



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

DENIS RILK MALAQUIAS

MÚSICA CAIPIRA DE CONCERTO:
Territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira



GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Denis Rilk Malaquias

Título do trabalho: MÚSICA CAIPIRA DE CONCERTO: Territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira

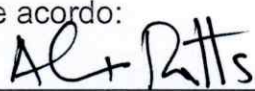
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 15 / 04 / 2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

DENIS RILK MALAQUIAS

**MÚSICA CAIPIRA DE CONCERTO:
Territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Alecsandro (Alex) J. P. Ratts

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Malaquias, Denis Rilk

MÚSICA CAIPIRA DE CONCERTO [manuscrito] : Territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira / Denis Rilk Malaquias. - 2019.

240 f.

Orientador: Prof. Dr. Alecsandro José Prudêncio Ratts .

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa), Programa de Pós-Graduação em Geografia, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui siglas, mapas, fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Território Caipira. 2. Territorialidades. 3. Trajetórias socioespaciais. 4. Viola Caipira. 5. Violeiros Neocaipiras. I. , Alecsandro José Prudêncio Ratts, orient. II. Título.

CDU 911



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: NATUREZA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE JULGAMENTO DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO DE DENIS RILK MALAQUIAS

Aos 15 dias do mês de março do ano de dois mil e dezenove (2019), a partir das 14h, no Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Tese de Doutorado de **DENIS RILK MALAQUIAS** intitulada: *“MÚSICA CAIPIRA DE CONCERTO: Territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira”*. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria n.º 003/2019 da Diretoria do IESA, pelos seguintes Professores Doutores: **Alecsandro José Prudêncio Ratts** (Orientador), **Juliana Ramalho Barros** (Membro Titular Interno), **Eguimar Felício Chaveiro** (Membro Titular Interno), **Alessandro Dozena** (Membro Titular Externo) e **Magda De Miranda Clímaco** (Membro Titular Externo). Os examinadores arguiram na ordem citada, tendo o candidato respondido satisfatoriamente. Às _____ horas a Banca Examinadora passou a julgamento, em sessão secreta, tendo o candidato obtido os seguintes resultados:

Prof. Dr. **Alecsandro José Prudêncio Ratts** (Presidente) – Ass. Alecsandro Ratts

Aprovado Reprovado ()

Profa. Dra. **Juliana Ramalho Barros** – Ass. JR Barros

Aprovado Reprovado ()

Prof. Dr. **Eguimar Felício Chaveiro** – Ass. Eguimar Chaveiro

Aprovado Reprovado ()

Prof. Dr. **Alessandro Dozena** – Ass. Alessandro Dozena

Aprovado Reprovado ()

Profa. Dra. **Magda De Miranda Clímaco** – Ass. Magda Clímaco

Aprovado Reprovado ()

Resultado final: Aprovado Reprovado ()

Houve alteração no Título? Sim () Não

Em caso afirmativo, especifique o novo título: _____

Outras observações: _____

Reaberta a Sessão Pública, a presidência da Banca Examinadora proclamou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata, que segue assinada pelos membros da Banca e pela Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Secretaria Luana de Castro **Luana de Castro Amorim**
Assistente em Administração
Instituto de Estudos Sócio Ambientais
Matrícula: 2357313

Dedico este trabalho a toda minha família, que são minhas fundações e maior motivação, em especial ênfase à nova geração que semeia esperança, meu filho Heitor (o melhor de mim) e aos meus sobrinhos Luiz Felyp e Augusto. Dedico ainda aos progenitores, meus pais, Neri e Elizete (meu porto seguro) e meu irmão Alan.

Agradecimentos

Antes de tudo eu gostaria de agradecer a Deus por mais esta oportunidade, pela inspiração, e por ser sempre o meu amparo frente aos muitos desafios e dificuldades que sobrevieram no decorrer de minha trajetória.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Alex Ratts, este que com receptibilidade me acolheu e com muita dedicação e maestria me guiou em todo processo de construção deste trabalho, seus apontamentos e reflexões foram de fundamental importância. Sou grato também pela confiança e amizade construída ao longo desse percurso acadêmico. Meu sincero respeito e admiração.

À professora Juliana Ramalho, pela oportunidade de fazer estágio em disciplina ministrada pela mesma, pelas contribuições feitas na ocasião da qualificação, pela amizade e pelo apoio oferecido em momentos diversos.

Ao professor Eguimar Felício Chaveiro, pelas preciosas contribuições feitas na banca de qualificação.

À professora Valéria Pereira Cristina da Silva, pelas valorosas sugestões na fase de escrita.

À professora Nilceia Protásio, pelas primorosas contribuições e sugestões feitas no período de estruturação do projeto.

Ao meu amigo e violeiro, João Paulo Bartholo Favilla, pelas ricas prosas sobre viola e por ceder gentilmente transcrições de obras que foram de grande valia para esse trabalho.

Aos violeiros Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Fernando Deghi e Paulo Freire que gentilmente se dispuseram a participar desse pesquisa e sanar questionamentos.

À todos(as) colegas do LaGente, pela acolhida fraternal e os ricos debates feitos nos encontros que muito me ajudaram a expandir perspectivas.

À minha família, pelo apoio incondicional de sempre e a compreensão nas ocasiões em que estive ausente por conta das atividades de curso.

Agradeço às minhas amigas Hérika e Rúbia pelo companheirismo, confidencialidade e apoio em diversas circunstâncias. Não poderia deixar de citar também outras amizades construídas ao longo do curso, tais como: Rita, Leonardo, Caio, Dóris, Jéssica, Valney, Marlene, Carlos e todos demais colegas de turma na disciplina Identidades, território e territorialidades, ministrada pela professora Maria Geralda.

Ainda ao meu amigo Rodolfo Pimentel Oliveira pela fotografia (2016) que foi utilizada na capa desse trabalho.

Aos professores e colegas do PPGGeo/UFG, pela convivência e pela troca de experiências.

Meus agradecimentos à Luz Marina e toda equipe Ciranda da Arte/SEDUCE-GO, por toda experiência vivenciada nessa instituição e pelas oportunidades que tive de apresentar com a viola um pouco da música e cultura caipira nas escolas goianas.

Enfim, à todos os caipiras, campesinos ou urbanizados, violeiros ou não, saudosistas ou contemporâneos, e que de uma forma ou de outra contribuem(iram) com a territorialização dessa cultura.

*A nação compõe a música, o compositor só
arranja.*

Béla Bartók

*A viola vai muito além de um simples instrumento,
ela carrega o sertão dentro dela.*

Paulo Freire Violeiro

Tudo é sertão, tudo é paixão, se o violeiro toca.

Almir Sater/Renato Teixeira

Resumo

No presente trabalho o objetivo é identificar e analisar os processos de constituição do território caipira, por meio da trajetória socioespacial da viola e violeiros, com foco em músicos chamados de concertistas ou neocaipiras. Apesar dessa música problematizou-se o seguinte: Que territorialidades e/ou representações espaciais evidenciam? Qual o papel dessa música no âmbito da música caipira atual? Ainda sobre o elo afetivo entre os violeiros urbanos e o território caipira, esse seria influenciado pelo fazer musical ligado à essa cultura? Quais as relações que os violeiros concertistas têm com o universo caipira e não somente com a música? Como procedimentos metodológicos, foram utilizados: levantamento bibliográfico, com ênfase em estudos da música caipira; consulta a fontes secundárias e entrevistas acerca da trajetória musical, instrumental e socioespacial de quatro violeiros concertistas. A tese traz uma análise dos processos de consolidação de uma identidade caipira, passando pelas variadas facetas musicais vinculadas a esse campo de produção cultural, sobretudo, os violeiros neocaipiras e suas obras que evidenciam hibridismo e/ou reterritorialização cultural. As práticas musicais dos violeiros neocaipiras evidenciam justaposições de sonoridades de culturas distintas, sobretudo, uma aproximação com a música erudita e/ou de concerto, bem como interações em espaços urbanos peculiares a este cenário e mantém referências musicais, culturais e espaciais com o universo caipira.

Palavras-Chave: Território Caipira; Territorialidades; Trajetórias socioespaciais; Viola Caipira; Violeiros Neocaipiras.

Abstract

In the present work, the objective is to identify and analyze the processes of constitution of the caipira territory, through the socio-spatial trajectory of guitarists and the Brazilian ten-strings guitar, with a focus on musicians known as concertgoers or neocaipiras. Concerning this music, the following questions were discussed: What territorialities and / or spatial representations do evidence? What importance of music in the context of the current caipira music? Still on the affective link between the urban guitarists and the caipira territory, would this be influenced by the musical making linked to that culture? What are the relationships that the concert performers guitar players have with the caipira universe and not only with the music? As methodological procedures, the following were used: bibliographical survey, with emphasis on studies of caipira music; consultation with secondary sources and interviews about the musical, instrumental and socio-spatial trajectory of four guitarists. The thesis presents an analysis of the processes of consolidation of a caipira identity, passing through the varied musical facets related to this field of cultural production, above all, the neocaipiras guitarists and their works that show hybridity and/or cultural reterritorialization. The musical practices of the neocaipiras guitarists show juxtapositions of sonorities of distinct cultures, above all, an approach to classical and/or concert music, as well as interactions in urban spaces peculiar to this scenario, and maintains musical, cultural and spatial references to the caipira universe.

Keywords: Caipira Territory; Territorialities; Socio-spatial trajectories; Brazilian ten-strings guitar; Neocaipira Guitarists.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Representação cartográfica dos estados que abrangiam a região da Paulistânia.	37
Figura 2: Mapa da trilha de Bandeirantes no século XVIII.	38
Figura 3: Viola Machete.	42
Figura 4: Machete usado por Seu Zé de Lelinha, violeiro afamado no samba de roda do recôncavo.	42
Figura 5: Machete de construção mais contemporânea.	43
Figura 6: Viola de cocho.	44
Figura 7: Viola de Buriti.	46
Figura 8: Viola Branca.	47
Figura 9: viola de cabaça feita por Levi Ramiro.	48
Figura 10: violas de cabaça feitas por Levi Ramiro.	48
Figura 11: Alaúde.	49
Figura 12: Viola Dinâmica da Del Vecchio.	52
Figura 13: Ilustração da distribuição das diferentes violas no território brasileiro.	53
Figura 14: Onde o sertanejo é mais popular em visualizações no Youtube.	82
Figura 15: Esquema da estrutura de um Concerto Clássico.	141
Figura 16: Distribuição espacial das orquestras de viola no Brasil.	147
Figura 17: Paulo Freire e Seo Manelin.	151
Figura 18: Paulo Freire a Orquestra do Estado do Mato Grosso.	156
Figura 19: Nara (Compasso 1 ao 7).	165
Figura 20: Nara - Compasso 26 ao 31.	166
Figura 21: Nara Compasso 50 a 53.	167
Figura 22: Célula rítmica mais frequente da polca mato-grossense.	167
Figura 23: capa do disco Violeiro Andante: Viola brasileira e suas possibilidades.	177
Figura 24: capa do CD Navegares.	178
Figura 25: Parte instrumental da narrativa do Conto da Berceuse do Sertão.	180
Figura 26: Berceuse do Sertão - Compasso 1 ao 4.	181
Figura 27: Berceuse do Sertão - Compasso 29 ao 32.	182
Figura 28: Capa do e-book Ensaios de Fernando Deghi.	183
Figura 29: Capa do e-book Série Concerto de Fernando Deghi.	183
Figura 30: Remanso das Cordas - Compasso 1 ao 6.	184
Figura 31: Trecho de Singeleza - estudo Série Concerto para viola.	184

Figura 32: Trecho do tema Anacleto do musical Cheiro de Mato e de Chão de Ivan Vilela.	192
Figura 33: "recortado" com tambora em Pra matar a saudade de Minas	193
Figura 34: exemplo de recortado usado em pagode de viola.	194
Figura 35: Pra matar a saudade de Minas - Compasso 1 ao 10.....	194
Figura 36: Arpejos em Pra matar a saudade de Minas	195

Lista de Quadros

Quadro 1: características de cada vertente musical caipira.	97
--	----

SUMÁRIO

Resumo -----	8
Abstract -----	9
Lista de Ilustrações -----	10
Lista de Quadros -----	12
Prólogo -----	15
INICIANDO A PROSA -----	21
1. "COM A VIOLA NO SACO": O PROCESSO DE TERRITORIALIZAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA NA REGIÃO CENTRO-SUL -----	31
1.1. Bandeirantes, tropeiros, indígenas, negros e outros personagens na formação da cultura caipira-----	31
1.2. A Viola: a territorialização e consolidação da sua brasilidade-----	39
1.3. O território caipira na atualidade e suas peculiaridades-----	55
1.4. Territorialidade, campos de produção e hibridação-----	60
2. O CAIPIRA, A VIOLA E SUA MÚSICA: VARIAÇÕES, DENOMINAÇÕES E IDENTIDADES -----	66
2.1. Ano de 1929: registra-se uma referência de música caipira-----	72
2.2. Os sertanejos (dos gerais): o caipira ressabiado repensa sua identidade-----	76
2.3. Os neocaipiras: viola "in concert"-----	87
2.4. Pós-caipira, mas não o fim do caipira!-----	93
2.5. Um violeiro toca e o caipira perdura-----	96
3. O SOM DA VIOLA "INVOCANO" UM SENTIMENTO TOPOFÍLICO CAIPIRA 100	
3.1. A relação afetiva entre o caipira e sua terra relatada em suas canções-----	100
3.2. Topofilia: considerações sobre o tema-----	108
3.3. Os "neovioleiros" e a afeição pelo território caipira-----	115
3.2. A justaposição de tempos e espaços vivenciados na paisagem sonora caipira-----	125
4. OS VIOLEIROS CONCERTISTAS E SUAS TRAJETÓRIAS SOCIOESPACIAIS 136	
4.1. Música "Caipira de Concerto"-----	138
4.2. Paulo Freire: prosas e ponteios-----	148
4.2.1. Conto um caso e já me sinto em casa-----	156

4.3. Roberto Corrêa: o cerrado representado ao som da viola com erudição -----	158
4.3.1. Primogenitura com direito a ponteios -----	163
4.4. Fernando Deghi: o violeiro “ibero-caipira” -----	168
4.4.1. Um acalento pro sertão que ressoa nas salas de concerto -----	177
4.5. Ivan Vilela: a viola caipira agora é lição de faculdade -----	185
4.5.1. Uma “ <i>Ópera Caipira</i> ” “ <i>Pra Matar a Saudade de Minas</i> ” -----	190
DANDO O ARREIMATE -----	196
REFERÊNCIAS -----	202
APÊNDICE -----	211
ANEXOS -----	214

Prólogo

Minha história com a cultura caipira já é antiga, mas não só pelo fato de ter vivido toda infância na zona rural. Lembro-me das primeiras músicas que ouvi na vida, ainda nos primórdios da infância, tocadas num rádio, no mourão do curral onde meu pai ordenhava o gado. Isso era uma rotina, afinal, todas as manhãs eu ia ao curral para tomar leite fresco, direto da vaca pro copo. Eram sempre alguma rádio AM, num daqueles programas matinais que tocavam música caipira. Papai, sempre dizia que, se sintonizasse o rádio numa faixa que tocava outro tipo de música, as vaquinhas continham o leite, e a produção do dia não era boa. Ouvia também muita música caipira e/ou sertaneja nas festas com bailes e comilança feitas pela vizinhança, familiares ou na nossa própria casa.

Fiz toda primeira fase do ensino fundamental em uma escola de zona rural, que inclusive, levava o nome da minha bisavó, Rimualda Gomes, onde tive como professora a tia Maria. O caminho até a escola era uma grande aventura, atalhando em pastos e/ou pequenas matas, e às vezes, tínhamos que fugir de alguma vaca braba, serpentes ou outros animais silvestres que esbarrávamos pelas trilhas. Existia uma certa magia naquela paisagem, uma vista belíssima, que a cada temporada propiciava uma contemplação de jardinagem diferente, e frutos, que às vezes, eu, meu irmão e outros colegas íamos experimentando pelo caminho.

Mas não só o encantamento visual com essa paisagem ficou impregnado no meu imaginário, lembro-me do espetáculo sonoro que ressoava na mesma, começava bem cedo com o cantar do galo, o “diálogo” das vacas no curral, com mugidos chamando seus bezerros, os cantos dos pássaros que mudavam de acordo com a estação. Geralmente estes apareciam na época dos frutos que mais lhes agradavam. Com exceção do quero-quero, este sempre nos perseguia no caminho da escola quando aproximávamos de seus ninhos. Talvez seja esse o motivo que o som desse pássaro é o que melhor recordo. O som das corredeiras dos córregos e as quedas d’água nas pedras onde fazíamos as travessias. E as chuvas, essas no campo tem um quê de especial, sua chegada é sempre apreciada pois anuncia prosperidade. E ainda o trevoso som que o vento forte fazia quando refletia nas moitas de bambu e etc. Todo esse cenário fazia total sentido na músicas caipiras ouvidas na ocasião.

O fato que é que toda essa magia de viver no campo não durou muito tempo, meu pai teve um grande prejuízo com lavouras, que somados à grande inflação e ao confisco de dinheiro nos bancos à época do governo Collor, o acabou obrigando a vender suas terras. Só restou, à família, tentar recomeçar a vida na cidade. Estaríamos agora em contato com uma nova paisagem sonora, urbana e um pouco mais ruidosa. Palmeiras de Goiás, era uma pacata cidade

interiorana de alguns poucos milhares de habitantes, não havia um grande fluxo de trânsito e/ou movimentação exacerbada. Na sua paisagem sonora os estilos musicais que predominavam eram o caipira e/ou sertanejo, poucas lembranças tenho de ouvir outro tipo de música sendo tocada ali.

Já morando na cidade, com o incumbência de acompanhar meu irmão a caminho das aulas, tive uma oportunidade de me iniciar na música, tendo como mentor um violonista chamado Sílvio Máximo. Este possuía uma grande habilidade de tocar várias levadas rítmicas que são muito frequentes na música caipira e sertaneja, tais como cururu, rancheiras, huapango, polcas, querumana, rasqueados e etc. Nesse período que estive sob sua orientação consegui aprender alguns destes, porém em pouco tempo depois nos dispersamos. Até hoje me frustrado por não ter aprendido uma variação de polca paraguaia que ele fazia no violão. Assim como normalmente acontece na música e cultura caipira, tudo era transmitido oralmente, então, os registros que ficaram foram somente os que consegui armazenar na memória.

Ainda na adolescência, após ter compreendido também o “pulo do gato” de como tocar de ouvido¹, comecei a ter oportunidades de me apresentar na igreja, e depois de algumas orientações do Sílvio, comecei também a fazer segunda voz, em grande parte eu tocava e cantava em duetos com minha mãe. Mesmo na igreja, o repertório era de letras de temática religiosa, mas construída em matrizes rítmicas caipira e/ou sertaneja. O tempo de cantor não durou muito, logo herdei da puberdade um grave vocal que me impossibilitava fazer os duetos em tonalidades agudas com ela. Com isso acabei desistindo de cantar, e por alguns anos, uma pausa de tocar também.

Mais adiante, no período em que eu cursava o ensino médio, meu irmão, através de sua rede de amizades, conheceu um rapaz que cantava chamado Amilton, e na ocasião falou para ele sobre mim, que eu tocava violão, e organizou para que gente pudesse se encontrar na praça da Bíblia (lugar à época bem movimentado na cidade de Palmeiras, Goiás) para fazer um som com os amigos. Nesse dia, até o violão faltava uma corda, e mesmo eu estando muito tempo sem tocar, a gente conseguiu fazer umas duas ou três músicas. A partir daí começamos a nos entrosar e eu comecei a estudar o repertório que ele cantava para acompanhá-lo. Nossa parceria durou muitos anos, e tocávamos, sobretudo, músicas sertanejas da década de 1990 (estas até hoje são lembradas quando nos encontramos para tocar).

¹ Habilidade de tocar uma música baseado na audição da mesma, sem a leitura de qualquer forma de notação musical. Na maioria dos casos, essa habilidade é adquirida através de muita experimentação e de forma instintiva, sobretudo, nos casos de instrumentistas que não possuem conhecimento teórico sobre harmonia.

A paixão por música cresceu nessa ocasião, tanto que ao final do ensino médio decidi que era isso que eu estudaria na faculdade. Contudo, até então, eu não tinha conhecimento sobre os pré-requisitos para a entrada no curso. Ao informar melhor que descobri que ainda precisaria me dedicar muito aos estudos de música (nos moldes habituais dos conservatórios) se eu quisesse prosseguir com essa ideia. Comecei a procurar lugares na cidade que eu pudesse estudar leitura de partituras, mas não obtive muito sucesso nessa busca. Viajei até Goiânia e passei numa loja de instrumentos, onde encontrei alguns livros de teoria e violão, comprei e comecei a estudar sozinho. Posteriormente, apareceu na cidade um professor que veio formar uma orquestra numa igreja e começou a dar aulas de música. Eu o procurei, e no curto período em que estive à frente desse projeto estudei um pouco de teoria musical com ele. Após isso voltei a estudar sozinho. Com muita dificuldade, pois, algumas coisas que outrora me foram transmitidas de forma oral com as músicas caipiras e sertanejas, tinham um tratamento diferente na teoria musical convencional.

Tempos depois de terminar o ensino médio me mudei juntamente com a família para Goiânia, e, ao chegar na cidade, a primeira coisa que fiz foi procurar um conservatório de música. Estudei “violão clássico” por uns três anos, me preparando para o vestibular de música. Tive contato com as mais variadas mostras musicais, tais como concertos, recitais, óperas, música de câmara e recitais solistas com instrumentos diversos. A vivência de toda essa nova paisagem sonora urbana em salas de concerto, teatros e outros ambientes onde se propagam música erudita, teve continuidade quando entrei na faculdade de música, inclusive, às vezes comigo tocando. Nesse período de graduação eu basicamente ouvia e tocava música erudita. Alguns professores, inclusive, depreciavam outro tipo de música. E, sobretudo, para evitar qualquer tipo de constrangimento, eu segui à risca as orientações dos mestres. Mas mesmo muito encantado com toda musicalidade daquela paisagem eu não me sentia vinculado a ela, parecia que não me representava muito.

Certo dia então, eu ouço pelos corredores da faculdade os ponteios de uma viola caipira, que me trouxe a memória o som tocado lá no mourão do curral do meu pai. Lembrei de casa, das minhas origens. Quem ponteava era Almir Pessoa, violeiro goiano que é uma das grandes referências da viola caipira, e coincidentemente era um colega de turma. A partir dali iniciou-se uma grande amizade. Sempre que eu escutava um ponteio eu fugia do recital erudito do auditório e ia ouvir a viola caipira nos corredores ou cantina da faculdade. Logo também comprei minha viola, e de vez em quando eu a levava para o Almir, com a desculpa de que precisava ser afinada, mas na verdade, só queria ver ele tocando para tentar absorver alguma

coisa. A partir daí fui também procurando materiais para estudar o instrumento, mas percebi que pouco havia de publicações sobre o mesmo, o que me inquietou muito.

Findado então a graduação e o recital de formatura, onde toquei Bach, Villa-Lobos, Isaac Albéniz, dentre outros compositores eruditos, resolvi dar continuidade aos estudos, mas radicalizando, porém, dando mais ênfase agora a música popular, sobretudo, a caipira. Ainda há pouco espaço para estudar esse tipo de música nas universidades, sobretudo, nos cursos de formação musical.

Na ocasião da graduação tive a sorte de conhecer e estudar com a professora Magda Clímaco, esta que sempre demonstrou grande abertura para pesquisas sobre música popular e, prontamente, abraçou comigo a causa, me orientando no mestrado, onde pesquisamos Tião Carreiro e o pagode de viola. De certa forma, podemos até nos considerar pioneiros ali nesse tipo de pesquisa que aborda música caipira, pois é uma instituição com uma tradição musical erudita muito forte.

Depois de ter estudado música erudita todo esse tempo, pude notar também, que, ao executar um repertório caipira, havia uma certa discrepância entre o diálogo sonoro da minha música e a dos caipiras habituais. Parecia ser inevitável a influência da música erudita relacionadas as questões técnicas, de dinâmicas, interpretativas e até mesmo experimentações harmônicas na viola. Foi ainda na ocasião da pesquisa de mestrado que tive a oportunidade de conhecer a música de alguns violeiros que tinha um caráter diferenciado, tais como Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Fernando Deghi, Paulo Freire, dentre outros. Estes tocavam um repertório que, a priori, parecia ser caipira, outrora parecia ser erudito. Me identifiquei bastante com a música destes, comecei então a descobrir um lugar em que eu poderia me encaixar musicalmente, e, logo em seguida, ao pesquisar sobre a vida e obra dos violeiros em questão e as suas relações com os contextos sociais os quais estão inseridos, pude notar também que a naturalidade e as atividades da maioria desses violeiros tinham um predomínio numa área geográfica específica, pouco se extrapolava. Dentre outras peculiaridades que os aproximam culturalmente, destaca-se a influência da cultura caipira acrescida da vivência com a paisagem sonora urbana, sobretudo, os estudos de música erudita.

Quando eu escrevi o projeto de doutorado, comecei a investigar programas de pós graduação pelo país para ver em qual se encaixaria melhor o meu projeto e, para minha surpresa, os cursos de música são os que menos havia pesquisadores sobre essa temática. Encontrei então, na geografia o suporte que eu precisava para dar continuidade a essa pesquisa. O professor Alex Ratts, mesmo não me conhecendo antes disso, foi muito receptivo comigo e aceitou o desafio

de me orientar nessa pesquisa “geomusicológica”. A sua bagagem tanto geográfica quanto antropológica foi de fundamental importância na orientação e construção desse trabalho.

Eu me senti, de certa forma, ao escrever esse trabalho, estar contando também um pouco da minha própria história. Me identifiquei muito com a trajetória de alguns dos violeiros em questão aqui analisados, sobretudo, em relação aos processos migratórios da zona rural e/ou cidades interioranas para regiões metropolitanas, bem como as suas interações com a música erudita e outras sonoridades urbanas diversas. O lugar em que se encontra culturalmente a música desses violeiros parece ser onde eu mais me encaixo. No meu caso, um caipira de nascimento e urbanizado pelo destino, para não dizer falta de opção.

INICIANDO A PROSA

A priori, a expressão “música caipira de concerto” talvez possa intrigar o leitor ou às vezes até cause uma certa estranheza, uma vez que ainda não existe por convenção um gênero musical com tal taxonomia, e, até a ocasião dessa pesquisa não tivemos contato com nenhuma referência fazendo menção direta a mesma. Não é uma tarefa fácil também fazer uma denominação genérica quando se trata de uma obra de caráter híbrido. Mas achamos que seria interessante já no título do trabalho aludir que o foco da pesquisa não é necessariamente a música caipira ou mesmo a música de concerto, mas sim o resultado sonoro que acontece quando esses dois campos de produção se encontram. E, claro, por não se tratar de um fato isolado e/ou premeditado, entendemos que seria conveniente também narrar trajetórias e eventos espaço-temporais que antecedem esse encontro e que foram fundamentais nos processos de constituição e hibridação cultural.

Nas primeiras investigações sobre música caipira, em particular sobre performances e *performers*² ligados à viola, pude me deparar com trabalhos de grandes mestres e intérpretes como Renato Andrade e outros artistas da contemporaneidade como Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Fernando Deghi, Almir Sater, Paulo Freire, João Paulo Amaral, dentre outros. A priori, pude também notar similaridades entre eles, já que numa primeira instância, a música desses violeiros apresentava uma “nova roupagem”, apesar de guardar fortemente peculiaridades estilísticas ligadas à matriz caipira. Estes seriam então precursores de um movimento que trabalha na contramão da grande mídia, e fortemente caracterizado pela música violeirística instrumental, geralmente por violeiros iniciados nos centros urbanos, principalmente nas academias e com grandes influências da música erudita. E o produto causado por esses artistas é denominado por alguns autores como música **neocaipira**, apesar da maioria desses violeiros desse subcampo de produção não necessariamente se autodominaram como tal e/ou mesmo terem dificuldades de definir uma taxonomia genérico musical que se encaixem. Em relação a esse panorama, Nepomuceno (1999, p.209) aponta:

² Artista que realiza performance. Na música a expressão é utilizada para representar “intérprete” instrumental ou vocal, compositor, pessoa ligada de alguma forma ao fazer musical prático. Diferindo-se do educador musical, musicólogo, etnomusicólogo etc. que são ligados ao ensino e ou questões mais “teóricas” da música.

Enquanto os meninos da roça procuravam os caminhos da música urbana e os símbolos do country americano, os violeiros da cidade enveredavam pelos sons caipiras, cavocando raízes e arando a terra da cultura ancestral do país. Se os primeiros encontravam suas imensas plateias nos gigantescos pavilhões de espetáculos, cervejarias e arenas de rodeios, os outros conquistavam o público da MPB. A música neocaipira tornou-se produto cultural sofisticado, de consumo da elite intelectual.

