao acompanhar seu pai nas constantes viagens que fazia em função do trabalho rural. Nesse sentido, ela relata:

Na minha época, mulher era uma coisa muito problemática, porque você não podia tocar nas folias de Reis, você não podia tocar no moçambique, você não podia tocar na catira, você não podia tocar. Mulher era um trem meio esquisito, que era para lavar, passar e criar filho. Só que eu já nasci rebelde, eu já não aceitava esse papo para cima de mim. Então eu acompanhava o povo que tocava [...], na roça, tem catira, folia de Reis, todas essas manifestações, e eu andava atrás de longe tocando nas latinhas, aprendendo isso aí e cantava. Desde menina eu resolvi que eu ia cantar, sempre cantei, a vida toda minha profissão sempre foi compor, tocar, cantar e usar a música e a arte como ponte para que você deixe sua alma transparecer mais, sua sensibilidade. Deixe de ser mais uma máquina e passe a ser um ser humano sensível e transformador.⁴²²

Após se apresentar em festivais ao lado de seu irmão Dércio Marques, Doroty gravou dois discos, *Semente e Erva Cidreira*⁴²³. Nota-se que a entrada de Doroty Marques na carreira musical, tocando viola, sanfona e percussão, não se deu pelo segmento sertanejo, mas ao lado de seu irmão na era dos festivais da MPB, a partir da incorporação de manifestações diversas da cultura popular latino-americana. Apesar da boa recepção pela crítica musical dos seus álbuns solos, Doroty resolveu abandonar a carreira artística, por não concordar com a dinâmica do mercado cultural das gravadoras, festivais e meios de comunicação de massa. Doroty Marques passou então a dedicar

⁴²¹ INEZITA BARROSO. *Inezita apresenta*: Babi De Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérigami, Leyde Olivé, Edvina de Andrade. São Paulo: Copacabana, 1958. CLP-11029. 1 LP.

⁴²² Depoimento de Doroty Marques, em entrevista para Diogo Soares em 21/04/2004, no programa *Ideias d'Aldeia*, TV Aldeia, disponível em www.youtube.com/watch?v=gTJHLLHsggho (acesso em 04/07/2021).

⁴²³ DOROTY MARQUES. *Semente*. São Paulo: Marcus Pereira, 1978. MPL 9384. 1 LP. *Erva cidreira*. São Paulo: Marcus Pereira, 1980. MPL 9427. 1 LP.

sua vida ao trabalho de arte e educação, desenvolvendo, desde a década de 1980, projetos com milhares de crianças em situação de risco em várias regiões do Brasil.

Entre os raros casos de mulheres que lograram êxito ao enfrentar as enormes barreiras sociais que as afastavam da prática da viola caipira em meados do século XX, o de Helena Meirelles (1924-2005) é emblemático. Natural de Bataguassu (MS), Helena Meirelles cresceu na lida rural, em meio à cultura de peões e comitivas boiadeiras. Inclinada à música desde a tenra idade, seus pais a proibiram de tocar instrumentos musicais, que era “serviço de homem”, sob ameaças físicas, como a que teria os seus dedos decepados.

Helena Meirelles aprendeu a tocar viola e violão secretamente. Aos 17 anos, casou-se para poder sair de casa e levar a vida que almejava, mas logo se divorciou, pois seu primeiro marido não a deixava tocar. O segundo marido foi um músico paraguaio, quem Meirelles também abandonou. Insatisfeita com as relações conjugais, ela deixou os filhos com a mãe e outros pais adotivos e foi viver na zona de prostituição do antigo distrito de Porto XV de Novembro (hoje submerso em represa do rio Paraná) e da cidade de Presidente Epitácio (SP), na divisa dos estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo.

Nota-se que, diante do veto à prática musical por ser mulher, a prostituição foi o caminho encontrado por Helena Meirelles para poder se manter financeiramente e se dedicar a sua paixão de tocar viola e violão, cantar e dançar. Nesses espaços, Helena Meirelles presenciou muitas cenas de violência protagonizadas sobretudo pelos peões de boiadeiro que ali frequentavam; começou a beber e mascar fumo; tornou-se conhecida violeira, muito requisitada para animar a vida noturna da região. Em uma dessas noitadas, conheceu o seu terceiro marido, com quem viveu até falecer, em 2005. Meirelles teve 11 filhos, fruto dos três casamentos e outras aventuras amorosas, tendo ela mesma feito todos seus partos sozinha⁴²⁴.

No começo da década de 1990, a família desconhecia o paradeiro de Helena Meirelles, quando uma de suas irmãs a encontrou por acaso e a levou para viver em Santo André (SP), região metropolitana de São Paulo. Foi então que seu sobrinho enviou uma gravação caseira de Helena Meirelles a produtores norte-americanos, quando, já com 68 anos de idade, ela alcançou primeiro a condecoração internacional, para depois ser reconhecida nacionalmente como uma das maiores violeiras do país, em um momento de expansão da viola caipira e maior abertura à prática de novas

⁴²⁴ Cf. documentários *Helena Meirelles: a dama da viola*. Direção: Francisco de Paula. Rio de Janeiro: Naïve, 2004 filmes; e *Dona Helena*. Direção: Dainara Toffoli. Porto Alegre: M. Schmiedt produções, 2006.

instrumentistas. Em 1993, uma imagem da palheta com que tocava Helena Meirelles, feita por ela mesma com chifre de boi (sempre às sextas-feiras da paixão), apareceu na revista *Guitar Player* ao lado de grandes nomes da música internacional, especialmente guitarristas de famosas bandas de *rock*, colocando-a entre as 100 melhores instrumentistas do mundo. No ano seguinte gravou seu primeiro disco⁴²⁵ e passou a tocar em todo o Brasil. O primeiro programa de televisão em que participou foi o *Viola Minha Viola*, a convite de Inezita Barroso, em 1994.

Na maneira de tocar sua viola, Helena Meirelles carrega sua experiência social e musical da cultura boiadeira sul-mato-grossense e pantaneira, especialmente em seu aspecto fronteiriço, marcado por ritmos paraguaios como a guarânia, rasqueado e polca, além de temas de domínio público e toques transmitidos oralmente por gerações de violeiros. Analfabeta, Helena Meirelles destacou-se como compositora de canções e músicas instrumentais.

A cultura caipira originalmente se desenvolveu nos bairros rurais do centro-sul do país fundada em uma estrutura social patriarcal, ou seja, aquela em que o domínio amplo e rígido do homem sobre sua família se estende para toda a esfera pública, no âmbito político, econômico, social e cultural. São justamente os valores e costumes provenientes de tal estrutura social tradicional que impediam o acesso das mulheres à prática da viola caipira, e seguem sendo obstáculos para as violeiras contemporâneas, mesmo em contextos urbanos, por meio de representações atualizadas da cultura caipira que reforçam seu conservadorismo moral.

Nesse sentido, não é incomum encontrarmos valores e costumes patriarcais cristalizados nas letras de muitas das canções hoje tidas como mais representativas da música sertaneja raiz. A pesquisa de Amanda Contieri (2015) demonstra que a mulher é representada nas letras do gênero sertanejo através de cinco perspectivas: a idealização amorosa, o destino do casamento, a vocação à maternidade, a objetificação do seu corpo e a violência contra a mulher. O tema da dominação masculina através do castigo físico, podendo chegar ao feminicídio, é especialmente presente e naturalizado em várias músicas clássicas do cancionário caipira gravado. Conhecidas canções, como *Cabocla Tereza*, *Pagode em Brasília*, *O ipê e o prisioneiro* e *Boiadeiro de palavra*, são exemplos nos quais episódios de violência de gênero são justificados pela transgressão de regras sociais por parte das mulheres ou pela honra masculina ferida do eu-lírico. Nota-se que a defesa de tais costumes não é exclusividade de canções escritas há várias décadas, mas também são

⁴²⁵ HELENA MEIRELLES. *Helena Meirelles*. São Paulo: Eldorado, 1994. Nº 584075. 1 LP.

reproduzidos por compositores contemporâneos que buscam reiterar valores patriarcais, como em *Bruto, rústico e sistemático*⁴²⁶. Analisando canções da música caipira gravada que expressam violência de gênero, Contieri afirma:

Na letra da canção o enunciador exhibe um tom de orgulho de seus atos: espancar mulheres, caso elas o desagradem, é motivo de afirmação e autopromoção. Toda a letra da canção foi construída para passar a imagem do enunciador: de que ele é capaz de resolver problemas, é um homem firme, decidido, muito ‘macho’. Essa representação de identidade masculina [...] corresponde a uma ideologia que cobra do homem, viva ele no campo ou na cidade, atitudes machistas de modo a comprovar sua virilidade.⁴²⁷

Seja por meio da idealização amorosa, das obrigações de mãe ou esposa, seja em sua subalternidade, as mulheres são retratadas nas letras das músicas sertanejas na posição de objeto, enquanto o enunciador é sempre um sujeito masculino. Essas são posições naturalizadas na música caipira gravada, já que, além de eu-lírico (narrador das músicas), eram também os homens que tradicionalmente compunham e interpretavam as canções. Contudo, a partir do momento em que começa a aumentar significativamente a presença feminina nesses espaços musicais, assumindo os papéis de compositoras, intérpretes e violeiras, ocorrem significativas transformações não apenas no conteúdo poético das canções, mas em toda a prática da viola caipira, vinculada ou não à tradição fonográfica das duplas.

Violeiras entrevistadas para esta tese informaram a dificuldade de encontrar um repertório que se adapte ao eu-lírico feminino. Incomodadas, algumas violeiras contemporâneas declaram ter deixado de cantar certas músicas sertanejas em suas apresentações e reuniões informais, devido ao conteúdo machista de suas letras. Um artifício encontrado por aquelas que não se sentem à vontade com as letras, mas querem continuar cantando certas músicas, é o de modificar os trechos mais controversos e, por meio da ironia, provocar a reflexão sobre o tema. Um conhecido exemplo de

⁴²⁶ *Cabocla Tereza* (toada histórica). Composição: Raul Torres e João Pacífico. Interpretado por Raul Torres e Serrinha. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1940. Nº 34642-B. 78 rpm.

Pagode em Brasília (pagode). Composição: Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Interpretado por Tião Carreiro & Pardinho. São Paulo: Chantecler, 1960. PTJ-10.113-A. 78 rpm.

TIÃO CARREIRO E PARDINHO. *Hoje eu não posso ir*. São Paulo: Chantecler, 1972. CALP-8006. Lado A, faixa 4: Boiadeiro de palavra. Composição: Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro.

LIU & LEU. *O ipê florido*. São Paulo: Tocantins, 1983. GTL-LP-1053. Lado A, faixa 1: O ipê e o prisioneiro. Composição: José Fortuna e Paraíso.

JOÃO CARREIRO & CAPATAZ. *Os brutos do sertanejo*. Rio de Janeiro: Som livre, 2009. Faixa 12: Bruto rústico e sistemático. Composição: João Carreiro e Jadson.

⁴²⁷ CONTIERI, 2015: 115.

paródia no meio dos violeiros e violeiras é o trecho de *Pagode em Brasília*, de Tião Carreiro & Pardinho, em que se substitui “e a mulher namoradeira / eu passo o couro e mando embora” por “pode vir que nós namora”.

De qualquer forma, esses tipos de questionamentos encontram resistência no meio mais tradicional da música sertaneja, já que implicam em questionar os cânones desse gênero musical. Igualmente, ainda que a presença feminina em grupos de cultura popular tenha avançado bastante e sido essencial a sua própria manutenção, as mulheres ainda são barradas em certos espaços, sob o receio de sua presença atacar uma tradição secular da cultura caipira. Como se questiona Fernanda Colli, catireira de Araçatuba (SP): “Será que eu estou quebrando algo tradicional? Será que eu estou tirando a essência da cultura popular? Não, na verdade, a mulher conquistando seu espaço, ela passa também a fazer parte, porque nossa cultura popular é dinâmica, a gente reescreve a história”⁴²⁸.

Em depoimentos consultados na *internet*, conversas informais e entrevistas realizadas com violeiras para esta tese, são frequentes relatos de situações de assédio sexual; reprovação, menosprezo e descrédito pelo fato de ser mulher; acusações de conseguir êxito na carreira por envolvimento amoroso ou sexual com artistas e produtores influentes, e não por mérito próprio; sobrecarga de afazeres domésticos que dificulta a atuação artística, entre outras situações que são colocadas como barreiras diárias à prática da viola caipira pelas mulheres. Sendo assim, apresentamos abaixo algumas violeiras e seus relatos.

Adriana Farias nasceu no bairro do Ipiranga, na capital paulista, em 1976, mas desde criança apreciava a música caipira, que considera herança das suas origens familiares interioranas: “eu sou uma menina que nasceu e foi criada no asfalto, mas que, de alguma forma, habita uma alma antiga dentro de mim, que é muito ligada a essa história de roça, de terra, de animal, de tropa e tudo mais”⁴²⁹. Desde sua juventude, Farias tem dedicado sua vida à carreira de cantora profissional, acompanhando artistas de variados gêneros musicais e integrando conjuntos, como Barra de Saia, banda composta só por mulheres. Hoje em carreira solo, Adriana Farias destaca-se como um dos principais nomes da viola contemporânea, ligada à cena da música caipira, apesar de suas influências musicais diversas. Após o falecimento de Inezita Barroso, em 2015, Adriana Farias

⁴²⁸ Depoimento de Fernanda Colli para *Oficinas culturais do estado de São Paulo*, disponível em www.youtube.com/watch?v=th2BAFmjZGg (acesso em 04/07/2021).

⁴²⁹ Entrevista com Adriana Farias, realizada em novembro de 2018.

assumiu a apresentação do programa *Viola Minha Viola*, tocando e cantando, recebendo convidados e reprisando episódios anteriores. Sobre as mulheres no meio da viola caipira, ela afirma:

Infelizmente, alguns violeiros mais antigos tem um certo preconceito mesmo. Ninguém de nome, por incrível que pareça, eu sempre reparo essa coisa assim, sabia? Quando o violeiro é muito famoso mesmo, ele realmente é bem considerado no meio, ele é um bom violeiro, ele não teme nada. Então ele costuma não reprimir, pelo contrário, acha bonito, ainda mais quando você faz bem alguma coisa, eles não são de invocar não. [...] Eu gosto muito de ser chamada para uma festa não porque eu sou mulher, mas porque eu toco bem, porque eu faço bem o que eu faço. [...] Já chegamos ao ponto de perguntarem: com que roupa que você vai? Que roupa que vai ser? Shortinho, vai de saia? Vai assim? Meu filho, veja bem, se você quer isso, você precisa de uma modelo, manequim, você não precisa de uma violeira, né?⁴³⁰

A violeira Juliana Andrade foi uma das primeiras mulheres solistas da geração de instrumentistas que despontaram nos anos de 1990, tornando-se uma das principais referências contemporâneas no meio da música caipira. Ainda adolescente, Juliana Andrade destacou-se no programa de Inezita Barroso e por 16 anos formou dupla com Jucimara, antes de seguir em carreira solo. Nascida em 1981 na cidade de São Paulo, no bairro de Santo Amaro, teve como legado familiar o apreço pela música caipira. Entretanto, quando criança, ao expressar sua vontade de aprender a tocar viola, Juliana Andrade foi censurada pelo pai e começou a pegar o instrumento às escondidas, como tiveram de fazer outras violeiras. O pai, Francisco Andrade, violeiro natural da zona rural do Vale do Ribeira, justifica-se pelo temor que tinha de ver sua filha ser ridicularizada com a viola caipira nos braços, afirmando: “realmente eu tinha mais confiança em homem, porque tinha mais homem violeiro que mulher. [...] Eu nunca botei fé que ela pudesse ser violeira”⁴³¹. Os tempos mudaram, e hoje Francisco é admirador do talento e companheiro da atuação musical de Juliana Andrade. Assim, ela explica:

Eu comecei a aprender ali por volta dos meus 11 anos. Eu comecei a curiar, escondida do meu pai. [...] Ele tentou ensinar meus irmãos e eu sempre fui apaixonada pelo som da viola. Então eu pegava escondida. [...] Tinha medo de ele brigar comigo por eu pegar o instrumento dele. E por outra, que eu achava que ele ia achar ruim ou brigar de eu querer aprender. Tanto que assim, realmente, a

⁴³⁰ Idem.

⁴³¹ Depoimento de Francisco e Juliana Andrade no programa Globo Rural, em 06/01/2019, disponível em www.globoplay.globo.com/v/7280161/ (acesso em 04/07/2021).

primeira impressão dele comigo foi bem brusca. Não gostou. Ele não apoiou. Falava assim: ah, mas seus irmãos não quiseram, imagina se você vai querer? E aí de tanto eu insistir: tudo bem eu vou te ensinar, mas você tem que aprender violão. Eu falei: pai, violão eu não quero, eu quero viola. Não, mas como é que você vai aprender a tocar viola sem aprender a tocar violão? Pai, mas eu quero viola! [...] Então, eu acho que assim, preconceito o único que eu tive foi do meu pai, por não acreditar que eu fosse me interessar por viola. Eu acho que preconceito sofreu Inezita, Irmãs Galvão, Helena Meirelles. Foram aí, quem veio desbravando, as primeiras ali. [...] Eu costumo dizer que eu peguei a picada aberta. O que eu sempre encontrei à frente foi aquela coisa assim: ah, mas você não toca viola. Isso sim. [...] As pessoas não botavam muita credibilidade, mas preconceito graças a Deus não.⁴³²

Fabíola Mirella, que nasceu também em 1981, é outra violeira paulistana. Junto com seu marido, Sérgio Penna, fundou o grupo musical Violeiros Matutos e escola de viola caipira homônima. Ela conta que chegou a montar uma orquestra feminina de viola, que teve que ser desfeita, porém, devido à sobrecarga de afazeres domésticos que recaí sobre as mulheres, dificultando sobremaneira a atuação artística das participantes, como relata:

Predominantemente ainda é um mundo muito masculino. Há uns anos atrás eu tive a orquestra feminina Viola de saia e a decisão de acabar, de ter que finalizar o trabalho com a orquestra, foi por um motivo assim muito crucial. Porque eu passei um ano tendo ensaio com elas, nós éramos já poucas mulheres, mas sem conseguir reunir todas num ensaio só, porque chegava sábado de manhã, que era o dia que a gente ensaiava, tocava o telefone e aquilo já me gelava o estômago: não posso ir porque meu filho passou mal, não posso ir porque a minha mãe está aqui, meu irmão. Então sempre sobrava para o lado da mulher. Ah, meu filho, meu pai, minha mãe, aí eu tenho que fazer tal coisa, tenho que ir no mercado porque meu marido não pôde ir. [...] Tem, por exemplo, um casal de alunos, [...] muitas vezes ele veio fazer aula e ela teve que ficar com o neto, cuidando do neto. Não vinha porque a filha pediu para olhar o neto. Então assim, a mulher sempre tem que dar mais o braço a torcer do que o homem. Isso eu vejo muito ainda. Mas acho que até isso se tornar uma coisa assim de igual para igual, vai demorar um tempo, eu acredito.⁴³³

Interessante observarmos que tanto Fabíola Mirella quanto Adriana Farias e Juliana Andrade nasceram na capital do estado de São Paulo, ainda que tenham íntima relação com o meio rural. Tal eventualidade indica que, no final do século XX, quando as três começaram a tocar viola caipira, os espaços às mulheres abriram-se primeiro na cosmopolita metrópole paulistana, se comparada a regiões interioranas, tradicionalmente mais conservadoras. Não coincidentemente

⁴³² Entrevista com Juliana Andrade, realizada em agosto de 2020.