Essa música de sons ligados à área da viola caipira, originada da temática rural e da forma do caipira se expressar, nas suas interações com a mídia e com o público das metrópoles no transcorrer dos séculos XX/XXI, esteve sujeita a um processo de ressignificação e hibridização com elementos sonoros de outros gêneros e estilos musicais, o que transformou de modo radical suas matrizes iniciais. Isso levou músicos e fruidores a pensar que essa música perdeu boa parte das suas peculiaridades ligadas à sua dimensão caipira. Surge até mesmo uma nova vertente que passou a ser denominada “música sertaneja”, conforme exposto por Caldas (1987, p. 29). As superproduções mercadológicas dos “sertanejos” ofuscaram a “simplicidade” do gênero, seja no visual, nas letras que fogem das temáticas rurais do dia a dia do caipira, seja na instrumentação eletrificada que sobrepõe ou exclui o desempenho da viola.

Em meio a todo esse emaranhado de transformações havidas nessa música, surge um grupo de músicos empenhados a ficarem mais próximo das suas raízes, mesmo que desenvolvendo outros diálogos sonoros e/ou culturais. Chamados também de “novos violeiros”, estes passaram a dar um novo propósito à música violeirística, ampliando o seu público e conquistando novos espaços culturais e novos simpatizantes. Uma vez que as práticas de viola caipira tinha maior ênfase em ambientes onde havia maior predomínio de eventos caipiras e aos sertanejos. Os neocaipiras, segundo Alves Júnior (2009, p. 47) “são estudantes mineiros, paulistas e goianos, músicos saídos das universidades, dispostos a retrabalhar a música de “raiz”, resgatar a viola e algumas peculiaridades estilísticas da música sertaneja, conferindo-lhe, muitas vezes, um prestígio acadêmico-erudito”. Apesar de haver uma certa predominância de violeiros neocaipiras nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás, não podemos deixar de destacar importantes personagens da música instrumental de viola de outros estados, tais como o sul-mato-grossense Almir Sater e o carioca Marcus Ferrer³. Vale ressaltar também que, mesmo que não tão divulgada pelos meios de comunicação, sabemos que esse instrumento nunca deixou de existir, sobretudo, com os violeiros interioranos e/ou de comunidades rurais que possuem festas populares e religiosas tendo a viola como instrumento característico, essa

³ Além de obras de sua autoria, interpreta de obras de outros compositores eruditos que se dispuseram a escrever para o instrumento. Fruto disso, em 2009 lançou o CD intitulado: *Viola em Concerto*.

nunca deixou de marcar presença nesses eventos. Analisando a fala desse autor, partindo de uma perspectiva geográfica, podemos perceber que o que ocorre é uma transposição de espaço, o instrumento é trazido para um outro ambiente que outrora era incomum ao mesmo. Esse tipo de panorama pode ser bem observado nas ponderações de Claval (2007, p.349), onde este abaliza que:

A elevação do nível de vida permitiu, em toda parte, alongar a escolaridade, generalizar o acesso ao ensino secundário e abrir amplamente o ensino superior. [...] As sociedades contemporâneas não são somente caracterizadas pela difusão de novas formas de cultura de massa. São também pelo acesso de um número crescente de indivíduos a níveis de saber até então reservados a elites restritas. As formas eruditas de cultura deixam desde então de ser fundamentalmente associadas à estrutura hierárquica da sociedade. Os saberes avançados estão menos associados do que no passado aos valores morais ou estéticos; estão mais centrados no acesso às técnicas.

Partindo dessa perspectiva, podemos observar que em função da formação teórico-musical sistematizada (na academia ou fora dela) e de seus capitais sociais, culturais (BOURDIEU, 2003) e escolares, esses novos violeiros conseguiram implementar diversas ações transformadoras no mercado cultural e de bens simbólicos, que passaram a repercutir, positivamente, sobre as representações da viola e do violeiro. Alves Dias (2010) lembra que têm se valido de várias linguagens musicais, combinando o moderno e o caipira saudosista no instrumento, variando desde “matrizes culturais dispersas entre violeiros remanescentes de tradições orais, até música que trabalha somente aspectos da técnica do instrumento” (Ibidem, p. 95). O autor observa ainda que o instrumento que era representado como “autenticamente” caipira, ou seja, portador de uma identidade cultural estável, e teve “seu universo simbólico ampliado e dotado de interfaces para dialogar com outras vertentes musicais que se desenvolveram na modernidade” (Ibidem, p. 95-96). Em meio a toda essa movimentação na música de temática rural e as inevitáveis transformações históricas, vale ressaltar a importância e o papel do violeiro na luta pela perpetuação da cultura caipira, pelo modo de vida caipira expresso por estes. Sobre esse panorama Mozzambani Neto (2010) assinala que:

[...] a arte caipira se mantém forte e presente no dia a dia do caipira urbano, em seu jeito de falar, comer, de rezar, de interpretar o mundo; mas especialmente através dos violeiros, [...] pois é o violeiro, com sua viola no peito, que pereniza a cultura caipira, mais do que qualquer agente (Ibidem, p. 167).

Os novos violeiros têm constituído um novo subcampo de produção na música caipira, um segmento musical que vai além de um nicho de mercado próprio da viola caipira,

caracterizado, sobretudo, pela música instrumental. Em análises e interpretações de obras deste fica bastante evidenciado a interação de elementos estilísticos do campo de produção da música caipira (elementos rítmicos, introduções e estrutura musical característicos desse campo) com elementos estilísticos do campo de produção erudito (complexidade rítmica, harmônica e melódica peculiar, virtuosismo) o que remete a processos de hibridação cultural, a novos processos identitários e representações ligadas ao universo da música caipira na sua relação com outros universos culturais. Pereira (2011) aponta que esses novos violeiros possuem um perfil com formação musical aos moldes tradicionais, “alguns estudantes de outros instrumentos, mas que por vias diferentes chegaram à viola e [...] tomaram para si a tarefa de pesquisar manifestações musicais no entorno do instrumento, e aplicar esses conhecimentos na composição de obras solísticas para viola (Ibidem, p. 110-111)”. Nesse panorama Alves Dias (2010, p. 96) observa que “[...] a cultura rural é ressignificada e que, ao mesmo tempo, os novos violeiros e ‘viola nova’ ascendem no meio musical. [...] ganham destaque nos meios de comunicação e entre um número expressivo de violeiros que os endossam”. Com isso, percebe-se que a prática violeirística começa a extrapolar fronteiras do seu campo de produção, e que os violeiros têm levado o fazer caipira para outros públicos, propiciando novas valorações do instrumento e da música.

Esse primeiro contexto de reflexões reforçou alguns questionamentos iniciais: Que configurações estilísticas e processos identitários podem ser observados na música dos novos violeiros e caipiras? Que territorialidades e/ou representações espaciais evidenciam? Estão sujeitos a processos de reterritorialização cultural? Qual o papel dessa música no âmbito da música caipira atual? Por que um público que outrora era estritamente fechado à música erudita agora lota salas de concerto para apreciar a música neocaipira?

O presente trabalho justifica-se por investir no estudo da produção musical de uma dimensão cultural que tem sido objeto de várias discussões e até mesmo discriminações preconceituosas no âmbito de outras manifestações musicais. Nesse aspecto, o trabalho aborda o tema com fundamentações teóricas que permitirão inseri-lo nas discussões musicológicas da atualidade voltada para a interdisciplinaridade, essas que apontam valores culturais e um novo olhar para as produções e dimensão culturais mencionadas. Esses estudos, nas últimas décadas, têm tido como meta, novas abordagens conceituais, o diálogo com disciplinas afins à área da música, como é o caso da história, da sociologia e da antropologia e a linguística (VOLPE, 2007). “Por outro lado também, a renovação da geografia cultural também viabilizou a incorporação de novas temáticas associadas à dimensão não-material da ação humana, entre elas a da música popular (CORRÊA; ROSENDAHL, 2009)”. Numa analogia sobre pesquisas

que evidenciam essa perspectiva socioespacial da música vale citar Hall (1997) onde o mesmo alega que “todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais (Ibidem, p. 70)”. Ainda em relação a esse panorama e a inserção da música como objeto de estudo nas pesquisas geográficas, podemos encontrar justificativas na consideração de Castrogiovanni (2007) que pondera:

O objeto da geografia continua sendo o espaço geográfico. Para nós, a geografia deve buscar a compreensão do espaço produzido pela sociedade, que continua a apresentar desigualdades, contradições e tensões, e das relações de produção que nela se desenvolvem. [...] Ele é um produto histórico e, por consequência, também deve ter um conteúdo histórico. Deve ser entendido como o conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações, que mostra as práticas sociais dos diferentes grupos que nele interagem, produzem, sonham, lutam, desejam, vivem e o (re) constroem (Ibidem, p. 43).

Tendo em vista esse horizonte, serão tomadas como fundamentação teórica para essa investigação as reflexões de autores como Tuan (1980) quando discorre sobre topofilia e o elo afetivo com o lugar; Santos (2007) e Schafer (2001) sobre paisagens; as ponderações de Canclini (2003) sobre hibridação cultural; Haesbaert (2006) com as questões relacionadas a territorialidades; Raffestin (1993) território; Hall (1997) sobre identidade; Bourdieu (2003), ao se referir aos campos de produção; Chartier (1990), ao colocar o foco numa forma de conhecimento cotidiano, coletivo, que se evidencia nesses processos simbólicos – “as representações sociais” - revelando processos identitários.

Para Chartier (1990, p.23) “as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição”. Contudo, como veremos mais adiante, talvez essas representações e/ou identificações sociais não sejam totalmente imutáveis, podem ser influenciadas de alguma forma por fatores tanto espaciais quanto temporais, ou seja, as transformações históricas e/ou o contato com práticas culturais de outros grupos sociais. Canclini (2003), se refere aos processos identitários relacionados aos processos de hibridação. Entende por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (Ibidem, p. 19).

Durante os primeiros levantamentos foram encontrados poucos textos que discorrem especificamente sobre os novos violeiros e a música neocaipira. Dentre estes, e os que falam diretamente sobre essa temática, está a tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da USP por Alves Dias (2010), que se deteve no aspecto pedagógico do instrumento

influenciado pelos novos violeiros, e também a dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da UNICAMP por Pereira (2011) sobre Renato Andrade, este que possivelmente estaria na vanguarda do subcampo de produção em questão. Todavia, se forem levadas em consideração pesquisas feitas em áreas afins, pode ser dito que há uma quantidade significativa de trabalhos sobre música caipira, abordada de forma mais ampla. São exemplos obras dos seguintes autores: Alves Júnior (2009) Nepomuceno (1999), Vilela Pinto (2010) e (2011), Oliveira (2004), Sant'Anna (2000), Sousa Junior (2005), Dozena (2005), Mariano (2001) e (2007) e Antunes (2012) dentre outros que abordam as questões socioculturais e/ou históricas que envolvem essa música. Alguns desses autores fazem menção ao subcampo neocaipira e a importância dos novos violeiros no campo de produção da música caipira, contudo, ainda de forma bem discreta.

A música brasileira, de formação multiétnica e multicultural, é constituída por ritmos e estilos ligados muitas vezes a práticas populares, ligadas a situações de trabalho e cultura, como a música caipira, que passa por alterações com a divulgação ampla em meios como rádio e televisão, antes dos anos 1950, e pode ser transformada pela ação de outros sujeitos que “retornam a ela”, ou melhor, a retomam nos anos 1970 até a contemporaneidade. Neste sentido, músicos ligados ao campo chamado de erudito se (re)encontram com a música caipira, especialmente com mestres ou duplas de violeiros, fazem alterações rítmicas ou estilísticas, nas gravações e apresentações, mas mantêm a referência de afeição à antiga territorialidade caipira e assumem uma identidade recriada sem que tenham necessariamente vivido a experiência do “roceiro” (MARIANO, 2001). Estas novas identidades e territorialidades, partem deste processo histórico-geográfico, e podem ser observadas e analisadas em suas narrativas, títulos das canções regravadas ou de autoria própria, como um retorno simbólico ao mundo caipira. Consideramos como hipótese que esses sujeitos e sua música somente formam estas identidades e territorialidades com referência a um conjunto socioespacial e identitário anterior e o fazem porque têm outras condições sociais e culturais de fazê-lo.

A presente pesquisa se propõe a investigar a música produzida pelos novos violeiros, analisar configurações estilísticas, implicações representacionais e identitárias relacionadas com a territorialidade caipira, bem como sua importância no território caipira e na retomada e valorização da viola como um instrumento solista.

A pesquisa aqui proposta é de caráter qualitativo. Tendo em vista esse contexto, trago aqui as reflexões de Chizzotti (2003, p.221), para quem “o termo qualitativo implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes que somente são perceptíveis a uma atenção sensível

[...]”. Assim, a proposta metodológica desta pesquisa prevê: levantamento e análise bibliográfica (livros, dissertações, teses, artigos, anais e revistas); análise documental, tendo em vista arquivos particulares (sobretudo, arquivos dos músicos selecionados para as entrevistas), o material colhido em jornais, revistas e sites da Internet; análises de imagens, sons, vídeos; enfim análises de documentos que trazem referências à música dos novos violeiros. Esse material deverá ser observado, analisado e interpretado e os dados colhidos entrecruzados, tendo em vista os objetivos propostos, ou seja, buscar as peculiaridades representacionais e simbólicas, além das configurações identitárias daí resultantes; tendo em vista os aspectos socioculturais e as suas relações com a constituição do subcampo de produção neocaipira.

Outro procedimento metodológico utilizado remete à exploração de fontes orais. Foram realizadas entrevistas de caráter semiestruturado com músicos e estudiosos da música caipira, com compositores e *performers* que demonstram dialogar com a música neocaipira. Essas entrevistas tiveram o propósito de esclarecer mais detalhes sobre os aspectos performáticos e socioculturais presentes na música dos novos violeiros.

A entrevista semiestruturada tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa (TRIVIÑOS apud MANZINI, 2004). Os questionamentos dão fomento a novas hipóteses surgidas a partir das respostas dos informantes. Por sua vez, Haguette (1997, p. 86) define entrevista semiestruturada como um “processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado”.

Se essa interação entre material editado, material transcrito e performances, no processo de análise e interpretação das obras em questão, se constitui num importante passo metodológico neste trabalho, configurando a abordagem de um “desempenho musical total”, conforme descrito por Seeger (1987), que inclui a importância também da interação dessa análise com os dados colhidos na abordagem do cenário histórico com o qual o compositor e a obra interagiram ou ainda interagem, levaremos em conta, portanto, a importância de se lançar mão também do “extratexto” na interpretação das obras selecionadas. Em relação a essa forma de abordagem Pesavento (2003) acrescenta:

[...] do texto ao extratexto, esse procedimento potencializa a interpretação e assinala uma condição especialíssima que é o verdadeiro capital do pesquisador: a sua erudição. [...] a bagagem de leituras e de conhecimento que todo historiador deve ter para situar o seu tema e objeto [...] um volume de conhecimentos disponíveis para serem aplicados e usados dando margem a uma maior possibilidade de conexões e inter-relações (Ibidem, p. 67-68).

Nesse contexto de análise e interpretação das obras, serão importantes abalizadores os pontos recomendados por Corrêa e Rosendahl (2009) para uma análise geográfica da música popular. São estes: significados simbólicos; música e comunicação cultural; política cultural e música; economia e música; música e construção de identidades (Ibidem, p. 11). A Nova Geografia Cultural instiga a analisar as experiências humanas diversas no espaço, a partir do próprio corpo nas suas relações com o ambiente, chegando às categorias mentais construídas e que servem para organizar tais experiências (MARIANO, 2007, p. 19). Não é novidade pesquisas geográficas relacionadas à música, outros autores como Dozena (2016) e Mariano (2001) também serão referenciais geomusicológicos para melhor compreensão do nosso objeto de estudo. A geomusicologia, que é segundo Purdy (2015):

O estudo da geografia da música aborda muitos conceitos difíceis. Como uma unidade auditiva, a música em si não pode ser fisicamente constrangida e suas mensagens muitas vezes podem ser consideradas universais. No entanto, no sentido de que a música é produzida e executada em um espaço físico, e na medida em que a música é moldada pela paisagem socioeconômica, política, cultural e física de sua origem, é também inerentemente geopolítica. A literatura referente à geomusicologia trata dessas duas ideias, criando um discurso inerentemente crítico sobre geografia e música que pode parecer contraditório e complementar (Ibidem, p. 56)⁴.

A música, compreendida numa perspectiva geográfica para de análises sobre interações sociais e modos de vida de povos, possibilita novos nortes e amplia o campo de investigação, tanto em pesquisas musicológicas, etnomusicológicas quanto em pesquisas de cunho socioespacial e/ou aquelas que abordam a relação do homem com o meio em que vive, sobretudo no aspecto cultural, em um determinado percurso temporal. Para Pazetti (2016):

Entender a música como um atributo geográfico é dar novas possibilidades de interpretação e intervenção no mundo em que vivemos. É dar voz ao lugar e a luz às culturas locais tão fundamentais para permanência e resistência das populações que a vivem intensamente. Considerar o lugar como núcleo de significância e como detentor de conhecimentos próprios agrega grande potencialidade de reflexão e transformação. A música é uma expressão libertária (como toda forma de arte), ainda mais sendo fruto de expressões culturais arraigadas a certas identidades regionais. A expressão viva dessa população e de sua geografia está presente no modo de tocar, cantar, versar,

⁴ Tradução nossa. Original em inglês (Estados Unidos): Geomusicology, the study of the geography of music, tackles many difficult concepts. As an auditory unit, music itself cannot be physically constrained and its message can often be considered universal. However, in the sense that music is produced and performed in a physical space, and to the extent that music is shaped by the socio-economic, political, cultural, and physical landscape of its origin, it is also inherently geopolitical. The literature concerning geomusicology addresses both of these ideas, creating an inherently critical discourse on geography and music that can appear to be both contradictory and complementary (PURDY, 2015, p. 56).

dançar confeccionar e tocar seus instrumentos. Essa bagagem vivida e assim expressa é de tamanha beleza e sinceridade que não pode ser deixada de lado na tentativa de compreensão da relação do homem com o mundo (Ibidem, p.345).

Quando se tem também em vista identificar as representações sociais objetivadas através de todo material e dos discursos diversos sobre essa obra, autores como Chartier (1990), novamente Pesavento (2003) e Claval (2010) se tornam referenciais importantes. Chartier (1990) observa que as representações sociais, que têm como suporte o Simbólico – desse jeito – e o imaginário – como se fosse – se constituem em “constructos simbólicos”, “configurações intelectuais”, ou seja, classificações, categorizações, valorações, percepções, que se objetivam através das práticas, obras e formulações intrínsecas a um grupo social. Pesavento (1995) enfatiza que é o simbólico que dá suporte ao representacional, ao mencionar que as representações estão profundamente relacionadas com o imaginário. Observa ainda que essa relação se dá por intermédio da sua “natureza simbólica que remete à noção de alegoria”, das possibilidades colocadas por suas três dimensões, “a empírica, a ideológica e a utópica que o colocam entre o real concreto e o real pensado”. Partindo dessa perspectiva e dando mais ênfase para o âmbito da geografia cultural, vale ressaltar aqui as ponderações de Claval (2010), quando este diz:

O homem é social porque é o receptáculo do que o rodeia. Assimila e integra o que o rodeia ao seu capital de práticas, conhecimentos ou crenças. A posição que ele ocupa, as riquezas ou os títulos que ele herdou, o poder que ele lhe deu uma posição particular no grupo do grupo em que se desenvolve, mas a sociabilidade tem raízes mais profundas (Ibidem, p. 79)⁵.

O texto foi construído de forma dissertativa-argumentativa. As narrativas históricas ocorrentes, bem como imagens, partituras e outras referências midiáticas presentes no mesmo, tem o propósito de elucidação do discurso. Para um melhor fluxo da leitura e reflexão, nas obras musicais importantes para análise desse trabalho, além da citação das mesmas dentro das normas, optamos por disponibilizar também um QR Code. Desta forma, o leitor não precisa desfocar da página que está lendo para pesquisar sobre a obra. Uma vez que basta focar a câmera de um dispositivo móvel no QR Code para que esse lhe direcione para mídia em questão e o leitor pode estar ouvindo a obra enquanto continua sua leitura.

⁵ Tradução nossa. Original: El hombre es social porque es el receptáculo de lo que lo rodea. Assimila e integra lo que lo rodea a su capital de prácticas, de saberes, de conocimientos o de creencias. La posición que ocupa, las riquezas o los títulos que ha heredado, el poder del que dispone le confieren una posición particular en el grupo en el que se desarrolla, pero la socialidad tiene raíces más profundas (CLAVAL, 2010, p. 79).

Na primeira sessão, “Com a Viola no Saco”: O Processo de Territorialização da Cultura Caipira na Região Centro-Sul, abordaremos os conceitos de território e de territorialização e também trataremos da apropriação do espaço e constituição do território caipira, fazendo uma retrospectiva da trajetória socioespacial da viola e violeiros, evidenciando os papéis e as relações dos personagens (bandeirantes, tropeiros, indígenas, negros e outros possíveis) envolvidos nesse processo, bem como questões de desterritorialização, reterritorialização e características do território caipira na atualidade.

Na segunda sessão, O Caipira, a Viola e Sua Música: Variações, Denominações e Identidades, fazemos uma análise do processo de consolidação de uma identidade caipira, bem como sua música, partindo dos primeiros registros sonoros como modelo referencial passando pelas variadas facetas musicais vinculadas ao campo de produção caipira (“caipira tradicional”, sertanejo, neocaipiras, pós-caipira). Levando ainda em consideração questões como o fenômeno da globalização, influências dos meios de comunicação e as questões de “originalidade” e apropriação sonora na música caipira de elementos advindos de outras matrizes musicais.

Na terceira sessão, intitulada O Som da Viola “Invocano” Um Sentimento Topofílico Caipira, abordamos temas como topofilia, lugar e paisagem sonora relacionados à vivência, práticas culturais e o fazer artístico caipira, mais especificamente sua música. Buscamos também fazer reflexões sobre as possíveis ligações afetivas dos violeiros (saudosistas e contemporâneos) com os ambientes onde interagem e a sua identificação e afeição com o lugar, e que características possuem esses lugares dos violeiros caipiras, bem como analisar as questões da autoatribuição e/ou de pertencimento a estes.

Na quarta sessão, Os Violeiros Concertistas e Suas Trajetórias, selecionamos para análise os violeiros Fernando Deghi, Ivan Vilela, Paulo Freire e Roberto Corrêa. Discorreremos sobre as questões identitárias relacionadas à produção cultural e musical dos mesmos, enfatizando a inserção e atuação de cada um no universo violeirístico, suas influências musicais, bem como suas ligações e relações com o território caipira em suas trajetórias.

1. "COM A VIOLA NO SACO": O PROCESSO DE TERRITORIALIZAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA NA REGIÃO CENTRO-SUL

1.1. Bandeirantes, tropeiros, indígenas, negros e outros personagens na formação da cultura caipira

Pensar em cultura caipira numa perspectiva socioespacial nos induz a ter também uma noção territorial, ou seja, até onde se estende e/ou há uma ênfase dessas práticas. “Não podem existir grupos coerentes, nem de etnia e talvez nem mesmo de cultura sem um território portador. Inversamente, os territórios, os lugares e a paisagem não podem ser compreendidos senão em referência ao universo cultural” (BONNEMAISON, 2002, p.110). Partindo dessa perspectiva, em primeira instância, estamos considerando o “caipira” como um sujeito sociocultural ativo de uma determinada área geográfica. Levando também em consideração as palavras de Santos (2012), onde este destaca que:

É difícil elaborar um rol de suas características que seja acabado, definitivo, que seja homogêneo para toda uma classe social. As próprias classes sociais, como já disse, demonstram grande variação interna, têm contornos imprecisos na prática. O que se pode fazer ao falar em cultura de uma classe social é procurar localizar os núcleos mais importantes de sua existência social, as relações que definem essa existência, procurando a expressão cultural deles. [...] A questão é entender a dimensão cultural da sociedade como um todo, pois só assim se poderá esclarecer os significados das várias particularizações de cultura (Ibidem, p. 65).

Baseado então nessa perspectiva, faremos inicialmente, ponderações sobre os vários tipos de caipira de forma congênere, apesar das especificidades evidenciadas entre os indivíduos desse âmbito sociocultural. Considerando, nesse caso, o “caipira” como esse ator sintagmático e condutor de um conjunto de conhecimentos e práticas, iniciaremos então fazendo uma breve retrospectiva da trajetória desse personagem, bem como os processos de territorialização envolvidos. Podemos destacar o ciclo de imigração, este que segundo Ribeiro (2006, p. 20) se deu primeiramente com o italiano, que chegou para trabalhar na lavoura e logo se “acaipirou”. Sem esquecer alemães, espanhóis, russos e japoneses. Percebe-se então que desde os primórdios do “caipirismo” parece sempre ter havido um grande movimento de

diversificação étnica e/ou racial, o que conseqüentemente acabaria ocasionando também uma diversidade cultural, resultando no que denominamos “cultura caipira”. Oliveira (2006), aponta que:

As origens da sociedade caipira advém daqueles homens que abandonaram as expedições exploradoras e se fixaram no interior. Suas características dependem da abundância de terras, da mobilidade constante e do caráter aventureiro do mameluco. São esses traços que marcam sua particular adaptação ao meio ambiente, já que a ocupação do território é transitória e ele não tem propriedade [...]. O caipira dependia da mobilidade e da terra abundantes para resolver sua adaptação precária ao meio ambiente (Ibidem, p. 89).

A mobilidade do caipira, “roceiro”, camponês pobre, acontece por causa da exploração capitalista. O que resiste, permanece na terra ou migra, muitas vezes o fez em situação de confronto. O Brasil colonial e imperial é um país de encontros e confrontos entre colonizadores, geralmente portugueses, povos indígenas, africanos e descendentes e posteriormente outros migrantes europeus ocidentais. Não cabe aqui determinar com precisão a formação étnico racial caipira, mas sim indicar que é múltipla, com a literatura apontando maior ênfase a composição lusa e ameríndia, e que são segmentos populares, que elaboraram formas de viver, como suas práticas musicais, a partir de um complexo sistema de trabalho, religião e cultura. Cornélio Pires (apud MARIANO, 2001, p. 20) alega que:

Por mais que rebusque o ‘étimo’ de ‘caipira’, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani ‘capiâbiguâra’. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz ‘cai’ que quer dizer: ‘gesto de macaco ocultando o rosto’. ‘Capipiara’, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato: faz lembrar o ‘capiãu’ mineiro. ‘Caapi’ – trabalhar na terra, lavrar a terra – ‘caapiára’, lavrador. E o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois ‘caipira’ quer dizer ‘roceiro’, isto é, lavrador [...].

Para Almeida (2009) falar de imigração implica levar em conta conceitos como os de territorialidade, de desterritorialização e de reterritorialização que podem envolver uma pessoa ou várias (Ibidem, p. 178). Uma vez afixados esses imigrantes em terras brasileiras, a cultura caipira tomaria novos rumos, o de expansão territorial. Especificamente, a partir do advento das Entradas e/ou das Bandeiras, ao adentrar os “sertões” do Brasil colonizando, o que para eles eram novas terras, estes, acabavam, mesmo que involuntariamente, disseminando a sua cultura. E o espaço onde progressivamente ia sendo territorializado por meio de suas instalações, ficou sendo conhecido como Paulistânia, conforme nos relata Cândido (2010):

Da expansão geográfica dos paulistas nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação de território às terras da coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele grande fenômeno de mobilidade. Não cabe analisar aqui o seu sentido histórico, nem traçar o seu panorama geral. Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente de Paulistânia – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira” (Ibidem, p. 43).

Vilela (2013, p. 42) define como Paulistânia toda região povoada pelas bandeiras, que coincide também com a área de formação do que chamamos de cultura caipira. Essa povoação dos colonizadores foi feita a partir de São Paulo de Piratininga. Este processo deu-se também com a participação do índio e do negro – daquele, sobretudo. A área da chamada Paulistânia compreende, basicamente, a antiga Capitania de São Paulo e Mato Grosso (LEITE, 2012 p. 01). Autores como Ferrete (1985), Corrêa (2000), Vilela (2013), Zan (2008), Leite (2012) e Tinhorão (2001) denominam essa região influenciada pela cultura caipira como centro-sul ou centro-sudeste, que abrange os estados de São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso e norte do Paraná. Segundo Ribeiro (1995):

O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira rústica, que se cristalizaria como *área cultural caipira*. É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal a língua portuguesa, por toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias do paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população extremamente dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o surto minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava, a Paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira (Ibidem, p. 383).

Antes de darmos continuidade a essa discussão, faz-se necessário um adendo sobre a concepção de região, uma vez que, ao referir a “centro-sul” ou “centro-sudeste” os autores citados anteriormente, de certa forma, aludem às dinâmicas socioespaciais fruidoras de elementos simbólicos determinantes da cultura caipira e cuja abrangência espacial estende-se à uma área geográfica que envolve estados (ou partes destes) do centro-oeste, sudeste e sul brasileiro. Haesbaert (1988) define região como:

[...] um espaço (não-institucionalizado como Estado-nação) de identidade cultural e representatividade política, articulado em função de interesses específicos, geralmente econômicos, por uma fração ou bloco regional de classe que nele reconhece sua base territorial de reprodução (Ibidem, p.25).

Segundo Souza (p. 146) “a noção de região está sujeita, como tantas outras ideias caras à pesquisa socioespacial, a uma grande variabilidade histórico-geográfico-cultural”. Há ainda uma certa complexificação quando se faz menção a uma região cultural, sobretudo, quando se trata de compreender a dimensão espacial dessa; uma vez que sua extensão pode transcender outros tipos de regiões, como as físico-naturais (biomas⁶, relevos, hidrografia e etc.) e políticas (divisão de estados e municípios e etc.), por exemplo. Conforme Corrêa (2008):

As regiões culturais distinguem-se, assim, das regiões econômicas, urbanas ou políticas, embora nas regiões vernaculares haja superposição entre elas. Mas o foco da investigação é a cultura, a partir de um ou mais traços culturais – etnia, língua, religião, costumes, valores e práticas produtivas, entre outros (Ibidem, p. 14).

Haesbaert (2010, p.21) interpreta **regiões** também como “espaços-momento que resultam efetivamente em uma articulação espacial consistente (ainda que mutável e ‘porosa’), complexa, seja por coesões de dominância socioeconômica, política e/ou simbólico-cultural”. Partindo desse pressuposto e, se tratando mais especificamente de região cultural, podemos notar que a essência desta está diretamente ligada a uma dinamicidade que envolve tanto elementos espaciais (uma vez que as práticas socioculturais, imateriais ou materializadas, são consolidadas sobre o espaço físico) quanto temporais (pois estão susceptíveis também às transformações históricas). Ainda nesse aspecto, sobretudo, sobre as questões relacionadas as delimitações de uma região, Haesbaert (2014) aponta que:

A região, enquanto uma espécie de unidade espacial definida a partir de uma determinada articulação de relações socioespaciais, dotada de similaridade (“homogeneidade relativa”) e/ou de coesão (funcional e/ou simbólica), evidentemente, é sempre definida a partir de sua especificidade, de sua diferenciação ou contraste (Ibidem, p. 127)

Além de base para o território, a região também pode ser entendida como uma conjuntura de lugares adjacentes que são interligados por afinidades (não homogeneidades) nos seus aspectos físico-naturais e/ou socioculturais (política, cultura, economia e etc.). Pondera Nóbrega (2015):

⁶ À exemplo, a referida região centro-sudeste (ou centro-sul) onde predomina a cultura caipira sobrepõe-se aos biomas cerrado, mata atlântica e pantanal.

A região, no limite, é concebida como um arranjo de características culturais entre um grupo social e um conjunto de lugares. A região é um conjunto de apropriações realizadas a partir de elementos simbólicos que revelam uma conexão dos indivíduos com a terra que ocupam. Esse ponto ocupado no espaço revela grandes conteúdos sentimentais que aferem a cada recorte de terra o grau de lugar, por isso é o espaço em que as pessoas se reconhecem, onde a apropriação se dá através e com o corpo (Ibidem, p. 118).

Podemos notar também que o **lugar** possui uma dimensão espacial menos abrangente do que a região e está diretamente ligado a vínculos de propriedades (não no sentido de posse, mas de pertença, afeições e atribuições). “É um espaço dotado de signos, um espaço vivido” (SOUZA, 2016, p. 117). Almeida (2003) considera esse espaço vivido como um “campo atravessado de valores ligados à maneira como os indivíduos apreendem o meio ambiente e entram em relação com ele” (Ibidem, p. 72). O conceito lugar difere também do território, apesar de possuírem interconexões. Fazendo um paralelo entre esses conceitos, Rocha e Almeida (2005) ponderam que:

O termo território, de maneira geral, é utilizado para indicar domínio ou gestão de uma determinada área. Nesse caso, não pode ser confundido com lugar, que pressupõe afetividade, pertencimento, topofilia; não pode ser confundido com região, que se refere à administração e/ou área onde predomina determinada cultura agrícola, pecuária, indústria, etc.; nem pode ser confundido com espaço, que se refere ao locus onde os fatos sociais, políticos, culturais, religiosos, naturais, etc. ocorrem, seja na forma de território, de lugar, de região (ROCHA; ALMEIDA, 2005, p. 10).

Feitas essas observações, podemos dizer que o predomínio do “território caipira” tem maior ênfase em uma área geográfica que é denominada aqui de “região centro-sul (ou centro-sudeste)”, e, esse território, que é pensado aqui num aspecto sociocultural, envolve uma interconexão de lugares, adjacentes e/ou aleatórios, onde se evidenciam afinidades simbólicas e de práticas socioespaciais (modos de vida, dialetos, culinária típica, práticas musicais, sobretudo, com a viola caipira e cantos em duetos, dentre outras) que legitimam o que chamamos de cultura caipira.

Dentre os personagens envolvidos nesse processo de territorialização paulista, não poderíamos deixar de citar também os monçoeiros, que por muitos autores estes são entendidos como atores que, de certa forma, deram continuidade ao legado dos bandeirantes. As moções partiam das imediações do Médio Tietê, região apontada como a embrionária de uma das primeiras matrizes rítmicas caipiras, o cururu (PAZETTI, 2006). “A região do médio Tietê é fruto da confluência de fatores históricos, sociais e culturais. Da fusão de lugares, paisagens e geografias [...]. E dessa geograficidade inata a esse solo, dessa maneira de ser e existir brota o cururu (Ibidem, p. 334)”. Constituída em compasso binário, uma das características dessa

matriz rítmica era os desafios de versos improvisados entre os cantadores, comumente acompanhados ao som da viola. O curioso é que mesmo distanciando do aspecto improvisatório, talvez por conta das adaptações para sua inserção nos registros fonográficos, em letras de cururus mais contemporâneos ainda podemos notar narrativas de desafios do tipo, à exemplo a música *Peito Sadio*⁷ (Raul Torres / Rubens Ferreira Bueno):

Peito Sadio

Foi às quatro horas da manhã, meu cachorro de guarda latiu,
Levantei para ver o que era, e vesti meu casaco de frio
Então vi que chegou um mensageiro, amuntado num burro turdio,
apiou e me disse bom dia! E o bolso da baldrana ele abriu
Uma carta o rapaz me entregou e denovo amuntou e na estrada sumiu

Dei a carta pro meu irmão ler, ele leu e me olhando sorriu,
É convite pra nós ir na festa, vai haver um grande desafio.
O meu pai já correu no vizinho, foi chamar o vovô e o titio,
nóis chegemo a pular de contente, lá em casa ninguém mais dormiu
Pra quebrar aqueles campeonato nem com sindicato ninguém conseguiu

Violeiro que mandou o convite, moram lá do outro lado do rio
Eles pensa que nós não vai lá, mais nós semo caboclo de brio
A peteca aqui do nosso lado, por enquanto no chão não caiu
Quando nós chegemo no catira, os mais fraco na hora sumiu
Só cantemo moda de campeão e os tal que era bom nem se quer reagiu

Perguntei para o dono da festa, onde foi que o senhor conseguiu,
Esses tal violeiro famoso, que as moda de nós engoliu
O festeiro ficou pesativo, e mordeu no cigarro e cuspiu,
Vocês são dois caboclo batuta, quem falou pode crer não mentiu
Teve algum que canta esperimentou mais o peito faio e a voz não saiu

As viola nois faz de encomenda, nosso peito e tratado e sadio,
Já cantemo três noite seguida e às moda nós não repetiu
Quem repete é relógio de igreja e o triste cantar do tiziu
E agora com essa vitória, inda mais nossa fama subiu
E vocês não deve discutir, se viemos aqui, foi vocês quem pediu

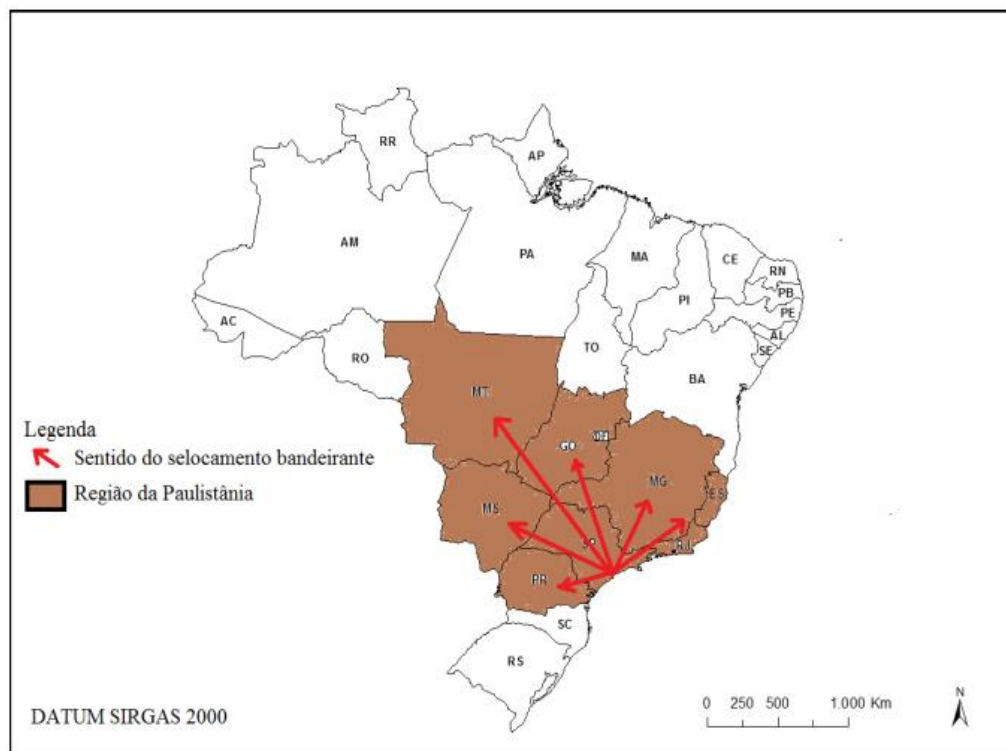
Ainda sobre a dinâmica das expedições monçoeiras saídas da região do Médio Tietê, percebe-se também que estas possuíam características mais fluviais. Conforme Silva (2004):

As monções foram expedições fluviais próprias do século XVIII, partindo do porto paulista de Araritaguaba, atual Porto Feliz, no Vale do Médio Tietê, e demandando as minas de ouro de Cuiabá, no Mato Grosso. Percorriam cerca de 3.500 quilômetros por diversos rios, superando obstáculos inúmeros, entre corredeiras, saltos, pestilências, ataques indígenas, para o fornecimento de víveres, manufaturados, transporte de homens e de ouro (Ibidem, p. 7).

⁷ Gravado e lançado em 1961 pela dupla Zé Carreiro e Carreirinho.

Apesar de não podermos delimitar com precisão a área geográfica desbravada pelos paulistas, podemos ver na figura 1 a representação dos estados (ou parte desses) que se compunham essa antiga região denominada de Paulistânia.

Figura 1: Representação cartográfica dos estados que abrangiam a região da Paulistânia.



Fonte: Freitas (2017, p. 25).

Pouco se menciona na literatura diretamente sobre o estado do Tocantins como integrante dessa área influenciada pela cultura caipira. Uma possível justificativa é que algumas publicações, como a de Ferrete (1985), por exemplo, antecedem a criação do estado do Tocantins (Pela Constituição de 1988), o considerando ainda parte do estado de Goiás. O mesmo pode ocorrer também quando se refere ao estado de Mato Grosso do Sul em publicações precedentes ao ano de 1977, pois antes disso toda área desse estado pertencia ao estado do Mato Grosso. Vale ressaltar também que grande parte da literatura contemporânea sobre cultura caipira tem como referencial bibliográfico comum as publicações de Cândido (1964) e Ferrete (1985). Ambas antecedem a criação do estado de Tocantins e a de Cândido, por exemplo, a do estado de Mato Grosso do Sul.

Encontramos relatos de que o processo de navegação no rio Tocantins já se iniciara à época dos jesuítas. Segundo Oliveira (2007, p. 43) “o rio Tocantins já era conhecido e navegado por bandeirantes e jesuítas desde o século XVI, mas a ocupação de suas margens por povos não-indígenas só aconteceu a partir do século XVIII, em decorrência da descoberta de ouro no

antigo norte de Goiás”. Dentre as bandeiras que passaram pela região que hoje é o estado do Tocantins, está a de Bartolomeu Bueno da Silva, que, com o aval novamente da coroa decide explorar Goiás, a fim de encontrar ouro e diamante como o seu pai fez. [...] Quando saiu de São Paulo, passando por Minas Gerais, ele cortou trilha mais ao noroeste do país, vagando pelos territórios ao norte de Goiás atualmente Tocantins, Pará, Maranhão e Mato Grosso (SQUIAVE; OLIVEIRA; SANTANA 2016. P. 4). Conforme a ilustração da Figura 2:

Figura 2: Mapa da trilha de Bandeirantes no século XVIII.



Fonte: (SQUIAVE; OLIVEIRA; SANTANA 2016, P. 5).

Apesar da maioria dos livros que relatam sobre a Paulistânia, os bandeirantes e outros personagens importantes na difusão da cultura caipira não mencionarem o estado de Tocantins, não podemos deixar de considerar que ao menos parte do o estado de Tocantins tenha tido de alguma forma influência dessa cultura, uma vez que, até o ano 1988 essa área fazia parte do estado de Goiás. E, dentre os elementos que evidenciam isso podemos apontar a presença da viola nesse estado. Existe uma prática cultural, em algumas comunidades no estado do Tocantins, onde se toca uma viola confeccionada, pelos próprios violeiros, fazendo o uso do talo de buriti como matéria-prima. Na ocasião dessa pesquisa não foram encontrados relatos de práticas relacionadas à esse instrumento em outras regiões do país. Sendo assim, podemos supor

que, alguém de lá tenha tido contado com alguma viola em dado momento e resolveu construir o instrumento. E, talvez por falta das matérias-primas adequadas e/ou conhecimento específico de luteria para tal fazer, acabou-se utilizado dos materiais que tinham ali à sua disposição.

Em relação ao panorama mercantil inserido na “Paulistânia”, o tropeiro, que além de protagonista do mesmo, foi também outro importante personagem que viera a contribuir com a disseminação de práticas que vieram se consolidar como elementos característicos e até mesmo simbólicos da cultura caipira, especialmente, o “tocar viola”. Segundo Antunes (2012), os tropeiros por volta do século XVIII, além de comercializar alimentos e outros tipos de suprimentos, por vezes, traziam suas violas:

Numa época em que a comunicação entre as vilas quase inexistia, os tropeiros desempenharam também um importante papel cultural, levando ideias e notícias de um lugar ao outro. Nessas viagens, era comum levarem consigo suas violas, quase sempre conduzidas dentro de um saco de linho, amarradas à garupa de seu animal. Quando a região tinha animais ferozes havia a necessidade de manter o fogo aceso e, entre uma conversa e outra, o tropeiro tocava sua viola por toda a madrugada. Assim, aos poucos, o instrumento foi sendo difundido pelos sertões, ganhando com o tempo mais e mais adeptos e lentamente gerando uma música feita por gente simples do campo (Ibidem, p. 14).

Cândido (2010, p. 27), afirma que “o termo caipira designa aspectos culturais, este tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a desvantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, à área de influência histórica paulista”. Até mesmo porque tanto as origens étnicas quanto culturais são distintas. Então, antes de qualquer coisa, quando for mencionado o termo caipira neste trabalho, estaremos assim, nos referindo às práticas culturais de um determinado grupo social, onde os indivíduos desse grupo se identificam com as mesmas.

1.2. A Viola: a territorialização e consolidação da sua brasilidade

Segundo Vilela (2013, p. 31), “as primeiras violas de mão portuguesas chegam perto dos 800 anos de idade”. Foram trazidas à colônia brasileira já nas primeiras embarcações portuguesas, ainda no século VI. “Foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil” (CASCUDO, 1972, p. 791). Os Jesuítas, inclusive, utilizavam desse instrumento na catequização dos índios. “A orquestra típica das festas jesuíticas era a viola, o pandeiro, o tamboril e a flauta (Ibidem. p. 791). Por se tratar de um artefato, a locomoção da

viola pelo Brasil está diretamente ligada aos deslocamentos de vários personagens da nossa história que tiveram papéis importantes na constituição do território brasileiro. Partindo dessa perspectiva, podemos considerar então que, a trajetória socioespacial desse instrumento no país inicia-se com os jesuítas, e, posteriormente, outros personagens desbravadores como os bandeirantes, tropeiros, entre outros, viriam a dar continuidade a esse processo. Por trajetórias socioespaciais entendemos as práticas e vivenciações de determinados sujeitos contextualizadas no tempo/espaço, e, nesse caso, mais especificamente, aqueles que transportaram e/ou empunharam esse instrumento no decorrer de seus percursos. Os personagens citados anteriormente, estão também diretamente ligados aos processos de territorialização da cultura caipira. Como resultado, várias violas foram disseminadas em várias direções Brasil adentro, mais notadamente nas antigas regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul. Sobre esse panorama, Cascudo (1972, p. 792) aponta que, “o português levou-a à todas regiões coloniais, integrando-a na cultura local [...]. Pelo Sul e Centro do Brasil mantém soberano. Quase todos os autos e bailes do Sul e Centro do Brasil, do Rio Grande do Sul ao Rio de Janeiro, obrigam a viola”.

Um outro instrumento, mais “jovem” que a viola viria ser bastante popularizado no Brasil, tomando o gosto popular, o violão. Este que possui por volta de 200 anos de existência. O próprio nome “violão” faz menção à viola. Quando a viola chegou ao Brasil com os Jesuítas ainda não se existia o violão com características tais como são conhecidas hoje. Esse instrumento, que em todo o resto do mundo é mais conhecido como guitarra, normalmente, possui um bojo maior do que o da viola. E, talvez seja por esse motivo que, os brasileiros já bastante familiarizados com a viola, ao terem contato com o novo instrumento logo começaram a chamá-lo de violão. Nomenclatura que prevalece até a atualidade. Segundo Corrêa (2014):

“Em nosso país, a viola de cinco ordens de cordas (simples, duplas ou triplas) pode receber as denominações: Viola de Arame, Viola de Cocho, Viola Machete, Viola Três-quartos, Meia Viola, Viola Repentista, Viola Nordestina, Viola Caiçara, Viola Branca, Viola Cabocla, Viola Sertaneja, Viola Caipira, Viola Brasileira, Viola de dez cordas.” (Ibidem, p. 23).

O sucesso da viola junto ao nosso povo foi confirmado por um censo realizado no século XIX que apontou o instrumento como o mais popular do país; nessa época a viola já havia ganhado vários sobrenomes diferentes, sobretudo em cidades do interior (ANTUNES, 2012, p. 13). Em cada região e/ou comunidade específica do Brasil essa viola adquire particularidades no seu processo construtivo. E esse instrumento foi de suma importância na constituição da cultura caipira. Conforme alega Pazetti (2016):

A difusão dessa cultura pelos paulistas tem na viola caipira seu instrumento essencial. Instrumento trazido para nosso país pela mão de colonizadores lusitanos tornou-se símbolo de nossa música, tendo características distintas em várias regiões do território nacional, parecendo incorporar fatores a geografia de cada região, influenciando assim no material de confecção, na manifestação cultural inserida, na afinação e até em seu formato e nos números de cordas presentes no instrumento (Ibidem, p. 328).

À medida que se disseminava o instrumento país adentro, possivelmente, construtores curiosos ao terem acesso ao mesmo, porém sem ter tido contato com a luteria⁸ convencional (ao estilo do instrumentos trazidos pelos portugueses), arriscam a construir o instrumento de cinco ordens, fazendo com que o mesmo passasse por diversas transformações e adaptações, conferindo à viola características e uma identidade peculiar em cada região. Aproveitando nesse processo, inclusive, matérias-primas disponíveis em cada região onde é construída, sobretudo, madeiras. “Brasil adentro encontramos violas construídas com o uso do bambu, palmeiras como o buriti, latas, enfim, um braço ligado a uma caixa de ressonância. Não existe pretexto para que se faltem as músicas nos ritos de celebração da vida [...] (VILELA, 2013, p 38)”. Sobre esse panorama, o violeiro e pesquisador Almir Pessoa relata:

Desde os tempos do Brasil colônia, a viola é um instrumento muito popular e com características de construção e execução de cunho criativo de um povo em formação [...]. Muito provavelmente, os violeiros não esperavam por violas vindas de luthiers europeus, fazendo com que a construção dos instrumentos utilizassem materiais e recursos disponíveis do Brasil colônia, como cabaças, bambus, buritis e muitos outros, talvez seja esse um dos fatores que explique o fato de existirem no Brasil variantes de viola (viola de buriti, viola de cocho etc.). Com o passar dos anos e a crescente utilização da Viola, esta sofreu significativas modificações, desde as madeiras utilizadas para sua construção até o material e espessuras de seu encordoamento, diferindo grandemente do instrumento que inicialmente chegou no Brasil. (PESSOA, 2016, p. 22-23).

Dentre essas variantes, podemos dar o exemplo da Viola Machete (também conhecida como Viola de Samba), instrumento peculiar do Recôncavo Baiano, que geralmente é um instrumento de tamanho reduzido (um pouco maior que o um cavaquinho) em relação à maioria das violas de outras regiões do Brasil. Sobre essa, Lima (2008, p. 168) ressalta que:

É o Instrumento que melhor representa a constante dinâmica dos processos de transculturação ocorridos nessa região do Brasil, à partir do encontro e da transformação de culturas de diversas procedências. Marcadamente, passou a ser um instrumento de utilidade fundamental da nas manifestações sonoras desenvolvidas por comunidades em que os afrodescendentes são maioria – neste caso, algumas modalidades do samba de roda, como o samba chula,

⁸ Ofício do Luthier, profissional que projeta, constrói e cuida da manutenção de instrumentos musicais.

samba corrido e o barravento. Veio, então, a configurar-se com um elemento cultural conceitualmente “indispensável” para a performance de alguns grupos de samba do Recôncavo Baiano, fazendo aqueles que conseguem dominar a sua prática – os violeiros – terem um destaque simbólico ou hierárquico dentro das comunidades em que vivem.

Figura 3: Viola Machete.



Fonte: Lima (2008, p. 156).

Uma peculiaridade estrutural da viola machete, sobretudo, nos modelos de construções mais antigas, conforme as figuras 3 e 4, é que as cordas são prendidas na lateral do instrumento (sentido oposto ao braço) ao invés de serem presas à um cavalete, como na maioria das violas.

Figura 4: Machete usado por Seu Zé de Lelinha, violeiro afamado no samba de roda do recôncavo.



Fonte: IPHAN (2006, p. 43).

Nas violas machetes de construções mais recentes, além do cavalete que sustenta as cordas presas no tampo, ao invés de amarradas na lateral, já é muito utilizado tarraxas modernas em substituição às antigas cravelhas⁹ cravadas na mão do instrumento.

Figura 5: Machete de construção mais contemporânea.



Fonte: Siqueira (2017, p. 11).

Um outro tipo de viola, mais comumente encontrada no estado do Mato Grosso é a viola de cocho, suas cordas eram usualmente feitas de tripas de animais, mas para evitar problemas com as fiscalizações ambientais, aos poucos estas foram sendo substituídas por cordas de nylon. “As melhores tripas para encordoamento, dizem os velhos mestres, eram as de ouriço-cacheiro, do quati, da irara e de algumas espécies de macacos, como o bugio e o macaco-prego” (LOBO; SOMBRA, 2015, p.134). Essa viola é um dos símbolos da cultura mato-grossense, a importância é tamanha que o instrumento ganhou até naipes em orquestra de música erudita. Não só importante para o estado, mas valor de nível nacional.

A viola-de-cocho foi reconhecida com patrimônio nacional, registrada no Livro dos Saberes do patrimônio imaterial brasileiro em dezembro de 2004. Foi o quinto bem de natureza imaterial a ser registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (VIANA, 2005, p.53).

A viola é confeccionada seguindo um ciclo lunar específico, para não ser atacada por cupins, e as madeiras utilizadas são o sarã de leite, a ximbuva e o cedro; atualmente também o jacote, a urucurana, o cajueiro, o mandiocão e a mangueira (FONSECA, 2004, p.4). Dentre

⁹ Peças, geralmente de madeira, embutidas nas extremidades do braço do instrumento (no caso da viola) para prender e retesar as cordas, bem como ajustar a afinação. O dispositivo conhecido como “tarraxas”, é mais contemporâneo, mas possui a mesma função, porém, utiliza-se engrenagens metálicas para o seu funcionamento.

outras peculiaridades da viola de cocho em relação às outras violas estão os trastes¹⁰ feitos de barbante e, na maioria dos casos, a viola de cocho (figura 6) também não possui boca¹¹ no tampo do instrumento. Essa supressão se deve, possivelmente, às características físicas das madeiras utilizadas para fazer o tampo. “Tanto o sarã-de-leite como a ximbuva e a figueira são madeiras brancas, leves e porosas. São tão porosas, que dispensam até mesmo a necessidade de abrir uma boca no instrumento (LOBO; SOMBRA, 2015, p. 132)”.

Figura 6: Viola de cocho



Foto: Marcos Bergamasco¹².

Já a *Violas de Buriti* ou *Violas de Vereda*¹³ - instrumento peculiar do estado do Tocantins, mais comumente difundido nas microrregiões do Jalapão, Porto Nacional, e Dianópolis – são construídas pelos próprios músicos ali mesmo nas comunidades, de onde também é extraída a matéria-prima principal para sua construção, o buriti. As cordas normalmente são feitas com linhas de pesca e costumam ser tocadas ali, caracterizando a paisagem sonora da comunidade. Segundo Corrêa (2014):

¹⁰ Filetes de metal dispostos transversalmente no braço do instrumento para demarcar onde se coloca os dedos para executar as notas musicais.

¹¹ Orifício ou abertura feito no tampo do instrumento que permitem as vibrações sonoras serem amplificadas na caixa de ressonância do mesmo para serem refletidas externamente. O seu formato e tamanho pode influenciar no timbre do instrumento.

¹² Disponível em: <<http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2014/06/musico-e-produtor-musical-de-cuiaba-inoa-e-cria-guitarra-de-cocho.html>> acesso em 11 de dezembro de 2018.

¹³ Dentre as possíveis traduções da palavra vereda estão: “Terreno alagadiço ou brejo, normalmente localizado perto da encosta de um rio e encoberto por uma vegetação rasteira”. Possivelmente o nome *Viola de Vereda* veio fazendo alusão ao tipo de terreno onde o buriti é encontrado e/ou bioma que melhor se adapta, geralmente marginais e ou úmidos (brejos).

Retornando no tempo, a séculos passados, a dificuldade de se conseguir viola em algumas regiões do país, nos moldes das violas tradicionais, fez com que surgissem tipos diferentes de violas e com os formatos mais diversos, notadamente a viola de buriti, encontrada na região do Jalapão, em Tocantins, feita com talos da folha desta palmeira, e a viola de cocho encontrada no pantanal mato-grossense, cujo o bojo é escavado e o tampo feito de raiz de figueira branca (Ibidem. p. 38-39).

Tal como a viola-de-cocho, as peculiaridades e regionalidades da viola de buriti tem chamado a atenção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E há grandes probabilidades desse instrumento também ser registrado como um patrimônio imaterial do brasileiro. Em parceria firmada com o IPHAN nesse propósito, em julho de 2018, a Universidade Federal do Tocantins divulgou um edital¹⁴ para seleção de pesquisadores para realizar estudos pelo estado do Tocantins, para viabilidade de registro da viola de buriti:

4.3. Quando surgiu o instrumento não se sabe, porém no imaginário popular ela é sempre referenciada como “coisa dos antigos” ou “dos antepassados”, desta forma está ligada a tradições locais religiosas ou profanas, e ainda relacionada ao lazer como a Roda Chata, Festa do Divino e festividades populares em geral.

4.4. Observamos que o instrumento apresenta maior evidência em três polos, microrregião de Porto Nacional, Dianópolis e Jalapão, porém ocorre pontualmente em outras regiões. Desta maneira, objetiva-se, com este dossiê, captar o maior número de informações históricas e cartográficas da ocorrência do bem a fim de conhecer e localizar os detentores e nortear políticas públicas futuras destinadas à promoção e valorização do bem.

5.3. Em consonância com a legislação vigente, o IPHAN -TO vem estabelecendo diálogo com diversos grupos da sociedade civil organizada a fim de identificar suas demandas locais. Desta forma, o IPHAN-TO foi procurado pela Associação dos Artesãos e Extrativistas do Povoado da Mumbuca para realizar esclarecimentos à comunidade sobre os processos de registro de bens imateriais. Atendendo à comunidade, esta superintendência participou de uma reunião com os detentores e responsáveis pela associação, em 05 de julho de 2017, na qual foi exposto qual o procedimento para a instauração de um processo de registro de bem imaterial e a exposição das competências das partes envolvidas. Em resposta à visita do IPHAN-TO, em 06 de março de 2018, recebemos uma solicitação de registro desse instrumento no “Livro de registros dos saberes” e de fomento para a manutenção dessa arte na comunidade.