⁴³³ Depoimento de Fabíola Mirella para Oficinas culturais do estado de São Paulo, disponível em www.youtube.com/watch?v=th2BAFmjZGg (acesso em 04/07/2021).

nasceu em São Paulo e no seu dinâmico mercado cultural atuou com sucesso, por toda a sua vida, a violeira mais renomada até então – Inezita Barroso.

Já Letícia Leal, representante da nova viola brasileira, nasceu em Teófilo Otoni (MG), em 1985, e mudou-se para Belo Horizonte para estudar medicina veterinária na UFMG. Na sua prática com a viola, um dos primeiros obstáculos técnicos por ela identificado diz respeito às tonalidades de execução do repertório tradicional da viola caipira, já que as afinações foram desenvolvidas tendo como referência o registro vocal das duplas masculinas. Como as afinações abertas mais utilizadas favorecem a composição das músicas em certos tons (como Ré ou Mi do cebolão), nota-se que as transposições dos solos para outras tonalidades mais confortáveis para as violeiras cantarem tendem a dificultar a execução dos ponteios, digitação e uso de cordas soltas, especialmente nos arranjos mais complexos dos pagodes de viola.

Nesse sentido, Letícia Leal relata que “viola tem essa questão de não se tocar em todos os tons. [...] E aí as músicas eram todas em Mi e eu sou médio soprano. Não entrava, não encaixava a voz. E minha voz não chega na oitava. Até chega, mas fica uma coisa horrorosa, muito agudo”⁴³⁴. Ela conta que, devido a essa adversidade técnica, por muito tempo deixou de cantar, restringindo-se à vertente instrumental. Com objetivo de incluir canções em suas apresentações, Leal resolveu aprofundar-se no estudo musical para conseguir tocar com desenvoltura em qualquer tom, o que serviu de estímulo para que ela explorasse recursos técnicos e repertórios para além do tradicional cancionário da música caipira gravada.

Como outras violeiras, de variados segmentos, Letícia Leal se incomoda com o descrédito muitas vezes vivido por elas no meio musical. Assim, ela expõe um dos problemas frequentemente enfrentados por mulheres instrumentistas:

Eu escutava [dos violeiros]: cuidado com ela, que quando ela for fazer, vai fazer mais sucesso que a gente. [...] E eu sempre busquei muito o aprimoramento técnico, mais do que qualquer coisa, porque eu sempre escutei as pessoas falando que a mulher estava ali porque ‘deu’ para um cara. Isso sempre me incomodou muito. E eu não queria que eu tivesse. Obviamente que eu não sabia, tolinha aqui, que por mais que você toque brilhantemente bem, você vai cair nesse jargão aí de qualquer jeito, você vai cair nesse negócio. Você está aí porque ‘deu’ para o fulano. E chegam assim mesmo, na verdade. Eu ainda tenho a cara fechada que eu ainda

⁴³⁴ Entrevista com Letícia Leal, realizada em janeiro de 2019.

passo por menos coisas. Menos do que outras amigas minhas que são mais assim tranquilas, da cara mais mansa.⁴³⁵

Nas entrevistas e depoimentos, as violeiras mostram-se constrangidas pelo fato de outros violeiros e público não acreditarem na sua capacidade de tocar o instrumento tão bem quanto os homens, tendo maior dificuldade de serem levadas a sério na sua competência como violeiras. Assim, sentem sobre elas uma pressão dobrada por terem que provar sua habilidade, serem mais observadas, cobradas e criticadas em seus erros quando se propõem a tocar um instrumento historicamente tido como masculino, gerando insegurança e afetando a autoestima, sobretudo das iniciantes no instrumento.

Nos grupos de violeiros, as mulheres ainda são minoria e muitas vezes encontram barreiras para fazer valer sua voz e arte. Outras vezes, são convidadas ao palco com o intuito de “enfeitarem” as apresentações. É comum que as violeiras, ao se apresentarem em grupos ou sozinhas, ouçam que sua presença serve para “embelezar” determinado evento. Esse tipo de comentário, frequentemente encarado como um elogio por parte dos homens, é visto por muitas violeiras como uma forma de diminuir as suas qualidades técnicas, ao ser destacado em primeiro plano seu aspecto físico, o que não ocorre com os violeiros homens, cuja visibilidade não está condicionada a sua aparência exterior. De fato, é comum ouvir de violeiros e público masculino, principalmente em conversas particulares entre homens, a referência à beleza das violeiras sobreposta a sua atuação artística. Outra observação que elas relatam ouvir, ao se destacarem na execução do instrumento, é o de “tocar tão bem quanto um homem”, ou seja, serem sempre comparadas ao violeiro do sexo masculino como padrão de excelência.

O assédio de cunho sexual, explícito ou velado, é algo também constantemente vivenciado pelas violeiras. Ao ser questionada sobre isso em entrevista, Bruna Viola respondeu que “assédio acontece muito, por ser mulher, bonita. Mas a gente tem que ter jogo de cintura e bola pra frente, saber botar cada um no seu lugar na hora necessária”⁴³⁶. Assim, as mulheres, para poderem exercer seu ofício musical com a viola, se veem levadas a ignorar certas atitudes masculinas incômodas ou se postarem de maneira rude. Essa imagem de mulher forte – ou bruta, como se diz no meio da viola caipira – é a postura mais comumente adotada pelas violeiras que conseguem se destacar, em grande medida por terem de se defender em um ambiente masculinizado.

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Entrevista com Bruna Viola, realizada em março de 2020.

Em contrapartida, Bruna Viola afirma que “quando comecei [no início dos anos 2000] eu era muito criança, tinha 11 aninhos. Então não era uma coisa para ter vergonha, as pessoas achavam legal. [...] A carreira começou assim, porque as pessoas achavam bonito uma menina tocando viola caipira”. Após o sucesso de Bruna Viola, tornou-se mais frequente meninas – crianças e adolescentes – apresentando-se com a viola caipira nos braços. Desse modo, de maneira inédita no século XXI, assistimos à prática da viola caipira disseminar-se entre as mulheres, com inúmeras jovens violeiras que têm como inspiração primordial aquelas instrumentistas do sexo feminino que demonstram ser possível para uma mulher galgar uma carreira musical exitosa como violeira.

Assim, apenas recentemente, uma menina tocando viola caipira deixou de ser um desdouro, para ser motivo de orgulho. Se antes era fundamento para castigo e punição, hoje é mais comum que os pais admirem e incentivem suas filhas quando se interessam pelo instrumento. Esse movimento feminino tem sido favorecido graças à ampla valorização da viola e cultura caipira desde meados da década de 1990, mas também devido à progressiva conquista de espaços e direitos das mulheres.

Hoje, proliferam-se duplas formadas por violeiras, orquestras compostas e lideradas por mulheres e outros espaços focados na participação feminina, como o Encontro Nacional de Viola Caipira Feminina de Jaciara (MT), onde as instrumentistas conseguem representatividade e visibilidade rara em outros festivais. Há também mais abertura para a participação ativa de mulheres em manifestações de cultura popular, o que muitas vezes tem garantido a própria continuidade desses grupos.

Com o advento da *internet* e maior facilidade para a atuação independente no mercado musical, muitas violeiras têm logrado promover suas carreiras sem a necessidade de passar pelo filtro das gravadoras, meios de comunicação privados e outros instrumentos hegemônicos de legitimação cultural. O exponencial aumento na quantidade de violeiras engendra transformações na própria prática da viola caipira e, conseqüentemente, provoca certa resistência por parte dos violeiros homens, em nome da defesa das tradições seculares do instrumento. De toda maneira, trata-se de um movimento inexorável, que tem contribuído decisivamente para a expansão atual da prática da viola caipira.

7. A MAGIA DA VIOLA

Por que, em pleno século XXI, assistimos à vigorosa expansão da prática da viola caipira, que durante tanto tempo foi tida como um instrumento rústico, relacionada com o meio rural e culturas arcaicas, e marginalizada na música popular brasileira? Enfim, o que está levando tanta gente a se interessar pela viola, hoje?

Frente a esse questionamento, grande parte dos violeiros e violeiras entrevistados atribuiu o interesse pela viola a certo encantamento próprio do instrumento, capaz de religá-los às tradições caipiras, conforme as falas transcritas abaixo:

Marcus Biancardini: “A viola é um instrumento divino. A viola toca muito mais o coração que o cérebro. [...] É um instrumento que tem a magia no som. A viola carrega meio que um sertão dentro dela. É o sertão, é uma coisa de uma singeleza, de uma simplicidade. [...] A viola tem esse poder. Quando ela vai para o colo, mesmo de um violeiro que é urbano, parece que ela faz um espelho da simplicidade das coisas do sertão no instrumentista.”⁴³⁷

Aparício Ribeiro: “A juventude se empolgou com a viola, porque é um instrumento fascinante mesmo. Fascina. O instrumento tem um timbre totalmente lúdico. A pessoa quando ouve uma viola começa a flutuar, a sonhar.”⁴³⁸

Tavinho Moura: “Tocar viola é se esquecer no tempo. Ir para misteriosas paisagens, desacorrentado, solto como bicho. Num riachinho de águas morosas ouvir o coro dos peixes. Depois compor um quadrado junino, um juramento de bandeira, o canto da anhuma.”⁴³⁹

Roberto Corrêa: “A viola é uma porta para o ancestral. A viola, ela tem algo que liga as pessoas que estão ouvindo, e quem toca, com os antepassados. É como se ela tivesse um código atávico. A viola para mim é isso, é uma ligação com o antanho, com o passado, com o ancestral.”⁴⁴⁰

Almir Pessoa: “A viola é um instrumento mágico mesmo. O som dela, ela tem uma coisa que te liga com outra dimensão [...], ancestral. Ela vai mais que o rural ainda. [...] O ancestral é essa história de você fazer música simples, batendo ali e tudo mais, aí remete a quê? Por que a catira é algo que mexe tanto com a gente? É bater o pé no chão, bater uma palma da mão na outra. Isso é muito indígena, [...] remete a essa ancestralidade, mais ainda que a questão do rural. Do rural também, que perpassa por isso, as letras falam sobre boi, cavalo, boiada, histórias. Mas eu acho

⁴³⁷ Entrevista com Marcus Biancardini, realizada em outubro de 2019.

⁴³⁸ Entrevista com Aparício Ribeiro, realizada em maio de 2019.

⁴³⁹ Depoimento de Tavinho Moura em MARQUES, 2016: 08.

⁴⁴⁰ Depoimento de Roberto Corrêa no documentário *Violeiros do Brasil*. Direção: Sérgio Roizenblit. Projeto e concepção: Myriam Taubkin. São Paulo: Projeto memória brasileira, 2008.

que a ancestralidade, essa coisa visceral mesmo, eu acho que é o que liga mais ainda”.⁴⁴¹

Rui Torneze: “Quando você ponteia a viola, dá a impressão de que você entra num túnel do tempo. Fica um negócio assim esquisito, né? Um dia, eu estava na oficina de um luthier, [...] tinha um senhor amigo dele, eu estava sentado afinando e o senhor em pé, quando eu olho para esse senhor, o homem estava desmanchando no choro. [...] Quando eu olhei, até me assustei. O que está acontecendo? Aí ele: é esse som aí. Então é comum as pessoas terem esse contato.”⁴⁴²

Giba Reys: “É uma coisa difícil de definir, mas eu acho que vem do trovadorismo, da idade média. Porque existe quase que uma sina. Às vezes eu me vejo assim. Eu olho para mim e falo, cara, o que me faz gostar tanto da viola? [...] É como se fosse um chamado, uma missão. [...] O que é o violeiro? O violeiro é essa sina, essa figura mítica, essa figura que vai de lugar em lugar levando esse som e falando, enfim, é um trovador. É um menestrel. [...] Você pega a viola mineira, ela não é igual a nossa, a viola aqui de São Paulo. Por isso que não dá para falar que o espírito do violeiro é um só. São vários. O que não pode perder, eu acho, é a relação com a terra. Violeiro tem que ter a relação com a terra. [...] Eles têm que ter algo em comum, que é esse amor pela natureza, esse gosto pelo pé no chão, da terra. Essa coisa ligada com a natureza, com os valores. E o que mais? O violeiro é essencialmente um cara respeitador das tradições, ele tem isso como valor.”⁴⁴³

Victor Batista: “Ela me conquistou, né? Ela me enfeitiçou, como dizem. [...] A sonoridade também, que remete muito a esse pertencimento desse instrumento.”⁴⁴⁴

Almir Sater: “É um instrumento que bate na alma da gente. Você faz ‘plein’ na viola assim e já é bonito o som dela.”⁴⁴⁵

Arnaldo Freitas: “Quando eu ouvi o som da viola na primeira vez, foi uma sensação que eu nunca mais tive na vida. [...] Uma coisa que casou com a minha alma. [...] A viola é um instrumento que onde você toca nela, ela te traz uma imagem. É o instrumento mais fácil do mundo que eu vejo para te trazer imagem na cabeça. Principalmente saudade, não sei por quê. [...] Primeiro de tudo, vem uma imagem, depois que vem a questão técnica, entendeu? Isso eu percebo, acontece comigo. Todo mundo tem isso. Alguns têm impacto de saudade. Outros têm impacto: nossa, isso aí me lembrou o tempo renascentista, aquela coisa do castelo. Isso aí, legal, me leva lá para a roça. [...] Muita gente hoje vem para viola apaixonado primeiro pelo som da viola, para depois a história dela. Por isso eu falo que a viola tem isso, tem esse misticismo nela.”⁴⁴⁶

Marcos Mesquita: “A viola é um instrumento encantador. Alguns violeiros falam a mesma coisa que eu. A viola praticamente me escolheu. Ele escolheu a viola, mas

⁴⁴¹ Entrevista com Almir Pessoa, realizada em junho de 2019.

⁴⁴² Entrevista com Rui Torneze, realizada em dezembro de 2018.

⁴⁴³ Entrevista com Giba Reys, realizada em outubro de 2018.

⁴⁴⁴ Entrevista com Victor Batista, realizada em outubro de 2019.

⁴⁴⁵ Entrevista com Almir Sater, realizada em março de 2020.

⁴⁴⁶ Entrevista com Arnaldo Freitas, realizada em dezembro de 2018.

ele se achou escolhido pela viola. É um instrumento bonito mesmo. Estou falando assim, a partir do momento que você tem condição de aparecer, aquilo encanta as pessoas.”⁴⁴⁷

Cacai Nunes: “O instrumento é muito fantástico. Você começa a se apegar mesmo ao que é o instrumento, sonoridade, as tradições. Começa a ter entendimento mesmo do quão valioso é o instrumento, além da sonoridade, além da forma de tocar, tudo que ele carrega. Então o instrumento te escolhe na verdade, eu acredito muito mais nisso. [...] Um instrumento muito especial para o Brasil, para a música do Brasil, para a música do interior, para a música da cidade, para a música... então é isso. [...] Todo mundo tem alguma coisa ali que figou para o instrumento. Eu acho que também, no meu caso, além da sonoridade, foi a ancestralidade do instrumento. Eu acho que esses toques tradicionais, essas pessoas que tudo que ela fazia tinha relação com a viola. Colheita, fartura, religiosidade, devoção, tudo está com viola. A brincadeira, a farra, acho que isso aí para mim é memória, é vínculo.”⁴⁴⁸

Doroty Marques: “Ela está ligada a um sentimento de terra, do Brasil. Um sentimento dum povo. Então a viola seria um representante, instrumento da terra. No Brasil que eu vivenciei, você encontrava viola no índio, encontrava viola no vaqueiro, encontrava viola no repentista, aí você vai, né? Aí com dois ou três acordes, ele mantém duas horas do povo quieto escutando a história que ele está contando. Porque a viola tem uma magia de sons. ‘Tein, tein, tein’ do martelo a galope. Então ela tem muita personalidade. Uma personalidade além, diferente de uma guitarra. Cada instrumento tem uma personalidade, só que a viola atinge mais uma parte do povo brasileiro. [...] A viola é um instrumento muito, como eu posso te dizer, você tem que ter tesão nos dedos para tocar aquilo. E no coração.”⁴⁴⁹

Juliana Andrade: “[A viola representa] o que é nosso, permanece muito nosso. A viola é muito brasileira, dentro da nossa cultura, dentro do cenário que ela foi desenvolvida. Até tem uma frase que eu carrego muito comigo: enquanto existir na mesa do bom brasileiro o arroz e feijão, a viola caipira sustenta a cultura da nossa nação.”⁴⁵⁰

Pereira da Viola: “Eu acredito que em termos de identidade brasileira, como se fala de Brasil, eu sou brasileiro, tem que passar pela viola naturalmente, né? Mesmo a pessoa que nasce nos dias de hoje, naturalmente ele teve um bisavô ou um avô que teve uma relação com o instrumento. E essa herança, ela perdura. Esse Brasil rural [...] tem uma relação direta, principalmente no que se tange à música caipira. A música caipira, de um modo geral, ela traduziu de uma forma, do meu ponto de vista, com mais fidelidade aquele ambiente rural, da natureza, das relações de trabalho, das relações sociais, das manifestações culturais que se formavam em torno desse homem. E a viola traduz tudo isso. [...] A sonoridade que a viola representa do meio rural, de natureza, desses elementos, vamos dizer assim, do

⁴⁴⁷ Entrevista com Marcos Mesquita, realizada em dezembro de 2019.

⁴⁴⁸ Entrevista com Cacai Nunes, realizada em dezembro de 2019.

⁴⁴⁹ Entrevista com Doroty Marques, realizada em março de 2019.

⁴⁵⁰ Entrevista com Juliana Andrade, realizada em agosto de 2020.

canto do pássaro, do sopro do vento, do balançar das árvores. Tudo isso, eu acho que, quando você toca o instrumento, isso está presente.”⁴⁵¹

Adriana Farias: “É um estilo de vida. A viola é quase uma religião. [...] A gente se envolve de uma tal forma que a viola modifica sua vida. E se o brasileiro desse realmente mais valor a essa cultura, a gente estava mais abraçado, eu diria isso. A viola representa amor, representa família, representa união, representa as nossas crenças, não importa a religião que você é, o que importa é a fé que você tem.”⁴⁵²

Paulino: “São pessoas que reencarnam com o som da viola na mente. Pessoas que podem ser agricultores, ruralistas antigos, intelectuais assim como você, que reencarnaram com esse som da viola, encantado com as nossas belezas do nosso mundo caipira. Mas também vou te dar uma resposta técnica. São pessoas de tamanha elevação científica, tamanha percepção cultural, que interessa pela nossa cultura e chegando perto, conhecendo, vê o quanto é abrangente, o quanto é bonito, o quanto é largo esse campo, e o quanto é consolador ouvir boa música sertaneja. E passa adorar aquilo, reverenciar como um deus”.⁴⁵³

Explorando aspectos recorrentes dessas respostas, podemos perceber que os discursos sobre a viola reforçam seu misticismo e religiosidade, sua suposta ancestralidade, além de expressar as raízes musicais brasileiras. Ela engendra nos tocadores a noção de pertencimento a uma cultura pura e autêntica arraigada nos sertões, não apenas da área tipicamente chamada de caipira, mas de regiões rurais diversas de norte a sul do Brasil.