5.4. Desta forma, o IPHAN-TO alinha-se à demanda dos detentores na realização de um dossiê afim de balizar um futuro inventário de registro da Viola de Buriti como patrimônio imaterial do brasileiro (UFT, EDITAL N° 044/2018 – PROEX, p.3-4).

É um instrumento muito regional e ainda pouco conhecido fora do estado do Tocantins. Os violeiros de vereda mais conhecidos são da região do Jalapão, dentre os que podemos

¹⁴ Disponível em: <https://docs.uft.edu.br/share/s/lcFjqvCgR5-wJ9dEkWexEw> acesso dia 29 de agosto de 2018.

destacar estão Canhotinho (Expedito Ribeiro da Costa) e Maurício Ribeiro¹⁵. É comum a presença desse instrumento nas comunidades quilombolas, à exemplo, o povoado de Mumbuca, localizado no município de Mateiros – TO, também região do Jalapão. Desse povoado, bastante conhecido pelo artesanato com o capim dourado, foi de onde saiu Mauricio Ribeiro para mostrar a todo Brasil a sonoridade da viola de buriti (Figura 7). A oportunidade surgiu através do Projeto Sonora Brasil¹⁶ – Violas Brasileiras¹⁷ (Organizado pelo Sesc) desenvolvido entre os anos de 2015 e 2016.

Figura 7: Viola de Buriti.



Fonte: <https://sergiogramaticojr.wordpress.com/tag/capim-dourado>¹⁸

¹⁵ Maurício Ribeiro em dupla com Arnon Tavares com suas violas de buriti participaram do Festival Voa Viola edição de 2010, possivelmente foi aí que tiveram oportunidade de divulgação do instrumento e da cultura musical da região em maior proporção. A dupla se apresentou com chapéus de capim dourado (Produto de artesanato típico da região do Jalapão – TO) acrescidos ao figurino. Uma vez que se trata de um evento nacional e que foi bastante difundido nas redes sociais. Ver apresentação da dupla em Belo Horizonte, 1º/12/2010 no Palácio das Artes disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vzqwfnLVvA>> acesso dia 22 de junho de 2018.



¹⁶ Informação disponível em: <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2015/08/artista-do-tocantins-viaja-pelo-pais-com-viola-de-buriti-criada-pelo-avo.html>> acesso dia 22 de junho de 2018.

¹⁷ Esse projeto teve como propósito divulgar algumas facetas da viola brasileira, tanto em construção quanto nas diversidades sonoras. A temáticas violeirísticas apresentadas foram: “Violas caipiras”, “Violas em concerto”, “Violas no Nordeste” e “Violas singulares” (que seriam a viola de fandango, viola de buriti e viola de cocho).

¹⁸ Disponível em: <<https://sergiogramaticojr.wordpress.com/tag/capim-dourado/>> acesso 29 de agosto de 2018.

Um outro tipo de viola peculiar é a Viola de fandango, essa é mais comumente encontrada no litoral sul de São Paulo e no estado do Paraná. Ela recebe também o nome de viola branca (Figura 8) por causa da cor da madeira com que é construída, a caxeta, presente em áreas alagadas (FERRERO, 2007, p.67). Este instrumento guarda algumas características das violas trazidas pelos portugueses¹⁹, tais como escala do braço no mesmo nível do tampo e a utilização de cravelhas ao invés de tarraxas. A violas de buriti e de cocho também ainda mantêm o uso de cravelhas. Segundo Ferrero (2007):

As origens da viola branca são pouco conhecidas [...]. No entanto, a partir de um levantamento bibliográfico, a hipótese aqui adotada é de que sua procedência esteja na viola beiroa, típica da região de Beira Baixa, em Portugal. Tal hipótese é levantada principalmente em relação às semelhanças físicas entre os dois instrumentos (Ibidem, p. 8). É possível que a viola branca provenha da viola beiroa e tenha sofrido aqui, em terras brasileiras, algumas transformações ao longo do tempo. É também possível que não fosse um instrumento inicialmente vinculado ao fandango, mas agregado a este após sua chegada ao litoral paulista (Ibidem, p. 73).

Figura 8: Viola Branca



Fonte: Ferrero (2007, p.67).

¹⁹ Segundo Vilela (2013, p. 37) “as violas de beiroa estão praticamente extintas em Portugal”. Mas podemos destacar que ela permanece em plena atividade no fandango brasileiro.

Dentre os materiais inusitados utilizados na construção de violas no Brasil, está a cabaça²⁰, essa é utilizada nas partes correspondentes a lateral e o fundo da caixa de ressonância do instrumento. Além das afinações, os materiais do tampo, braço, cavalete, trastes, rastilhos, cordas e tarraxas (ou cravelhas) da viola de cabaça normalmente não diferem dos utilizados na fabricação da viola caipira de madeira. Levi Ramiro, é um dos detentores do conhecimento sobre a construção da viola de cabaça, e esteve também fazendo apresentações pelo Brasil com sua viola no projeto Violas Brasileiras (2015-2016) com sua viola de cabaça juntamente com o violeiro Paulo Freire.

Figura 9: viola de cabaça feita por Levi Ramiro.



Fonte: <http://www.leviramiro.com.br>.

Figura 10: violas de cabaça feitas por Levi Ramiro.

²⁰ Também conhecido como porango em outras regiões do Brasil, é o fruto de uma planta da família das cucurbitáceas, muito utilizada em outros tempos como recipiente para transporte de água, cuias e etc.



Fonte: <http://www.leviramiro.com.br>²¹.

Percebe-se que, assim como a viola-de-cocho, a viola de cabaça possui uma estrutura morfológica similar à do alaúde árabe (instrumento ao qual alguns historiadores atribuem como o predecessor do qual originou o violão), contudo, a semelhança com a viola de cabaça é maior por conta da caixa de ressonância boleada, tal como o alaúde (Figura 11).

Figura 11: Alaúde



Fonte: <https://www.babnet.net/festivaldetail-101809.asp>²²

²¹ Figuras 9 e 10 disponível em: <<http://www.leviramiro.com.br/o-artesao>> acesso em 29 de agosto de 2018.

²² Disponível em: <<https://www.babnet.net/festivaldetail-101809.asp>> acesso em 29 de agosto de 2018.

Outra característica do instrumento árabe é a quantidade de cordas, essas poderiam ser dispostas em ordens simples, duplas e/ou triplas. A esse instrumento ao passar dos anos foram-se lhe acrescentando cordas. Sendo, inclusive, possível encontrar alaúdes que possuem até mais de 30 cordas. E assim como a viola-de-cocho, nos alaúdes antigos utilizavam cordas feitas de tripas de animais. Outra semelhança com a nossa viola é que nas ordens²³ (se não fossem ordens simples) de cordas agudas eram afinadas em uníssono e as graves em oitavas. Nos alaúdes também, notadamente os mais antigos, as cordas eram dispostas em cinco ordens, assim como na viola brasileira, sua descendente. Vilela (2013) nos relata bem a hereditariedade desses instrumentos:

Quando os árabes chegaram à Península Ibérica, no ano de 722, os instrumentos de cordas dedilhadas presentes na Península eram as harpas celtas e as cítaras greco-romanas. O oud, também conhecido por alaúde árabe, foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, onde as notas podiam ser modificadas, que chegou à Europa. Curioso observarmos que a viola mantém como característica básica de seu velho ancestral as cinco ordens de cordas. O alaúde árabe tem cinco pares uníssonos, e, às vezes, um bordão só é colocado abaixo das cordas mais agudas para facilitar as respostas entre graves e agudos na melodia. Muitas vezes esse bordão é utilizado como um pedal. Normalmente esse bordão solo tem a mesma nota que os bordões em dupla. Já a viola, independentemente do número de cordas que venha a possuir, de cinco a quinze, sempre mantém a ideia das cinco ordens, podendo ser estas simples, duplas, triplas ou até mistas. Com base no enlace cultural de mouros, cristãos, judeus sefarditas inúmeros instrumentos foram gestados. A fusão que se processou nesse período na península Ibérica foi tal que, por volta do século XIII, chegou a guitarra latina [...]. Foram muitas as transformações pelas quais a guitarra latina passou até chegar à viola. Nossas violas descendem das violas de mão portuguesas, que tiveram um período de ouro na época dos grandes descobrimentos ocorridos nos séculos XV e XVI (VILELA, 2013, p. 33-34).

Os violões (ou Guitarras Acústicas como é conhecido em todo o resto do mundo) ganharam grande popularidade após o período romântico, além de serem bastante tocados em grupos de músicas populares e/ou folclóricos. Contudo, esse sempre ficou um pouco defasado em relação a outros instrumentos no quesito massa sonora. Tocar para um público maior tanto com um violão acústico quanto a viola sempre foi um grande desafio. Mesmo com um instrumento de alta qualidade e tocando em teatros e/ou salas de concerto com tratamento acústico adequado, esses instrumentos possuem uma propagação sonora mais intimista em

²³ Disposição organizada e ordenada das cordas no instrumento. Acredita-se que a duplicação e ou triplicação de cordas (seja em uníssono e/ou oitavas) em instrumentos de cordas pulsadas tenha sido com o intuito de ampliar a massa sonora do mesmo. Independentemente de ser ordens duplas, triplas ou simples há-se a intenção de tocar uma nota específica. Sendo assim, tanto uma ordem de três cordas (tripla) quanto de uma corda (simples) será grafada numa única nota numa partitura, por exemplo.

relação a instrumentos de sopro, percussão, cordas friccionadas e/ou cordas dedilhadas como a harpa.

A primeira metade do século XX é marcada por intensas experimentações por luthiers em todo o mundo, sobretudo em relação à amplificação. Esse construtores buscava amenizar essa questão da baixa intensidade sonora, notadamente do violão, nas mais diversas formas. Seja na tentativa de eletrificação do instrumento ou até mesmo no aprimoramento sonoro do instrumento acústico. Nesse panorama, mais especificamente na década de 1920, antes que a guitarra elétrica se consolidasse, o inventor John Dopyera (que fazia parceria com seus irmãos na construção de instrumentos), constrói um violão com projeção sonora maior do que os violões tradicionais, o instrumento foi patenteado como violão Dobro (que são as iniciais de DOpjera BROthers). Conhecido também como violão ressonador ou violão dinâmico, esse instrumento utiliza ressonadores cônicos, geralmente de alumínio, colocados dentro do corpo do instrumento para amplificar seu som (HENRIQUES, 2008). Esse instrumento foi bastante difundido na primeira metade do século XX, sobretudo, entre os tocadores de blues americano. No Brasil, logo no início da década seguinte, o luthier Angelo Del Vecchio cria um modelo de violão dinâmico brasileiro, segundo informações no site²⁴ da loja Casa Del Vechio:

O modelo Dinâmico foi criado por Angelo Del Vecchio em 1930. De lá para cá, sua sonoridade única alcançada graças ao sistema construtivo inovador, ganhou fama no Brasil e no mundo. Este método construtivo começou pelo violão e foi estendido a outros instrumentos, como a viola, violão tenor, viola repentista e violão cutway. Devido às madeiras nobres e à configuração singular empregada na sua fabricação, o Violão Dinâmico é a escolha preferida dos bluezeiros. Já Viola Dinâmica de de 7 cordas é a mais apreciada pelos repentistas.

O enunciado do site, apesar de tratar da divulgação de um produto à venda, uma viola dinâmica, resume também um pouco da história desse instrumento. Se o violão dinâmico é o preferido dos “bluezeiros”, a viola dinâmica (figura 12), popularmente conhecida também como viola de repente ou viola nordestina, caiu no gosto dos cantadores de repente da região nordeste, onde é bastante difundida. “No tampo dessa possui vários buracos cobertos por uma tela que esconde amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, resultando um som metálico que timbra bem com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste (VILELA, 2013, p. 43)”. Essas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens, três pares e duas triplas (Ibidem, p. 37).

²⁴ Disponível em: <<https://www.lojadelvecchio.com.br/none-16752527>> acesso dia 02 de setembro de 2018.

Figura 12: Viola Dinâmica da Del Vecchio



Fonte: <https://www.lojadelvecchio.com.br>²⁵

Vale ressaltar que, apesar da viola dinâmica ser bastante conhecida também como viola de repente (e com certeza bastante utilizada para essa finalidade), o surgimento desta possui uma data bem mais recente do que a prática do repente²⁶. Outra viola bastante utilizada nessa prática é a machete, precedendo, inclusive, a viola dinâmica. Segundo Lima (2008, p. 32), “a viola utilizada pelos violeiros e cantadores de repente é o mesmo instrumento usado nos sambas do Recôncavo Baiano, mas difere deste quanto à disposição e ao número de cordas utilizadas em cada ordem”. Apesar das cordas estarem dispostas em cinco ordens (como a maioria das violas brasileiras), “no caso das violas utilizadas para acompanhar cantorias de repentes encontramos menos cordas – geralmente sete ou nove – já que os violeiros que executam esse tipo de música retiram algumas das dobradas²⁷ para facilitar os ajustes de afinação no instrumento (LIMA, 2008, p. 25-26)”. Uma outra curiosidade das violas utilizadas no nordeste, sobretudo no repente, é em relação aos enfeites utilizados na mesma. É muito comum enfeites nesse instrumento em todas regiões do Brasil, notadamente entre os que tocam em Folias de

²⁵ Disponível em: <<https://www.lojadelvecchio.com.br/none-16752527>> acesso 02 de setembro de 2018.

²⁶ Comumente praticado na região nordeste do Brasil, o repente é um estilo musical caracterizado pelo improviso textual (versos rimados) apoiado pelo som da viola. Geralmente com melodias modais (modo mixolídio). Quando há o encontro de dois ou mais repentistas é comum também haver desafios; alternando entre estes a improvisação de versos, nesse caso, existe uma certa interatividade entre as rimas dos participantes, em sua maioria fazendo alusão ao improviso do repentista da *performance* anterior.

²⁷ Nesse caso substituem as ordens duplas (duas cordas) por ordens simples (de uma só corda).

Reis e outras festividades de cunho religioso, em que enfeita-se a viola com fitas, e a cor de cada uma delas representa uma entidade religiosa.

Ao contrário dos violeiros do Sudeste e Brasil Central, as fitas coloridas penduradas no braço da viola de um cantador repentista não possuem caráter de proteção mágica ou devoção religiosa. Elas são, na verdade, um indicativo da qualidade e valor do proprietário do instrumento, já que cada uma delas representa a vitória do seu possuidor em alguma pejeja ou desafio de versos (LOBO; SOMBRA, 2015, p. 135).

A maioria dessas violas possuem por volta de 5 ordens, independentemente do número de cordas. Essas ordens podem ser pares de cordas duplas, triplas, simples e até mesmo a combinação dessas. Geralmente as primeiras ordens são dispostas em uníssono e/ou cordas simples para não descaracterizar os solos das melodias. As ordens oitavadas geralmente aparecem nos graves. Uma outra característica da viola brasileira é a variedade de afinações existentes. Grande parte destas constam nos registros portugueses, equivalente a alguma afinação de algum instrumento português de cordas dedilhadas. Contudo, a afinação denominada *Cebolão*, até a ocasião dessa pesquisa não encontramos uma referência portuguesa para a mesma. Aumentando a hipótese de que é realmente uma afinação brasileira, mais especificamente da região influenciada pela cultura caipira. Vale ressaltar que essa afinação é a mais utilizada pelas duplas caipiras e os violeiros neocaipiras. Segundo Vilela (2013), é possível estabelecer uma relação entre afinação e localidade, completando:

As afinações tem nomes distintos: Paraguaçu, Boiadeira, Meia Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão, Cana Verde, Paulistinha. No eixo da Paulistânia a afinação mais usual é a de nome Cebolão, que surgiu nessa região dos caipiras. [...] Encontramos o Cebolão em diversas alturas. As mais usuais são Cebolão em mi, Cebolão em ré, e Cebolão em mi bemol. Já no norte de Minas Gerais e na região da capital mineira usa-se com mais frequência uma afinação chamada Rio Abaixo. O Rio Abaixo é uma afinação de origem portuguesa [...]. Pensamos que as Minas Gerais, mais presas ao crivo da administração portuguesa graças às riquezas minerais, conservaram traços mais profundos da cultura e dos costumes portugueses que a Paulistânia. A permanência de uma afinação vinda de Portugal pode ser um indicativo disso (Ibidem, p.49)

Miranda (2016) em sua pesquisa de mestrado faz uma ilustração (figura 13) onde aponta como seria o espalhamento das diferentes violas presentes no território brasileiro, e a região onde tem mais ênfase cada modelo.

Figura 13: Ilustração da distribuição das diferentes violas no território brasileiro



Fonte: Miranda (2016, p. 19).

Contudo, apesar de estar muito bem ilustrado, sabemos que se trata de mera ilustração. Até mesmo porque seria um trabalho exaustivo e que demandaria um enorme tempo de pesquisa e catalogação, e, ainda assim, talvez não descreveria com precisão onde há exatamente a real ocorrência da prática de cada viola. Há difusão desses instrumentos por todo território brasileiro, e, apesar de maior ênfase de certo instrumento em determinada região, sabemos que a distribuição dos mesmos é aleatória. São vários os fatores que podem influenciar, sobretudo, a necessidade de migração dos violeiros por qualquer motivo que seja, ou mesmo o interesse pela sonoridade do instrumento faz com o que o mesmo ganhe adeptos em outras localidades. Como exemplo os mineiros Roberto Corrêa (radicado em Brasília, Distrito Federal) e Braz da Viola (radicado em Penedo, Rio de Janeiro) que utilizam viola-de-cocho em suas performances. Esse último, inclusive, é luthier de violas e constrói²⁸ também violas-de-cocho.

²⁸ Braz da Viola relata que das violas de cocho feitas por ele somente foram feitas “duas violas da maneira tradicional pantaneira, escavando num tronco só. Achei muito desperdício de madeira, por que perco a parte interna e externa”. Ele estudou uma maneira de fazer o corpo em lâminas, como se estivesse fazendo viola caipira ou violão, e agora produz seis laterais e fundos com a mesma quantidade de madeira que usava para uma única viola de cocho escavada. Informação disponível em: <<http://conexaoplaneta.com.br/blog/som-pantaneiro-se-faz-com-madeira-e-arte-nas-curvas-da-viola-de-cocho/>> acesso dia 11 de dezembro de 2018.

1.3. O território caipira na atualidade e suas peculiaridades

Definir os limites dessa expansão do território caipira na atualidade não é uma tarefa fácil. Temos sim, uma noção de suas raízes e a região influenciadora no processo de territorialização caipira. Para Raffestin (1993, p. 143),

“O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator "territorializa" o espaço”.

Concordamos com o autor e o aproximamos de outras abordagens. Haesbaert e Limonad (2007) ponderam que:

O território é uma construção histórica e, portanto, social, a partir das relações de poder (concreto e simbólico) que envolvem, concomitantemente, sociedade e espaço geográfico (que também é sempre, de alguma forma, natureza); o território possui tanto uma dimensão mais subjetiva, que se propõe denominar, aqui, de consciência, apropriação ou mesmo, em alguns casos, identidade territorial, e uma dimensão mais objetiva, que pode-se denominar de dominação do espaço, num sentido mais concreto, realizada por instrumentos de ação político-econômica (Ibidem, p. 42-43).

Para Raffestin (1993, p. 144) “O território é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder”. Essas relações de poder estão diretamente ligadas aos processos de territorialização. Segundo Cruz (2007, p. 31) “Todo processo de territorialização funciona como sistema de classificação funcional e simbólica, isso implica a definição de fronteiras e construção de identidades”. Partindo então de um pressuposto simbólico, uma análise cultural seria imprescindível para uma melhor compreensão dessas relações de poder. Segundo Gomes (1999):

Para a geografia, de uma forma bastante esquemática, podemos dizer que, segundo uma visão particularista, as práticas espaciais só podem ser reconhecidas dentro do contexto na qual elas se produzem e sua compreensão depende da capacidade que temos em relacioná-las a um conjunto específico no qual estas práticas possuem sentido e coerência. Este conjunto específico é uma totalidade singular, uma síntese original. Neste caso, vista como sistema de valores ou como conjunto de referências específico de um grupo social, **a cultura é a principal fonte para compreensão de comportamentos e hábitos espaciais**, da organização espacial das coisas e **das divisões simbólicas do espaço** (Ibidem, p. 120).

Percebe-se que torna cada vez mais difícil delimitar o território cultural caipira, até mesmo porque esse domínio vai acontecendo de forma irregular. Os percursos feitos pelos bandeirantes, tropeiros e outros personagens envolvidos foram importantes no processo de

territorialização da Paulistânia, porém, no mundo globalizado em que vivemos hoje, onde a informação e práticas simbólicas se difundem cada vez mais rapidamente, cada dia mais a cultura musical macro²⁹ caipira ganha novos adeptos, indivíduos que se *autoatribuem* (PENNA, 1992) uma identidade caipira e/ou que se reconhecem como pertencentes (CRUZ, 2007; FUINI, 2014) a essa identificação cultural. Esse território tem se tornado cada vez mais fluido e difuso por meio da internet, do aumento da velocidade e do volume de informações e das ferramentas que surgem (redes sociais, sites/aplicativos de compartilhamento de músicas, etc.). Com isso extrapolam-se sempre as fronteiras territoriais. A respeito desse panorama Almeida (2013, p. 45) ressalta que:

Estamos cada vez mais em um ambiente espacial de intangibilidade e de invisibilidade. O poder é cada vez mais invisível, menos identificável, por ter se deslocado de atores e protagonistas visíveis para grupos e conglomerados sem uma localização precisa. A invisibilidade é o resultado de um processo complexo no qual confundem a mobilidade, a volatilidade, as fusões, a multiplicação das realidades inéditas, as alianças insólitas.

A respeito dessa invisibilidade das relações de poder, podemos citar os meios de comunicação como rádio, televisão, internet e etc. como exemplo. Quanto mais a música e a cultura caipira são difundidas nesses meios, mais há probabilidade de conquistar novos adeptos, de se territorializar, as relações de poder são exercidas, e mesmo se objetivassem atingir determinado grupo social não seria possível calcular com exatidão o alcance dessas relações. As práticas culturais do caipira, de uma forma específica, têm predomínio numa área específica. Contudo, sabemos que a cultura caipira não é absoluta nesse espaço, mas, claramente é onde essa se manifesta mais notadamente, ou seja, onde ela se evidencia mais. Percebe-se também, que as práticas culturais do Caipira, Sertanejo, Pós-Caipira, Neocaipira se coexistem sobrepostas na mesma área. Considerando as ponderações de Ribeiro (1995, p. 392), onde o mesmo alega que “uma comunidade que conserva as formas tradicionais de sociabilidade é, hoje, uma sobrevivência rara, confinada às áreas mais remotas e menos integradas do sistema produtivo”. Pode-se dizer então que, nesse mesmo espaço em que foi e é territorializada a cultura caipira, paralelamente, constituem-se também outros territórios culturais. Nesse aspecto, vale ressaltar Saquet (2005):

As forças econômicas, políticas, e culturais, reciprocamente relacionadas, efetivam o território no (e com o) espaço geográfico, centrado e emanado na e da territorialidade cotidiana dos indivíduos, em diferentes centralidades /

²⁹ Se diz “macro” no sentido de abranger todos segmentos musicais da cultura caipira.

temporalidades / territorialidades. A apropriação é econômica, política e cultural, formando territórios heterogêneos e sobrepostos fundados nas condições sociais (Ibidem, p. 49).

E o curioso também, é que, assim como a gene da cultura e música caipira tem raízes profundas na região do Vale do Paraíba, outros movimentos, mesmo em pleno século XXI, e, com toda expansão havida no território caipira, ainda abrolham dali. Como é o caso do pós-caipira³⁰. Allas (2002) aponta que:

O Vale do Paraíba sempre foi região de passagem. Desde a época dos Bandeiras, quando os desbravadores precisaram encarar a grandeza das serras do Mar e da Mantiqueira. Os tropeiros também abriram muitas picadas, na região, a partir de São Paulo em direção ao sul das Minas Gerais (Ibidem, p. 15).

O território, segundo Saquet (2005, p. 50) é resultado de estratégias de influência e controle de pessoas, fenômenos, relações. Para Cruz (2007, p. 23-24) “cada território se constrói por uma combinação e imbricação única de múltiplas relações de poder, do mais material e funcional, ligado a interesses econômicos e políticos, ao poder mais simbólico e expressivo, ligado às relações de ordem mais estritamente cultural”. Podemos complementar com Gomes (2005), quando este afirma que:

O que transforma uma área ou um espaço em território é a maneira pela qual essa ordem espacial serve como um instrumento essencial a quem exerce o controle sobre as outras pessoas. Assim, levando ao extremo essa delimitação conceitual, podemos dizer que o território só existirá quando o poder for construído a partir do controle sobre esse espaço (Ibidem, p.37).

“Sucintamente, toda relação social, econômica, política e cultural é marcada pelo poder, porque são relações de controle, influência, dominação, indução, direcionamento que os homens mantêm entre si na vida cotidiana. As relações são o poder, e o poder são as relações” (SAQUET, 2005, p. 50). Partindo desse pressuposto, podemos entender esse espaço, anteriormente ocupado por indígenas, “desbravado” pelos bandeirantes, por africanos e descendentes, e, posteriormente incutido pelas práticas e costumes dos tropeiros, e, por imigrantes, que compreende toda a Paulistânia, como o território caipira.

Segundo Saquet (1993, p. 144) “qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação revela a imagem desejada de um território, de um local de relações”. Estão bem evidenciados papéis desses personagens no processo de territorialização e a representatividade

³⁰ Mas adiante discorreremos sobre o movimento Pós-caipira.

na cultura do espaço desbravado, bem como suas relações de poder. Seja através do controle de pessoas por parte dos bandeirantes ou de renque econômico na busca por pedras e metais preciosos. A priori essa subjugação é evidenciada na tentativa de dominação dos índios para o uso mão-de-obra escravizada, e, posteriormente, a escravização do negro:

O fim do escravismo indígena em 1758 [...] acabou retomando o tráfico de escravos negros para o interior de São Paulo, especialmente para trabalharem nas fazendas agrícolas que iam se formando no rastro do caboclo. Um terceiro elemento junta-se, então, à cultura caipira. [...] como reflexo dessa mistura étnica, surgem manifestações musicais e ritmos novos que acrescentam diversidade e enriquecem as festas populares brasileiras (SOUSA, 2005, p.52).

Sem deixar de mencionar também que, os bandeirantes iam se instalando nas terras sertão afora por onde passavam, constituindo assim novos domínios territoriais. Por sua vez, com os tropeiros, evidencia-se um forte domínio de ordem econômica relacionado ao comércio. Vale ressaltar também que nos povoados situados nos trechos onde estes passavam iam se instaurando centros comerciais, que posteriormente acabaram se tornando cidades prósperas como Sorocaba, Taubaté, dentre outras (ANTUNES, 2012). Muitos dos costumes tropeiros fazem parte da cultura caipira presente em diversas cidades do interior do sertão sendo observada na culinária, na música, nas vestes e no modo de falar de inúmeras pessoas pelo interior de São Paulo (PAZETTI, 2014, p. 35). Podemos destacar dentre essas relações de ordem cultural por parte dos destes, a disseminação do “tocar viola”, que era de praxe nas paradas dos tropeiros pelo caminho.

Percebe-se também que as relações no processo de constituição da cultura brasileira, sobretudo aqui a cultura caipira, nem sempre foram marcada por eventos pacíficos de partilha de práticas. A coerção dos índios no processo de catequização desenvolvido pelos Jesuítas, posteriormente os conflitos e ameaças dos bandeirantes para com as tribos do interior do país, a escravidão do negro, dentre outros, são exemplos de subjugação e imposição forçada do modo de vida europeu, bem como a religião dos colonizadores, a cristã, que tem por consequência também reflexos no aspecto cultural. Todas essas relações sociais, pacíficas ou subjugadoras foram determinantes na territorialização da cultura caipira. Para Hall (1997):

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural - [...] Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (Ibidem, p. 59-60).

Dando maior ênfase numa perspectiva espacial, sobretudo no processo de territorialização e desterritorialização, podemos notar que estas tendem a ser marcadas por ações imponentes, especialmente em situações de conflitos entre grupos sociais distintos, tanto fisicamente quanto no viés ideológico. Uma vez conquistado o “mérito” dominador (individual ou coletivo), as relações de poder são firmadas nas mais variadas formas, os subjugados logo são induzidos ao desenraizamento, cultural ou de posses, evidenciando num primeiro instante a desterritorialização. Esse atrito entre dominantes e subjugados, de práticas culturais que antes existiam separadamente e agora começam a se interagir no mesmo espaço, tende a acarretar novas identificações, processos de reterritorialização através das interações dos diferentes grupos socioculturais, que, em dados momentos, vão consolidando novos territórios, novas territorialidades (pensando também no aspecto cultural da palavra) e representações. Vale ressaltar que mesmo os dominadores acabam sendo influenciados de alguma forma com essas interações. Elucida Souza (2016):

O que é um processo de territorialização ou desterritorialização, em sentido forte? Um tal processo pode, sem a menor sombra de dúvida, ter a ver com experiências cultural e identitariamente importantes e, no caso da desterritorialização, até mesmo traumáticas, na esteira do desenraizamento de indivíduos e de grupos sociais inteiros. [...] é, sempre e em primeiro lugar, um processo que envolve o exercício de relações de poder e a projeção dessas relações no espaço (espaço que, vou repetir, também é, simultaneamente, enquanto substrato material e lugar, uma referência e um condicionador das próprias práticas de poder). Aliás, envolve, não raramente, também o uso da violência, como exemplificado por fenômenos como migrações forçadas após uma conquista militar [...] (Ibidem, p. 101-102).

Segundo Saquet (1993, p. 147) “o espaço representado não é mais o espaço, mas a imagem do espaço, ou melhor, do território visto e/ou vivido. É, em suma, o espaço que se tornou o território de um ator, desde que tomado numa relação social de comunicação”. Desta forma, o ator e representante do território em questão aqui seria o caipira, pensando num sentido macro da palavra, abrangendo todos personagens arraigados e/ou influenciados por essa cultura. Nesse aspecto, Gómez (2001) alega que:

Quando designamos um território, estamos sempre assumindo, mesmo que implicitamente, a existência de um espaço geográfico e de um sujeito que exerce certo domínio sobre ele, uma relação de poder, uma qualidade de possuidor ou uma faculdade de apropriação. A relação de pertença ou apropriação não se refere apenas aos elos de propriedade, mas também àqueles

laços subjetivos de identidade e afeto existentes entre o sujeito e seu território (Ibidem, p. 20-21)³¹.

Para Saquet (1993, p. 153) “falar de território é fazer uma referência implícita à noção de limite que, mesmo não sendo traçado, como em geral ocorre, exprime a relação que um grupo mantém com uma porção do espaço. A ação desse grupo gera, de imediato, a delimitação”. Não faria sentido também falar de território sem pensar numa referência espacial, em demarcações, mesmo que de um forma imaginária, até mesmo porque não estamos debatendo sobre divisões políticas, mas sim da extensão de certas práticas culturais no espaço. “O território, não seria um simples instrumento de domínio político e/ou espaço público de exercício de uma (pretensa) cidadania, mas efetivamente um espaço de identificação e (re)criação do/com o mundo, a ‘natureza’ (HAESBAERT, 1997, p. 31)”.

O território (especialmente no sentido simbólico) caipira na atualidade ainda possui ênfase na mesma área geográfica, e pode se dizer que o mesmo não foi totalmente suprimido pelos processos de urbanização ocorrentes nos últimos anos. Mesmo em regiões metropolitanas é possível encontrar vários grupos culturais caipiras. Esses grupos, nessas cidades, coexistem com a diversidade cultural contemporânea, ou seja, com grupos sociais oriundos de outras culturas. O caipira vem se adaptando à contemporaneidade, sobretudo os, neocaipiras, caipira groove e sertanejos, em sua maioria, sabem ler, ingressam em universidades, possuem eletrodomésticos, computador e se conectam à internet, se interagem com outros territórios culturais virtual e fisicamente. O que não quer dizer que este vai se perder territorialmente falando, mas sim se localizar e/ou enfatizar as suas relações no seu meio de convívio.

1.4. Territorialidade, campos de produção e hibridação

Antes de adentrar no debate sobre territorialidade na música caipira, precisamos entender um pouco mais do seu conceito. Territorialidade é um conceito geográfico derivado de território. Para Araújo (2007, p.24) “território” é entendido como uma taxonomia efetuada por agentes sociais e objetivada através do referimento geodésico relacional de signos. Outros autores defendem que o termo território representa muito mais do que uma delimitação geográfica, ou ainda, os elementos físicos, econômicos, políticos e etc. compreendidos em seu contexto. Baseado nessa perspectiva, e, para melhor compreensão das concepções de

³¹ Tradução nossa. Original: “Cuando designamos un territorio siempre estamos asumiendo, aun de manera implícita, la existencia de un espacio geográfico y de un sujeto que ejerce sobre él cierto dominio, una relación de poder, una calidade de poseedor o una facultad de apropiación. La relación de pertenencia o apropiación no se refiere sólo a vínculos de propiedad sino también a aquellos lazos subjetivos de identidad y afecto existentes entre el sujeto y su territorio (GÓMEZ, 2001, p. 20-21).

“território” podemos levar ainda em consideração as ponderações de Santos (2007) quando este alega que:

O território em que vivemos é mais do que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico. A linguagem regional faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amálgama, sem o qual não se pode falar de territorialidade. Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos (Ibidem, p.82).

Mendes e Almeida (2008, p.29) relacionam ainda noções de representações sociais com territorialidade ao aludir que a carga simbólica proveniente de território e lugar “[...] desempenham papel fundamental na configuração de memórias e representações sociais, o que envolve a compreensão de que os símbolos, os discursos, as práticas sociais consolidam determinadas territorialidades, interferem nas configurações socioespaciais”. Santos (2007) vai um pouco mais além nessa reflexão. Após alegar que “**cultura e territorialidade** são, de certo modo, sinônimos”, pondera:

A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento (Ibidem, p.81).

Aproximamos a afirmação de Santos ao pensamento de Cosgrove (1983, p.14) quando alega que:

Na sociedade de classes, a cultura é o produto da experiência de classes. Os reflexos do senso comum de cada classe sobre sua própria experiência material é parte de sua luta com outras classes, cada uma tentando impor o que vê como a validade universal dessa experiência.

Ao analisar essa aproximação dos conceitos de “territorialidade” e “cultura” notado aqui, surgem também alguns questionamentos, à exemplo, qual seria numa perspectiva geográfica a melhor definição de cultura? De antemão, nota-se que, há apontamentos de que a fruição da cultura é abalizada sobre as fundações de um território do qual evidencia também representatividades. Para Rocha e Almeida (2005):

Não é fácil definir cultura, visto ter inúmeros significados em diversos contextos, inserida em diferentes territórios. O conceito de cultura mais aceito pela Geografia é o da Antropologia Cultural, pois esta reconhece que os seres humanos vivem num mundo que foi construído por eles mesmos e nele

encontram significado. A cultura é constituída pelo mundo cotidiano vivido por todos nós e onde todos nos movimentamos, relacionando-nos entre nós e com o entorno. Este mundo vivido acontece num território, cujas territorialidades se definem pelas diferenças culturais e onde o poder se manifesta. Os grupos humanos possuem símbolos, língua, costumes, religião, crenças que os distinguem uns dos outros. A diferença é que faz a beleza do mosaico dos povos. Normalmente, cada grupo com características culturais diferentes dos outros, habita um território contínuo com suas diversas territorialidades onde o poder é exercido, onde seu mundo é vivido, percebido e concebido. Essas diferenças é que constituem a cultura, que se manifesta através de uma linguagem verbal, com suas músicas, língua, mitos, lendas, crenças, e não-verbal, com seus símbolos, ícones e índices (Ibidem, p. 3).

Goméz (2001) é outro autor que aproxima o conceito de territorialidade com esse simbolismo cultural predominante em determinada área geográfica (as vezes com delimitações imaginárias) praticado por um ator social (coletivo ou individual) que atribui vínculos e identificações com o território. Pondera:

Se entende por territorialidade o grau de dominância que tem determinado sujeito individual ou social em certo território ou espaço geográfico, assim como o conjunto de práticas e suas expressões materiais e simbólicas, capaz de garantir a apropriação e permanência de um território dado sob determinado agente individual ou social (Ibidem, p. 22)³².

Segundo Raffestin (1993, p. 150) “Toda prática espacial, mesmo embrionária, induzida por um sistema de ações ou de comportamentos se traduz por uma “produção territorial” que faz investir tessitura, nó e rede”. A territorialidade está além da mera conexão espacial física, ela é produto da interação do indivíduo com o meio, da vivenciação de certas práticas que o distingue de outros grupos sociais e é determinante na instituição de vínculos e pertencimento deste sujeito à um determinado território.

A territorialidade se inscreve no quadro de produção, da troca e do consumo das coisas. Conceber a territorialidade como uma simples ligação com o espaço seria fazer renascer um determinismo sem interesse. É sempre uma relação, mesmo que diferenciada, com outros atores (RAFFESTIN, 1993, p. 161).

Quando nos referimos a trocas e consumo logo pode vir à tona a ideia de mercado de bens materiais. Mas as interações determinantes de uma territorialidade estão além de meras barganhas de posses e objetos físicos. Haesbaert (1997, p. 30) diz que “a terra é como um romance ou um poema a decifrar. “Porque cada cultura, cada grupo e às vezes até mesmo cada

³² Tradução nossa. Original: “Se entiende por territorialidad el grado de dominio que tiene determinado sujeto individual o social en cierto territorio o espacio geográfico, así como el conjunto de prácticas y sus expresiones materiales y simbólicas, capaces de garantizar la apropiación y permanencia de un territorio dado bajo determinado agente individual o social (GÓMEZ, 2001, p. 22)”.

indivíduo preenche seu espaço não apenas com um conjunto de instrumentos e “utilitários” mas também de emoção e sensibilidade”. Partindo desse pressuposto podemos incluir então, dentre as práticas espaciais que caracterizam uma territorialidade, as diversas formas de relacionamentos presentes em determinado grupo social, demonstrações de afetividade para o outro e com o lugar e outras formas de manifestações simbólicas. Para Haesbaert (1997):

Como a escolha de um símbolo não pode privar-se de toda a referência ao “real”, podemos associar essas reflexões ao nosso campo, a geografia, lembrar que muitos espaços expressam muito mais do que a manifestação concreta de seus prédios, territórios (enquanto espaços concreta e/ou simbolicamente dominados/apropriados) de um caráter particular, especial, cuja significação extrapola em muito seus limites físicos e sua utilização material (Ibidem, p. 24).

Quando nos referimos aqui a campos de produção, lembramos Bourdieu (2003), que segundo este, conduz a um “campo de forças, a espaços sociais” específicos, ou seja, a espaços de atuação social específica numa trama sociocultural maior, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”, que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que neles atuam. Interessante observar que os campos de produção social são subdivididos em subcampos de produção cultural e que lhes são peculiares agentes que incorporam um *habitus* que lhes direcionam a ação. O conceito de *habitus*, portanto, dialoga com o conceito de campo de produção, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social inerente a um campo de produção pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Ainda segundo Bourdieu (1983, p.73):

O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significativa de um agente singular sejam, no entanto, “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas. A parte das práticas que permanece obscura aos olhos de seus próprios produtores é o aspecto pelo qual elas são objetivamente ajustadas às outras práticas e às estruturas; o próprio produto desse ajustamento está no princípio da produção dessas estruturas.

Hibridação cultural e Territorialidade são conceitos que vem rendendo muitos debates e discussões na atualidade. Entende-se por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 2003, p. 19). Haesbaert e Porto-Gonçalves (2005, p. 90) fazem uma relação entre hibridismo e territorialidade ao alegar que na América Latina, podemos dizer que “o hibridismo cultural não é simplesmente sinônimo de ‘desterritorialização’, de desenraizamento, mas a forma encontrada, principalmente pelos povos

subjugados, de se ‘reterritorializar’, reconstruir, de algum modo, seus territórios”. Enfim, mais especificamente se tratando de uma desterritorialização culturalista, segundo Haesbaert (2006) essa é

percebida a partir de uma leitura do território como fonte de identificação cultural, referência simbólica que perde sentido e se transforma em um “não lugar”. Estes “não territórios”, culturalmente falando, perdem sentido/o valor de espaços aglutinadores de identidades, na medida em que as pessoas não mais se identificam simbólica e afetivamente com os lugares que vivem, ou se identificam com vários deles ao mesmo tempo e podem mudar de referência espacial-identitária com facilidade (Ibidem, p. 131).

Vale ressaltar aqui Claval (2007, p. 184), onde o mesmo é bem enfático ao alegar que certos grupos mostram, entretanto, através da história e através do espaço, uma surpreendente capacidade de permanecerem fiéis a certos traços de sua cultura. Mas lembra: “O que dá às culturas sua identidade resiste, assim, às vezes, à passagem do tempo. Isto não quer dizer que as sociedades portadoras de tais culturas escapem às transformações da história [...]” (Ibidem, p.321). Poderíamos complementar essa linha de pensamento com as ponderações de Santos (2012, p. 65), onde este alega que “a cultura mantém relações complicadas com a sociedade de que faz parte. Ela é produto da sociedade, mas também ajuda a produzi-la, tanto porque está ligada à manutenção de concepções e de formas de organização e de vida, quanto porque está ligada à transformação destas”. Partindo dessa perspectiva, vale ressaltar Mariano (2001), quando a mesma descreve o panorama da cultura caipira na atualidade:

A questão da identidade com o caipira leva o depoente a fazer um passeio pelas suas referências que ficaram na memória; ora o caipira era o caboclo que falava tudo “errado”, ora era o tocador de viola, ou, incluindo-se, eram todos os que nasciam e moravam em fazendas. As manifestações que expressam uma cultura caipira estão sobrevivendo nas lacunas que o capitalismo deixou, porém são pouco visíveis, pois são sutis, pontuais e individualizadas. Não há um agrupamento que se identifique com a cultura caipira de forma sólida e tradicional. São muitos subjetivos os traços caipiras encontrados, os quais convivem com a lógica da vida moderna, mediada pelo mercado (Ibidem, p. 258).

Dado essas conjecturas, pode-se considerar que a ação dos novos violeiros de retomar aspectos da música caipira, a hibridizando com elementos da música erudita, seria de certa forma uma espécie de autodefesa e remarcação de um território cultural, contudo que está referido ao caipira das classes populares. Este cada vez mais sufocado pela “imposição” dos veículos de comunicação em massa, que cada vez mais “sobrepõe” influências nos modos e práticas humanas.

Com o neocaipira a música de viola adquire um prestígio que extrapola as fronteiras de seu território, prestígio esse de caráter internacional. Salvo os shows feitos por artistas do sertanejo pop fora do país, especialmente para comunidades brasileiras territorializadas no exterior, a música do universo caipira parcamente extrapola o caráter regional de seu público. A receptividade da música do neocaipira é distinta da caipira tradicional, este último que foi muito vitimado por preconceitos outrora. As críticas feitas ao neocaipira geralmente são positivas, obtendo reconhecimento inclusive no âmbito da música erudita. Sá (2006) relata que quando Roberto Corrêa fez seu primeiro recital de viola solo na UnB, com uma plateia formada principalmente por professores e alunos de música, alguns destes estavam armados até os dentes de preconceito. Mas logo sua proposta musical molificou os “ouvidos endurecidos” para o som da viola caipira.

A modernidade da proposta, a princípio, encontrou ressonância na capital modernista por excelência. Na mídia impressa, principalmente, Roberto foi bem recebido. É um caso raro de artista em Brasília que não tem uma vírgula para falar contra a cobertura que a imprensa lhe dedicou ou dedica (SÁ, 2006, p. 42).

Além da própria música em si ser hibridizada, nas apresentações neocaipiras, mesmo nas salas de concerto onde existem ritos de formalidades a serem seguidas nas apresentações, há uma certa flexibilidade nesse aspecto nos recitais neocaipiras. O hábito do caipira de sentar às rodas para contar os causos – sendo estes verídicos ou não – é trazida para os palcos das salas de concerto. Há um clima de descontração e aproximação com o público nos recitais neocaipiras. Henrique Pinto, um dos maiores nomes do violão erudito brasileiro, descreve isso quando faz referência a trajetória do neocaipira Fernando Deghi no prólogo do livro *Viola Brasileira e Suas Possibilidades*:

Pensar e agir como violeiro foi um longo caminho, não foi apenas tocar seu instrumento, mas estar vivenciando o caboclo com sua fala mansa contando os “causos”, recriando as eternas histórias e formulando novas, sempre misteriosas e com seus imaginários. Fernando se tornou violeiro, foi chegando devagar, foi largando seu violão e toda sua formação erudita para desvendar a sonoridade e linguajar de seu novo instrumento, se inteirou de todas as possibilidades técnicas e fez da viola sua nova morada musical, sempre com a competência e sinceridade que o faz músico de primeira grandeza. (DEGHI, 2001, p. 12).

Apesar do grande preconceito que sempre sofreu, e até mesmo as críticas dos “puritanos” defensores de uma música caipira legítima, o decorrer da história nos mostra que a cultura caipira sempre foi uma cultura em parte específica e em parte diversa. Sobretudo,

demonstrou ser ainda uma cultura resiliente, adaptando-se sempre as influências sofridas. Isso é claramente evidenciado na sua música. Pode se dizer, que os diálogos feitos desta com outras dimensões culturais não necessariamente alteraram completamente sua identidade, mas sim agregaram novos elementos simbólicos que vieram reforçar sua representatividade.

2. O CAIPIRA, A VIOLA E SUA MÚSICA: VARIAÇÕES, DENOMINAÇÕES E IDENTIDADES

Interessa-nos nesse trabalho, sobretudo, a trajetória e as sonoridades ligadas à viola caipira nas suas variadas vertentes de gêneros e/ou estilos musicais, bem como os contextos socioespaciais/culturais e as questões de identitárias que os circundam. Essa música,

denominada caipira, é originada da temática rural e da forma de sujeitos interioranos se expressarem, que segundo Tinhorão (2001, p.208) abrange a vasta região Centro-Sul do país, compreendida por quase todo o estado de São Paulo, parte do interior do estado do Rio de Janeiro e ainda grandes espaços de Minas Gerais, Goiás, Paraná, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Outros autores como Sant’Anna (2000), Dias (2012), Vilela (2013), Ferrete (1985), Corrêa (2000), Zan (2008) e Leite (2012) também apontam delimitações geográficas equivalentes a essa “região”³³ onde é evidenciada a prática da música e cultura caipira e a difusão do tocar viola.

A relação de pertencimento ou apropriação não se refere somente a vínculos de propriedade, mas aqueles laços subjetivos de identidade e afeto existentes entre o sujeito e seu território (GÓMEZ, 2001, p. 20-21). Santos (1999, p.10) afirma que “a identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence”. Podemos complementar com Penna (1992), quando esta refere à questão da autoatribuição na identidade:

Sendo assim, pelo entrecruzamento entre o plano simbólico e o das práticas sociais, o jogo de reconhecimento expressa e origina-se em relações de poder: fazer-se reconhecer como, ou seja, legitimar uma certa identidade pretendida ou rejeitar uma certa identidade imputada, dar novos conteúdos à classificação dominante, impor um eixo de classificação mais favorável; atribuir identidades, jogando com a valorização ou discriminação do outro etc. (PENNA, 1992, p.68).

A constituição de uma identidade, seja esta individual ou coletiva, é sempre um processo contínuo e sempre sujeito a ser influenciado por fatores temporais e espaciais, da historicidade e do meio sociocultural. Cruz (2007, 31) alega que “as construções das identidades estão estreitamente ligadas às relações de poder”. Complementa:

Não se confunde com as ideias de originalidade ou autenticidade, pois os processos de identificação e os vínculos de pertencimento se constituem tanto pelas *tradições* (“raízes”, heranças, passado, memórias etc.) como pelas *traduções* (estratégias para o futuro, “rotas”, “rumos”, projetos etc.) (Ibidem, 2007, p.16).

A partir desses pressupostos, entendemos então que essa apropriação simbólico-afetiva está diretamente ligada ao processo de constituição da identidade. Enfatizando isso, Fuini

³³ Apesar do foco desse trabalho ser a viola, a cultura e o território caipira, não poderíamos deixar de mencionar o uso da viola em outras regiões do Brasil, com os violeiros repentistas nordestinos e as tradições da viola nos Sambas de Viola ou Samba de Roda na Bahia, por exemplo. Com destaque também para violeiros como o pernambucano Adelmo Arcoverde, exímio instrumentista que integra juntamente com Roberto Corrêa, Paulo Freire, Almir Sater e outros o projeto Violeiros do Brasil coordenado por Miriam Taubkin, que possui livro e DVD homônimos.

(2014, p. 100), outro geógrafo que possui pesquisas relacionadas a música, acrescenta ainda que:

Identidade é o sentimento e a relação de pertencimento e de aproximação que se estabelece com outras pessoas, atividades, objetos e lugares. A identidade é mobilizada por sentimentos religiosos, políticos, familiares, linguísticos, musicais, esportivos, nacionalistas e, mormente, expressam-se territorialmente tanto no sentido de posse e apropriação, como no sentido de controle e circulação, bem como no aspecto de expressão e representação.

Ainda em relação à identidade, segundo Hall (1997, p. 13) esta “é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Outro autor que parece seguir essa linha de raciocínio é Cruz (2007, p.31) o mesmo alega que “a identidade não é uma essência, nem é naturalmente construída, mas sim uma construção histórica e social”. Partindo dessa perspectiva, não é difícil fazermos um paralelo com a constituição da identidade caipira. No seu percurso, conforme mencionamos anteriormente, houveram vários personagens, de diferentes etnias e culturas, que foram se agregando em períodos distintos da história e instaurando o que conhecemos hoje como cultura caipira. Para o musicólogo Paulo Castagna (apud CORRÊA, 2014, p.56), “música caipira é a música que foi criada para as pessoas que partilhavam da cultura caipira e como esta vem sofrendo fortes transformações [...] ela veio sendo uma coisa e daqui para frente será outra. E será o que a gente quiser que ela seja”. A autenticidade identitária, às vezes poderia ser vista até mesmo como uma utopia, imposições simbólicas de determinado grupo social na busca de uma legitimação cultural. Segundo Penna (1992):

Quando determinados traços e práticas culturais são selecionados como “símbolos” de identidade, sua natureza é alterada: sua imutabilidade é enfatizada, pois buscam reproduzir e representar o autêntico e o tradicional, tornando-se traços diacríticos na construção coletiva da identidade do grupo. Esse processo, que guarda semelhanças com o de constituição do típico, confere novos significados e essas práticas, ao mesmo tempo em que lhes retira o caráter vivo, mutável e dinâmico, fixando-as como um fetiche (Ibidem, p. 77).

A constituição de uma identidade parece depender de uma dinâmica de relações (materiais e imateriais) socioculturais. Segundo Castells (1999, p. 22) identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”. Dando mais ênfase aqui no aspecto geográfico da identidade, uma vez que, o

simbolismo que é fruto das interações sociais produz também uma identificação com o espaço vivenciado, ou seja, uma identidade territorial. Essa que segundo Haesbaert (1999) ocorre:

[...] quando o referente simbólico central para a construção desta identidade parte do ou transpassa o território. Território que pode ser percebido em suas múltiplas perspectivas, desde aquela de uma paisagem como espaço cotidiano, “vivido”, que “simboliza” uma comunidade, até um recorte geográfico mais amplo e em tese mais abstrato, como o do estado nação (Ibidem, p. 178-179)

Esses significados estão também susceptíveis as ações do tempo, o que as vezes acaba ocasionando numa relativização do referencial identitário. O que representa um grupo social ou indivíduo hoje, amanhã pode representar, mas refletindo também as influências transformações ocorridas no percurso temporal. O caipira, de uma maneira geral, que outrora fora caricaturado, exposto como um indivíduo atrasado, de pouca instrução, hábitos campesinos e/ou modos rústicos, hoje usufrui dos frutos de sua produção no agronegócio. Se em outra ocasião usava carro de boi e/ou carroças para transportar seus insumos hoje transita em luxuosas pick-ups e/ou veículos modernos e luxuosos. As roupas “xadrez” tecidas e confeccionadas através da produção doméstica (desde a colheita do algodão, fiação, tintura, tecelagem e costura) hoje são substituídas pelos modernos jeans e outros vestuários frutos da industrialização e modernização. O homem do campo contemporâneo também acompanha a moda, mesmo que um nicho particular dessa. O *Caipira Picando Fumo*, pintura datada de 1893, de Almeida Júnior talvez não seja hoje a melhor identificação visual do caipira contemporâneo, o que melhor representa a relação homem-terra, sobretudo, daqueles que apesar de terem seus labores na zona rural e optam por residir no meio urbano. As transformações históricas na sociedade são, sobretudo, fatores determinantes na constituição identitária, lhe proporcionando sempre atualizações. Segundo Cruz (2007)

“A identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato fixo, estável, permanente e definitivo, nem tampouco é completamente coerente, unificada, mas sim instável, contraditória, inacabada e contingente. É uma *construção*, um processo de produção *relacional* de significados sociais e culturais de uma determinada posição de sujeito, construída historicamente no movimento das relações de poder na sociedade. A identidade se realiza através das práticas discursivas e narrativas, do imaginário, da memória coletiva e dos símbolos usados para criar e sustentar performaticamente o consenso pelo menos temporário de uma posição-de-sujeito (Ibidem, p. 22)”.

Apesar de ser comum também em outros segmentos musicais que têm algum tipo de ligação com o caipira, nesse caso específico do pós-caipira ou caipira *groove*, fica mais

evidenciado, em termos de constituição identitária, o que Castells (1999, p.24) denomina de “identidade de projeto”, e essa sobrevém “quando os atores sociais, utilizando de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar transformação de toda a estrutura social”. Fica bem clara a intenção dos indivíduos desse grupo. Uma vez que, usam a música caipira como matriz, acrescentando-lhe elementos de outros campos de produção musical, objetivando então criar um segmento musical, uma nova identidade cultural. E esta, não pode ser mais denominada meramente “caipira”, daí a ideia das novas rotulações pós-caipira, caipira groove, dentre outras. Para Mira (2014):

Essa crença nas culturas consideradas tradicionais adquiriu, na virada para o terceiro milênio, dupla dimensão, local e global. No plano local, ela representa construção de identidades, autoestima, negócios e postos de trabalho. No plano global, o que se espalhou foi a crença de que a diversidade cultural aliada à biodiversidade seria capaz de salvar o mundo do suposto desastre ecológico para o qual ele estaria caminhando. Sob este ponto de vista, a cultura caipira faria parte da grande reserva cultural a que damos o nome de patrimônio (Ibidem, p. 94-95).

Nesse horizonte entre local e global, algumas coincidências persistem. Nota-se também que, as naturalidades dos violeiros em questão, notadamente os neocaipiras, não extrapolam o território caipira. Com destaque para os estados de São Paulo e Minas Gerais. Por conta disso, “inevitavelmente”, suas identificações culturais, de alguma forma se atrelam ao universo cultural caipira. Mesmo aqueles que estariam em outros contextos culturais, como é o caso do violeiro Paulo Freire, ao ler sobre o sertão logo se identificou com ele. É notório que, nessa ocasião, houve um sentimento de pertencimento a cultura caipira da sua parte. E mesmo não vivendo isso na ocasião, resolveu retornar para conhecer de perto e vivenciar essa cultura. “Viveu rituais, crenças, lendas e festas que giram em torno do instrumento” (NEPOMUCENO, 1999, p. 38). Essa inserção de novos personagens no âmbito da música caipira, mesmo que se apropriem dessa e confira a esta um caráter ressignificado, se deve muito também aos processos de globalização. Em relação a estes, Hall (1997) aponta que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades [...], dentre as quais **parece possível fazer uma escolha** (Ibidem, p. 75).

Os novos violeiros, sobretudo os neocaipiras, em sua maioria, são advindos de outras dimensões culturais e/ou ao menos estiveram de passagem por essas antes de se firmarem no universo da viola caipira. São em sua maioria jovens urbanizados, grande parte também universitários, que resolveram abraçar a viola e a cultura caipira como causa, retrabalhando essa música com diálogos culturais dos mais variados tipos. “O movimento neocaipira cresce a cada dia e se constitui numa força paralela que atua fora do esquema das multinacionais do disco” (NEPOMUCENO, 1999, p. 228). Talvez o prestígio que essa música vem adquirindo se deva ao fato da mesma ter surgido num momento em que o fenômeno da globalização tem provocado um grande interesse pelas diferenças culturais. Pois ao contrário do que foi apregoado em outros tempos, de que esse fenômeno acarretaria num tipo de homogeneização cultural, alguns autores hoje defendem que paralelamente existe um tipo de movimentação, essa que ao invés de homogeneizar, evidencia as diferenças, notadamente as culturais. Isso se torna mais enfático em circunstâncias em que diferentes grupos socioculturais coexistem num determinado espaço. A respeito disso Haesbaert e Limonad (2007) alegam que:

A ideia de globalização, no fim do século XX, remete de imediato a uma imagem de homogeneização sociocultural, econômica e espacial. Homogeneização esta que tenderia a uma dissolução das identidades locais, tanto econômicas quanto culturais, em uma única lógica, e que culminaria em um espaço global despersonalizado. Há que se considerar, porém, que tal ideia de homogeneização é falsa. [...] Se muitos autores afirmam que o mundo contemporâneo vive uma era de globalização, outros, por sua vez, enfatizam como característica principal do nosso tempo a fragmentação. Globalização e fragmentação constituem de fato os dois polos de uma mesma questão que vem sendo aprofundada, seja através de uma linha de argumentação que tende a privilegiar os aspectos econômicos - e que enfatiza os processos de globalização inerentes ao capitalismo, seja através do realce de processos fragmentadores de ordem cultural, que podem ser tanto um produto (veja-se o multiculturalismo das metrópoles com o aumento do fluxo de migrantes de diversas origens) quanto uma resistência à globalização (veja-se o islamismo mais radical) (Ibidem, p.40).