O universo simbólico da viola caipira contemporânea é permeado por narrativas fantásticas, sortilégios e causos. Integram essa mitologia lendas que atribuem o surgimento da viola aos remotos tempos do nascimento de Jesus Cristo e relacionam sua prática a diversos santos do catolicismo popular, principalmente a São Gonçalo, padroeiro dos violeiros, representado no território brasileiro empunhando uma viola, além das experiências de milagres, mistérios e assombros que fazem parte das festas e devoções populares. Rondam a viola caipira histórias de desafios, quebranto e mau-olhado, para os quais há vários amuletos de proteção, como as fitas coloridas em devoção a santidades afixadas ao instrumento e o guizo de cascavel inserido em seu bojo, práticas muito comuns entre os violeiros hodiernos, bem como toques com poderes sobrenaturais e relatos de violas enfeitiçadas que tocam sozinhas.

A inclinação do tocador é frequentemente atribuída à predestinação, promessas e vocação divina. Também abundam simpatias para adquirir aptidão para o instrumento, como a de passar

⁴⁵¹ Entrevista com Pereira da Viola, realizada em julho de 2019.

⁴⁵² Entrevista com Adriana Farias, realizada em novembro de 2018.

⁴⁵³ Entrevista com Paulino, realizada em dezembro de 2019.

uma cobra coral entre os dedos e a de absorver, em cemitérios e igrejas antigas, o talento de afamados violeiros falecidos. Há ainda várias versões de pactos com o diabo (tido como habilidoso violeiro), barganhados por aqueles que não nasceram com o dom sagrado. Do imaginário popular, advêm as curiosas nomenclaturas dadas aos toques e afinações da viola caipira. A própria viola é antropomorfizada pelos violeiros, geralmente em uma figura feminina que lhes provê alento, dotada de personalidade, sedução e merecedora de um nome próprio, que faz do instrumento objeto de devoção e tema de tantas composições, de ontem e de hoje, destinadas a cantar sua magia. Ressalta-se que essa dimensão fabulosa da viola caipira não faz parte apenas das práticas socioculturais de violeiros provenientes das tradições orais, mas é um elemento crucial no fascínio de muitos dos violeiros e violeiras socializados em meios urbanos, mesmo aqueles dotados de formação erudita.

Paira sobre o violeiro uma efígie imaculada, que remete ao prestígio que tinham em suas comunidades tradicionais, sendo essenciais aos acontecimentos cotidianos e festejos. Em sociedades relativamente isoladas, como eram os bairros rurais, o violeiro era muitas vezes visto como um viajante aventureiro, andejo e itinerante, um cronista de seu tempo, aquele que tinha contato com outras paragens e voltava para dar notícias. À vista disso, Ivan Vilela afirma que as suas pesquisas em Portugal e no Brasil têm comprovado que as violas sempre foram instrumentos de práticas essencialmente populares, não aristocráticas⁴⁵⁴. Esse arquétipo do cantador popular de versos admiráveis consolida-se na figura mítica do violeiro, usualmente afeiçoado às culturas rurais brasileiras, o que faz com que muitos tocadores de violão também sejam vulgarmente chamados de violeiros.

Em busca desses representantes da ancestralidade da viola caipira, violeiros contemporâneos têm se embrenhado pelos sertões, como fontes orais de sabedorias, memórias, crenças, modos de vida e usos avitos da viola que se mantêm vivos, guardados à distância da urbanidade globalizada, com objetivo de absorver técnicas tradicionais e mistérios da viola caipira. Também com esse intuito, é comum encontrar jovens violeiros e violeiras interessados pelos rituais, cantorias, danças e demais expressões da cultura popular que subsistem em regiões interioranas e subúrbios metropolitanos. À procura por mestres anônimos que ainda carregam certas relações socioculturais pré-modernas, novas gerações de instrumentistas seguem aquilo que

⁴⁵⁴ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em junho de 2020.

defende Tavinho Moura, e muitos outros violeiros: “tocar viola é a afirmação da virtude. Tocar viola se transforma em algo essencial. É uma espécie de filosofia, de ideologia, em que, para você se integrar, é preciso um mestre”⁴⁵⁵.

Podemos pensar esse encantamento da viola caipira em termos weberianos. Ao se debruçar sobre o desenvolvimento do processo histórico do racionalismo ocidental, Max Weber define o encantamento como um conceito que explica a ação social orientada pela magia, ou seja, não racionalizada. O desencantamento do mundo estaria, precisamente, na eliminação dos aspectos mágicos da vida cotidiana, conforme esclarece:

Intelectualização e racionalização crescentes, portanto, não significam um crescente conhecimento geral das condições de vida sob as quais alguém se encontra. Significam, ao contrário, uma outra coisa: o saber ou a crença de que *basta alguém querer para poder* provar, a qualquer hora, que em princípio não há forças misteriosas e incalculáveis interferindo; que, em vez disso, uma pessoa pode – em princípio – *dominar pelo cálculo* todas as coisas. Isto significa: o desencantamento do mundo. Ninguém mais precisa lançar mão de meios mágicos para coagir os espíritos ou suplicar-lhes, feito o selvagem, para quem tais forças existiam. Ao contrário, meios técnicos e cálculo se encarregam disso.⁴⁵⁶

Pierucci pondera que “na medida em que pode aumentar e crescer, o desencantamento pode se concretizar historicamente com solidez variável e diferentes intensidades”⁴⁵⁷. Nesse sentido, o racionalismo característico do projeto civilizador ocidental não é total, mas subsistem margens de manutenção do encantamento. Muitos cientistas sociais têm apontado para as resistências à modernização, e mais recentemente à globalização, como Canclini, que explora as diversas formas de entrar e sair da modernidade nas sociedades latino-americanas, “onde as tradições ainda não se foram e a modernização não terminou de chegar”⁴⁵⁸.

É nesse sentido que a viola caipira permanece encantada, como um instrumento que se vincula a um “mundo ainda não desencantado de seus deuses e demônios”⁴⁵⁹, resistindo à urbanização, secularização, individuação e racionalização. Analisando as tradições da viola vinculadas ao catolicismo santorial e sincrético popular, é possível notar mesmo uma teimosia

⁴⁵⁵ Depoimento de Tavinho Moura no documentário *Violeiros do Brasil*. Op. cit.

⁴⁵⁶ WEBER (1957), *A ciência como vocação*, apud PIERUCCI, 2013: 50-51, grifos do original, tradução do autor.

⁴⁵⁷ PIERUCCI, 2013: 59.

⁴⁵⁸ CANCLINI, 1990: 13, tradução nossa.

⁴⁵⁹ WEBER (1957), *A ciência como vocação*, apud PIERUCCI, 2013: 52, tradução do autor.

frente às imposições dogmáticas das modernas religiões cristãs, de pretensões desmagificadoras, a saber, a Igreja católica apostólica romana oficial e as igrejas protestantes neopentecostais.

Por meio desse arcabouço conceitual e interpretativo, podemos pensar, por exemplo, na oposição que muitos violeiros contemporâneos, defensores do autodidatismo, têm às iniciativas de escolarização da viola caipira. O ensino formal desse instrumento quebra parte do seu encanto ao racionalizar a sua prática. Desmistifica-se a ideia de que a viola é um instrumento de difícil execução, acessível apenas àqueles dotados de dons e talentos inatos. Os manuais e a escrita musical agem justamente no sentido de simplificar toques e ritmos complexos, fixando-os em partituras, tablaturas e outros recursos gráficos que possibilitam, através de meios visuais, o aprendizado por qualquer interessado.

Ora, é o seu encantamento que tem provocado o enlevo de grande parte das novas gerações de violeiros. Essa constatação primária, porém, não resolve a questão posta no início do capítulo, apenas ajuda a formulá-la em outros termos: por que o encantamento da viola caipira tem encantado tanta gente em um mundo desencantado? No ofício artístico, diferente do científico, a racionalização plena dos processos cede espaço à inspiração, à paixão, ao mistério. Por sua vez, a experiência musical é uma das expressões artísticas que mais mobilizam sentimentos e subjetividades. Entretanto, o fascínio exercido pela viola extrapola o gozo estético comum a todos os instrumentos musicais, ou seja, o seu encantamento potencializa o efeito que a música em geral causa nas pessoas. Um dos caminhos (mas não o único, como veremos) para deslindar tal poder de atração está justamente na idiosincrasia maior da viola: a sua identidade caipira.

Para a maioria dos violeiros e violeiras, a prática da viola está intimamente associada ao passado rural familiar, restabelecendo o elo afetivo com a sua própria ancestralidade, particularmente com os seus ascendentes. São muitos os que têm na sua relação com a viola a referência de pais, tios ou avós, ou com eles aprenderam diretamente o fazer musical. Chama atenção, até mesmo, a recorrência de relatos de violeiros que descobriram que o avô também era violeiro após começarem a se dedicar ao instrumento, caso dos entrevistados João Araújo, Zé Helder e Roberto Corrêa. Sobre tal atavismo, Corrêa conta que soube da história do seu avô só depois de se debruçar sobre o estudo e pesquisa da viola caipira: “ele era violeiro, foi assassinado por causa de uma roda de viola em 1937, tinha apenas 39 anos. Meu pai tinha nove, por isso não

aprendeu a tocar viola, cortando a tradição de transmissão de viola de pai para filho. Então, entendo essa pesquisa como se eu estivesse buscando o meu avô”⁴⁶⁰.

De fato, é comum que a sonoridade da viola caipira desperte uma lembrança afetiva no ouvinte, recordando-se das músicas que os pais ou avós gostavam ou cantavam. “Lembro-me dos meus pais” ou “lembro-me dos meus avós” são comentários emocionados que costumeiramente ouvem os violeiros ao tanger seu instrumento. Esse envolvimento sentimental passa sobretudo pela relação da viola com o repertório da música caipira gravada. Daí as alusões que vários entrevistados fazem ao contato exordial com a sonoridade da viola ter se dado na infância, nos momentos musicais informais na convivência familiar e através dos programas sertanejos transmitidos pelas ondas radiofônicas nas primeiras horas da manhã.

Como demonstrado por Ivan Vilela, “a música sertaneja e sua radiodifusão operaram como fatores aglutinantes e reenraizantes dos valores de vida do camponês caipira, agora urbano [...] [mantendo] os valores referenciais desse povo no momento e após o êxodo rural”⁴⁶¹. Destarte, a música caipira, como núcleo das raízes do gênero fonográfico sertanejo, consolidou-se como a principal via de continuidade do imaginário da cultura rural do centro-sul do país. Através da tradição fonográfica da música caipira, o desmantelamento da antiga civilização rural brasileira foi retratado sobretudo pelas lentes nostálgicas da perda do comunitarismo caboclo e contiguidade perene com a natureza, cantado pelas duplas formadas por músicos de origens rurais, mas já vivendo nas metrópoles que sediavam os estúdios onde desenvolveram suas carreiras profissionais.

No âmbito da indústria cultural, ainda que canções de outros estilos da música brasileira, bem como literatura, filmes, telenovelas temáticas e outras expressões artísticas tenham tido um papel marcante na difusão desse imaginário camponês e da própria prática da viola, a associação visceral e quase que obrigatória do instrumento com a tradição da música caipira gravada segue sendo um fator decisivo para o interesse inicial de parte significativa da vultosa quantidade de novos violeiros e violeiras.

Em virtude da identidade caipira do instrumento, o ofício do violeiro é frequentemente relacionado ao trabalho rural, à devoção e folguedos populares, à paixão pela natureza e pela vida simples no campo, aos pés descalços, à pescaria e banho de rio, ao cantar dos pássaros, à poeira da estrada, aos pequenos povoados interioranos, ao cheiro do café, ao calor da cachaça, à prosa em

⁴⁶⁰ Depoimento de Roberto Corrêa em TAUBKIN, 2008: 85.

⁴⁶¹ VILELA, 2013: 145.

volta do fogão à lenha e outros tantos elementos simbólicos da cultura caipira. Tais elementos são constantemente performatizados nas práticas musicais individuais e coletivas dos tocadores de viola. É muito comum nos depararmos com violeiros e violeiras contemporâneos (alguns pertencentes à segunda ou terceira geração nascida na cidade) compondo e interpretando com intimidade canções saudosas sobre tropas, boiadas e carros de boi, por exemplo. Nesse sentido, as orquestras de viola se mostram importantes espaços de enaltecimento dos valores caipiras, através da confraternização e encontros intergeracionais promovidos por esses grupos.

Considerando a arte musical como uma forma privilegiada para se fazer representações poéticas sobre determinados valores culturais, nota-se que, mais importante que uma relação material, direta e atual com o mundo rural tradicional, é a um sertão imaginário e sagrado que se dedicam as composições contemporâneas, acompanhadas pela sonoridade da viola, que se encarrega de colocar o violeiro nesse universo simbólico caipira. Tal como explica Chico Lobo, “é meio como Guimarães Rosa, o sertão que está dentro e fora da gente. Então você tem o sertão físico enquanto local e o sertão metafísico, que está no coração e na alma”⁴⁶².

Afirmar o aspecto eminentemente simbólico dessa relação da prática da viola com o domínio rural tradicional não implica negar aos violeiros e violeiras contemporâneos um vínculo efetivo com esse mundo. Ainda que a sociedade caipira usualmente cantada – aquela do pequeno e pobre sitiante produzindo em regime familiar de subsistência – sobreviva apenas residual e parcialmente na moderna configuração agrária brasileira, os violeiros e violeiras possuem relações com esse universo, sobretudo por meio de suas origens familiares.

Lembrando, mais uma vez, da viragem demográfica que fez do Brasil um país majoritariamente urbano apenas na década de 1960, não é de se estranhar o reconhecimento da identidade caipira por habitantes da maior cidade da América do Sul, São Paulo, que historicamente tem atraído levas de migrantes oriundos de zonas rurais de todo o país. Com efeito, a memória viva do êxodo rural subsiste no cerne da maioria das famílias de todas as capitais do centro-sul do Brasil, que assistiram a sua explosão demográfica no século XX, especialmente se pensarmos em metrópoles de fundação mais recente, como Goiânia e Brasília.

Esses movimentos populacionais recentes rumo às cidades explicam a relação familiar (em ambos os sentidos da palavra) das novas gerações de violeiros e violeiras com o mundo rural. É

⁴⁶² Entrevista com Chico Lobo, realizada em agosto de 2020.

marcante o vínculo que muitos tocadores mantêm com a produção agropecuária moderna, sobretudo os que vivem em regiões interioranas. Mesmo para aqueles que fazem parte da segunda ou terceira geração sociabilizada em uma média ou grande cidade, é bastante comum que tenham parentes próximos vivendo no campo ou pequenas urbes. Conclui-se que essa relação sociocultural com o meio rural, presente na maioria da população brasileira hodierna, é particularmente importante para a formação da identidade dos violeiros e violeiras em atividade em todas as vertentes da viola contemporânea.

Como vimos, com a desarticulação da antiga civilização caipira, tal como entende a sociologia rural, a ideia de “caipira” passou a ser essencialmente concebida não como um tipo humano específico, mas sobretudo em termos culturais e identitários, atualizando seu conceito tradicional para diferentes relações urbanas, suburbanas e rurais contemporâneas. Reforça-se aqui a maneira com que a cultura caipira é representada e mobilizada: deixa de ser um conceito restrito a bairros rurais organizados em um modo de produção pré-capitalista, passando a designar noções de pertencimento a uma região geográfica, hábitos e costumes, variantes linguísticas, música, culinária, vestimenta, fé, ofícios agropecuários variegados e diversas formas de contato com meios naturais como o cerrado, pantanal, serras, enfim, com elementos materiais e simbólicos do que se considera sertão.

Nas entrevistas e depoimentos, muitos violeiros e violeiras enfatizam a importância que a cultura caipira adquiriu na formação da sua personalidade em algum momento das suas vidas. Enquanto alguns carregam a identidade caipira desde a infância, por influência decisiva do meio em que foi criado, são muitos os casos de instrumentistas que se identificam retroativamente com tal matriz cultural em uma fase tardia, já com bagagens diversas assimiladas em suas trajetórias de vida nas cidades. Em todos os casos, a inevitável sociabilidade urbana faz com que a formação musical dos violeiros e violeiras atuais seja marcada pelo hibridismo cultural, em maior ou menor intensidade, a depender da vertente da prática da viola caipira a que se vincula o instrumentista.

Nesse sentido, o relato de Bruno Sanches é exemplar de uma das variadas formas de identificação com a cultura caipira por parte das novas gerações de violeiros. Na sua dissertação sobre o fandango da região de Itapetininga (SP), Sanches realiza um exercício de autoetnografia, racionalizando sua experiência social para justificar seu interesse como pesquisador:

Nasci na zona rural, onde morei até os quatro anos de idade, quando me mudei para o pequeno distrito de Espigão, no município de Regente Feijó-SP. Passei aí toda minha infância, adolescência e grande parte da vida adulta. Apesar da infraestrutura urbana, a vida era completamente permeada por hábitos caipiras, como as festas nos dias de santos, quermesses, cavalos e carroças pelas ruas, galinhas no fundo das casas, leite de vaca tirado e vendido por um vizinho ou familiar sem contar o fácil acesso ao entorno rural deste aglomerado urbano com pouco mais de 300 casas. Em contrapartida, estava a apenas quinze minutos do centro de Presidente Prudente-SP, que é o principal polo econômico, educacional, hospitalar e cultural da região Oeste Paulista.

Posso dizer, então, que assim como muitos que nasceram e cresceram em região interiorana, minha vida foi tipicamente suburbana, neste limiar entre o rural e o urbano. [...]

Por esse motivo, mesmo que de maneira inconsciente, durante a adolescência, período em que construía minha própria identidade, o desejo era desassociar-me cada vez mais da referência rural e pertencer a esse seleto grupo urbano e erudito que ‘constrói’ a história. Nesta lógica, meu estudo e formação foram se guiando, inclusive no âmbito musical, pois estudei em um conservatório que oficialmente direcionava seu ensino ao repertório clássico de tradição europeia.

Apesar de conviver diariamente com a cultura caipira, através de alimentação, vestimenta, ética, fé e linguajar, só percebi o quanto tudo isso era parte de mim após iniciar minha vida acadêmica, quando pude travar relações com pessoas completamente urbanas, na universidade e quando comecei a refletir sobre minha identidade.

Comecei a notar então que todos os traços para mim sinônimos de urbanidade – principalmente a erudição musical e escolar – não me faziam alguém urbano, mas um suburbano escolarizado. Essa percepção se confirmou ainda mais quando comecei meus estudos com a viola caipira e mais especialmente quando iniciei as pesquisas de campo na cidade de Itapetininga. A aproximação com caipiras que cultivam sua cultura com orgulho, a facilidade em transitar entre os ambientes rurais e urbanos, bem como o imenso valor musical que percebi ali, fez-me olhar para minha própria história e perceber melhor o entorno em que cresci e fui criado. [...] Assim, as pesquisas nas quais me enveredei contribuíram para meu próprio enraizamento.⁴⁶³

Nota-se que “enraizamento” é a palavra escolhida por Bruno Sanches para descrever o resgate individual de vínculos e tradições familiares e comunitárias que se encontram sob o risco de perda no mundo moderno. A ideia de enraizamento mobilizada por Sanches é cara ao seu orientador de mestrado, Ivan Vilela, que por sua vez deve a sua orientadora de doutorado, Ecléa Bosi, as reflexões acerca do conceito cunhado pela filósofa francesa Simone Weil:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva

⁴⁶³ SANCHES, 2018: 36-39.

vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.⁴⁶⁴

As observações de Weil, surgidas da convivência com operários europeus no começo do século XX, assumem importância renovada no século XXI, ao pensarmos a necessidade humana de enraizamento em um mundo globalizado. A aparente contradição da força que atualmente tem ganhado diversas tradições e culturas particulares é um tema que tem intrigado os cientistas sociais que nas últimas décadas vêm se dedicando a compreender as novas identificações globais e locais. Podemos pensar, assim, na recente e crescente revalorização de elementos da cultura caipira como uma reação nostálgica à imposição de padrões de comportamento dos países economicamente dominantes, ou seja, como uma busca de costumes e valores enraizadores que sirvam, ao mesmo tempo, como elemento de diferenciação e de porto seguro no cenário globalizado.

Nesse sentido, Stuart Hall (2006) chama atenção para a tendência de a globalização promover também um novo interesse pela diversidade e culturas locais. De acordo com Hall, se antes as identidades eram sólidas localizações, hoje elas se encontram fragmentadas e descentradas em múltiplas referências, o que frequentemente se traduz em crises de identidade. Em outras palavras, as constantes e velozes mudanças que caracterizam as atuais sociedades, mundialmente interconectadas, fragmentam as identidades estáveis do passado, mas abrem possibilidades para novas articulações identitárias.

Tais reflexões sociológicas reverberam nas explicações trazidas por alguns dos entrevistados sobre o aumento do interesse pela viola caipira, expressas por Ivan Vilela nos seguintes termos:

Essa tentativa de uniformização cultural – com base no consumo – dos povos chamada globalização acabou por gerar um efeito colateral que resultou na valorização das culturas locais. Aliada a esse efeito colateral, a ideia ecológica de preservação das diversidades ambiental e cultural e também a desilusão com o ‘sonho da cidade grande’ fizeram as pessoas voltarem seu olhar para o campo de forma menos dicotômica que a incutida no início do século XX.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ WEIL, 1979: 347.

⁴⁶⁵ VILELA, 2013: 118.

Assim, na incessante busca por identidade que caracteriza o indivíduo moderno – “quem sou eu?” – a cultura caipira é uma dessas singularidades locais que passam a fornecer senso de pertencimento e sentido à vida, tornando-se a viola caipira, mais que um instrumento musical, um instrumento identitário. Esses rearranjos de identidade, como modos de se localizar no mundo combinando a socialização urbana com elementos da cultura rural, são responsáveis pelo hibridismo das práticas musicais de violeiros e violeiras contemporâneas, à medida que absorvem as diferentes paisagens sonoras com as quais têm contato.

Nota-se, por parte de muitos violeiros e violeiras, um esforço de resgatar os referenciais materiais e socioculturais descontinuados pelos movimentos passados de migração massiva para as cidades e estilhaçamento da civilização caipira tradicional. Há, portanto, uma mudança valorativa de 180 graus, se compararmos com a motivação que levou o caboclo caipira a deixar seu habitat à procura de melhores oportunidades e horizontes sociais mais amplos, e como ele pejorativamente foi destrutado nas cidades, diminuído em sua ignorância frente aos preceitos urbanos. Em contrapartida, o que vemos hoje é o enaltecimento daqueles valores de antanho, de modo a fazer da memória familiar do mundo rural deixado para trás o substrato da prática da maioria dos violeiros e violeiras atuais e um dos principais vetores para a expansão da quantidade de tocadores. Para os que ainda nasceram na zona rural e viveram o êxodo na pele, esses valores acompanham a memória da infância ou juventude, dos “bons e velhos tempos” que não voltam mais, expressos através de locuções como “na minha época” ou “no meu tempo de menino”.

Aqueles que hoje se identificam com as diversas culturas rurais brasileiras, e a caipira em particular, nelas encontram um manancial de valores que se contrapõe à violência, futilidade, individualismo, ganância, egoísmo e inescrupulosidade modernos. Em compensação, o sujeito caipira seria aquele que preserva certos princípios morais elevados, como honra, brio, integridade, amizade, bem-estar, tranquilidade, honestidade, sinceridade, humildade, simplicidade, modéstia, generosidade, bondade, hospitalidade, justiça, probidade, religiosidade, zelo aos costumes e normas sociais, criatividade, perspicácia e sabedoria, definidos em uma vida comunitária de fartura e em contato com a natureza, onde as pessoas podiam se realizar mais plena e organicamente.

Entretanto, é necessário fazer a ressalva de que tal conjunto de valores identificados com a cultura caipira, universalmente tidos como bons, não necessariamente reflete com exatidão a realidade cotidiana das antigas comunidades rurais, mas tem mais a ver com representações

idealizadas, forjadas retrospectivamente e em oposição ao moderno mundo urbano de uma essência caipira que possa servir de lastro, esteio e guia à ação social de indivíduos contemporâneos.

Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997 [1969]) demonstra um outro lado dessas comunidades caipiras, a saber, seu caráter conflituoso e substancialmente violento. A violência costumeira era um fenômeno constitutivo das próprias relações comunitárias, um modelo socialmente válido de conduta, ausente canais institucionalizados de resolução de contendas. Franco descreve a relação dúbia da organização socioeconômica dos bairros rurais paulistas, que, “se de um lado realmente favoreceu o estabelecimento dos laços de solidariedade necessários para garantir a distribuição regular dos recursos, de outro radicalizou a disputa em torno dos meios de vida”⁴⁶⁶. Abundam episódios de ruptura social através da violência, em nome da honra, valentia e virilidade, nos quais ferramentas de trabalho transformavam-se em armas letais para resolução desproporcional de desavenças, muitas vezes motivadas por frivolidades ou sem um estado anterior de tensão que justificasse resposta tão colérica.

As pesquisas da socióloga expõem que a agressão cotidiana não raro se dava entre aqueles que mantinham relações de parentesco, vizinhança e compadrio, e em momentos festivos comunitários e trabalhos coletivos de mutirão, que costumam ser vistos como meios por excelência da manifestação dos melhores valores da cultura caipira. Franco esclarece que era justamente nesses espaços de maior convivência onde reascendiam antigas disputas e deflagravam antagonismos, que, por sinal, tantas vezes foram cantados no repertório da música caipira gravada.

À visão idealizada de uma sociedade harmônica e virtuosa, poderíamos contrapor várias outras perspectivas factuais, porém, por fugir do escopo do presente estudo, basta lembrarmos de como os costumes calcados no patriarcado vetaram direitos e o acesso das mulheres ao espaço público e impuseram comportamentos por meio de ameaças físicas, muitas vezes concretizadas na violência doméstica contra esposas e filhas.

Contudo, como pondera Edward Shils, “a fonte ou modelo da tradição recriada não precisa de alguma vez ter existido sob a forma que aquele que a procurou pretende que ela tenha; o que é significativo é que ele acredite que ela tenha existido sob essa forma”⁴⁶⁷, pois a “tradição 'redescoberta' é o veículo de uma ordem melhor que teve o seu 'grande momento', uma existência

⁴⁶⁶ FRANCO, 1997 [1969]: 60.

⁴⁶⁷ SHILS, 1992: 308.

mais genuína, no passado”⁴⁶⁸. Assim, podemos encontrar a força das tradições, no sentido em que estamos tratando, na “necessidade de transcender os limites do ego empírico, para se poder partilhar crenças numa comunidade constituída por aqueles que possuem 'estados de espírito' semelhantes, [...] uma necessidade de estar em contato com eles – não com todos quantos já existiram mas de maneira selectiva”⁴⁶⁹.

De toda maneira, o enaltecimento de valores relacionados à cultura caipira tem encorajado muitas pessoas a buscarem na simplicidade da vida rural um meio efetivo de vida, mudando-se para chácaras, sítios, fazendas ou pequenas cidades interioranas com objetivo de escaparem do acelerado ritmo de vida urbano. Nesse sentido, chama atenção a quantidade de violeiros e violeiras que encamparam o movimento de retorno concreto ao meio rural – e, entre aqueles que não o fizeram, a maioria manifesta o desejo latente de fazê-lo. Podemos compreender esse movimento demográfico como uma forma de realizar aqueles valores, reatar o elo com o meio natural e as origens rurais familiares, reparando o desenraizamento histórico promovido pelo êxodo e urbanização.

As novas gerações de moradores do campo ali encontram a possibilidade de se dedicarem não apenas à moderna produção agropecuária, mas também a negócios em pequena escala em nichos específicos de mercados, que se tornam alternativa de emprego e renda, como horticultura e fruticultura, criação de animais, produção de alimentos manufaturados, artesanato, turismo rural, etc., como demonstra José Graziano da Silva (2002). Para além da função produtiva rural, atualmente o campo brasileiro abriga também “um conjunto de atividades não agrícolas, ligadas à moradia, ao lazer e a várias atividades industriais e de prestação de serviços”⁴⁷⁰.

É necessário observar, entretanto, que o retorno ou a permanência no meio rural dá-se hoje em condições muito mais favoráveis que aquelas que expulsaram as gerações anteriores de suas terras. A melhoria das condições de vida no campo é efeito da própria urbanização, ao prover às populações rurais uma série de infraestruturas, serviços públicos e comodidades que até pouco tempo estava disponível apenas para os cidadãos, como o acesso a estradas e rodovias em bom estado, energia elétrica, rede de telefonia móvel, *internet* e bens de consumo como automóveis, motocicletas, eletrodomésticos e celular, por exemplo.

⁴⁶⁸ Ibidem: 318.

⁴⁶⁹ Ibidem: 304.

⁴⁷⁰ GRAZIANO DA SILVA, 2002: IX.

Especialmente a expansão das redes comunicacionais, sobretudo a *internet*, tem permitido aos habitantes de zonas rurais o acesso a pessoas, informações e serviços à revelia da distância geográfica, propiciando inclusive o trabalho remoto em ofícios tipicamente urbanos. É o caso de muitos violeiros e violeiras que, vivendo no campo ou pequenas cidades do interior, conseguem atuar no ensino virtual do instrumento e gerenciar suas carreiras artísticas, mesmo afastados dos grandes centros de produção cultural. Se considerarmos que, durante todo o século XX, a história da música sertaneja foi construída por migrantes rurais que acessaram as metrópoles movidos pelo sonho de consolidar carreiras artísticas, podemos ter dimensão de algumas das significativas mudanças no mercado musical brasileiro promovidas pela evolução tecnológica e pela própria ascensão econômica e demográfica de pequenas e médias cidades e consolidação de novos centros urbanos regionais, que tem incentivado a fixação da população no interior do país.

Assim, um fator crucial para compreendermos a crescente valorização da viola e da cultura caipira encontra-se nas próprias ferramentas comunicacionais da globalização. Se antes o rádio e a televisão eram os principais veículos de circulação cultural, no século XXI a *internet* assumiu esse posto. Caracterizada pela horizontalidade, gratuidade e velocidade de disseminação de uma incalculável quantidade de informações, a *internet* consolidou-se como catalisadora da expansão da prática da viola caipira, sobretudo por parte de instrumentistas amadores e profissionais independentes, que se viram libertos dos crivos da indústria cultural para divulgar sua arte e conhecimento musical. Assim, as diversas expressões culturais do interior do Brasil, antes alijadas dos meios hegemônicos da indústria cultural, hoje é principalmente através da *internet* que se fazem conhecidas e divulgadas, despertando em violeiros e diletantes o interesse pela matriz cultural caipira, especialmente entre os jovens, que passam a valorizá-la e reivindicá-la.

Quanto à prática da viola caipira, sem diminuir a importância que tiveram as duplas sertanejas e outras expressões artísticas em manter o imaginário e a musicalidade rural no mercado fonográfico, a explosão recente da sua prática teve um marco anterior à *internet*, quando Almir Sater conquistou um espaço privilegiado no principal veículo de comunicação do começo dos anos 1990, a televisão, alçando a viola caipira e o violeiro a uma visibilidade inédita perante o grande público. O impulso dado por Sater nas telenovelas ganhou com a *internet* a pujança que faz da viola caipira um dos instrumentos de cordas cuja prática mais cresce no Brasil do século XXI. O fascínio exercido pela viola a partir de então deve muito a sua conexão com tradições rurais ancestrais, mas também por ser uma sonoridade nova e desconhecida para tantas pessoas.

Sem dúvida, a magia da viola para a maioria dos violeiros e violeiras provém da sua identidade caipira. Entretanto, é necessário pontuar que alguns entrevistados relataram que o interesse inicial pelo instrumento não se deu pela via identitária prévia com uma cultura rural, mas pelo deslumbramento por sua sonoridade ímpar. Trata-se de um segundo caminho, que vem se mostrando cada vez mais frequente, devido à excepcional divulgação da viola: pessoas que não possuem uma relação íntima com a cultura rural e com a música caipira gravada, mas passam a tocar viola atraídos por sua sonoridade, ainda que o instrumento os remeta, *a posteriori*, às tradições culturais caipiras.

Esse encanto com o som da viola vai além dos recursos idiomáticos consolidados pelos fonogramas das duplas e pelos violeiros anônimos de tradição oral, como o uso das escalas duetadas que trazem ao ouvinte as referências socioculturais caipiras. Há violeiros atuais, inclusive, que associam sua sonoridade com instrumentos de cordas mais longevos, como o cravo europeu medieval, o alaúde árabe ou a cítara indiana, por exemplo, que também possuem cordas duplas e triplas.

À primeira vista, a própria aparência da viola caipira, com uma quantidade maior de cordas que o violão, já tende a impressionar aquele que não a conhece, passando a noção de ser um instrumento exótico e difícil de se tocar. A execução da viola caipira se difere do violão, em grande medida, devido a sua reentrância, ou seja, as cordas não estão dispostas de acordo com a ordem de altura tal qual a maioria dos instrumentos modernos, mas há cordas agudas e graves no mesmo par, e ainda, a nota mais aguda da viola situa-se no terceiro par, no meio do braço e não em sua extremidade inferior, como no violão. Entre outras diferenças técnicas, a reentrância faz com que os arpejos se deem de maneira distinta e a tônica do acorde não se encontre nos bordões em várias das montagens mais comuns de tríades harmônicas.

Podemos encontrar relações causais do êxtase suscitado pelo som da viola em certas características organológicas próprias do instrumento, a começar por suas cordas duplas, combinando pares uníssonos com oitavados, que lhe conferem uma maior quantidade de sons harmônicos, especialmente ao se reverberarem as cordas soltas. Há também um certo eco, causado pela duplicidade das cordas, que provoca um efeito de dobra ou *chorus*, geralmente traduzido pelos tocadores como o “choro” da viola caipira. Esse brilho tímbrico, tantas vezes apontado como parte da magia da viola, Ivan Vilela explica em termos físicos e de construção do instrumento:

Cada nota emite quase duas dezenas de subnotas, e as interrelações de volumes e durações dessas subnotas, que são chamados sons harmônicos, faz o timbre do instrumento. [...] A grande luta dos luthiers ao longo da Renascença, sobretudo, foi dominar esses sons harmônicos de modo a prevalecer o som fundamental. Domesticar esses sons harmônicos, [...] ter um controle sobre eles. E aí de repente, entra a viola em pleno século XXI com um *spray* de harmônicos, espirra harmônicos por todo lado. É uma atitude absolutamente de concepção sonora medieval dentro do século XXI, em que todos os instrumentos são domesticados.⁴⁷¹

Considerando esse esforço de racionalização dos antigos luthiers em conter as imprecisões sonoras dos instrumentos, podemos afirmar que a viola caipira, de certo modo, carrega seu encantamento (no sentido weberiano) no próprio som “rústico”, “sujo” e lúcido, um “calor nativo” que se opõe à estética asséptica da música clássica europeia e da própria música comercial contemporânea, o que tanto tem chamado atenção de instrumentistas atuais.

Podemos apontar ainda outras idiosincrasias que contribuem para tal sonoridade “encantada”. Uma delas é a repetição nos pares de notas em terças, de modo a formar um acorde maior quando as cordas são tocadas soltas, isto é, as afinações abertas características, como cebolão e rio abaixo. Uma das decorrências das afinações abertas está no uso habitual de notas pedais, que, de acordo com Vilela, também remetem a concepções musicais medievais presentes em instrumentos mais antigos, como a viola de roda e a gaita de fole⁴⁷². Com a repetição de notas nos pares de cordas, o uso dos pedais soando em contínuo aos desenhos melódicos é prática comum entre os violeiros.

Se, de acordo com os tocadores, a viola caipira encerra muitos mistérios em sua mitologia própria, por outro lado, sua beleza sonora se mostra mais explicitamente ao ouvinte e aprendiz, devido às afinações abertas. O acorde maior já pronto somado ao seu som cintilante é o que torna tão recorrente a menção por parte dos entrevistados sobre o encanto que sentiram ao ouvir as cordas soltas da viola caipira tangidas pela primeira vez.

As afinações abertas não exigem do violeiro o uso de vários dedos na formação de acordes maiores, como no violão, para que a viola já soe harmoniosamente, o que faz dela um instrumento de aprendizado mais acolhedor e menos frustrante. Na viola caipira, as melodias tocadas na tonalidade de sua afinação aberta podem ser espontaneamente harmonizadas graças à possibilidade de usar várias de suas cordas soltas como notas pedais. Empregando apenas um ou dois dedos na

⁴⁷¹ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em junho de 2020.

⁴⁷² Idem.

mão esquerda, o iniciante já consegue tocar grande parte do repertório da música caipira gravada, erigida essencialmente sobre os três acordes básicos da música tonal. Ademais, as afinações abertas permitem ao tocador executar facilmente melodias e harmonias elementares das cantorias que guiam as manifestações populares, cumprindo sua função sociocultural basilar sem a exigência de complexidade técnica.

À medida que avança no aprendizado, porém, o violeiro se depara com ritmos e toques mais desafiadores, como o pagode, que se encarregam de instigá-lo ainda mais à prática do instrumento. Como já foi dito, no âmbito do gênero sertanejo, o pagode é o ritmo mais estimado entre os atuais praticantes, especialmente os mais jovens, através do qual conseguem destilar virtuosidade e impressionar o público. O próprio conteúdo das letras da maioria dos pagodes somado aos ornamentos característicos e ao deslocamento rítmico que quebra a expectativa do ouvinte são elementos que estimulam a criatividade do pagodeiro, incitando-o a tocar de forma cada vez mais complexa e veloz.

Outros desafios comuns que estimulam a prática criativa dos violeiros e violeiras atuais dizem respeito a adaptações de temas de outros gêneros musicais e a incorporação de novas linguagens nos usos da viola caipira. Essas formas inovadoras de encarar a viola têm sido responsáveis por seduzir muitos músicos que já se dedicavam a outros instrumentos musicais, como violonistas e guitarristas, que acabam por se apaixonar pela viola caipira, frequentemente abandonando seus instrumentos de origem. Assim, muitos diletantes que poderiam se interessar por outros instrumentos, passam a enxergar na viola caipira a possibilidade de se expressarem artisticamente, atraídos por sua sonoridade e ineditismo.