A identidade não é um fenômeno estático, mas dinâmico, fruto da incessante interação entre uma determinada comunidade e o seu espaço relacional (POLLICE, 2010, p. 10). Em um país como o Brasil, multiétnico, multirracial, pluricultural, é notória a recriação de identidades e territorialidades, o que nos permite continuar estudando esses fenômenos, neste caso, correlacionando música e geografia, com foco na vertente neocaipira.

2.1. Ano de 1929: registra-se uma referência de música caipira

Antes de discorrermos aqui sobre música neocaipira e suas peculiaridades territoriais, não poderíamos deixar de fazer um breve retrospecto sobre seu processo histórico e geográfico, a música caipira, e, especialmente sua relação com a viola. A respeito do processo de formação étnica e territorial, Vilela (2013, p.93) relata que “o percurso da viola com o caipira vem de longe. Da catequização dos índios e mamelucos ainda no século XVI aos bandeirantes e depois dos tropeiros, a viola firmou-se nesse espaço geográfico, nas práticas culturais e fez-se portavoza de sua musicalidade”. Segundo Cândido (2001), podemos levar em consideração que:

A fixação generalizada do paulista ao solo, em seguida ao fim dos ciclos bandeirantes, no século XVIII, fez com que se espraiasse pela capitania, até os limites do povoamento, uma população geralmente marcada pelas características acima definidas. Um lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das capitanias de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso, Cultura ligada a formas de sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e coesão dos bairros (Ibidem, p. 103).

Não podemos deixar de destacar também a influência do negro, esse que na música brasileira de uma forma geral, é de suma importância cultural, uma vez que sutilezas como acentuações no contratempo (comumente denominado de ritmo quebrado), balanço e gingado³⁴ rítmico. O batuque, jongo, samba rural (que inclui desafios entre violeiros e sapateios nas suas práticas) e o lundu (esse ritmo também foi muito tocado na viola, inclusive à época da catequização dos índios) são exemplos de matrizes rítmicas de origem africana. Apesar dessa influência na música caipira, Alves Júnior (2009) relata:

Essa música começa, então, do contato que o português teve com os índios, principalmente, quando das primeiras missões jesuítas com o objetivo de catequizar os nativos. Os portugueses acrescentaram a rústica viola trazida de Portugal à dança dos indígenas, o que desencadeou o surgimento do catira, vindo do cateretê dos índios, o primeiro ritmo caipira a se desenvolver e receber letra. O entrelaçamento do conteúdo religioso dos padres portugueses com a dança dos silvícolas sofreu diferentes (trans)formações, misturou-se a elementos de outras culturas, em especial, a do negro africano trazido ao Brasil para o trabalho escravo, o que se traduz nos mais diversos ritmos da música caipira hoje existentes. Podemos, então, afirmar que a música caipira, surge da amálgama dos elementos das culturas indígena, africana e portuguesa (Ibidem, p.32).

³⁴ No contexto musical a palavra se refere às questões dinâmico-interpretativas, que consiste em sutilezas como *staccato*, acentuar (geralmente no contratempo) e ou atenuar (principalmente no tempo forte do compasso) um som etc. sempre de forma despreendida e distinta dos padrões de uma métrica rítmica, como acontece na música erudita, por exemplo. Esse tipo de música possui características mais dançantes e sugerem movimentos com maior malemolência e soltura.

A viola, por muito tempo, foi tida até mesmo como um tipo de estandarte de valores culturais da população do campo e do povo interiorano, um elemento simbólico de representatividade, sobretudo, da cultura caipira. Entretanto, nas suas interações com a mídia e com o público das metrópoles no transcorrer dos séculos XX e XXI – a música na qual antes havia do predomínio desse instrumento – esteve sujeita a processos de ressignificação e hibridização com elementos dos mais diversos gêneros e estilos musicais, que acabou demudando radicalmente suas matrizes iniciais. Tomamos aqui por referencial de “matrizes iniciais” nesse trabalho, a música caipira feita a partir dos seus primeiros registros de gravações, pois, apesar de toda influência musical e cultural envolvida no enraizamento e na sua constituição, quando nos remetemos à música caipira já temos fixado em nossas mentes um modelo musical preestabelecido. Partindo dessa perspectiva, Vilela (2013, p. 58) assinala:

Quando pensamos em música caipira, nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando ela começou a ser gravada, no fim da década de 1920. Através do rádio e dos discos, ela trouxe a nós o cotidiano do camponês do centro-sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como viola e violão.

Esse autor relata ainda o processo de consagração da nacionalização e regionalização da viola. Que, nesse período, acabou-se estabelecendo a mesma como uma importante bandeira e/ou representante das práticas culturais do caipira:

Durante todo o processo de legitimação da viola como um instrumento brasileiro, ela, de uma forma ou de outra, esteve ligada ao fazer do campo, mesmo quando era um instrumento citadino entre séculos XVI e XIX. Porém, nenhum momento legitimou e difundiu tanto a viola quanto o das gravações dos caipiras, a partir de 1929. Esse evento esteve intimamente ligado a radiodifusão que não só fez que a viola se popularizasse em regiões onde seu alcance não se efetivara, como também fez que a realidade e aspectos da história desse camponês do centro-sudeste do país chegassem ao alcance de todos (VILELA, 2013, p. 92).

Sendo assim, quando nos referirmos à música caipira nesse trabalho, estaremos fazendo menção a trabalhos musicais com registros fonográficos datados a partir de 1929. Pois antes disso se desconhece outra forma de registro nesse campo. Como é o caso das músicas eruditas de tradição europeia, por exemplo, que eram registradas através de notações grafo-musicais, sobretudo em partituras. Já no universo caipira, assim como é comum também em outras culturas populares, a forma mais comum é a oralidade. Ou seja, essas canções populares, folclóricas, e/ou de cunho religioso-festivo são difundidas através da tradição oral. A esse respeito Ribeiro (2006, p.18) relata:

Já que o índio também não escrevia, essa acabaria por ser uma das marcas da música caipira: a expressão oral, a informação boca a boca que passa de um a outro, de geração a geração, da comunidade daqui ao grupo de lá [...]. A música caipira, portanto se apoia no inconsciente coletivo apenas verbalizado. Não por coincidência, alguns dos maiores criadores desse gênero são gente simples, humilde, semialfabetizada ou analfabeta de vez.

Não obtivemos com precisão, até a ocasião dessa pesquisa, a localidade em que foram feitas essas primeiras gravações com a Turma do Cornélio Pires. Sabemos sim, que a RCA Victor, nessa ocasião, tinha sede no Rio de Janeiro. Contudo, no ano seguinte, os primeiros dissidentes da Turma, a dupla Mandy e Sorocabinha, chamaram a atenção da gravadora ao propor que fizessem uma produção desvinculada do trabalho de Cornélio Pires. “O interesse da RCA Victor em investir nas gravações foi tanto que logo enviou equipamentos e técnicos do Rio de Janeiro para Piracicaba³⁵. O local³⁶ das gravações foi na Escola Normal de Piracicaba (atual Escola Sud Mennucci), que era dirigida pelo professor Manoel Lourenço "Mandy". Os técnicos que vieram era todos norte-americanos e as gravações de cada música não podiam passar de três minutos” (ANTUNES, 2012, p.28). O que leva a crer na hipótese de que possa ter ocorrido algo semelhante com a Turma de Cornélio, que algumas de suas gravações possam ter ocorridas no estado de São Paulo. Contudo, nos indicativos das capas dos discos eram comumente determinados os gêneros e indicativos de sua procedência espacial, a exemplo: “Cururu – Dança Typica Paulista”, “Cateretê - Dança Typica Paulista”.

O curioso é que, o mesmo veículo que contribuiu para a consolidação e difusão da cultura e o fazer musical do caipira, de certa forma, expôs o mesmo as influências de outras sonoridades. Possivelmente pelo fato de que, ao adentrar as gravadoras, o caipira passa a ter uma maior conexão com os veículos de comunicação, e com isso, passa a ter também oportunidade de ter contato com outras culturas distintas. Seja por curiosidade deste de experimentar novos sons, ou mesmo imposições das gravadoras na procura de criar um produto mais vendável, acabou-se então incrementando elementos musicais alheios ao seu campo de produção cultural, este que outrora era de temática rural e uma representação mais afeita à população do campo e suas práticas. O Brasil de 1930 tem uma vida urbana e diversa em algumas cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

³⁵ Mandy era professor e foi eleito vereador duas vezes por Piracicaba (ANTUNES, 2012).

³⁶ Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/duplas/turma_caipira_victor/turma_caipira_victor.html> acessado dia 07 de março de 2017.

Desde que a música caipira foi inserida no mercado fonográfico através da iniciativa de Cornélio Pires³⁷, que com recursos próprios³⁸ patrocinou a primeira leva de discos de artistas³⁹ caipiras (a recepção foi tamanha que num curto prazo Cornélio volta à gravadora para prensagem e gravação dos novos discos), seguidamente, ao transcorrer do século XX (e até os dias atuais), essa música – que para inserção no mercado fonográfico já tivera passado por algumas adaptações, tais como, estilos musicais que tinham músicas de longa duração, como a moda de viola, por exemplo, tiveram que ser comprimidos para caber no formato de mídia da época, o 78rpm⁴⁰, que suportava por volta de 3 minutos de gravação de cada lado do disco – sofreu diversas influências de outros gêneros musicais alheios ao campo de produção cultural caipira. Em alguns momentos, talvez também por questões mercadológicas, houve algumas iniciativas de atribuir novas denominações a esses novos modelos musicais, que apesar de terem matriz caipira possuem uma estética um pouco diferenciada. Não é o objetivo desse trabalho fazer uma discussão detalhada sobre cada segmento musical despontado do caipira, mas sim apontar alguns desses percursos feitos por essa música. Em relação à temática caipira Pimentel (1997) diz que:

Na música caipira, as aspirações do caipira são bastante prosaicas. Nada que exceda a simplicidade de uma vida doméstica ao lado dos familiares, dos amigos (a companheirada) e do compadrio. É quase como se os limites coincidisse com as fronteiras do seu bairro rural e tudo o que excedesse daí significasse excessos e transgressões a uma ordem cujas principais características são ganho modesto, o ajuste temporário no trabalho, a auto suficiência e o desenvolvimento endógeno (PIMENTEL, 1997, p.209).

³⁷ Nascido em Tietê, São Paulo, em 1884, Cornélio Pires foi um jornalista, escritor, poeta, folclorista, empresário, contador de causos, etnógrafo e ativista cultural prol caipira.

³⁸ Possivelmente, essa iniciativa de Cornélio Pires foi necessária devido à crise que se iniciara nessa ocasião no Brasil, conhecida também com a “Grande Depressão”, que teve como fator principal as perdas no comércio do café. O governo, numa tentativa de amenizar a situação e manter os preços no mercado internacional assumiu o papel de comprador da produção, que em sua maioria era estocada e posteriormente queimada. As consequências dessa crise não deixaram de afetar também o mercado fonográfico, como bem nos relata Lannes (2009, p. 29-30), “apesar das tecnologias terem melhorado um pouco a situação, as companhias não tiveram forças para superarem a Grande Depressão. A divisão fonográfica da Thomas A. Edison Company foi a primeira a desaparecer, em 1929. A Victor foi comprada pela Radio Corporation of America, e a Columbia pelo Columbia Broadcasting System. A maioria dos outros nomes da indústria simplesmente desapareceu. Nos anos 30, os discos continuaram a ser vendidos em números relativamente baixos. Entusiastas de música clássica continuavam a comprar discos, mas não constituíam um grande mercado. As rádios compravam um número razoável de discos. Também havia oportunidades”.

³⁹ A Turma do Cornélio Pires.

⁴⁰ Possivelmente pelo fato do tamanho dessa mídia que se manteve esse padrão de duração como “referência”. Pois dificilmente as canções populares (nos seus vários estilos, internacionais ou nacionais) extrapolam muito esse tempo de duração de 3 minutos.

Na primeira metade do século XX, a maioria dos artistas caipiras, em registros fonográficos, conservavam características em comum, sejam estas na formação instrumental e vocal (quase sempre cantada em duetos) e/ou estético-musicais. No entanto, no transcorrer do século passaram a acontecer interações com elementos de estilos e de gêneros musicais diversos oriundos do exterior, com destaque para os ritmos paraguaios, mexicanos e cubanos, o que já anunciava outros processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) e/ou “desterritorialização” se basearmos também em Haesbaert e Porto-Gonçalves (2005), quando estes aludem que “hibridação cultural” e “desterritorialização” são de certa forma sinônimos. Apesar de haver alguma resistência no início, esses ritmos e elementos musicais foram se fixando e permanecem até hoje na música caipira.

2.2. Os sertanejos (dos gerais): o caipira ressabiado repensa sua identidade

Há certa confusão entre sertanejo e caipira em relação às suas taxonomias. É muito comum inclusive, usar o termo “sertanejo” para generalizar as duas. Na maioria das vezes, quando se quer enfatizar melhor que é uma música do repertório mais “tradicional” caipira, utiliza-se o termo “sertanejo raiz”. Contudo, sabemos que, apesar do vínculo sociocultural existente entre ambas, há uma certa distinção entre estas. José Ramos Tinhorão, um historiador da música da música popular brasileira, usa até uma polêmica metáfora para comparar essas duas músicas: “a música caipira é manteiga, e a sertaneja é margarina” (SILVA, 2007, p. 03). Possivelmente, fazendo a alusão de que uma é um produto artesanal e a outra fruto da industrialização, com produção de larga escala voltada meramente para o consumo em massa. Apesar das duas, em algumas circunstâncias possuem finalidades de entretenimento. Para Ulhôa (apud CORRÊA, 2014, p.56) não são consideradas ‘caipiras’ as vertentes que surgem a partir dos anos 1960. “Caipira seria a ‘velha guarda’, enquanto a música sertaneja (romântica) estaria ligada à modernização da primeira”.

Os primeiros artistas do âmbito musical caipira a autodenominarem-se como sertanejos foram a dupla Palmeira e Biá. Essa ideia, de denominar tal música como “sertaneja”, pode ter sido também, uma estratégia de marketing de Diogo Mulero (o Palmeira), na época diretor artístico da RCA-Victor. Este registrou um selo com o nome “sertanejo” em discos da dupla em 1954 (MALAQUIAS, 2013, p. 50). Possivelmente essa teria sido uma tentativa de driblar o grande preconceito que havia nessa época contra a música caipira. Na opinião de Mulero, a

gravação das rancheiras, guarânias e boleros por duplas que cantavam em terças justificava a aposentadoria do termo “caipira” (SOUSA, 2005, p. 143). Estes, que são ritmos estrangeiros, adentraram e influenciaram a música caipira em meados do século passado e nela permanecem até hoje, evidenciando processos de hibridação cultural e um marco para a história do gênero. Nos anos 1950, no pós-guerra, via rádio e posteriormente a televisão, ritmos caribenhos e latino americanos são escutados, tocados e dançados no Brasil, dentre estes destacamos a guarânia e a polca paraguaia, as rancheiras mexicanas e o bolero cubano que teve bastante ênfase nesse período.

Vários fatores podem ter contribuído para essa amalgamação na cultura musical caipira. Dentre os fenômenos de ordem geográfica podemos destacar a migração rural, pois no instante que o caipira transfere sua moradia para os centros urbanos, este fica diretamente exposto a novas dimensões culturais, que outrora, no campo, seria de mais difícil acesso. E esses novos sons consequentemente acabam influenciando diretamente o fazer musical do caipira. Do ponto de vista espacial sobre os efeitos da migração sobre a cultura, Haesbaert (1999) alega que:

A intensificação das migrações, [...] leva ao mesmo tempo a uma proliferação de microespaços de identidade, segregados/segregadores, e a um entrecruzamento de traços culturais que produzem espaços híbridos, virtuais articuladores de novas identificações [...]. Nesse sentido, o território pode veicular poderes simbólicos de múltiplas faces, ora reforçando a segregação, ora viabilizando uma dinâmica de convívio ou de ativação de múltiplas identidades (Ibidem, p. 187).

Podemos destacar ainda, o fenômeno da globalização como outro fator influenciador. Volpini Silva (2010, p. 21) alega que “a globalização é um processo no qual o encolhimento do mundo e as difusões culturais se tornam inevitáveis. Isto ocorre principalmente porque as distâncias se encurtam, a tecnologia se ‘apressa’ e os reflexos das ações se tornam praticamente simultâneos”. Possivelmente, esse autor esteja fazendo uma alusão a modernização dos meios de comunicação, uma vez que, as distâncias ainda continuam as mesmas, o que vem ganhando importância são os fluxos de informações, contudo, não há uma homogeneidade nesse processo, haverá sempre uma maior fruição desses fluxos nos grupos sociais que possuem mais acesso as tecnologias. Sobre essa relação da globalização com as transformações culturais, Melo alega também que:

[...] quase todos os grandes marcos da história dos povos podem ser vistos como passos em frente no processo de Globalização cultural: o surgimento da linguagem, a invenção da escrita, a criação da moeda, as grandes viagens de exploração marítima, as sucessivas revoluções agrícola, comercial e industrial, o colonialismo, a invenção da Rádio, da Televisão e do Cinema

(Hollywood), as Guerras mundiais, a Internet. Qualquer um destes fenômenos contribuiu em larga medida (e muitos continuam a contribuir) para as trocas culturais e para o estabelecimento de comunicação entre os povos. Num sentido amplo, dir-se-ia que o processo de Globalização cultural se confunde com a história da humanidade (apud CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p. 73).

Ainda sobre a globalização, não se tem um marco definido para a iniciação desse fenômeno, que segundo Fenerick (2008) não é exatamente um fenômeno recente. Pondera:

A globalização não é exatamente um fenômeno recente. Devemos observar de imediato que ela é inerente à modernidade. Entretanto, só passou a ser percebida ou conceituada como tal a partir de fins da década de 1980 e início da década de 1990. Dessa forma, entendida como um fenômeno recente, “a chamada globalização é um processo em curso, sobre o qual ainda não se tem a distância histórica requerida para um juízo mais completo e definitivo”. De qualquer modo, é possível estabelecer algumas características desse fenômeno que vêm marcando o mundo há pelo menos duas décadas (Ibidem, p.124).

Podemos notar essa influência da globalização na música caipira no instante que se principia a difusão da cultura de massa com as grandes mídias, em especial o rádio e a televisão, estes que com certeza são dois grandes marcos na história da comunicação. Com isso o caipira começa e ter contato direto com outras sonoridades musicais, e nessa convivência este acaba sendo influenciado de alguma forma, e conseqüentemente acaba incorporando elementos técnicos e estilísticos advindos dessas músicas em seu fazer musical. A globalização não é um processo de supressão das diferenças culturais. Se analisarmos as paisagens culturais atuais, verificaremos que o processo de Globalização cultural é complexo e mesmo contraditório. A dinâmica da globalização produz, simultaneamente, mais uniformidade e mais diversidade (CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p.75). Partindo desse pressuposto Glick Schiller (apud CASTRO, 2000, p. 12) aponta que:

[...] a globalização, ao invés de homogeneizar culturas, estaria produzindo ou perpetuando práticas culturais e diferenciando identidades. Em alguns casos, a reprodução de tais diversidades culturais seria causa da celebração. Mas, em outras circunstâncias, identidade construída sobre distinções culturais parece motivar batalhas por diferenciações nacionais em que as pessoas se debatem apaixonadamente em conflitos sobre por que bandeira lutar. A necessidade de análises sobre a relação entre cultura e poder tem sido uma exigência, considerando que políticas culturais emergem como formas de manter ou resistir à dominações.

Canclini (1999, p.124) parece nos levar a esta reflexão, O autor alega que, “a homogeneização do consumo e da sociabilidade, propiciada pelo formato com que esses serviços se organizam, não anula as particularidades”. Nesse panorama de globalização e baseado nas reflexões dos autores citados, percebe-se que, nesse processo, o caipira não só teve

sua música acrescida de elementos advindos de outras práticas musicais de outros territórios, como também teve oportunidade de mostrar a outrem o seu fazer musical, a sua cultura. Independente de toda incrementação ocorrida, o caipira mantém suas peculiaridades identitárias. Além do mais, teve a oportunidade de expor ao mundo seus valores culturais e enfatizar sua identidade cultural em meio à diversidade. Ainda sobre o seu impacto sobre as identidades e a difusão cultural, Hall (1997) discorre sobre globalização alegando que:

Uma das suas características principais é a compreensão do espaço-tempo, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância (Ibidem, p. 69).

Outro importante momento da chamada música “sertaneja” foi no final dos anos 1960, quando o duo Leo Canhoto e Robertinho introduziu instrumentos eletrônicos como a guitarra elétrica na música sertaneja, começando uma tendência seguida por vários músicos (ULHÔA, 1999, p.51). Apesar de outros artistas sertanejos seguirem essa tendência na ocasião, segundo Caldas (1999), a canção sertaneja após o surgimento dessa dupla é muito diferente daquela anterior a ela. Houve transformações, e isto é inegável. Na verdade Léo Canhoto e Robertinho são os responsáveis por uma cisão na música sertaneja que surgiu em 1970 e permanece até hoje (Ibidem, p. 74). As temáticas das letras e músicas dessa dupla eram fortemente influenciadas pelos filmes de *cowboys* americanos.

Contudo, a música sertaneja ainda não era esse fenômeno tal como conhecemos hoje em termos de público e vendagem. Em termos mercadológicos até então essa música ainda não havia ultrapassado a casa de algumas poucas centenas de milhares cópias. Nesse aspecto o seu regozijo maior se daria na década de 1980, com a gravação da música *Fio de Cabelo*⁴¹ pela dupla Chitãozinho e Xororó. Aconteceu algo inesperado, este seria então, o primeiro disco do gênero a atingir a vendagem de um milhão de cópias (SOUSA, 2005). Posteriormente, seguindo essa tendência de adeptos em massa como espectadores, no transcorrer da década de 1990, e estendendo-se até os dias atuais. Na música sertaneja foram surgindo novos “estilos”, abrindo um leque de nomenclaturas dentro do próprio gênero sertanejo. Dentre estas estão: o “sertanejo romântico”, “sertanejo pop”, “sertanejo universitário”, “sertanejo bruto”, etc. Sobre esse panorama Sousa (2005) relata:

⁴¹ Composição de Marciano, natural de Bauru, São Paulo. Marciano fez por muitos anos duo com João mineiro, Natural de Andradas, Minas Gerais. A Dupla João Mineiro é uma das grandes referências da música sertaneja do século XX, com maior ênfase nas décadas de 1970 e 1980.

Quando a música “sertaneja romântica” chegou aos espaços antes restritos aos espetáculos MPB ou aos shows internacionais, enfim, o público que garantiria uma longevidade de pelo menos mais de uma década, a dos anos 90. Ao conquistar um público mais amplo, as duplas e cantores “sertanejos incorporaram um ritmo mais industrial à sua produção, sempre absorvendo o modo de fazer da *country music* norte americana. [...] Da mesma forma que as festas religiosas eram oportunidades de a comunidade caipira manter um elo de socialização, as festas de rodeio viraram eventos em que a classe média emergente do interior podia exibir seus ícones: carros novos (potentes picapes), roupas exageradas e cabelos oxigenados. A grande maioria dessa classe média alta havia se beneficiado dos avanços tecnológicos da agricultura nacional. Ou seja, eram donos de terra que acumularam riqueza como o desenvolvimento agrícola aliado a indústria do campo, a chamada agroindústria, grandes empresas rurais que se tornam também patrocinadoras de rodeios, exposições e leilões de animais. Estava, então, fechado o círculo econômico-cultural (Ibidem, p. 187-188).

De forma generalizada, o “sertanejo”, em vários aspectos, tem um apelo mais urbanizado. Isso é evidenciado na temática das suas letras, na eletrificação dos instrumentos, shows com megaestruturas e com altas tecnologias, os figurinos e etc. distanciando-se daquela imagem de simplicidade outrora transmitida pelo homem do campo. Contudo, apesar desse apelo mais “urbano” em suas temáticas, e em sua maioria também, um certo distanciamento da estética musical caipira difundida na fase anterior, segundo Caldas (1999, p. 32), “em relação à área geográfica, a música sertaneja prolifera nos mesmos lugares onde se sedimentou a cultura caipira e em especial a sua música: Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Paraná”. Pode se dizer também que o público consumidor de ambas também é o “mesmo”, apesar de ser bem mais massivo o público sertanejo.

A consolidação do gênero sertanejo tem uma forte relação com os processos de migrações do caipira para os meios urbanos, atrelado aos fatores espaciais e temporais envolvidos nestes. Espaciais no sentido de locomoção, pois, ao ter contato com a nova paisagem este passa a ser influenciado pelo que vê e ouve na mesma, e as práticas desse novo contexto sociocultural refletem diretamente no seu fazer musical. Já os fatores temporais se relacionam com o período em que se alicerçou essa música, e os eventos acontecidos no mesmo. A temporada em que esses processos migratórios tiveram maior ênfase coincide com as grandes transformações nos meios de comunicações no país, tais como o surgimento e modernização dos registros fonográficos e mídias de armazenamento, a instituição do rádio e a posteriori a TV e suas respectivas popularizações no país e, mais recentemente, a internet, que possui um papel fundamental nessa massificação do gênero. Sobre esse panorama França e Vieira (2015) ponderam:

Esse interessante percurso – que começa nos caminhos da roça, ganha a mídia e embarca nos aeroportos internacionais – é resultado da confluência de inúmeros fatores: mudanças muito fortes no cenário social, tais como a migração das populações rurais para o meio urbano e a crescente urbanização do país; o desenvolvimento da mídia e a forte presença e atuação da indústria fonográfica, não apenas encampando o gênero, mas promovendo ampla divulgação e transformando o sertanejo em uma mercadoria de peso; a mistura de gêneros, indicando o quanto essa música, enraizada na história e na geografia cultural brasileira, soube se “miscigenar”, conviver com outros momentos da cena musical brasileira e se apropriar de influências diversas, guardando elementos de identidade, mas modificando-se constantemente e tirando grande proveito dessas modificações (Ibidem, p 111).

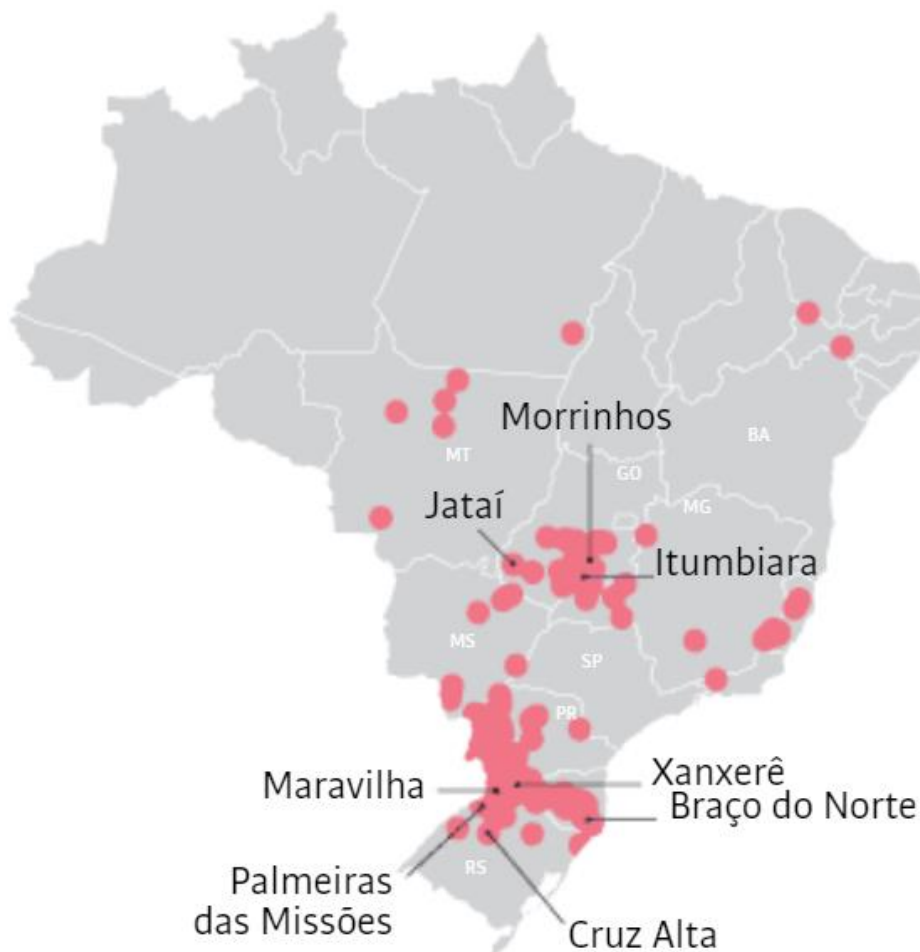
A música sertaneja é hoje a música mais popularizada no Brasil superando inclusive a denominada Música Popular Brasileira (MPB). Segundo uma pesquisa⁴² realizada em 2015 pela Crowley Broadcast Analysis Brasil (empresa que monitora audiência radiofônica no Brasil), das 100 músicas mais tocadas no país 74 delas são sertanejas. O predomínio de audiência do sertanejo parece não estar restrito apenas ao rádio, nos serviços de streaming da internet⁴³ o gênero também é o mais ouvido. Outro levantamento⁴⁴ aponta que a maior parte dos ouvintes (58% dos entrevistados) da música sertaneja é da classe C, possivelmente habitantes de áreas mais periféricas e populares (assim como a maioria dos caipiras que migraram para cidade). Assim como aconteceu na tradicional música caipira, percebe-se que a música sertaneja também não é um produto de consumo da elite econômica brasileira. Em outra pesquisa mais recente, feita pela Folha de São Paulo, foram analisadas 134 bilhões de execuções no Youtube para ver quais são as músicas ouvidas pelos brasileiros. Novamente o sertanejo se sobressai. Essa pesquisa também ilustrou em mapas os locais onde as visualizações tem maior predomínio. Como podemos observar na figura 14, mesmo na internet, o público sertanejo prepondera na região centro-sul do Brasil.