Ao migrarem para a viola caipira, é comum que o contato com o instrumento desperte nos novos violeiros e violeiras um ímpeto criativo e inspiração composicional antes não existentes. Nesse sentido, chama atenção o fato de muitos entrevistados relatarem que só passaram a compor a partir do momento em que começaram a se dedicar à viola caipira, cativados pelo “acolhimento” conferido por características como as afinações abertas e diversidade da sua prática.

Os entrevistados que vieram do violão clássico para a viola caipira testemunham que o meio da música erudita tende a castrar a liberdade dos instrumentistas, devido aos cânones estabelecidos e padrões rígidos de execução musical. Assim, é comum que o motivo apresentado para substituir a prática de outros instrumentos pela viola é se sentirem mais livres neste universo, onde

conseguem desabrochar sua musicalidade com menos amarras e explorar diversas possibilidades sonoras ainda não desbravadas.

De fato, o ineditismo da viola caipira é algo que vem atraindo muitos violeiros e violeiras, especialmente aqueles ligados ao movimento da nova viola brasileira. Vários entrevistados revelaram que pesou na escolha da viola o fato de ter muita coisa nova com ela a ser feita, apesar da sua trajetória antiquíssima em território nacional, porém restrita a certas formas populares do fazer musical. São inúmeras as possibilidades que se abrem hoje à criação com a viola caipira, sobretudo combinando-a com práticas e linguagens de outros instrumentos e gêneros musicais.

Pude ainda entrever no relato de alguns entrevistados a oportunidade que encontraram no ineditismo da viola caipira de se diferenciarem e se destacarem em sua jornada profissional, marcada pela árdua procura por originalidade no concorrido mercado musical. Assim, aumentam as chances de um habilidoso instrumentista alcançar maior relevância e projeção em sua carreira dedicando-se à viola caipira, sobretudo se levarmos em conta o crescimento recente e exponencial do interesse pelo instrumento, inclusive em sua demanda por professores. Como confessou em tom jocosos Renato Andrade, precursor da vertente concertista da viola, ao ser chamado pelo entrevistador de “melhor violeiro do mundo” e questionado por que decidiu trocar o violino pela viola caipira: “eu ouvi grandes violinistas, [...] então eu senti que jamais seria o maior violinista do mundo”⁴⁷³.

De qualquer forma, na atração pelo novo e desconhecido encontramos um importante chamariz para os violeiros e violeiras contemporâneos, bem como segue sendo comum o interesse pela viola derivado do apreço à tradição da música caipira gravada. Feitas tais considerações, podemos sumariar os dois principais caminhos que têm levado novos instrumentistas à prática da viola caipira. São vias de sentido inverso, que nem sempre aparecem de maneira tão clara nas experiências individuais, mas nos auxiliam a entender a crescente quantidade de praticantes do instrumento. Um dos caminhos diz respeito àqueles que buscaram a viola devido a sua relação primária com o meio rural e cultura caipira no seio familiar, trazendo desde a infância o gosto pela música sertaneja. Até pouco tempo atrás, quando a viola caipira não gozava de tamanha visibilidade e estava restrita a determinados espaços socioculturais ligados à cultura interiorana, essa era a principal trajetória dos violeiros. Contudo, tem ganhado força a tendência de violeiros e violeiras

⁴⁷³ Depoimento de Renato Andrade no programa Globo Rural, em 21/11/2004, disponível em www.youtube.com/watch?v=z1mYFyKN6UM (acesso em 04/07/2021).

que seguem o caminho oposto: interessam-se primeiro pela sonoridade do instrumento, para depois mergulharem nas tradições da viola e da música caipira.

Se o primeiro caminho condiz com a trajetória da maioria dos violeiros e violeiras de todas as vertentes da prática contemporânea da viola caipira, a segunda via tem sido mais comum entre aqueles que se vinculam ao movimento da nova viola brasileira, mais propícios à influência de usos da viola que se diferem daqueles presentes na fonografia caipira. Mesmo relacionado à disseminação de usos inovadores do instrumento, esse segundo caminho tem como efeito colateral a própria valorização das tradições caipiras da viola, já que, após o primeiro contato, o aprendiz acaba se voltando ao universo simbólico da viola caipira, incluindo as raízes da música sertaneja e manifestações folclóricas. Muitas vezes, este caminho representa um resgate individual tardio das origens rurais familiares e reconhecimento da cultura caipira como parte constituinte de sua identidade.

A afirmação da versatilidade da viola caipira, mantendo sua brasilidade e referências tradicionais, tem sido determinante para o interesse de novas gerações de violeiros e violeiras. O hibridismo cultural marcante de grande parte dos usos atuais da viola caipira, surgido do encontro com outras tradições musicais populares e eruditas, é o que torna a viola para muitos músicos contemporâneos um meio legítimo e fecundo de expressão artística. Em outras palavras, por meio de uma postura musical eclética, muitos violeiros e violeiras têm encontrado a liberdade para criar em cima de elementos tradicionais, incorporando suas diversas bagagens e experiências derivadas tanto de suas formações socioculturais urbanas quanto da identificação com o universo caipira.

A título de exemplo, podemos pensar nos diversos instrumentistas que têm fundido os idiomatismos da viola caipira com o *rock'n'roll*, estilo musical que exerce influência sobre multidões de jovens em todo o mundo desde a década de 1960. É interessante observarmos como alguns violeiros, para justificar tal hibridismo, nas entrevistas apontaram para certas semelhanças, como as raízes rurais, base harmônica tonal, certos recursos técnicos, afinações abertas e até lendas presentes tanto na música caipira quanto no *rock'n'roll* originado do *country* e *blues* norte-americano.

Por meio de múltiplas maneiras de se assimilar novas linguagens às tradições caipiras da viola, inúmeras possibilidades criativas são abertas. Seja qual for o sentido entre viola e cultura caipira que se coloca na trajetória individual de cada violeiro e violeira, o fato é que a quantidade de tocadores tem aumentado exponencialmente, bem como a diversidade de usos do instrumento.

Essa heterogeneidade expressa-se também na construção não padronizada das violas pelos luthiers, de forma que os aspectos físicos e sonoros variam bastante de instrumento para instrumento.

A diversidade de usos, ritmos, toques, linguagens e sotaques musicais segue sendo uma característica marcante da viola caipira, mais um fator que contribui para sua magia. Nesse sentido, também são diversas as referências musicais dos violeiros e violeiras atuais: desde tocadores anônimos dispersos nos recônditos do Brasil aos renomados violeiros das duplas caipiras, além dos pioneiros da nova viola brasileira. Todos podem ser considerados mestres, que construíram no passado ou estão construindo no presente a história da viola caipira, influenciando decisivamente as novas gerações de instrumentistas. Apesar de se dedicarem a distintas vertentes da prática da viola, tais mestres têm em comum o fato de serem todos brasileiros e estabelecerem uma relação de proximidade com os atuais tocadores, algo que chama atenção se compararmos com os cânones de outros instrumentos musicais.

Mesmo entre aqueles mestres já falecidos, caso da maioria dos membros das duplas consagradas na fonografia caipira, sua partida se deu há relativamente pouco tempo, o que permitiu aos atuais violeiros terem tido acesso a apresentações ao vivo e em programas de rádio ou televisão, aos discos e vários registros audiovisuais hoje disponibilizados na *internet*, ou ainda tiveram a oportunidade de conviver e tocar junto com eles. Igualmente, muitos jovens violeiros têm buscado o aprendizado com mestres anônimos de regiões interioranas que seguem tocando em folgedos da cultura popular e transmitindo oralmente toques ancestrais. Essa característica particular de intimidade com os mestres da viola caipira é o último ponto – mas de nenhuma maneira menos importante – a ser agregado no encanto que exerce a viola caipira sobre as novas gerações.

A viola caipira, atualmente, se faz presente em vários espaços socioculturais e é utilizada de diferentes maneiras: de vertentes instrumentais a cantores de diversos gêneros da música popular brasileira, de manifestações folclóricas aos artistas da música sertaneja raiz, romântica e universitária, todos influenciando, a sua maneira, novas gerações de violeiros e violeiras, que contam com meios formais e informais de aprendizado musical, em uma tendência crescente e diversificada da prática do instrumento. Assim, esperamos ter cumprido a missão de explicar sociologicamente a magia que envolve a viola caipira, um instrumento que até algumas décadas atrás era tido como primitivo e limitado, e hoje vê sua prática renovada, conhecida e admirada por um amplo público, adentrando com vigor no século XXI, ao ser utilizada por violeiros e violeiras contemporâneas, ao mesmo tempo, como um instrumento universal e ferramenta de enraizamento.

8. DISPUTAS PELA HERANÇA CAIPIRA DA VIOLA

Este último capítulo propõe-se a averiguar certos conflitos existentes entre as diferentes práticas dos violeiros e violeiras atuais, visando uma maior compreensão sociológica das dinâmicas contemporâneas da viola, já que, em última instância, o que está por trás da maioria dos embates simbólicos é justamente a identificação do instrumento com a cultura caipira.

Almir Sater, por exemplo, em certo momento da entrevista para esta tese, reconheceu-se como caipira, por ter nascido e crescido em Campo Grande e ter estabelecido próxima relação com o meio rural desde a infância:

Eu sou caipira. Eu vim de Mato Grosso. Na época não era nem sul nem norte, era Mato Grosso. Era o cafundó naquele mundão. [...] Nasci em Campo Grande, mas meus tios tinham fazenda pertinho assim. Você andava cinco quilômetros de Campo Grande, estava numa fazenda já. Então esse contato com esse universo do interior, do campo, dos peões, eu sempre gostei muito disso. De cavalo, vaca, eu sempre gostei muito de criação. [...] Aí fui atrás do meu sonho, que é de morar no mato. [...] Meu pai nunca teve fazenda, meu pai tinha padaria, depois ele era contador, exercia contabilidade. Mas meus tios tinham e os amigos do meu pai também tinham. Meu pai falava que o pior negócio era fazenda.⁴⁷⁴

Admirador da cultura pantaneira, da qual é o principal representante no mercado musical nacional, Almir Sater é um dos artistas que tem transitado com maior êxito entre a música sertaneja e outros gêneros da música popular brasileira. Atualmente, Sater divide seu tempo entre sua casa na Serra da Cantareira, região metropolitana de São Paulo, onde é vizinho de Sérgio Reis e Renato Teixeira, e as suas duas fazendas no Mato Grosso do Sul, onde cria gado e busca inspiração para compor, descansando nas pausas dos compromissos artísticos.

Entretanto, em um depoimento para o projeto Violeiros do Brasil, Sater relativizou a sua identidade caipira em razão da sua sociabilização urbana: “não sou caipira. Caipira é o cara que nasceu no mato, que mora no mato. Eu passei pelo universo caipira, pelo mundo caipira e fui feliz. Pode me chamar de caipira também; para mim, é um elogio”⁴⁷⁵. E ainda, em outro momento da entrevista para a presente tese, ele demonstrou relutância em se vincular à identidade caipira por

⁴⁷⁴ Entrevista com Almir Sater, realizada em março de 2020.

⁴⁷⁵ Depoimento de Almir Sater em TAUBKIN, 2008: 150.

não fazer uma música nos moldes propriamente das duplas: “eu não sou um caipira, eu não sei tocar música caipira. Mas a minha influência vem da base caipira, da música base que é de viola”⁴⁷⁶.

Nesse sentido, podemos citar a opinião de Cassiano, que, com o seu irmão mais velho, Zé Mulato, forma uma das duplas em atividade mais respeitadas pelo público, paradigmática do que se considera a genuína música das duplas caipiras:

Eu sou caipira porque eu nasci no mato, eu gosto de mato, mas sou caipira até certo ponto. Mas depois, desde setenta na cidade e viajando por aí, você não é mais aquele caipira. O caipira está em extinção. Às vezes eu falo isso e o pessoal quer me crucificar, mas é a verdade. Quando a gente fala que a boiada passava e a gente ia lá ver a boiada lá, nós fizemos isso realmente. Então isso é meu mundo. Agora, não vou querer que meu filho que nasceu aqui em Brasília saia com o mesmo sentimento que eu.⁴⁷⁷

As opiniões variáveis de Almir Sater e Cassiano são representativas de algumas das diversas concepções apresentadas pelos entrevistados e nos conduzem para os diferentes significados que violeiros e violeiras dão ao sujeito caipira na atualidade: para ser caipira, basta ter alguma relação com o meio rural ou aí tem que ter nascido e ser criado? Ou só seria caipira aquele que de fato se mantém no campo, de onde provê sua subsistência? Caipira estaria relacionado apenas à pequena produção rural familiar ou também à produção em larga escala do agronegócio? Seriam caipiras todos aqueles que carregam o sentimento de pertencimento a uma cidade interiorana ou mesmo a uma capital da grande área geográfica do centro-sul do país, por absorver hábitos e costumes dessa matriz cultural? E, no universo da viola, a identidade caipira estaria restrita àqueles que defendem a forma musical consagrada pelas duplas do sertanejo raiz ou podem ser caipiras violeiros e violeiras que se dedicam a inovações estéticas?

Nota-se que os diferentes usos dados ao instrumento por violeiros e violeiras contemporâneos estão assentados sobre distintas – e por vezes conflituosas – representações acerca da cultura caipira, que emergem de relações heterogêneas entre campo e cidade estabelecidas pelos tocadores.

Em geral, os violeiros e violeiras com maior identificação com a música sertaneja – em quaisquer das suas vertentes, raiz, romântica ou universitária – vinculam-se à produção agropecuária moderna. Nesse contexto, a cultura caipira é atualizada por meio de representações

⁴⁷⁶ Entrevista com Almir Sater, realizada em março de 2020.

⁴⁷⁷ Depoimento de Cassiano no documentário *Violeiros do Brasil*. Op. cit.

que se materializam nas festas de peão de boiadeiro, cavalgadas, comitivas, exposições agropecuárias, rodeios e outras modalidades esportivas de montaria de animais, uso de caminhonetes e na maneira de se vestir, com chapéu, botina, bota, fivela, etc. O sujeito caipira muitas vezes se torna sinônimo de *cowboy*, em um deslocamento simbólico que propõe a superação da visão pejorativa de pobreza e atraso do caipira, para afirmá-lo como gerador de riquezas para o país.

Esse discurso não se restringe aos grandes proprietários envolvidos com o agronegócio, mas de fato é hegemônico entre grande parte da população brasileira, especialmente das regiões interioranas no centro-sul do Brasil e áreas mais recentes de avanço das fronteiras agrícolas rumo ao norte do país, onde se encontra a maioria dos consumidores da música sertaneja. Devido à importância crescente da exportação de *commodities* agrícolas na composição da balança comercial e produto interno bruto (PIB), a ideologia do agronegócio tem ganhado força nas últimas décadas como “a melhor (possivelmente única) oportunidade de inserção do Brasil na economia global”, fomentada por “um ‘moderno’ arco de alianças [que abarca] desde conglomerados financeiros até grandes meios de comunicação e instituições acadêmicas”, consolidando um “sólido e sofisticado bloco político e ideológico [que] tem se dedicado a multiplicar seus canais de barganha e pressão no interior do Estado”⁴⁷⁸.

A música sertaneja tornou-se a trilha sonora do agronegócio, não apenas por historicamente representar as zonas rurais no mercado musical, incorporar tal discurso de prosperidade e se beneficiar da ascensão econômica do interior do país, mas pela própria relação direta que têm os artistas e grande parte do público com o setor primário da economia. De fato, quase todos os artistas sertanejos, assim que passam a obter maior sucesso comercial, investem em propriedades rurais e negócios variados ligados à agropecuária, principalmente criação de gado⁴⁷⁹.

Nesse sentido, o sertanejo bruto é um dos subgêneros que mais faz apologia à cultura do agronegócio, já que tal segmento tem como núcleo de sua produção simbólica a defesa da representação do caipira como o “homem forte do campo” que “carrega a nação nas costas”. Não

⁴⁷⁸ FARIAS, 2020: 21.

⁴⁷⁹ A título de exemplo dos vínculos inerentes entre artistas sertanejos e o agronegócio, podemos citar a *live* promovida por Gustavo Lima em outubro de 2020, chamada “O embaixador no agronegócio”, transmitida ao vivo pelas redes sociais, na qual o cantor se apresentou em uma estrutura montada no meio de uma lavoura de soja no município de Sorriso (MT). Disponível no canal oficial do artista, em www.youtube.com/watch?v=YzQsDq93Jps (acesso em 04/07/2021).

coincidentalmente são tais artistas os que mais se dedicam a tocar viola caipira no mercado sertanejo atual e que a parte mais importante do seu público esteja entre os estudantes dos cursos universitários e técnicos de ciências agrárias.

O termo “bruto” é amplamente empregado como sinônimo de um caipira “legítimo”, reformulando e valorizando o aspecto rústico da cultura caipira para a realidade da moderna produção agropecuária. Com esse sentido, o termo é ostentado com orgulho pelos artistas e aficionados da música sertaneja em geral, no contexto de rodeios e festas de peão, como um fator de distinção aos citadinos, especialmente em oposição àqueles que frequentam tais espaços, trajando-se da moda *country* sem se dedicar de fato à lida rural (chamados de “abeia”).

Já os violeiros e violeiras que se dedicam a práticas da viola caipira que não estão centradas na música sertaneja tendem a valorizar outras formas de relação com o campo e com a natureza, mais próximas da sustentabilidade ambiental que de sua função propriamente econômica. Principalmente aqueles instrumentistas identificados com a nova viola brasileira apresentam maior interesse pelas manifestações da cultura popular que se mantêm alheias à indústria cultural, entendendo como verdadeiro caipira aquele camponês que vive em meio a relações socioculturais antagônicas àquelas impostas pelo agronegócio. Nesse sentido, chama atenção o envolvimento de muitos tocadores com a agroecologia e movimentos sociais ambientalistas e de trabalhadores rurais.

Pereira da Viola é um dos violeiros mais próximos ao MST e protagonista da fundação, no seio do próprio movimento, da ANVVB, com a proposta de unir variadas vertentes da prática da viola caipira em torno da valorização de suas tradições populares, em contraposição à música sertaneja comercial. Na opinião de Pereira:

Assim como você pensa numa produção de monocultura com todo tipo de veneno, sem nenhuma preocupação com a saúde das pessoas, essa música também ela caminha na mesma perspectiva. Ela não está preocupada se aquilo que as pessoas estão ouvindo está deformando uma criança, está desfazendo de elementos básicos da nossa condição de ser humano. Eles não estão preocupados com isso. Eles estão preocupados realmente com o quanto eles vão lucrar. E isso para mim a relação é direta, nesse sentido é direta. Mas o que a gente estava falando, vamos dizer assim, dentro desse meio de música orgânica, [...] isso tudo que a gente faz, essa música caipira, essa música que a gente faz baseado numa identidade. Isso que eu chamo de música orgânica. [...] A analogia é a mesma. Então é por isso que eu chamo de música orgânica e a outra de música de agronegócio.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Entrevista com Pereira da Viola, realizada em julho de 2019.