⁴² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1725567-das-100-musicas-mais-tocadas-nas-radios-em-2015-74-sao-sertanejas.shtml>> acesso dia 08 de março de 2017.

⁴³ Pesquisa disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/m%C3%BAasicas-sertanejas-foram-as-mais-ouvidas-no-brasil-em-2016-confira-os-rankings-1.1198327>> acesso dia 08 de março de 2017.

⁴⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/sertanejo-e-o-estilo-mais-ouvido-por-brasileiros-no-radio-diz-ibope.html>> acesso dia 08 de março de 2017.

Figura 14: Onde o sertanejo é mais popular em visualizações no Youtube



Fonte: MARIANI, Daniel; TAKAHASHI, Fábio; DUCROQUET, Simon, 2017⁴⁵.

Alguns casos, como o do cantor Rick, por exemplo, demonstra a conjuntura do artista caipira frente a todos esses fenômenos ocorrentes no meio cultural/musical. De certa forma, frente a todas essas tendências musicais, vários artistas optaram por se adaptar ao sertanejo romântico, se rendendo a sua popularidade, seja por questões mercadológicas ou mesmo por uma questão quase que de sobrevivência como artista. Relata:

Comecei a ouvir música sertaneja ainda garoto. Sou do Tocantins, mas quando eu nasci ainda era tudo Goiás, então a música sertaneja era que mandava. A gente ouvia Tonico e Tinoco, Gino e Geno, Belmonte e Amaraí, Liu e Léo, toda essa turma das antigas. Eu nasci na roça literalmente. Não teve essa coisa de hospital, eu nasci com uma parteira mesmo. Eu tenho a raiz na alma, o caipira tá no meu sangue. Muito do que escrevo, só estou contando minha realidade de caipira. Comecei a fazer música romântica por necessidade de entrar no mercado, pra tocar em rádio (RICK apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p.55).

⁴⁵ Disponível em: <<http://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musica-muito-popular-brasileira/geografia/>> acesso dia 12 de dezembro de 2018.

Embora haja diferenciações estéticas em relação à música caipira, algumas características perduram, tais como cantar em duetos, e as questões relacionadas ao timbre vocal, o cantar anasalado e/ou “espremido” para alcançar notas mais agudas (em alguns casos, os homens cantam numa região tão aguda que chegam a equipar notas alcançadas mais comumente por vozes femininas). Algumas dessas características parecem ter sido influenciadas pela cultura africana:

No tocante à forma nasalada de cantar do artista sertanejo, sua origem remonta aos primórdios da cultura afro-ameríndia no Brasil. Reportando-se à nasalização no canto brasileiro e, em especial, ao canto do caipira paulista, Mário de Andrade assim escreve: “Os brasílicos empregavam e empregam frequentemente o som nasal, cantando. Esta nasalização no canto é comum ainda em quase todo país, embora seja possível distinguir pelo menos dois timbres nela, um de franca origem africana, outro já peculiarmente nosso”. E essa forma nasalada de cantar foi muito bem observada pelo caipira paulista (CALDAS, 1977, p. 88-89).

A música sertaneja moderna, além das transformações sonoras sofridas ao longo do tempo, investiu bastante num visual mais atrativo ao público mais urbano. E chama a atenção do público por ser um tipo de fruição artística sem muita formalidade. As pessoas têm a liberdade para se soltarem, se expressarem e interagir com os artistas. O que cria um ambiente propício para a socialização, as pessoas se sentem à vontade nesse tipo de ambiente, dançam, cantam juntos, gritam expressões onomatopéicas ou o que vem na mente nesse tipo de apresentação. E de certa forma, essa música possui ainda uma linguagem simples e acessível que as pessoas compreendem sua mensagem com mais facilidade. Não existe complexidade harmônica e nem textual. As letras geralmente possuem temas que refletem o cotidiano das pessoas, sobretudo relacionados a questões amorosas, seja lamuriando as frustrações ou mesmo o desprendimento afetivo dos sertanejos mais modernos. O fato de se tratar de temáticas sempre atinentes às paixões (em prol destas ou mesmo apregoando o desapego e relacionamentos descompromissados), algo que não é incomum em outros contextos culturais, talvez seja um dos motivos dessa música conquistar cada vez mais novos simpatizantes. Segundo Alonso (2011):

A institucionalização da música sertaneja deveu-se a processos culturais complexos. [...] é preciso lembrar que a partir de 2005 esse processo se acelerou devido ao chamado “sertanejo universitário”, fazendo com que os sertanejos da década de 90 ficassem datados e ao mesmo tempo fossem vistos como parte de uma tradição antiga para os jovens “universitários” (Ibidem, p. 379).

Segundo França (2015, p.110)” o sertanejo universitário não substitui, mas se agrega às outras variações do gênero”. Podemos assim dizer que a música sertaneja, de uma forma geral, pode ser considerada uma prova de resiliência, mesmo que seja num foco mais mercadológico do que cultural. Pois essa música parece sempre está buscando se adaptar às tendências e as temáticas sociais do momento. Os sufixos adicionado a taxonomia "sertanejo", tais como raiz, romântico, bruto, universitário e etc. é de certa forma uma auto atribuição de identidade, uma forma de realocar esses sujeitos em um grupo social, um lugar que se encaixem socioculturalmente.

Com sua modernização, porém, o sertanejo deixou de ser apreciado apenas pela população interiorana e pelos ex-trabalhadores rurais migrados para as periferias dos centros urbanos, passando a ser o gênero de maior venda no país. Mais duas décadas se passariam até que surgisse o sertanejo universitário, a variação “baladeira” radicalmente diferente de sua roceira avó, incorporando ao gênero elementos da música eletrônica e do funk carioca, além de ter uma temática própria (FRANÇA, 2015, p.108).

O sertanejo veio perdendo gradativamente aquele bucolismo que existia na temática da música caipira dita tradicional. Já a sua nova vertente, denominada de universitário, veio se distanciando também do romantismo dilacerado (ou lamurioso) que o impulsionou, principalmente, nas décadas de 1980 e 1990. Alguns podem dizer que essas mudanças de temática foram por questões mercadológicas, mas também não se pode negar que isso seja reflexo dos padrões sociais da ocasião em que foram compostas as músicas. O amor sempre foi um tema em voga na maioria dos estilos musicais, cada um tratando o tema à sua maneira. Fazendo um paralelo com a geração do sertanejo, seria justificável que existissem muitas músicas até a década de 1990 que possuíam uma temática mais lamuriosa, de sofrimento pela amada(o) que não queria voltar, por exemplo. Afinal, o divórcio foi instituído oficialmente em 1977 no Brasil, através de uma emenda constitucional, mas para se conseguir-lo ainda era uma grande burocracia. Tinha que estar separado judicialmente por três anos para requerê-lo. E se fosse divórcio direto, somente para os casais separados há mais de cinco anos. Ou seja, as “dores de cotovelo” em canções que narram o abandono por parte da amada(o) e/ou apelo para uma volta da mesma(o) faz um grande sentido nesse panorama. Já a partir de 2007, o divórcio pode ser requerido por via administrativa, bastando comparecer a um tabelionato de notas e apresentar o pedido. Ocasão que coincide com o surgimento do sertanejo universitário, onde predomina uma temática do tipo: se você não me quer mais eu vou para balada, beber muito e arrumar outras(os) que me querem, mas agora sem vínculo e sem apego, só “curtição”.

Não podemos deixar de relatar também o sucesso do agronegócio brasileiro que foi refletido diretamente na música sertaneja, ela cresceu paralelamente a ele. As exposições agropecuárias, leilões, festas de peão de boiadeiro e etc. são importantes espaços de difusão da música sertaneja. Os indivíduos que residem e/ou possuem conexões com o meio rural (uma vez que é muito comum na atualidade sujeitos, mesmo que proprietários de terras, estenderem suas moradias nos centros urbanos mais próximos, e, em muitos casos o campo é somente o espaço de atividades laborais) demonstram hoje que não está necessariamente vivendo em lugares retirados, ou recantos, de forma simplória e sem acesso a instrução e/ou informações, mas sim que está num ambiente próspero e modernizado, rodeado de tecnologia e às vezes até esbanjando qualidade de vida, no caso dos produtores rurais mais prósperos. Todo esse panorama é refletido também na música, inclusive, a prosperidade e ostentação dos artistas sertanejos talvez tenha ajudado a diminuir o preconceito contra o mesmo. Os shows sertanejos da atualidade contam com excessivos aparatos tecnológicos em suas estruturas e muita pirotecnia visual para prender a atenção do seu público.

Contudo, para aqueles que achavam que os sintetizadores iriam dominar a instrumentação dessa música, vem uma grande surpresa, os instrumentos acústicos acabam se tornando uma tendência, inclusive entre os sertanejos universitários. A viola com menor eminência, mas o violão (especialmente cordas de aço) e o acordeom ganham destaque nessa música. O primeiro CD acústico sertanejo foi gravado em 1998, pela dupla Chrystian e Ralf, e o próximo viria a ser em 2001, com Bruno e Marrone.

Dentre as características que distinguem os cantores do sertanejo universitário dos demais, podemos citar o maneira de cantar, muitos cantam com a voz um pouco “arrastada” dando a sensação de estar quebrando o ritmo quando canta, à exemplo a dupla Jorge & Mateus, grande referência do estilo. É comum também cantores solos, e casos como da dupla Simone e Simaria, que mesmo estando na categoria de duplas, na maior parte do tempo fazem mais alternância de vozes do que duetos. Vale ressaltar também uma maior ênfase da presença feminina (são exemplos as cantoras Naiara Azevedo, Marília Mendonça, Paula Fernandes, Maiara & Maraisa e etc.), sobretudo, no sertanejo universitário. As artistas do denominado “feminejo⁴⁶” são mais presentes do que em qualquer outro gênero do campo de produção caipira.

⁴⁶ Termo surgido para denominar a nova onda de cantoras que estão fazendo sucesso no sertanejo universitário. Informação disponível em: <<https://revistagloborural.globo.com/Noticias/Cultura/noticia/2017/03/15-artistas-da-nova-geracao-do-sertanejo-feminino.html>> acesso dia 22 de janeiro de 2019.

Existem também alguns casos de artistas advindos de outras localidades, fora da região centro-sul, que se ingressam na música sertaneja em busca de um espaço no mercado fonográfico. Se outrora os estados da região sudeste, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, eram tidos como os mais convenientes (talvez pelo fato da maior parte das gravadoras se localizarem nessa região) nessa busca, atualmente, podemos dizer que as tecnologias de produção fonográfica se difundiram em outras partes da região centro-sul. À exemplo, a cidade de Goiânia, Goiás, que além de abrigar dois dos maiores escritórios de produção sertaneja do país, WorkShow e ÁudioMix, possui outras comodidades, tais como localização centralizada em relação a outros estados do Brasil, além dos condomínios de luxo com fácil e rápido acesso ao aeroporto, o que facilita a logística das viagens para os shows em todo país. Como exemplos de artistas oriundos de outras regiões, temos as irmãs *Simone & Simaria*, naturais de Ubaí, Bahia, mas que migraram para Goiânia para dar continuidade na carreira⁴⁷, a dupla Carlos & Jader, também de irmãos e naturais de Rio Branco, Acre, que optaram por mudar para Goiânia no início de carreira para arriscar um espaço na música sertaneja, e o cantor *Israel Novaes*, natural de Breves, Pará, este último veio para a capital goiana para dar prosseguimento aos estudos e encontrou nessa cidade um solo fértil para investir na sua carreira artística. Há vários casos de sertanejos de outros estados (mesmo da região centro-sul) que se estabeleceram na capital goiana devido à grande aceitação dessa música na mesma. Goiânia é considerada por muitos uma espécie de “Meca” da música sertaneja. Grandes eventos do gênero acontecem nessa cidade, tais como o Villa Mix⁴⁸, além das várias casas de shows e bares em que a música típica é o sertanejo. Dentre os sertanejos de outros estados que migraram para capital goiana estão os mineiros Gustavo Lima e Eduardo Costa, as mato-grossenses Maiara e Maraísa, os paranaenses Jefferson Moraes e Naiara Azevedo, os paulistas Zé Neto & Cristiano, dentre outros.

Conforme nos relata Alonso (2015), foi por volta da década de 1980 que a música sertaneja se firmou:

⁴⁷ Vale ressaltar que antes de adentrarem no universo da música sertaneja e uma carreira independente, estas tiveram trabalhos como *backing* vocal de outros gêneros musicais, sobretudo o forró. Por alguns anos acompanharam o cantor *Frank Aguiar*, ocasião que eram conhecidas como *As Pirralhinhas*. Ao migrarem para o sertanejo e serem contratadas pela Áudio Mix, devido ao sucesso da dupla, surge uma necessidade de mudar a residência da região nordeste (Cidade de Fortaleza), uma vez que maior parte dos shows da dupla ocorrem na região centro-sudeste de país.

⁴⁸ O palco do Festival Villa Mix, em Goiânia, entrou para Guinness Book em 2015, certificado como o maior do mundo. Informação disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/musica/noticia/2015/09/palco-do-villa-mix-entra-no-guinness-book-como-o-maior-do-mundo.html>> acesso 13 de dezembro de 2018.

O que era antes uma agremiação de gêneros e estilos musicais diversos tornou-se gradativamente uma identidade consolidada. “Sertanejo entronizou-se como um tipo de música, uma identidade musical facilmente associada a determinados artistas e público (Ibidem, p. 199).

No decorrer dos anos podemos notar a desterritorialização e reterritorialização na música caipira (no sentido macro, abrangendo todas suas vertentes), tanto no sentido de realocação territorial com os processos migratórios quanto no sentido de mudanças e apropriações culturais que ocasionaram em ressignificações na música caipira. Dando-lhe novos rumos, novas vertentes. Contudo, com forte conexão com suas raízes e o território onde se originou e prepondera.

2.3. Os neocaipiras: viola “in concert”

Na contramão da grande mídia e da cultura massificada, surge um grupo de violeiros que procurou aproximar-se mais da cultura caipira. Contudo, devido ao modelo de formação, esses violeiros, que conforme expõem os autores Dias (2010) e Alves Júnior (2009), em sua maioria são advindos das universidades e com formação teórico-musical, acabaram fomentando um novo tocar de viola, acrescentando novas técnicas e elementos advindos das mais variadas fontes musicais. Com isso, esse instrumento que antes era um “genuíno” representante da territorialidade caipira, agora é posto em contato com uma dimensão cultural (território) contrastante. A exemplo, Almir Sater, grande influenciador dessa leva de violeiros à partir da década de 1980, declara as influências musicais que moldaram o seu tocar viola. Pode-se notar nessa lista, que são estilos e sonoridades distintas, práticas culturais das mais variadas regiões do mundo:

Eu venho de uma geração que curti Pink Floyd. Peguei Beatles no final, por isso a minha geração é mais Pink Floyd, Eric Clapton, Bob Dylan, James Taylor, e ao mesmo tempo eu gostava de Tião Carreiro e Pardino, Liu e Léu, Vieira e Vieirinha etc. Eu também gostava das músicas do altiplano da Bolívia. Nessa época, tinha a música folclórica dos Andes, a música irlandesa, que deu origem à música country americana, que nos influenciou e que influenciou também o rock’n’roll por meio do blues. Tive a chance de ouvir essa miscelânea toda, até a mistura da música negra com a música europeia. A nossa época foi rara porque tinha muito artista talentoso, um monte de compositores fantásticos. Hoje em dia não é assim, eu vivi uma fase mágica do planeta música (TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 97).

O trabalho que vem sendo feito por esses violeiros, tem conseguido manter em suas obras elementos característicos da música caipira, porém, essas matrizes sonoras e rítmicas oriundas caipira estariam agora atreladas a um certo esmero técnico-instrumental e com arranjos meticulosamente elaborados em pautas musicais, ou seja o “rústico”(que nesse caso não quer dizer algo inferior, infere sim em um âmbito sociocultural) atrelado ao “sofisticado” (o que não quer dizer que é superior à outra, mas sim que possui maior reconhecimento entre as classes econômicas mais altas), dando a esse instrumento um novo prestígio o que nos remete aos processos de reterritorialização defendidos por Haesbaert (2009). Dentre esses violeiros em questão, Nepomuceno (1999, p. 52) destaca que Renato Andrade, Roberto Corrêa ou Ivan Vilela podem ocupar qualquer palco nobre do mundo. Pode-se notar também que, um público que outrora discriminava, e/ou definia como subcultura a música caipira, hoje lota importantes salas de concerto no Brasil e no mundo para apreciar a música desses novos violeiros.

Justificando aqui o uso de ferramentas teóricas da geografia para a análise do contexto que acabou ocasionando o desfecho da “música neocaipira”, levaremos em consideração as ponderações de Cosgrove (1983, p.1) onde este alega que toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos. Os meios de incorporação do espaço aos códigos simbólicos através da produção cultural também constituem tarefas para a geografia cultural. Como o poder simbólico na sociedade de classes, a ideologia se apropria e reproduz o espaço para legitimar e sustentar a dominação de classes (COSGROVE, 1983, p. 22). A geografia, especificamente a geografia cultural nesse caso, se incumbirá de apreender e compreender esta dimensão da interação humana com a natureza e seu papel na ordenação do espaço, sendo mais específico aqui, compreender a relação da música do caipira e sua relação com o contexto sociocultural em que este está inserido. Que segundo Mariano (2007, p. 19-20) tem sua ênfase na:

[...] percepção que o homem tem do meio, diferenciando-se as relações a partir do momento em que as pessoas associam, ao mesmo lugar, sentimentos e atitudes diferenciadas. [...] Os estudos sobre a cultura não podem limitar-se à descrição, tampouco limitar-se a buscar, única e exclusivamente, o simbólico, as sensações, as percepções, a identidade. Os estudos da cultura no espaço urbano nos remetem às relações sociais, aos agentes transformadores do espaço, aos conflitos envolvidos no processo de modernização da sociedade. Cabe apontar para as interfaces presentes quando se trata de pesquisa sobre elementos culturais que se manifestam num dado espaço geográfico, socialmente produzido e reproduzido.

Segundo o violeiro Roberto Corrêa, o termo “neocaipira” foi proposto pelo jornalista carioca Tárík de Souza, para designar essa música de viola mais contemporânea (SÁ, 2006, p.57). E, diferentemente do segmento “pós-caipira”, não necessariamente, os violeiros que se enquadram nessa categoria se autodenominam como tais. O próprio violeiro Roberto Corrêa se autodescreve como um “caipira contemporâneo”. Os neocaipiras, ou novos-caipiras, estão mais para uma classificação apontada por autores e pesquisadores da música caipira e/ou violeirística – que refere a viola nas suas várias taxonomias: “viola caipira”, “viola brasileira”, “viola de arame”, “viola de 10 cordas”, “viola cabocla”, “viola de Queluz”, “viola de repente”, “viola nordestina”, dentre outros. É muito comum a nomenclatura desse instrumento mudar de acordo com a disposição geográfica onde se encontra esse instrumento, bem como suas afinações e modelos de construção – do que um movimento musical com foco determinado. Até mesmo em relação à disposição geográfica desses violeiros, há certo distanciamento uns dos outros. Contudo, salvo possíveis casos isolados, o foco não extrapola (conforme apontamos anteriormente) o território caipira. Outra dessemelhança com o pós-caipira, é o fato de que, a música do segmento em estudo, está mais focada na performance instrumental violeirística, e em sua maioria em carreiras solo.

Outro fator preponderante é a influência do campo de produção musical erudito. O termo neocaipira é frequentemente associado à música caipira de viola hibridizada com elementos da música erudita. Conforme Dias (2012, p. 291) a inserção da viola caipira pela primeira vez no universo erudito se deu na década de 1960, com as obras compostas por Ascendino Theodoro Nogueira e tocadas pelos violonistas Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro. Ambos, violonistas eruditos de grande renome, inclusive internacionalmente. Na década seguinte foi a vez do mineiro de Abaeté Renato Andrade, ex-violinista clássico transfugido para a viola caipira. Seu primeiro disco, *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, pela Chantecler, apresentado pelo maestro Guerra-Peixe, mostrou as excepcionais potencialidades da viola com grande técnica e sensibilidade (NEPOMUCENO, 1999, p. 177-178). Posteriormente, nesse segmento, vieram os violeiros Paulo Freire e Roberto Corrêa. Paulo Freire, natural de São Paulo - SP, estudou violão erudito com o professor Henrique Pinto, e, na sua estadia em Paris com Betho Davesky. Após ter sido contagiado pela literatura de Guimarães Rosa:

Foi morar em 1977, no Vale do Urucuia, norte de Minas Gerais, onde o Grande Sertão de Guimarães Rosa é ambientado, para conviver com as pessoas interioranas e, principalmente, aprender a tocar viola. Sua formação na viola caipira foi in loco, ou seja, aprendeu a tocar o instrumento com Manoel de

Oliveira – sertanejo da região – e outros grandes mestres das redondezas (MELON, 2013, p. 08).

Já Roberto Corrêa é nascido em Campina Verde, Minas Gerais. Este se mudou para Brasília para estudar física. Segundo Sá (2006, p. 22) nessa época vivia tocando violão pelos corredores da Universidade de Brasília (UNB). E chegou a ingressar como violonista num grupo musical chamado “Olho d'Água”, momento este também de transição para viola caipira. Ao se interessar pela viola, Roberto foi às bibliotecas e livrarias procurar material para estudo. E, ao perceber que não existia, investiu em pesquisas de campo em viagens pelo interior do país para conhecer o mundo da viola e a cultura caipira de perto, e como consequência disso estruturou métodos que hoje são referências para o estudo da viola.

Outro importante violeiro neocaipira é o mineiro Ivan Vilela, este se formou bacharel em composição musical em 1994 pela Universidade Estadual de Campinas. Em 1999, conseguiu o título de Mestre em Artes, pelo Instituto de Artes, da mesma universidade. Em 2011 se doutorou pela Universidade de São Paulo em Psicologia Social (MELON, 2013, p. 08). Esse exímio violeiro foi o responsável pela instituição em 2004 do primeiro curso superior de viola caipira do mundo, na Universidade de São Paulo (USP). Com essa inserção no meio acadêmico, a viola conquista mais uma etapa na constituição do seu prestígio.

Descendente de espanhóis e de formação erudita, especificamente no violão, ao qual dedicou anos de estudo, Fernando Deghi nasceu em Santo André, São Paulo. Um grande performer da viola caipira, com sonoridades que transitam entre caipira-erudito e músicas ibéricas.

Seu trabalho com a viola caipira tem como referência o ano de 1989. [...] Em relação às influências que recebeu, relata em entrevista que, a priori, foram baseadas em tudo que já havia estudado no violão, especialmente voltado para o campo de produção musical erudito. Lembra também que conheceu o repertório de duplas caipiras tradicionais por intermédio de seu pai, que gostava de ouvir essa música. Apesar de constatar a simplicidade desse gênero musical, se dedicou a conhecê-lo melhor, buscou entender como funcionava sua linguagem (MALAQUIAS, 2013, p. 111).

Segundo Nepomuceno (1999, p.209) “a música neocaipira tornou-se um produto cultural sofisticado, consumo da elite intelectual”. Os termos assinalados pela autora constituem um juízo de valor baseado em moldes mercadológicos, e que talvez nem os próprios violeiros neocaipiras vejam por esse ângulo sua música. O percurso feito por esses violeiros no decorrer do aprendizado do instrumento sugere que esses enxergam certa sofisticação na cultura popular. Isso é evidenciado no fato de que maioria destes buscou conhecimento sobre o tocar viola

através da oralidade, participando de congadas, folia de reis, catiras e outras manifestações populares. Os adeptos dessa prática violeirística, conforme pudemos ver anteriormente, em sua maioria são personagens do meio acadêmico interessados em explorar novas possibilidades do instrumento. Na maioria dos casos, são músicos que migraram de outros instrumentos, de maneira especial do violão. Talvez pela proximidade da linguagem técnica que esses instrumentos possuem, ambos instrumentos de cordas dedilhadas/pulsadas. Em relação à definição taxonômica do gênero, os próprios violeiros se embaralham ao defini-lo. Ao ser questionado sobre sua linhagem musical, Paulo Freire (que migrou da música erudita para o caipira) justifica:

“Bom, eu acho que é, mais do que a música caipira... é que é difícil, os nomes estão bem atrapalhados, tá tudo errado. Então eu acho que estou muito mais perto de uma música sertaneja, ou seja, sertaneja ligada ao sertão. A música caipira das duplas do interior de São Paulo, do Tião Carreiro, é que desenvolveu bastante essa coisa da viola caipira mesmo. Eu já peguei mais a viola do norte de Minas. É uma viola que tem uma afinação diferente que se chama Rio Abaixo, e o modo de tocar é diferente também, as músicas são diferentes, o ponteado é diferente, mas é uma música do sertão. Por isso que eu chamo de sertaneja.” (SOUSA, 2005, p. 200).

Os novos violeiros, que apesar de em sua maioria não serem necessariamente advindos do meio rural, vêm através de suas práticas musicais conseguindo manter a referência ao mundo cultural caipira brasileiro. A música, denominada por Nepomuceno (1999) de neocaipira, e, que defendemos aqui ter sido fortemente influenciada pelo fenômeno da globalização, evidencia processos de hibridação cultural obtidos através da fusão de elementos musicais dos campos de produção caipira e erudito, evidencia de certa forma uma “reconstrução” do território caipira. É um movimento complexo. Conforme aponta Haesbaert (2007, p.55):

Com a globalização, não só muitas identidades envolveram-se num movimento mais aberto em termos de novas hibridações, como o próprio espaço e o território passaram a ser construídos de forma muito mais múltipla e complexa. Neste sentido, reconhecemos, analiticamente, que a construção de identidades territoriais envolve um movimento que vai da identidade ao território e do território a identidade.

Mesmo na possibilidade de estar longe de sua localização geográfica de origem, o caipira, de forma consciente ou não, pereniza sua cultura através de suas práticas, seus modos. Essa música hibridizada seria de certa forma uma reterritorialização (HAESBAERT, 2009), e não a desconfiguração de sua identidade. Suas práticas acrescidas de elementos alheios ao seu campo de produção cultural lhes proporcionam agora a oportunidade de expor e legar sua

cultura – mesmo que ressignificada – a outros territórios como salas de concertos, de outros países inclusive, o que outrora, como era constituída suas matrizes culturais iniciais, teria uma maior resistência nessa difusão. Mesmo porque, o caipira, culturalmente, sempre foi alvo de preconceitos. A sua imagem sempre foi associada a algo inferior e/ou portador de uma subcultura. Contudo, os neocaipiras, ou “novos violeiros” como são chamados por Dias (2012), com esse novo tocar de viola ressignificado além de se reterritorializar culturalmente, vêm conquistando também respeito e prestígio cultural. Inclusive um apreço acadêmico-erudito, que tem rendido vários trabalhos e pesquisas em torno do instrumento. Diferentemente do caipira de outrora, que por muito tempo foi visto de forma preconceituosa pelos “elitistas culturais”. Essa aceitação pode ser correlacionada à ideia de Bourdieu (1983) sobre “cifragem” e “decifração”:

A “compreensão” imediata supõe uma operação inconsciente de decifração que só é perfeitamente adequada quando a competência que um dos agentes engaja na sua prática ou nas suas obras é igual à competência que engaja objetivamente o outro agente na sua percepção dessa conduta ou dessa obra; isto é, no caso particular em que a cifragem, como transformação de um sentido em uma prática ou em uma obra, coincide com a operação simétrica de decifragem [...] (Ibidem, p.48).