Ainda que não sejam posições absolutas, essas duas fortes tendências divergentes observadas entre as diferentes práticas da viola caipira, mais ou menos alinhadas à música sertaneja e baseadas em diferentes concepções de ruralidade, refletiram-se no posicionamento político assumido pelos violeiros e violeiras durante as eleições de 2018. Naquele momento de grande polarização política da sociedade brasileira, pudemos notar que a maioria dos violeiros ligados à fonografia sertaneja raiz, romântica e universitária demonstraram apoio a Jair Bolsonaro, enquanto aqueles que estabelecem outras relações com o instrumento tenderam a engrossar as fileiras de oposição ao candidato vencedor. Grande parte dos músicos preferiu manter suas preferências políticas veladas para resguardar os efeitos negativos que a assunção de um posicionamento partidário claro pudesse ter sobre suas carreiras artísticas. Outros, porém, considerando a influência que o artista tem sobre seu público, frente a um decisivo momento da história do Brasil, resolveram expor suas opiniões nas redes sociais.

Entre os sertanejos mais famosos citados nesta tese por incorporarem a viola caipira nos seus trabalhos, Sérgio Reis, Eduardo Costa, Gustavo Lima e membros das duplas Jads & Jadson, Zé Neto & Cristiano, Israel & Rodolfo e Henrique & Juliano, entre outros, manifestaram seu apoio a Bolsonaro. Não houve nenhum entre os mais conhecidos artistas sertanejos que tenha se colocado explicitamente a favor do candidato rival no segundo turno, Fernando Haddad. Circularam na *internet* também alguns vídeos de apoio a Bolsonaro por parte de duplas que se mantêm fiéis às raízes da música sertaneja, como a música *Bolsonaro vem aí*⁴⁸¹ de João Mulato & Douradinho.

De fato, os principais setores do agronegócio formaram uma das forças políticas que naquele momento impulsionaram a eleição de Jair Bolsonaro. Além do mais, a música sertaneja foi o único segmento da música brasileira que o apoiou majoritariamente. É necessário pontuar que a ligação deste gênero com o espectro político da direita não é recente, mas vários artistas sertanejos estiveram entre os entusiastas da ditadura civil-militar entre as décadas de 1960 e 1980, outro período de intensa polarização política no país⁴⁸².

Uma explicação para o motivo de artistas e público da música sertaneja adotarem uma posição política mais à direita está na representação que fazem do caipira como um sujeito

⁴⁸¹ JOÃO MULATO & DOURADINHO. *Jornal redondo*. Nova Friburgo: BDS Produções, 2021. Faixa 2: Bolsonaro vem aí. Composição: João Mulato e Homero Cruz.

⁴⁸² Cf. capítulo “Canhotos à direita: música popular e apoio à ditadura” in ALONSO, 2015; 107-138.

essencialmente conservador. A cultura caipira é apresentada pelas lentes da música sertaneja como uma época passada em que o mundo estava em ordem e estável, a autoridade se fazia valer, as pessoas eram mais honestas e religiosas, em comparação com um presente de vícios, imoralidade e vileza, alinhando-se assim ao discurso em defesa da “moral e bons costumes”, de um modelo patriarcal de família, de combate à criminalidade e do apelo anticorrupção ao qual recorreu Bolsonaro em sua campanha. Isso fez com que o público da música sertaneja estivesse mais propício a assimilar, reproduzir e compartilhar a enorme quantidade de mensagens veiculadas pela militância bolsonarista nas redes sociais responsável por sua vitória eleitoral.

Para exemplificar esse ponto de vista, vale trazer o pagode *Bruto rústico e sistemático*, uma das canções mais conhecidas de João Carreiro & Capataz, que integrou a trilha sonora da novela *Paraíso* da TV Globo, para exemplificar a maneira com que tal conservadorismo moral representado em tantas canções sertanejas de várias épocas é atualizado no presente:

Tudo que dá na TV minha mulher quer fazer, não mede as consequências
Fez um tal de *topless*, quando vi me deu um *stress*, perdi minha paciência
Por me faltar o respeito, na mulher eu dei um jeito, corretivo do meu modo
No quarto deixei trancada, quinze dias aprisionada e com ela não incomodo

Aqui não, posso até não ser simpático
Comigo não tem desculpa
Minha criação é chucra
A verdade ninguém furta
Sou bruto, rústico e sistemático (Refrão)

Fim de semana passado, conheci o namorado da minha filha caçula
Achei que não deu parelha, estava de brinco na orelha e o corpo cheio de figura
Não suportei muito tempo, nesse relacionamento eu tive que opinar
Sujeitinho era roqueiro, não dá certo com violeiro, nós não íamos combinar

Sistema que fui criado, ver dois homens abraçados pra mim era confusão
Mulher com mulher beijando, dois homens se acariciando, meu Deus, que decepção
Mas neste mundo moderno não tem errado e nem certo, achar ruim é preconceito

Mas não fujo à minha essência, pra mim isso é indecência e ninguém vai mudar meu jeito⁴⁸³

A letra da música narra as adversidades de um homem “bruto, rústico e sistemático” proveniente do meio rural nos dias atuais, em que a autoridade patriarcal se encontra questionada. A canção explicita uma reação nostálgica a novas configurações familiares e ascensão dos direitos de mulheres e homossexuais. A dupla chegou a ser processada por organizações da sociedade civil, acusando-a de homofobia e machismo, ocasião em que João Carreiro se defendeu afirmando que “a letra só reflete o pensamento do sujeito rústico dessa época, é só uma história, não é uma opinião minha”⁴⁸⁴. Independentemente da motivação íntima dos compositores, podemos constatar, por meio das centenas de milhares de visualizações dos vídeos e comentários de usuários das redes sociais, que a canção é admirada por um amplo público, que se identifica com aqueles valores cantados, considera-a um hino do sertanejo bruto e utiliza orgulhosamente o título da música como jargão.

Já aqueles violeiros e violeiras que assumem posição política oposta tendem a representar o caipira como uma forma de resistência ao modo de produção capitalista, um sujeito guiado por valores de humildade, simplicidade, criatividade, autonomia, respeito ao próximo e solidariedade comunitária, que vive em sintonia com a natureza. Essas representações destacam o processo violento que expulsou os caipiras do meio rural e provocou sua marginalização nas cidades, devido à própria imposição do agronegócio como modelo hegemônico de desenvolvimento econômico. Nota-se que esses violeiros e violeiras, sobretudo aqueles vinculados à nova viola brasileira, frequentemente se engajam em pautas políticas como preservação ecológica, reforma agrária, defesa da diversidade cultural e combate à desigualdade social, e relacionam-se com universidades, movimentos sociais e de maneira mais ampla com o meio artístico brasileiro, e independente em particular, historicamente ligados à esquerda.

Obviamente, há violeiros de duplas sertanejas que se opõem aos partidos de direita, assim como há representantes da nova viola brasileira que apoiam Bolsonaro, principalmente aqueles que se identificam com bandeiras políticas conservadoras e possuem laços com o agronegócio.

⁴⁸³ JOÃO CARREIRO & CAPATAZ. *Os brutos do sertanejo*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2009. Nº 1413-2. 1 CD. Faixa 12: Bruto rústico e sistemático. Composição: João Carreiro e Jadson.

⁴⁸⁴ “Dupla João Carreiro e Capataz é acusada de homofobia”, por André Piunti, blog *Universo Sertanejo*, 03/02/2012. Disponível em www.universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2012/02/03/dupla-joao-carreiro-e-capataz-e-acusada-de-homofobia-em-musica (acesso em 04/07/2021).

Entretanto, não se pode negar que a polarização política que tem caracterizado a sociedade brasileira reflita diretamente nas diferentes práticas contemporâneas da viola caipira.

Quanto aos violeiros e violeiras envolvidos com a música caipira (entendida como parte da música sertaneja raiz) e manifestações folclóricas, consideradas depositárias por excelência das antigas tradições rurais, tal segmentação política não se dá de maneira tão inteligível, já que seus integrantes apresentam considerável diversidade política e social. Se por um lado, grande parte dos violeiros atuantes na música caipira e nas manifestações populares se vinculam ao agronegócio e ideologias conservadoras, outra parte busca enfatizar o potencial crítico do processo de êxodo rural que expropriou os camponeses de suas terras. Além disso, a música caipira é enaltecida em diferentes espaços socioculturais, gozando com a simpatia tanto dos aficionados pela música sertaneja, quanto daqueles que rejeitam a face moderna desse gênero como um instrumento de massificação da indústria cultural e degradação da musicalidade rural.

Assim sendo, podemos passar a outro embate frequente no universo dos violeiros e violeiras, a saber, a crítica à música sertaneja romântica e universitária, que une várias vertentes da prática da viola em defesa da música caipira como representante por excelência das raízes do gênero. Na metáfora da música como uma árvore, a ideia de “raiz” relaciona-se aos fundamentos da tradição de maneira dualista, contrapondo-se “a algo que é exterior, facilmente influenciável, deslocado, débil, não original, sem autenticidade, cópia de outros modelos etc.”⁴⁸⁵.

Zé Mulato & Cassiano são categóricos: “se me chamam de caipira, fico até agradecido, pois falando sertanejo eu posso ser confundido”⁴⁸⁶. Hoje considerados baluartes das tradições consolidadas pelas duplas caipiras, Zé Mulato & Cassiano colocam-se no polo oposto às intensas transformações estéticas engendradas no âmbito da indústria cultural visando o consumo massivo da música sertaneja. Assim, afirmam:

Zé Mulato: “Foram modernizando tanto e modificando tanto, que nós ficamos diferentes só por continuar no que era”.

Cassiano: “A música caipira, eu aviso para você, se você começar a conhecer, você vai gostando. Aí você vai conhecer quem foi quem, quem, quem. Você vai conhecer a história toda e você se apaixona. Daqui a pouco você está brigando para defender a música caipira. É, porque é das coisas mais autênticas que o Brasil tem é isso aí.

⁴⁸⁵ PIMENTEL, 1997: 214.

⁴⁸⁶ ZÉ MULATO & CASSIANO. *Navegantes das Gerais. Op. cit.* Faixa 1: Navegantes das Gerais (batuque). Composição: Zé Mulato e Cassiano.

E nós tentamos pesar de tanto nessa guerra toda poluída. A gente procura manter o que é a música caipira de verdade, não importando com negócio de sucesso, de riqueza”.⁴⁸⁷

Se duplas como Zé Mulato & Cassiano se viram por muito tempo nadando contra a corrente para salvaguardar a viola e a música caipira, desde meados da década de 1990 sua jornada quixotesca tem sido recompensada graças à retomada do interesse pelas duplas tradicionais, sobretudo por parte das novas gerações de violeiros. Não somente aqueles violeiros e violeiras que restringem as suas práticas aos moldes das duplas caipiras são responsáveis por esse interesse renovado. A ampla valorização da música e cultura caipira passa pela expansão geral da viola, em todas suas vertentes, já que não há novo violeiro ou violeira que, em maior ou menor intensidade, não acabe se voltando ao repertório tradicional como um caminho indispensável para o aprendizado do instrumento. De fato, Zé Mulato & Cassiano e tantas outras duplas de longa trajetória no gênero são hoje conhecidas, estimadas e referenciadas por violeiros e violeiras de todas as vertentes atuais da viola caipira.

Ao se posicionar no polo da tradição e autenticidade, em antagonismo à música sertaneja de maior sucesso comercial, a música caipira conta com o apreço de círculos socioculturais restritos, porém diversificados em termos de faixa etária e classe social. Do campo às metrópoles, a música caipira é estimada, sobretudo por aqueles que mantêm a memória afetiva e familiar de suas origens rurais. São poucos, porém cativos, os espaços de divulgação da música caipira na programação de rádio e televisão, sem contar a grande quantidade de grupos de aficionados e conteúdo disponível nos meios virtuais.

Nesse sentido, o rechaço à música sertaneja de grande vendagem, a favor da música caipira, é uma postura que extrapola o universo de violeiros e violeiras, encontrando eco em artistas, público, jornalistas e intelectuais ligados à música popular brasileira como um todo. Tal perspectiva remete-se à cisão interna entre caipira e sertanejo, valorizando-se o termo “caipira” como amparo frente à modernização desse gênero fonográfico, e à própria aproximação entre a MPB e a música rural, processos estes que se deram na segunda metade do século XX.

Os críticos da música sertaneja comercial – romântica e universitária – acusam-na de deturpar a música caipira, ao adotar a nomenclatura “sertanejo” de maneira oportunista, com

⁴⁸⁷ Depoimento de Zé Mulato & Cassiano no Documentário *Ser ou não ser caipira*, série documental Viola Central. Direção: Daniel Choma. Direção de pesquisa musical: Domingos de Salvi. Brasília: Voamundo / Câmara Clara, 2020.

objetivo de explorar comercialmente um gênero fonográfico de longa tradição, sem qualquer compromisso com suas raízes. Proclamando sua inautenticidade, é comum chamarem-na pejorativamente de “breganejo” ou “sertanejo”. Assim, a música caipira é defendida pelos seus entusiastas em termos de superioridade moral e estética, pelo seu conteúdo narrativo relacionado ao mundo rural tradicional, em oposição à frivolidade da música contemporânea e dos próprios artistas sertanejos.

Por sua vez, os sertanejos atuais se defendem apontando as diversas duplas que anteriormente também representaram elos de inovação e assimilação de linguagens musicais exógenas na constituição da música sertaneja, mesmo aquelas consideradas pertencentes a suas raízes. Dessa forma, reivindicam ser os legítimos herdeiros da evolução desse gênero fonográfico que se iniciou com a música caipira.

Tal argumentação é explicitada no livro *Bem Sertanejo* (2015), escrito por Michel Teló em parceria com o jornalista André Piunti, baseado na série homônima exibida em 2014 no programa *Fantástico* da Rede Globo, na qual Teló reuniu artistas de diversas épocas para contar “a história da música que conquistou o Brasil”. No início do livro, os autores apresentam uma linha do tempo narrando os eventos cruciais da trajetória da música sertaneja, desde a chegada das primeiras violas ao Brasil ainda no século XVI e as gravações pioneiras de Cornélio Pires em 1929, passando por duplas como Tônico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Luizinho & Limeira, Tião Carreiro & Pardino, Léo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico para explicar a ascensão do sertanejo romântico e concluir, nos anos 2000, com o surgimento das festas sertanejas universitárias, o sucesso mundial da música *Ai se eu te pego*⁴⁸⁸ de Michel Teló e a própria exibição do especial *Bem Sertanejo*⁴⁸⁹.

Nesse sentido, vários dos cantores e duplas de maior êxito da música sertaneja romântica e universitária têm se utilizado da viola caipira, ainda que apenas pontualmente em seus *shows*, com o intuito de homenagear as antigas duplas que fizeram parte da sua formação cultural, bem como reforçar seus laços com as tradições caipiras e suas origens rurais individuais. Nota-se, portanto,

⁴⁸⁸ MICHEL TELÓ. *Na balada* (gravado ao vivo em Curitiba). Rio de Janeiro: Som Livre, 2011. 1 CD. Nº 2368-2. Faixa 1: Ai se eu te pego. Composição: Aline Medeiros da Fonseca, Amanda Cruz, Antonio Dyggs, Karine Vinagre e Sharon.

⁴⁸⁹ TELÓ; PIUNTI, 2015: 20-21.

especialmente ao interpretarem temas clássicos da música caipira, que os artistas contemporâneos buscam se legitimar através das raízes do gênero.

É preciso ressaltar que no senso comum (em que viola e violão aparecem muitas vezes como sinônimos) o imaginário da viola caipira sempre esteve vinculado à música sertaneja, ainda que o instrumento não estivesse mais presente na orquestração dos discos e apresentações das duplas. Valendo-se desse imaginário, ao mesmo tempo em que o reproduzem, tais artistas têm sido responsáveis por divulgar a viola caipira para uma audiência de enormes proporções, quantitativamente muito maior que as outras vertentes conseguem alcançar. Assim, pesa a favor dos atuais artistas sertanejos o fato de que é através deles que a maioria das pessoas, especialmente os mais jovens, tem o seu primeiro contato com a viola caipira e as raízes desse gênero fonográfico, ainda que seja uma ideia vaga de seus significados socioculturais, mas que frequentemente instiga ao maior interesse pelas tradições caipiras da viola.

As críticas ao caráter mercadológico da música sertaneja recaem também sobre aqueles violeiros que buscam sair dos circuitos restritos ao segmento raiz para ingressar no concorrido mercado da música comercial, dosando o uso da viola com linguagens do sertanejo romântico e universitário, com objetivo de tornar sua música mais atrativa a um público ampliado. Assim, violeiros e violeiras que inovam sobre os ritmos e canções consagradas da música caipira costumam ser criticados por aqueles que buscam manter com fidelidade a forma de tocar das duplas mais antigas. Tais objeções se dão sobretudo à maneira rápida, repleta de ornamentos melódicos, harmônicos e rítmicos e acompanhamento de instrumentos elétricos, com que jovens instrumentistas executam o pagode, denunciando-os de descaracterizar e desrespeitar as gravações originais das canções consagradas.

Frente a tais acusações, Bruna Viola, representante dos violeiros que tem conseguido furar o cerco do sertanejo universitário com a viola caipira, por meio de negociações no mercado musical, e que tem imprimido uma maneira própria e veloz de tocar os ritmos tradicionais, se defende:

Eu tenho uma pegada mais moderna, uma personalidade forte em cima das músicas que eu regravei, da Inezita, do Tião Carreiro, dos mais antigos, colocando a minha personalidade jovem. Então, graças a Deus, consegui trazer a viola caipira para o público jovem. [...] A viola caipira não é um instrumento conservador. Ela conserva a música raiz, ela sempre vai ser referência, o instrumento de referência da música

raiz. Mas não existe isso de ser conservador. [...] É muito bacana a gente conseguir fazer isso com a viola, de levar ela para todos os cantos, todos os ritmos, no samba, no universitário, no pagode. Cada um toca do jeito que quiser. [...] Cada violeiro vai colocar sua personalidade. Eu não tenho preconceito com nada não. Acho que tem que abrir vertentes mesmo e cada vez que fizer uma coisa diferente com o instrumento viola caipira, ela vai ser mais lembrada e mais conhecida, porque tem muita gente aí que nem conhece a viola caipira. Então não importa. Tem que tocar tudo que der para tocar na viola. [...] [Sertanejo] universitário, eu adoro. Sou jovem, eu gosto de festa, de ouvir. Não tenho preconceito nenhum não. [...] Só que é difícil, nem Jesus agradou todo mundo. Mas se tratando da viola caipira, o povo é bem conservador. Alguns *piercings* incomodam, uma joia mais pesada assim. E eu sou uma representante da música caipira, mas quando o José Rico apareceu, ele foi mais criticado no Brasil [...] e hoje ele é um mito, conquistou todo mundo. Tudo que aparece diferente às vezes incomoda algumas pessoas. Mas os meus fãs estão aí, agradeço o carinho de todos e vou manter a tradição da música caipira sem dúvida nenhuma, porque é a minha grande paixão. Mas eu sou uma cantora. Sou violeira? Sou violeira. Mas também toco violão, também toco cavaquinho. Eu sou cantora? Sou cantora. Eu canto música caipira, mas nada me impede de cantar um universitário, entendeu? Eu não tenho esse tipo de preconceito. Porque às vezes o público é bem conservador. Eu tento não desagradar muito eles, respeitar sempre, mas é um pouco difícil.

As críticas por parte dos defensores da manutenção fidedigna dos moldes estéticos da música caipira não se restringem àqueles violeiros e violeiras que modificam a maneira de tocar as canções consagradas, por vezes se aproximando do meio sertanejo romântico e universitário, mas frequentemente têm como alvo o movimento da nova viola brasileira. Há no fundo uma contenda entre práticas tradicionais e inovadoras da viola caipira, que matiza grande parte dos embates simbólicos entre suas diferentes vertentes contemporâneas. Por um lado, os tocadores que lutam para que a viola não se dissocie da tradição das duplas caipiras; por outro lado, os que afirmam que a viola não deve se restringir àquela forma musical, defendendo a versatilidade do instrumento.

Os defensores da estabilidade da música caipira alegam que a genuína prática da viola caipira abrange apenas as formas tradicionais daquele fazer musical registradas na fonografia primariamente pelos caboclos paulistas, de modo que o instrumento não comporta certas sofisticções técnicas e fusões com outras linguagens. As demais vertentes da viola estariam se divergindo demasiadamente da sua essência, afastando-se do verdadeiro espírito do violeiro e atuando no sentido de exterminar aquelas tradições. Reivindicam assim uma relação mais autêntica com o meio e a cultura rural, que legitima a prática da viola restrita à música caipira. Podemos

compreender melhor essa postura defensiva levando em conta a ameaça da urbanização e globalização para as tradições rurais e o histórico preconceito sofrido pela música e cultura caipira, menosprezando-as como algo atrasado, simplório e rude.

Ao seu favor, o crescente número de violeiros e violeiras que se dedicam às variadas vertentes da nova viola brasileira avocam a autonomia criativa e a liberdade dos usos do instrumento, de maneira a contemplar a diversidade de expressões artísticas, gostos musicais, trajetórias, experiências, memórias e identidades dos tocadores, independentemente da sua vinculação direta à cultura caipira. Em outras palavras, defendem que as práticas da viola devem acompanhar a dinâmica do mundo contemporâneo e dos próprios tocadores nele inseridos, e não se limitar a formatos musicais enrijecidos no passado. Argumentam também que a viola caipira é um instrumento como qualquer outro, um meio e não o fim, uma ferramenta que está a serviço da música e não de uma cultura específica.

Esses violeiros e violeiras desejam explorar a polivalência do instrumento, de modo que a prática da viola caipira esteja aberta à formação sociocultural eclética dos tocadores contemporâneos e se sobreponha a segmentações da indústria fonográfica. Nesse sentido, afirmam estar contribuindo para o desenvolvimento musical da viola caipira, ao demonstrarem a potencialidade do instrumento na música brasileira e por estarem ampliando o público e inserindo a viola em espaços socioculturais antes a ela negados, inclusive alcançando maior prestígio nos meios de comunicação, academia e entidades estatais e privadas de fomento à arte e cultura. A contribuição para o alargamento desse reconhecimento por parte dos instrumentistas da nova viola brasileira se dá também por meio das iniciativas de escolarização, muitas vezes rechaçadas por violeiros tradicionais que defendem que “viola não se aprende na escola”.

Os violeiros e violeiras que se debruçam sobre práticas inovadoras da viola caipira negam estarem desvirtuando tradições que afirmam respeitar e admirar. Argumentam que a defesa de uma autenticidade imutável da música caipira se dá mais no campo discursivo que factual, já que a tradição inevitavelmente necessitaria se transformar para sobreviver. Nesse sentido, justificam-se na própria dinâmica de mudança intrínseca à transmissão oral do conhecimento nas culturas populares, e mesmo à fonografia caipira, na qual a assimilação de outras linguagens artísticas esteve sempre presente, tendo sido responsável pela riqueza rítmica desse gênero. Um dos exemplos mais citados pelos entrevistados foi a criação do ritmo do pagode, já no final da década

de 1950, por Tião Carreiro, a quem atribuem um ímpeto “revolucionário”, não condizente com a tentativa conservadora de cercear a diversidade de usos da viola caipira.

Em suma, os violeiros e violeiras que se vinculam à nova viola brasileira desaprovam a restrição das práticas da viola caipira que, de acordo com eles, aprisiona o instrumento em um determinado estereótipo e sufoca sua expansão. Alguns entrevistados chamaram aqueles que adotam uma postura conservadora de “polícia da viola”, por tentarem coibir práticas inovadoras do instrumento. Assim, acusam seus antagonistas de serem “puristas” e estarem empenhados em reservar o mercado da viola apenas às práticas vinculadas estritamente à música caipira.

É comum que aqueles identificados com a nova viola brasileira se apoiem em pesquisas históricas para justificarem sua prática. Desse modo, buscam reforçar as tradições da cultura caipira não contempladas nos registros fonográficos e resgatar as raízes da viola anteriores à música caipira gravada cujo marco fundacional data de 1929, como seus usos em cidades brasileiras no período colonial e suas origens ibéricas, além de enfatizarem os pontos de intersecção com outras linguagens musicais contemporâneas. Nota-se também um esforço em restabelecer o elo da viola tocada no Brasil central com seus usos longevos em outras regiões do país, alguns descontinuados, como na cultura gaúcha e carioca, e outros que se mantiveram como importante expressão de culturas regionais, como as violas nordestinas.

Nesse sentido, muitos violeiros e violeiras têm optado por empregar outra nomenclatura para o instrumento que substitua a alcunha “caipira” da viola. Viola de dez cordas, viola de arame ou somente viola são alguns desses termos, mas o mais usado tem sido viola brasileira. Essa terminologia, utilizada ainda na década de 1960 no LP *Viola Brasileira* de Theodoro Nogueira⁴⁹⁰, também é adotada por muitos dos violeiros entrevistados para esta tese, como Ivan Vilela, Fernando Deghi, João Araújo, Cacai Nunes, João Paulo Amaral, Fernando Sodré, Letícia Leal, Bruno Sanches, entre outros. Ao transferir-se para a USP da capital, Ivan Vilela preferiu mudar o nome do curso para bacharelado em viola brasileira, enquanto no campus de Ribeirão Preto manteve-se o título de bacharelado em viola caipira. Viola brasileira também foi o termo empregado em

⁴⁹⁰ THEODORO NOGUEIRA e BARBOSA LIMA. *Viola brasileira. Op. cit.* Sobre a nomenclatura “viola brasileira”, o diretor artístico Braz Baccarin revela em entrevista a Roberto Corrêa: “Aí aconteceu um incidente de percurso, tendo em vista que até então a viola não tinha intimidade com a música erudita. Era arriscado lançar o disco, *long-play*, com o título de *viola caipira*, por que poderia não ser bem recebido pela crítica e pelos apreciadores do gênero clássico. Sugerí, então, denominar o instrumento de *viola brasileira*. Nogueira aceitou de pronto. Na contra capa assinada pelo saudoso Rossini Tavares de Lima, ele iniciou o texto com as duas palavras – *Viola Brasileira* ou *Caipira*” (CORRÊA, 2019: 129).

eventos recentes, como o festival Viola Brasileira promovido por Arnaldo Freitas em 2019 em Uberlândia (MG) e o festival virtual A Nova Viola Brasileira, por Fernando Sodré e Letícia Leal em 2020.

Ao se utilizar a denominação viola brasileira, os instrumentistas buscam contemplar a pluralidade de práticas do instrumento, de modo a se desvincularem da obrigatoriedade de se limitar à música caipira. Além disso, certos violeiros com projeção no exterior preferem tal nomenclatura para demarcar sua origem nacional, à diferença das violas portuguesas por exemplo, traduzindo o nome do instrumento para a língua inglesa como *Brazilian ten-string guitar*. Especialmente quando usado no plural – violas brasileiras –, o termo visa valorizar a variedade de tipos e usos da viola em todo o território do país, de modo que a viola caipira seria apenas um tipo específico, ao lado das violas nordestinas, machete, de fandango, de Queluz, de cocho, buriti, etc.

A nomenclatura viola brasileira, entretanto, está longe de ser unanimidade entre os violeiros e violeiras que encaram a viola de uma forma inovadora. Por exemplo, Roberto Corrêa, que no livro *A arte de pontear a viola* optou pelo termo viola de arame, “capaz de qualificar o instrumento em todas as suas variações”⁴⁹¹, em suas publicações, aulas e palestras mais recentes tem privilegiado o uso do termo viola caipira. Corrêa enaltece a identidade caipira da viola, a partir de uma concepção ampla do significado de música caipira, para abranger todos aqueles indivíduos e artistas que se vinculam de alguma forma com essa matriz cultural do centro-sul do país. “Sentir-se caipira ou não, eis a questão”⁴⁹², afirmou em entrevista. Assim, Corrêa defende:

Essa região toda central do Brasil é a região da música caipira. Nessa região se faz a música caipira. A viola caipira é um tipo de viola que nós temos no Brasil, que tem como característica uma afinação chamada cebolão. Se você falar viola, por si só, não significa absolutamente nada, de tantos instrumentos que ela representa. [...] É bom sempre a gente adjetivar para a gente caracterizar o instrumento a que a gente está se referindo. Então, viola caipira é o instrumento que a gente usa aqui na nossa região, um instrumento de cinco ordens de cordas duplas, com afinação cebolão, com três pares oitavadas e dois pares de cordas uníssonos, certo? Isso é viola caipira. [...] A música caipira, ela engloba além das duplas caipiras, vários outros tipos de expressão. No meu modo de entender, nós temos música caipira tradicional, música caipira das duplas caipiras e a música caipira que está se

⁴⁹¹ CORRÊA, 2002: 29.

⁴⁹² Entrevista com Roberto Corrêa, realizada em dezembro de 2019.

fazendo atualmente. [...] Caipira, gente, representa um lugar. Então, no meu modo de entender, tudo que a gente faz é música caipira.⁴⁹³

De qualquer maneira, a nova viola brasileira vem sendo reconhecida nos espaços socioculturais em que ela se insere como uma renovação que resguarda a continuidade da essência caipira da viola. Essa perspectiva fica clara, por exemplo, no projeto *Violeiros do Brasil*, que colocou no palco do SESC os novos violeiros ao lado de antigos tocadores, privilegiando a nova viola brasileira como expressão contemporânea por excelência do desenvolvimento secular da viola caipira. Tal reconhecimento, os instrumentistas da nova viola brasileira encontraram também em importantes mediadores como Inezita Barroso e Rolando Boldrin, e escritores que se dedicam a contar a história da música caipira, como José Hamilton Ribeiro (2006) e Rosa Nepomuceno (1999). Esta, inclusive, os chama de “neocaipiras”.

Essa visão é contestada por aqueles que defendem aguerridamente as formas consagradas da música caipira gravada, reivindicando serem eles os genuínos violeiros e representantes da cultura caipira. E ainda, os artistas sertanejos românticos e universitários também se apresentam como justa evolução da musicalidade rural. São três versões distintas da narrativa histórica da música caipira. Quem são os legítimos herdeiros da cultura caipira? Não cabe a esta tese responder quem está certo ou errado, mas o objetivo é justamente demonstrar os fundamentos com que são mobilizadas diferentes representações sobre a cultura caipira para justificar as diversas práticas contemporâneas da viola.

Enfim, são conflitos simbólicos inerentes a um processo que se encontra em pleno desenvolvimento e envolve arraigados elementos da cultura brasileira. Porém, é necessário reconhecer que as opiniões dos inúmeros indivíduos envolvidos não necessariamente se enquadram de maneira categórica nos argumentos apresentados. As tensões entre as diversas vertentes seguem sendo evidentes, porém podemos perceber uma tendência de maior diálogo, compartilhamento de espaços e reconhecimento da diversidade do instrumento, prevalecendo a noção de que as tradições caipiras da viola saem fortalecidas desse amplo processo de expansão artística.

⁴⁹³ Depoimento de Roberto Corrêa, no seminário *Música caipira: 90 anos rumo aos 100*, em ocasião do Encontro de Violeiros e Violeiras, realizado em Planaltina (DF), 20 de julho de 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, gostaria apenas de recapitular e reforçar alguns pontos de tudo que foi anteriormente tratado.

Das abordagens da sociologia rural sobre o sujeito caipira, o mais importante a ser retido por aqueles que se interessam pelo tema é o fato de que o caipira, em sua concepção original e historicamente situada, é um tipo humano específico, pobres sitiados vivendo do labor familiar em comunidades rurais relativamente isoladas, em um modo de produção e relações sociais essencialmente pré-modernas, baseadas nos mínimos vitais. Essa configuração social permitiu a colonização de uma vasta área geográfica no centro-sul do Brasil, do século XVI até meados do século XX, quando mudanças significativas no campo e na cidade intensificaram o processo de urbanização e êxodo rural, desmantelando a civilização caipira, como a compreende a sociologia rural, da qual restam apenas fragmentos. Entretanto, todo esse processo histórico deu origem a uma das mais importantes matrizes culturais brasileiras – tal como aponta Darcy Ribeiro (1995) – que se expressa em zonas rurais e urbanas desse grande espaço geográfico. E é essa concepção sobre caipira, mais propriamente da sociologia da cultura que da sociologia rural, que está em jogo quando hoje se fala em cultura caipira.

Quanto ao desenvolvimento fonográfico da música caipira, esta tese preocupou-se em deslindar as diversas mediações que ocorreram ao se levar a musicalidade anônima de populações camponesas para os estúdios de gravação, protagonizadas por migrantes a partir de 1929, matizadas pela sempre presente tensão entre rural e urbano. Debruçou-se, assim, na mobilização das nomenclaturas “caipira” e “sertanejo” que os diferentes atores engendraram no esforço de prover significados para as expressões artísticas que se desenvolviam no seio da indústria cultural. Desse modo, consolidou-se a forma estética das duplas caipiras, que serviria de referência para praticamente todas as práticas da viola a partir de então.

Estabeleceram-se diversas vertentes no uso do instrumento, como a resistência das práticas comumente chamadas de folclóricas e a manutenção fidedigna do fazer musical das duplas caipiras. E ainda, congregando várias vertentes, com destaque para a instrumental, o que nomeei de nova viola brasileira tem alavancado a expansão da viola, podendo ser considerado um dos mais frutíferos movimentos em curso na atual música brasileira, guardando em comum o

desenvolvimento artístico em torno de um único instrumento. Nesse sentido, buscou-se ainda esmiuçar alguns processos que têm contribuído decisivamente para essa expansão, como a escolarização do instrumento, a formação de orquestras de viola e a batalha das violeiras para conquistarem seu justo espaço.

Uma das formas mais interessantes para se pensar sociologicamente a relação entre cultura caipira e práticas da viola está justamente nos aspectos mágicos a que violeiros e violeiras atribuem a seus instrumentos. Assim, as investigações desta tese se incumbiram da tarefa – em certo sentido importuna, mas de toda maneira instigante – de compreender cientificamente o que está por trás de tanto encanto. Concluímos que a magia da viola caipira se encontra sobretudo na memória coletiva de um antigo mundo rural, que se faz substrato das práticas dos violeiros e violeiras contemporâneos.

Até então apresentadas de maneira mais ou menos coesas, no último capítulo as diversas práticas foram analisadas sob o enfoque dos seus embates simbólicos manifestos, como um caminho inevitável para se compreender mais profundamente a dinâmica atual de alargamento dos usos da viola caipira.

A maior das características da viola caipira, ela carrega no nome. Diferente da maioria dos instrumentos musicais, a viola de que tratamos está vinculada a uma cultura específica – a cultura caipira, suas tradições e imaginários, ainda que hoje tocada majoritariamente nas cidades. O que esta tese se propôs foi justamente promover uma ampla análise sociológica acerca de como se expressa, nas mãos dos violeiros e violeiras, essa íntima ligação, por meio de variadas representações acerca do significado de caipira. Do desenvolvimento histórico da viola e da cultura caipira, passamos às diversas maneiras com que ela se manifestou e se manifesta, investigando o recente processo de expansão das práticas da viola e seus desdobramentos, que se desenvolvem com vigor no momento em que se escreve esta tese. Subir em um trem em movimento e compreender os seus caminhos é uma proposta ousada, porém espero ter chegado às considerações finais com tal missão satisfatoriamente cumprida.

**LISTA DE VIOLEIROS E VIOLEIRAS ENTREVISTADOS POR ORDEM
ALFABÉTICA, COM LOCAL E DATA DA ENTREVISTA**

1. Adriana Farias (São Paulo, novembro de 2018)
2. Almir Pessoa (Goiânia, junho de 2019)
3. Almir Sater (São José dos Campos, março de 2020)
4. Aparício Ribeiro (Distrito Federal, maio de 2019)
5. Alessandro Billy (Goiânia, novembro de 2019)
6. Arnaldo Freitas (São Paulo, dezembro de 2018)
7. Bilora (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
8. Bruna Viola (Aparecida do Norte, março de 2020)
9. Bruno Sanches (entrevista por vídeo chamada, agosto de 2020)
10. Cacai Nunes (Distrito Federal, dezembro de 2019)
11. Chico Lobo (entrevista por vídeo chamada, agosto de 2020)
12. Diego Lobo (Pirenópolis, outubro de 2019)
13. Domá da Conceição (Goiânia, abril de 2019)
14. Domingos Noronha (Goiás, janeiro de 2019)
15. Doroty Marques (Alto Paraíso, março de 2019)
16. Fabiano Baviera (São Paulo, março de 2019)
17. Fernando Deghi (Distrito Federal, março de 2019)
18. Fernando Sodré (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
19. Gabriel Souza (Jundiaí, janeiro de 2020)
20. Giba Reys (São José dos Campos, outubro de 2018)
21. Guilherme Samejima (São José dos Campos, dezembro de 2018)
22. Gustavo Lima (entrevista por e-mail, dezembro de 2019)
23. Ivan Vilela (entrevista por vídeo chamada, junho de 2020)
24. Jackson Ricarte (São José dos Campos, novembro de 2018)

25. João Araújo (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
26. João Paulo Amaral (Campinas, janeiro de 2020)
27. José Gonçalo (Anápolis, outubro de 2019)
28. Jovelina de Paula (Anápolis, setembro de 2019)
29. Leandro Domingues (São José dos Campos, novembro de 2018)
30. Léo Canhoto (São José dos Campos, novembro de 2018)
31. Letícia Leal (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
32. Luciano Arcanjo (Jacareí, novembro de 2019)
33. Luiz Faria (Distrito Federal, julho de 2019)
34. Luiz Gonzaga (São José dos Campos, fevereiro de 2019)
35. Marina Ebbecke (Jundiaí, janeiro de 2020)
36. Marina Mira (São José dos Campos, dezembro de 2018)
37. Marcos Mesquita (Distrito Federal, dezembro de 2019)
38. Marcus Biancardini (Goiânia, outubro de 2019)
39. Mirian Cris (São José dos Campos, dezembro de 2018)
40. Nelson Mortoni (São José dos Campos, novembro de 2018)
41. Olavo Telles (Goiânia, novembro de 2019)
42. Oliveira Fontes (Guarulhos, dezembro de 2018)
43. Orlando Mendonça (Anápolis, outubro de 2019)
44. Osni Ribeiro (Anápolis, setembro de 2019)
45. Paula de Paula (Goiânia, novembro de 2019)
46. Paulino (Goiânia, dezembro de 2019)
47. Paulo Freire (São José dos Campos, junho de 2017)
48. Pedro Vaz (Distrito Federal, dezembro de 2019)
49. Pereira da Viola (Distrito Federal, julho de 2019)
50. Renato Caetano (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
51. Ricardo Vignini (São Paulo, novembro de 2018)
52. Roberto Corrêa (entrevista por e-mail, dezembro de 2019)
53. Rodrigo Gorgumã (Goiânia, novembro de 2019)
54. Rui Torneze (São Paulo, dezembro de 2018)
55. Sérgio Penna (São Paulo, dezembro de 2018)

56. Tavinho Moura (Belo Horizonte, janeiro de 2019)
57. Thaís Ribeiro (São José dos Campos, novembro de 2018)
58. Thiago Paccola (Goiânia, junho de 2019)
59. Victor Batista (Pirenópolis, outubro de 2019)
60. Victor Gabriel de Paula (Anápolis, setembro de 2019)
61. Volmi Batista (Distrito Federal, maio de 2019)
62. Zé da Viola (São José dos Campos, dezembro de 2018)
63. Zé Helder (Guarulhos, dezembro de 2018)
64. Zé Mulato (Distrito Federal, dezembro de 2019)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *O império do divino*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Ieda de. *Rolando Boldrin: palco Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta, 2005. Coleção Aplauso – Música.

ALEM, João Marcos. Rodeios: a fabricação de uma identidade-sertanejo-country no Brasil. *Revista USP*, n.64, p.95-120, São Paulo, dezembro/fevereiro 2004-2005.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. “*Viola que conta histórias*”: o sertão na música popular urbana. Brasília, 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília.

ALMEIDA, Renato Teixeira. *Viola Caipira: entre a tradição e a contemporaneidade*. Belo Horizonte, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.

ALONSO, Gustavo. Jeca Total: a invenção do sertanejo urbanizado na academia paulista. In: Sanglard, Gisele; Araújo, Carlos Eduardo Moreira de; Siqueira, Jorge. (Org.). *História urbana: memória, cultura e sociedade*. 1ed. Rio de Janeiro: FGV – Fundação Getúlio Vargas, 2013, v. 1, p. 337-368.

_____. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. Sertanejo é a face recente da antropofagia das massas. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 15 dez. 2017.

ALVES JÚNIOR, José Antônio. *Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição*. Curitiba: Appris, 2011.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

_____. *O dialeto caipira*. 3ª edição. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário de *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia / [Brasília]: Ministério da Cultura / São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de, 1989.

_____. *Pequena História da Música*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1942.

_____. O samba rural paulista [1937]. In CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história de sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.

ANVVB. *Cadeia produtiva da música e viola caipira: memória e propostas*. Revista. Brasília: VBS produções / Funarte, 2017.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Documentário folclórico paulista*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.

_____. *Folclore Nacional*, Vol. II, 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2004 [1967].

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARAÚJO FERREIRA, João de. *João Pança: pedrinhas de ouro que só faltou Dr. Rosa contar...* Belo Horizonte: Unicuit, 2012.

ARGUELLO, Fernanda Viana Paiva. *Expansão do eucalipto no trecho paulista da bacia hidrográfica Paraíba do Sul*. Taubaté, 2010. Dissertação (mestrado em Ciências Ambientais) – Universidade de Taubaté.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. A moda de viola. *Cultura política*, 3 (32), Rio de Janeiro, set. 1943a, p. 181-184.

_____. Violas de Goiás. *Cultura política*, 3 (34), Rio de Janeiro, nov. 1943b. p. 293-296.

AZEVEDO FILHO, Teófilo. *Cultura popular do Norte de Minas*. São Paulo: Top-Livros, 1979.

BASTIDE, Roger. *O cururu: expressão da alma paulista*. O Estado de S. Paulo, 1951.

_____. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

BERNARDES, Lídia. *Nas trilhas de Zé Mira: um caipira mira o Vale do Paraíba*. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

BERTELLI, Letícia de Queiroz. *Décio Marques: de Latinoamérica ao Brasil de dentro*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo.

BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Mestre Xidieh. In: XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares*. Introdução. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1993.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade lembranças de velhos*. São Paulo: EDUSP, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das letras. São Paulo: Companhia das letras, 1996;

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Coleção primeiros passos; 20. 49ª reimpr. da 1. ed.

BRITO, Diogo de Souza. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981)*. Uberlândia, 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia.

BRITO, Rainer Miranda. *O regime fabril-artesanal de violas paulistas*. São Carlos, 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de São Carlos.

BUDASZ, Rogério. *The five-couse guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. Los Angeles, 2001. Tese (Doutorado em História da Música) – University of Southern California.

CAÇAPA. *Violas eletrodinâmicas: um manual de construção*. São Paulo: Garganta Records, 2018.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: DF, 1990.

CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, v. IV, n. 1, p. 1-24, São Paulo: junho de 1956.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida [1964]*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. *Poesia popular e estrutura social*. No prelo.

CARDOSO, Bruno Aragão. *A viola embaixatriz de Renato Andrade*: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro. Belo Horizonte, 2012. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal de Minas Gerais.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21 (1). Recife, 2010. pp. 39-76.

CASCUDO, Luís da Câmara [1954]. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. *O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século XIX*. In: XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.

CIAMBARELLA JUNIOR, Ernestino. *Viola de 12 cordas*: as seis ordens de uma ilustre desconhecida. 2ª edição. São Paulo, 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Música) – FIAM FAAM.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CONTIERI, Amanda Ágata. “*As mais tocadas*”: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. Campinas, 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas.

CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília. 1ª ed. Brasília: Ed. Viola Corrêa, 1983.

_____. *A arte de pontear viola*. 2 ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002.

_____. *Composições para viola caipira*. Brasília: Viola Corrêa, 2004.

_____. *Violas brasileiras: circuito 2015/2016*. Projeto Sonora Brasil. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015.

_____. *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil)*. Brasília: Viola Corrêa, 2019.

CORRÊA, Roberto; MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Olaria, 2002.

CRUVINEL, Reny; CHAFFIN, Luiz. *MPB em Goiás: compositores dos anos 70*. Goiânia: Super Print, 2006.

CSERMAK, Caio. *Reinventar a roda: a circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo.

DEGHI, Fernando. *Viola Brasileira e suas Possibilidades*. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001.

DENT, Alexander Sebastian. *Country critics: música caipira and the production of locality in Brazil*. Chicago: Edição do Autor, 2003.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo.

Discoteca Oneyda Alvarenga. *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade*. Perspectiva, São Paulo: 1978.

ELIAS, Denise. Agronegócio e novas regionalizações no Brasil. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, V. 13, N. 2, novembro/2011.

ELLIS JUNIOR, Alfredo. *O Ouro e a Paulistânia*. São Paulo: Edusp, 1948.

FARIAS, Luiz Felipe Ferrari Cerqueira de. *Classe trabalhadora na “capital do agronegócio”*: terra, trabalho e espaço urbano em Sorriso-MT. São Paulo, 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

FAUSTINO, Jean Carlo. *O êxodo cantado*: a formação caipira para a modernidade. São Carlos, 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Carlos.

FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin. A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola. *Debates* – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio. n. 16, p.63-89, jun. 2016.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado*: Viola Caipira ou Sertaneja? Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A Inteligência da Música Popular: A “autenticidade” no samba e no choro. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP).

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 [1969]. 4. Ed.

FREIRE, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra*: a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Paulicéia, 1996.

FUJIYAMA, Laís Domingues. *12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira: aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico*. Goiânia, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás (UFG).

FUNARTE. *Partituras brasileiras online (Brazilian International Songbook Online)*. V. 5, 6 e 7: Violas do Brasil (A-Z). Roberto Corrêa (org.). Brasília: MinC/Funarte, 2017.

GARFUNKEL, Yuri; VILELA, Ivan. *A viola encarnada*. São Paulo: Red Clown, 2019.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. *Súditos da Rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)*. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP).

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Editora: Vozes, 1975.

GUERRA, Luiz Antonio. Um olhar sobre a tradição e o moderno nas Orquestras de Violeiros. *Revista da Tulha*, v. 2, n. 1. p. 77-91, 2016.

GRAZIANO DA SILVA, José. *O novo rural brasileiro*. 2ec.rev. 1ª. Reimpr. Campinas: Unicamp, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

HIGA, Evandro Rodrigues. *Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões*. In: 8o. Encontro Internacional de Música e Mídia, 2012, São Paulo-SP.

HOBBSAWM, Eric Johnson. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

IKEDA, Aberto T. *Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica*. In: SETUBAL, Maria A. (Coord). *Manifestações Populares do Estado de São Paulo*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

_____. *Folia de Reis, sambas do povo*. São José dos Campos: CECF/FCCR, 2011. Cadernos de Folclore, v.21.

IEPHA. *Dossiê para registro das Folias de Minas do estado de Minas Gerais*. Belo horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2016.

_____. *Dossiê para registro dos saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais*. Belo horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2018.

IPHAN. *Modo de fazer viola de cocho*. Dossiê. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Cultura Popular, 2009.

JACKSON, Luiz Carlos. *Os parceiros do rio Bonito e a sociologia na Universidade de São Paulo*. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Florestan – Sociologia e Consciência Social no Brasil*. p. 82-94. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. A tradição esquecida: Estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, p. 82-98, 2001.

_____. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito* e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Representações do mundo rural brasileiro: dos precursores à sociologia da USP*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo (USP).

_____. O Brasil dos caipiras. *Literatura e Sociedade*, v. 12, p. 100-115, 2009.

JACKSON, Luiz Carlos; SANTOS, William Santana; GIMENES, Max Luiz. Roger Bastide, Antonio Candido e a tese interrompida sobre o cururu. *Estudos Históricos*, v. 32, p. 368-388, 2019.

JORGE, Valdemar. *Inezita Barroso: com a espada e a viola na mão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta, 2012. Coleção Aplauso – Música.

LOBO, Chico; SOMBRA, Fábio. *Conversa de violeira: viola caipira: tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do Brasil*. São Paulo: Kuarup, 2015.

LOPES, José Rogério. *A cultura como crença: estratégias modernas de reprodução da vida popular*. São Paulo: Robe/Cabral, 1995.

_____. Deus salve casa santa, morada de foliões: rito, memória e performance identitária em uma festa rural no estado de São Paulo. *Campos (UFPR)*, v. 8, p. 125-144, 2007.

LOPES, José Rogério; SILVA, André Luiz da. Os lugares da viola no Vale do Paraíba, SP. *Sociedade e Cultura (Impresso)*, v. 11, p. 183-190, 2008.

LUYTEN, Joseph M. Desafio e repentismo do caipira de São Paulo. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

MALAQUIAS, Denis Rilk. *Música caipira de concerto: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira*. Goiânia, 2019. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás.

MARRA, Juliana Ribeiro. *Catira: performance e tradição na dança caipira*. Goiânia, 2017. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo, Hucitec, 1981.

_____. *A militarização da questão agrária no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996a.

_____. *O cativo da terra*. São Paulo: Hucitec, 1996b.

_____. *Florestan: sociologia e consciência social no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. O futuro da Sociologia Rural e sua contribuição para a qualidade de vida rural. *Estudos avançados*. vol.15 no.43. São Paulo, Sept./Dec. 2001.

_____. O sujeito da reforma agrária (estudo comparativo de cinco assentamentos). In: MARTINS, José de Souza (coord.). *Travessias: a vivência da reforma agrária nos assentamentos*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

_____. O último bocado de içá. *O Estado de S. Paulo*. Cidades/Metrópole. São Paulo, 15 fev. 2010. p. 10.

MARQUES, Fabrício. Tavinho Moura: um artista exerce seus alumbramentos. In: *Suplemento Literário*. Edição nº 1.367. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, Julho/Agosto de 2016, p. 3-15. Disponível em www.tavinhomoura.com.br/artista (acesso em 04/07/2021).

MAZOTI CORRÊA, Lays Matias. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. Marília, 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista.

MESQUITA, Marcos. *A arte e o ofício de ser violeiro: formação de acordes e escalas*. V1. Brasília: Estação brasileira, 2019.

MIRANDA, Fábio de Souza. *Roda de viola: jogos musicais no ensino coletivo da viola caipira*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo.

MONTEIRO, Guilherme Seto. *Condão caipira: produção e recepção do cinema de Amácio Mazzaropi*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato [1918]. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MOURA, Reis. *Descomplicando a viola: método básico de viola caipira*, v1. Brasília, 2000.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 2001;

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEDER, Andiara Barbosa. *Giro das saias: o embrionário empoderamento feminino na manifestação artística e cultural da Folia de Reis*. Juiz de Fora, 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NOBRE, Cássio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Florianópolis, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Chororó, ou da roça ao rodeio. *Revista USP*, São Paulo, nº59, set./nov. 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PACE, Eliana; MATEU, Sonnia. *Pena Branca e Xavantinho: cult para sempre*. São Paulo: Barbosa Lima Editores, 2015.

PEDRAZOLLI FILHO, Fernando. *A valorização dos desvalorizados: (des)encontros entre luta pela terra e cultura caipira no nordeste paulista*. São Carlos, 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos.

PEDRO, Renato Cardinali. *Uma Orquestra de Viola Caipira do município de São Carlos*. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. El mito del origen indígena-jesuítico del cateretê en la historiografía brasileña. *Resonancias*. v. 20, n.º. 38, (enero-junio), Santiago, 2016, pp. 37-54.

_____. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada: Uma experiência paulista (1878-1930)*. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo.

PESSOA, Jadir de Moraes. Mestres de caixa e viola. *Cad. Cedes*, Campinas, vol. 27, n. 71, p. 63-83, jan./abr. 2007.

PESSOA, Jadir de Moraes e FÉLIX, Madeleine. *As viagens dos Reis Magos*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2013. 3a ed.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O chão é o limite*. Goiânia, Editora da UFG, 1997.

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

PINTO, João Paulo Amaral. *Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas*. São Paulo: Editora do autor, 2008.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo: páginas regionais*. Itu: Ottoni, 2002.

PUCCI, Magda Dourado. Influência da voz indígena na música brasileira. *Música popular em revista*, v. 2, p. 5, Campinas, 2016.

QUEIROZ, Enúbio Divino de. *Repertório de ouro para Viola Caipira*. São Paulo: Ricordi, 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro-rural-cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.

_____. O catolicismo rústico no Brasil. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (5), 1968. pp. 104-123.

REDFIELD, Robert. *Civilização e Cultura de Folk: Estudo de variações culturais em Yucatán*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949.

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. *A universidade do sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

REZENDE, Lisete. *Catira: uma tradição de 450 anos*. Uberaba: Fundação Cultural de Uberaba, 2014

RIBEIRO, Darcy. O Brasil Caipira. In: *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

RIBEIRO, Marcos. *Manual para afinações de viola*. Guarulhos: Ed. do autor, 2018.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 1ª reimpr. São Paulo: Ed. UNESP/FAPESP, 1996.

_____. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Editora: Record, 2000.

_____. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2002). In: MICELI e PONTES (org.) *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: EdUSP, 2014. pp. 21-72.

RIOS, Sebastião e VIANA, Talita. *Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás: tradição, circulação e criação individual*. Goiânia: Gráfica UFG, 2015.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SAFUÁN, Oscar Nelson. *A verdadeira história da música sertaneja*. Ed. do autor, 2004.

SALES, Max J. Uma orquestra de viola caipira como instrumento de potencialização do processo ensino-aprendizagem. *Revista da Tulha*, v. 2, p. 77-91, 2016.

_____. *A diversidade composicional na obra instrumental de Almir Sater*. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo.

SANCHES, Bruno de Souza. *Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas*. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. 2ª ed. revis. e ampl. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SANTOS, Diego Tavares dos. *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHILS, Edward. Tradição. In: *Centro e Periferia*. Lisboa: DIFEL Difusão Editorial, 1992. Coleção Memória e Sociedade.

SOUSA, Walter de. *Moda Inviolada: Uma História da Música Caipira*. Quíron Livros. São Paulo. 2005.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola – do sertão para as salas de concerto: a visão de quatro violeiros*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro.

_____. *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2005.

SOTO, William Héctor Gómez. A Sociologia do “mundo rural” de José de Souza Martins. *Estudos Sociedade e Agricultura*, 20, abril 2003: 175-198. UFRRJ: Rio de Janeiro.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien*. Munique, Alemanha: Gedruckt bei M. Lindauer, 1823. v. 1.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TAUBKIN, Myriam. *Violeiros do Brasil*. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008.

TAVARES DE LIMA, Rossini. *Folclore de São Paulo, melodia e ritmo*. 2a ed. São Paulo: Ricordi, 1963.

_____. *Moda de Viola: Poesia de circunstância*. São Paulo: Departamento de Museus e Arquivos / Comissão Estadual de Folclore, 1997.

TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.

TIÃO CARREIRO & PARDINHO. *Método para viola caipira*. São Paulo: Musirama, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013. 2 Ed.

TONICO & TINOCO. *Método Prático para Viola Caipira*. São Paulo: Prelúdio, 1959.

_____. *A B C da viola e do violão*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1975.

_____. *Tonico & Tinoco: Da beira da tuia ao teatro municipal*. São Paulo: Ática, 1984.

TORNEZE, Rui. *Viola Caipira: estudo dirigido*. 1ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização do Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto. *Artifícios e artefatos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música Sertaneja e Globalização*. In: *Música popular em América Latina*. Santiago: Fondart; Rama Lantino-Americana IASPM, 1999.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar, Rio de Janeiro: 2012

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP*, v. 87, São Paulo, 2010, p. 74-85.

VILELA, Ivan. *Do velho se faz o ovo*. Campinas, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

_____. O Caipira e a Viola Brasileira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Ed. da Universidade de Lisboa, 2004.

_____. Na toada da viola. In: *Revista USP*, n.64, Ed. USP, São Paulo, Brasil. 2005.

_____. Vem viola, vem cantando. *Revista Estudos Avançados*, USP, n. 69, p. 323-347, São Paulo, mai-ago, 2010a.

_____. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, v. 87, p. 14-27, São Paulo, 2010b.

_____. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Revista Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, dez. 2014.

VIOLA, Braz da. *A viola caipira: técnicas para ponteio*. São Paulo: Ricordi, 1992.

_____. *Manual do violeiro*. São Paulo: Ricordi, 1998.

_____. *Um toque de viola: 10 peças para tocar*. São José dos Campos: Ed. do autor, 2001.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Edusp, 1995.

WEIL, Simone. O desenraizamento. In: *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. BOSI, Ecléa (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 345-372.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

WILLEMS, Emilio. O problema rural brasileiro do ponto de vista antropológico [1944]. In: *Tempo Social*, v. 21, n. 1, junho de 2009.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 2003.

_____. *Semana Santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

ZAN, José Roberto. Da Roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. In: *Rua, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos (LABEURB)*, n. 1, Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (NUDECRI-UNICAMP), Campinas, 1995.

_____. *Do fundo de quintal à vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas, 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

_____. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: *Revista Sonora*, Campinas, 2005.

_____. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), Louisiana, 2008.

Principais bancos de dados consultados na rede mundial de computadores:

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:

www.dicionariompb.com.br

Discografias

www.discogs.com

Enciclopédia Itaú Cultural:

www.encyclopedia.itaucultural.org.br

Instituto Cornélio Pires:

www.corneliopires.com.br

Instituto Memória Musical Brasileira

www.immub.com.br

Recanto Caipira:

www.recantocaipira.com.br

Tião Carreiro – *site* oficial

www.tiaocarreiro.com.br

Um Brasil de Viola – tradições e modernidades da viola caipira

www.umbrasildeviola.blogspot.com

Viola Central – Acervo de entrevistas com violeiros e violeiras residentes no DF

www.camaraclara.org.br/violacentral/

Viola Urbana

www.violaurbana.com