Em outras palavras, esse processo de transposição que também é hibridação, promove ainda a compreensão das práticas do caipira por parte de sujeitos correspondentes de outros campos de produção cultural, campos estes que de alguma forma foram envolvidos nesse processo. Como consequência, conduz ainda, a um tipo de “aproximação cultural” de territórios. A aceitação dessa música é como uma via de mão dupla, pois acontece tanto entre os caipira tradicionais (mestres violeiros e público ouvinte) quanto entre públicos de outras categorias musicais. Fato esse, que se justifica também na aceitação ocorrente na música neocaipira, nas portas que têm sido abertas para os fruidores dessa cultura se exporem em territórios e eventos mais distintos possíveis, inclusive em renomadas salas de concertos mundo afora.

Esses violeiros neocaipiras vêm propiciando também grandes contribuições para as questões pedagógicas do instrumento. Além da retomada cultural, isto que pode ser evidenciado tanto na historicidade quanto nas suas exposições performáticas, que às vezes são trabalhadas de forma ressignificadas. Uma vez que, em sua maioria, os personagens envolvidos são músicos advindos de outras escolas instrumentais, e, ao migrarem para a viola, trazem em suas bagagens conhecimentos pedagógicos sistematizados do instrumento precedente. Essa recente busca por uma sistematização e formalização do ensino da viola caipira, têm mostrado também novas

possibilidades técnico-musicais para o instrumento. Isso talvez se deva ao fato de que em sua maioria, os personagens envolvidos, já vêm munidos de outras sonoridades musicais que não poderiam nesse caso serem simplesmente apagadas de suas memórias. Esses personagens que se interessam pela questão pedagógica do instrumento por sorte vêm demonstrando também um grande respeito pela tradição oral, uma vez que, é por meio dessa que em grande parte, o saber “tocar viola” manteve-se vivo ao longo de todos esses anos. Apesar de toda formalização e iniciativas de sistematização do ensino, a oralidade tende a persistir de alguma forma na escola violeirística.

Os violeiros neocaipiras são então, músicos de classe média, com variadas formações acadêmicas e/ou musicais, que estudaram a viola com mestres, geralmente em viagens pelo “antigo” território caipira, do qual nem sempre são provenientes. Tocam composições próprias, mas retomam o cancionário caipira e, por vezes, contam causos, como se fazia e se faz em rodas de festas, em programas de rádio, televisão ou internet e que fazem apresentações em salas de concertos nacionais e internacionais, podendo também gravar ou se apresentar em performances violeirísticas nas formações solo instrumental ou acompanhando duplas “tradicionais”.

2.4. Pós-caipira, mas não o fim do caipira!

O termo pós-caipira, segundo Zan (2008), foi proposto por Hermano Vianna para cognominar uma nova tendência de alguns grupos musicais surgidos a partir da década de 1990, geralmente formados por jovens de classe média e/ou oriundos de universidades em São Paulo e interior. Mira (2014, p.86) relata que “o fenômeno está um pouco por todo lado, mas o polo mais dinâmico do “Orgulho Caipira” paulista é o Vale do Paraíba”. Acrescenta:

Trata-se da região onde se concentra a maioria das práticas culturais tradicionais populares do estado de São Paulo. Essas práticas culturais populares tradicionais são hoje o principal atrativo turístico da região [...] Em suma, existe na região do Vale do Paraíba um forte comércio da tradição articulada à construção de uma identidade caipira. Para tanto, por meio de ações de marketing, opera-se a essencialização de um conjunto de traços que passam a caracterizar a cultura caipira (Ibidem, p. 86-87).

A proposta do movimento é fundir elementos dos mais variados estilos, sejam estes estético-musicais e/ou recursos técnicos, com elementos da música caipira tradicional. O que se propõe nessa amalgamação é que esses elementos advindos de músicas distintas, acresça e

não descaracterize a identificação caipira dessa música. É possível notar que a definição construída versa a tentativa de construção de uma nova identidade que se passa ao largo da tradição, recusando explicitamente a imagem estereotipada do caipira enquanto indolente, preguiçoso, vadio e atrasado, isto é, como Jeca Tatu (personagem criado por Monteiro Lobato) (CORRÊA, 2015, p. 99). Trata-se de uma identidade ressignificada e influenciada por espacialidades e culturas urbanas distintas, sobretudo, no que se refere a sonoridades. Nesse aspecto, dentre os elementos que evidenciam as particularidades dessa música, Zan (2008) destaca:

A instrumentação é composta por bateria, contrabaixo elétrico, teclados e guitarras, com variações que incluem viola caipira, violão e acordeom. O repertório mescla elementos do universo pop como a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contrabaixo), o rock, o rap, o funk, o reggae, estilos “pós-punk” como o grunge e o hard rock; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-viola, catira, samba rural paulista e jongo, dentre outros (Ibidem, p. 6-7).

Além de pós-caipira, outras terminologias⁴⁹ são utilizadas para designar esse novo segmento musical: “Nova Moda”, “Caipira Groove”⁵⁰, “Viola Turbinada” e “Rock'n'Roça”. Mira (2014, p.94) relata cinco grupos que reconhecidamente constituem a tendência do pós-caipira: “Matuto Moderno” e “Projeto Caboclada” originadas na capital de São Paulo, Mercado de Peixe de Bauru, Sacicrioulo em Campinas, Fulanos de Tal de Rio Claro⁵¹. Todos Situados em São Paulo. Para Zan (2008, p. 10):

De certa forma, o repertório pós-caipira reflete mudanças que ocorreram na sociedade brasileira nas últimas décadas, resultantes da inserção do país num contexto histórico marcado pelo aprofundamento da internacionalização do capitalismo, acompanhada pelo desenraizamento e mercantilização da cultura. Nesse quadro, abre-se uma nova crise nas configurações culturais dos estados nacionais.

O autor acrescenta ainda:

Pode-se dizer que o pós-caipira traduz uma certa demanda identitária por parte de um segmento social específico, isto é, um segmento juvenil de classe média urbana do interior paulista. Se pensarmos em termos de região cultural, o Estado de São Paulo e áreas fronteiriças de estados vizinhos compõem o que

⁴⁹ Dentre os autores que as mencionam estão: Vilela (2004), Zan (2008), Dias (2012) e Mira (2014).

⁵⁰ O “groove” do nome faz referência aos ritmos universais como o rock, o funk, o soul, o hip hop etc., que se encontram com a catira, o jongo, o samba e a congada (CAFIEIRO apud CORRÊA, 2015, p. 99).

⁵¹ Ouvimos relatos de que estes animavam bailes em universidades da região, como a UNESP de Rio Claro.

alguns estudiosos definiram de Paulistânia, uma região cultural cujo elemento humano mais característico é o caipira. Daí, talvez, a busca de referências culturais por parte desses músicos no modo de vida do homem rural do interior do sudeste do país. Porém, esse aspecto parece insuficiente para a compreensão dos sentidos das misturas estilísticas dessa cena musical (Ibidem, p. 10).

Já nas palavras do antropólogo Hermano Viana (apud CORRÊA, 2015, p. 100-101):

Um verdadeiro pós-caipira (ante 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. 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 mangubeat: nada nostálgico da pureza perdida do maracatu; e por isso o maracatu está mais vivo do que nunca. Hoje. O mangubeat nos ensinou a botar fogo na cultura local, afrociberdelificando-a. É preciso agora jecocentrificar o afrociberdelificado. Para fazer coro com o Jeca Tatu de Monteiro Lobato: “Eta fogo bonito!”.

Enfim, trata-se de um movimento que apesar de toda hibridação cultural – ocorrida através da fusão de elementos músicas dos mais variados gêneros populares com a música caipira – busca dar méritos a cultura caipira e sua música, o chamado “Orgulho Caipira”. Um discurso que os aproxima muito, segundo Mira (2014, p.94), “de todos que são pronunciados nos contextos das lutas identitárias ou da política em defesa da diversidade cultural. No entanto, trata-se de um fenômeno distinto por ser uma apropriação social e espacial distinta mais culta e, por homologia, supor um público também mais culto”. Acreditamos que, quando se refere a “mais culto”, em outras palavras, a autora esteja fazendo referência a um público mais urbano, de classes socioeconômicas diferenciada do caipira que vive na subsistência do campo, e que tem também as participações em eventos culturais diferentes da classe média urbana. Fica evidenciado aqui também um tipo de “identidade de projeto”, esta que segundo Cruz (2007) acontece “quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, buscam a transformação de toda a estrutura social (Ibidem, p. 22).

2.5. *Um violeiro toca e o caipira perdura*

Podemos notar que existe um movimento de reafirmação da cultura caipira, tanto em defesa dos moldes tradicionais quanto por novas identificações, seja através de representações nas diferentes práticas (sobretudo, a música) dos neocaipiras, pós-caipiras e/ou sertanejos. Cada dia mais novos adeptos aderem à essa movimentação convencidos pelo discurso simplista (tanto musical quanto textual) que retrata bem o cotidiano dos mesmos. Apesar de existir, nesses casos, ressignificações de identidades, ainda assim essas permanecem arraigadas na cultura caipira, e também há uma preponderância na mesma área geográfica em que esta foi constituída. Sobre esse panorama podemos citar Hall (1997):

Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização, na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”. **Este local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas.** Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. **É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”** (Ibidem, p. 78-79).

Partindo dessa perspectiva, assinalamos no quadro 1 as vertentes musicais que possuem proveniências e/ou conexões com o campo de produção musical caipira, bem como peculiaridades de cada uma dessas novas identificações que remetem a cultura caipira:

Quadro 1: características de cada vertente musical caipira

Gêneros Musicais Oriundos do Campo de Produção Caipira				
	Caipira	Sertanejo	Neocaipira	Pós-Caipira
Características vocais	Duetos de timbres mais anasalados.	Em sua maioria duetos, com alguns destaques de artistas solo, sobretudo no sertanejo universitário. Timbres diversificados.	Em suma é uma música instrumental.	Solistas e duetos com características estilísticas vocais mais pop, que lembram muito duetos de pop-rock.
Espaços onde tocam	Circos, festas tradicionais como catira, folia de reis, congadas, mutirões e outros eventos rurais que são animados com música. No meio urbano há uma forte movimentação para resgate e mantimento dessa música, sobretudo de viola caipira. Programas regionais TV e Rádio.	Exposições agropecuárias, rodeios, bares e outras casas de shows urbanas. Rádios e programas de TV de cunho mais comercial, Plataformas de streaming e podcast na internet.	Salas de concerto, teatros, universidades e outros ambientes urbanos de maior formalidade. Plataformas de streaming e podcast na internet. Programas de rádio e TV de caráter educativo e cultural.	Espaços de shows e eventos mais alternativos. Plataformas de streaming e podcast na internet.
Características visuais e ou figurinos	Produção de palco despreziosa, sem muitas exigências e investimentos nesse aspecto. Figurino simplista, com chapéu, botinas, roupas modestas que caricaturam o homem rural e/ou interiorano do centro-sul brasileiro.	Estrutura de palco carregada de efeitos visuais e muita pirotecnia para prender a atenção do público, figurinos que vão desde <i>country</i> e o brega do sertanejo do séc. XX aos exóticos topetes e barbas e tatuagens do sertanejo universitário. A aparência mantendo um visual “modernista” parecer ser um requisito para permanecer no sertanejo.	Quando acompanhado por orquestras têm produção equivalente a de concertos, na maioria das vezes também a mesma formalidade no figurino, com ternos e/ou traje à rigor. Em outras apresentações mais informais aderem a um estilo mais casual.	Produções de palco modestas dando mais ênfase ao conteúdo sonoro. Figurino de caráter mais urbano e casual, salvo os cabelos longos e outros detalhes característicos de bandas de <i>rock</i> .
Instrumentos principais	Viola Caipira, violão e acordeom.	Violão, guitarra elétrica, teclados, baixo, bateria e/ou percussão.	Viola Caipira.	A viola caipira, guitarra elétrica, baixo, teclado, bateria, percussão, sintetizadores e outros aparatos tecnológicos.
Temática	Letras com teor mais bucólico, que na maioria narram episódios do cotidiano de indivíduos camponeses e/ou interioranos, bem como suas pretensões amorosas, geralmente declaradas de forma bem respeitosa.	Em sua maioria retratam as questões que envolve amores e desamores do cotidiano, lamúrias. Já nas mais recentes, muita apologia a farras, diversões e uma certa abnegação afetiva, da conquista sem apego. Sempre retratando peculiaridades de um contexto mais urbanizado.	Apesar de não possuir letras, por ser, em suma, uma música instrumental, podemos notar uma intenção de temática um pouco bucólica nos títulos das obras, bem como nos causos contados pelos violeiros no entremear das execuções musicais.	Retrata o sertão e o cotidiano do caipira moderno no mesmo, Assim como narrativas dum contexto mais urbano feitas com linguagem que tenta imitar o caipira.
Matrizes rítmicas	Cururu, cateretê, recortado, pagode de viola, guarânia, rasqueados, rancheiras, cana-verde, cipó-preto querumana, polcas, chamamé, e etc.	Ritmos de uma linguagem mais pop, pop- rock, country, guarânia, samba, folk, baladas, outros abolerados e etc.	Ritmos caipiras, arranjados em obras numa linguagem mais contrapontística de composição.	<i>Rock, funk</i> , moda-de-violão e outros ritmos caipiras e do cancionário brasileiro.
Período de maior evidência	De 1929 ⁵² até o início da segunda metade do século XX.	Década de 1960 até os dias atuais.	Década de 1980 até os dias atuais.	Década de 1990 até os dias atuais.

Fonte: MALAQUIAS, Denis Rilk, 2018.

⁵² Análise feita a partir das gravações caipiras de Cornélio Pires. Antes desses registros fonográficos desconhecemos outra forma de registro, uma vez que a forma mais comum de repasse dessa música era a oralidade.

Talvez não haja um símbolo maior na cultura caipira, especialmente no âmbito musical, do que a viola. O som peculiar desse instrumento, que, apesar de ser usual também em outras culturas brasileiras, nesse universo ela adquire características peculiares. É fato que, o violeiro com sua viola, mesmo que instintivamente, há muito tem feito um trabalho de manutenção do patrimônio cultural caipira. Conforme destaca Mozzambani Neto (2010, p. 167):

Hoje, mesmo desprestigiada pela grande mídia, a arte caipira se mantém forte e presente no dia a dia do caipira urbano, em seu jeito de falar, de comer, de rezar, de interpretar o mundo; mas especificamente através dos violeiros, sejam eles antigos ou novos, pois é o violeiro, com sua viola no peito, que pereniza a cultura caipira, mais do que qualquer agente. Está cheio de orquestras de viola por aí, com crianças, jovens e velhos, demonstrando a pujança da música caipira.

O termo *Novos Violeiros* apesar de ser associado por alguns autores aos neocaipiras, é também frequentemente mencionado para se referir aos artistas de outras facetas da música caipira, seja o neocaipira, caipira contemporâneo, pós-caipira ou caipira groove, dentre outras, e, até mesmo para aqueles que pleiteiam retomar em parte o tocar caipira “tradicional”. Os trabalhos que citam esse termo, em sua maioria, são os que narram esse forte movimento com grande ênfase a partir da última década do século XX, onde se despertou um forte interesse em tocar viola, especialmente nos jovens do meio urbano.

O uso da viola, que diminuía consideravelmente nos anos 70 e 80 do século XX, voltou com força renovada nos anos 90. Programas de televisão em redes regionais surgiram para divulgar esta música. Curiosamente, a música pop, numa versão antropofágica, começou a incorporar elementos das músicas tradicionais. Numa outra vertente, surgiram inúmeros instrumentistas vindos de outros segmentos musicais, como a música instrumental brasileira e a música erudita, que tomaram a viola e começaram a dar a ela um novo uso. Isto fez com que ela começasse a se projetar em outros espaços, como as salas de concerto e teatros, conquistando assim um novo público e se tornando um instrumento de uso universal como outros (VILELA, 2004, p. 186).

Antes da década de 1990, salvo casos isolados, a viola estaria mais atrelada as duplas sertanejas raiz e caipiras, e, mais comumente em músicas que tinham sua temática mais ligada a ruralidade. Essa ruralidade, que segundo Dias (2012), também começaria a se diluir com as práticas e representações de alguns dos novos violeiros. Acrescenta ainda:

Se, de um lado, a intensa produção musical da viola caipira tem gerado músicas que, de tão híbridas, parecem destituir sua identidade cultural, isso é, com efeito, inerente ao seu processo de diálogo com outras linguagens, seja ela moderna ou antiga. De outro lado, percebe-se um revigoramento das músicas de cunho tradicional, bem ao estilo da música sertaneja raiz, em razão

do aumento do número de tocadores e da maior difusão dos gêneros por meio das duplas caipiras, as quais contam com elevadíssimo número de apreciadores (Ibidem, p.295).

É de grande importância e o papel do violeiro na luta pela perpetuação da cultura caipira. Nota-se a relevância do trabalho de retomada de parte da cultura caipira feita por este nas últimas décadas, sejam estes com diálogos culturais heterogêneos ou não. Essa ascensão do interesse da juventude⁵³ pela música de viola vem acompanhada também do interesse de compreender melhor a cultura caipira. Principalmente sabendo que, na história dos grandes violeiros da atualidade, há relatos de que para compreender melhor o instrumento e a cultura caipira foram beber direto nas fontes, indo para as folias-de-reis, congados, danças de São Gonçalo, catiras e outras festividades rurais e/ou interioranas do tipo que são regadas ao som de viola, à exemplo, os violeiros Paulo Freire, Roberto Corrêa e Ivan Vilela. Até mesmo porque até pouco tempo, antes de iniciativas de violeiros mais contemporâneos⁵⁴, essa era a única forma de aprender esse instrumento. Salvo as narrativas míticas envolvendo pactos com o diabo e/ou outras simpatias. Mas de qualquer forma essas floresciam as apresentações violeirísticas, que nos intervalos entre uma música e outra arrancam muitos risos das plateias com esses causos “cabulosos”. Curiosamente, “a cultura popular sempre encontra meios de sobreviver e desempenhar um nítido papel de coesão social e moral” (BOSI, 2002, p.278). Não se sabe ao certo se ou até que ponto estes rituais eram realmente praticados pelos violeiros. Contudo, nas rodas de viola sempre houveram momentos que os violeiros tiravam para contar seus causos, e, essas histórias sempre estiveram presentes nos mesmos. O curioso é que mesmo com a inserção da viola no ensino formal de música essas peculiaridades extramusicais prevaleceram com o passar dos anos. Quem resolve estudar viola, de uma forma ou de outra acaba tomando contato com todo esse universo cultural mítico. Vale ressaltar também que grande parte desses causos fazem parte do universo mítico-religioso do imaginário caipira, e alguns casos também prosas ouvidas nas rodas de violas de fatos vivenciados por outros violeiros, e, uma parcela desses causos, quando realmente foram vivenciados pelos violeiros, geralmente são narrados com certo saudosismo atrelada a umas boas doses de humor e/ou religiosidade.

⁵³ Em páginas na internet dedicadas a viola caipira, sobretudo, nas redes sociais, podemos notar o grande número de seguidores mais jovens com suas violas interagindo. Artistas como Bruna Viola e a dupla Mayck & Lyan, por exemplo, que estão em evidência nos meios de comunicação desde a adolescência, tomaram a viola e a música caipira como bandeira e tem sido também referência para muitos jovens iniciados no instrumento.

⁵⁴ Com destaque para os violeiros que definimos nesse trabalho como neocaipiras.

3. O SOM DA VIOLA “INVOCANO” UM SENTIMENTO TOPOFÍLICO CAIPIRA

3.1. A relação afetiva entre o caipira e sua terra relatada em suas canções

Antes de discorrermos sobre as questões de afetividade espacial, se faz necessário ter uma noção sobre o conceito de lugar, uma referência espacial pela qual sentimentos são evidenciados. As definições dessa palavra extrapolam a ideia de localização, essa que pode ser definida através de apontamentos de latitude e longitude. O lugar é consubstanciado através da experiência, onde o ser humano estabelece valores (positivos ou negativos), significações e conexões. Conforme Oliveira (2012):

As dimensões significativas do lugar, [...] são pensadas em termos geográficos a partir da experiência, do habitar, do falar e dos ritmos e transformações. É o lugar experienciado como aconchego que levamos dentro de nós. Ou o lugar consciente do tempo social histórico, recorrente e mutável, no transcorrer das horas do tempo em um espaço sentido dentro de um lugar interior ou exterior (Ibidem, p. 16).

Não é incomum entre alguns grupos e sociedades, até mesmo em meio aqueles de áreas que possuem certa dificuldade de sobrevivência, os indivíduos residentes adquirir certa afeição pelo lugar da sua naturalidade, da sua convivência ou de sua moradia, uma afeição pelo terreno. Segundo Oliveira (2012, p. 12) “conhecer um lugar é desenvolver um sentimento topofílico ou topofóbico. Não importa se é um local natural ou construído, a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo”. Um outro exemplo desse perfil apegado que poderíamos destacar no território brasileiro é o caso de alguns grupos sociais de classes populares da região nordeste⁵⁵ do país que vivem no semiárido, onde há escassez de água e tantas outras dificuldades e precariedades sociais, e mesmo assim, apesar de todos esses impasses, os sertanejos resistem. É notável o apego que esses indivíduos possuem pelo seu “pedaço de terra”, pelo seu lugar. Esse vínculo afetivo que esses indivíduos protagonizam com o seu lugar é bem exposto nas suas mais variadas manifestações artísticas e/ou culturais, conseqüentemente, isso também é relatado nas letras de canções denominadas

⁵⁵ Que inclusive é bem propagado pelas mídias, narrado em telenovelas, séries de TV, livros, contos, canções e etc.

de folclóricas e/ou populares. Um exemplo artístico bem explícito desse afeto está na canção *Último Pau de Arara* (composição de Venâncio / Corumba / J. Guimarães), gravada pela dupla Venâncio e Corumba⁵⁶, em 1956, e que não por acaso, existem várias interpretações e/ou regravações feitas por artistas nordestinos consagrados como Zé Ramalho, Fagner, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Lenine, Luiz Gonzaga, Sebastião do Rojão e outros. O personagem dessa canção notadamente atenua as dificuldades de subsistência do seu lugar⁵⁷. Ainda argumenta que o que é ruim é só a falta de chuva, caso contrário não teria dificuldades. Demonstra também ser esperançoso, e que não vai abandonar o seu lugar enquanto houver expectativas e/ou sinais de vida. Observe os versos em destaque:

Último Pau de Arara

A vida aqui só é ruim
Quando não chove no chão
 Mas se chover dá de tudo
 Fartura tem de montão
Tomara que chova logo
 Tomara, meu Deus, tomara
 Só deixo o meu Cariri
 No último pau-de-arara

Enquanto a minha vaquinha
Tiver o couro e o osso
 E puder com o chocalho
 Pendurado no pescoço
Vou ficando por aqui
 Que Deus do céu me ajude
 Quem sai da terra natal
 Em outro canto não para
Só deixo o meu Cariri
No último pau-de-arara

O sertanejo nordestino parece não ser o único personagem brasileiro que tem seu apego pelo seu lugar confesso. O caipira, personagem da região centro-sul do Brasil, também

⁵⁶ Essa dupla apresentava um repertório de variedades, como o repente e performances cômicas e, curiosamente, até moda de viola. Informação disponível em: <<http://obscurofichario.com.br/fichario/manuel-jose-do-espirito-santos/>> acesso em 01 de março de 2019.

⁵⁷ Não obtivemos informações suficientes para constatar se essa canção trata de um lugar real ou fictício, ou ao menos se algum dos compositores durante suas vidas residiram em algum lugar da região do Cariri, a qual é referenciada nos penúltimos versos das estrofes. Contudo, constatamos que os três autores são nordestinos, apesar de possuírem naturalidades diferentes: Marcos Cavalcanti de Albuquerque (o Venâncio) e Manoel José do Espírito Santo (o Corumba) são naturais de Recife, Pernambuco, e José Palmeira Guimarães é natural de Campina Grande, Paraíba. Informações disponíveis em: <http://www.ufcg.edu.br/prt_ufcg/assessoria_imprensa/mostra_noticia.php?codigo=18050> e <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/venancio_corumba/venancio_corumba.html> acesso em 01 de março de 2019.

demonstra estar bem vinculado afetivamente a sua terra, ou seu lugar. Não é à toa que as possíveis origens etimológicas da palavra “caipira” apontam para sua ligação com a terra, o mato. Conforme aponta Sousa (2005, p.21) a raiz dessa palavra, *caí*, significa o gesto do macaco escondendo o rosto. Ela aparece em *capipiara*, “o que é do mato”, e em *capiã*, “dentro do mato”. Enfim, aparece em *caapi*, “trabalhador na terra” e em *caapiára*, “lavrador”. Donde, enfim, redundaria em “caipira”. É muito comum um caipira, que de tão ligado com a terra, com o seu lugar, até mesmo protelar sua ida à cidade para repor suprimentos e insumos dos quais não é produzido na terra através das atividades agropecuárias e/ou de forma extrativista.

Essa afeição do caipira pelo seu lugar é explicitamente declarada, seja nas suas declarações e exposições verbais, nas suas obras, manifestações artísticas, e na manutenção das festas e tradições folclóricas onde a temática do seu lugar é venerada. Enfim, as manifestações culturais do caipira, de uma forma ou de outra, generalizadamente, sempre acaba apontando para o apreço do caipira para com o seu lugar de convívio e todas as práticas envolvidas nesse contexto. Na música do caipira não podia ser diferente.

Os elementos principais de que se constitui o imaginário da música caipira estão relacionados a um *lugar* determinado, com a cena principal em que se desenvolve toda a ação. Esse espaço pode estar localizado na terra da própria família ou na propriedade de outrem. [...] Desse modo, a vida social do caipira está centrada sobre a família e sobre o lugar em que fixa residência. Em torno desse núcleo é que vão sendo apresentados os demais elementos que, em conjunto, constituirão o imaginário do “pequeno agricultor”, “pequeno sitiante”, “pequeno lavrador” ou simplesmente caipira: o terreiro da casa com seus pequenos animais e aves, o monjolo, a biquinha, o rego d’água, o cavalo selado para as pequenas viagens ali mesmo nas redondezas do seu bairro rural, a igreja e seu sino, a viola, a catira, a folia de reis, os casos de assombração, os respeito às interdições, o temor à polícia e tudo o mais que constringe o ímpeto de sair dos estritos limites da casa e da família (PIMENTEL, 1997, p. 209).

Esse elo afetivo do caipira com o seu lugar é enfatizado constantemente nas letras de suas canções. Como na composição de Carreirinho, *Rincão de Minha Terra*, onde o protagonista, que é nascido no “pé de uma serra” no município de Bofete, São Paulo, narra as peculiaridades do seu dia a dia no campo, as características da natureza do lugar, suas obrigações com o trabalho no campo, a lida com o gado, as caçadas e etc. Que por fim, por algum motivo, resolve se mudar para a cidade e a partir daí vive uma vida de lamentações. Como é bem enfatizado nos versos da última estrofe: Depois resolvi me mudar pra cidade / Hoje eu passo aqui grandes contrariedades / Eu canto assim e vivo a cantar / Só para enganar esta grande saudade. Esse tipo de lamúria também pode ser observado na moda de viola *Cabocla Tereza* de Nhô Chico e Dino Franco; na música *Fogão de Lenha* composta por Carlos

Colla, Maurício Duboc e Xororó; no pagode de viola⁵⁸ *Minas Gerais* de Tião Carreiro e Lourival dos Santos, dentre várias outras canções caipiras.

É comum também composições usando como pontos de referência certo elementos da flora, como é o caso da canção *Pé-de-cedro* composta por Goiás e Zacarias Mourão, onde na narrativa, o personagem planta uma muda dessa árvore no seu quintal em Coxim no estado do Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, e esse indivíduo por algum motivo tem que partir desse lugar, e passa 20 anos desejando voltar, e fazendo prece para Virgem Santa que o fim da sua vida seja ali, e que seu desejo é ser enterrado à sombra dessa árvore. Esse personagem até se comove ao sanar sua saudade de retornar a esse lugar, a ponto de quase chorar ao chegar e rever esse Pé-de-cedro crescido.

Pé-de-cedro

Foi num belo Matogrosso há vinte anos atrás

Naqueles tempos queridos que não voltam nunca mais
Nas matas onde eu passava um pequeno arbusto achei

Levando pra minha casa no meu quintal plantei

Era um belo pé de cedro, pequenino, em formação

Sepultei suas raízes na terra fofa do chão
Um dia parti pra longe, amei, também sofri

Vinte anos se passaram em que distante eu vivi

"À Virgem Santa sagrada uma prece eu vou fazer

Junto ao meu pé de cedro é que desejo morrer

Quero ter sua sombra amiga projetada sobre mim
No meu último repouso na cidade de Coxim"

Hoje volto arrependido para o meu antigo lar

Abatido e comovido, com vontade de chorar

E rever meu pé de cedro que está grande como o quê

Mas é menor que a saudade que eu sinto de você

Cresceu como minha mágoa, cresceu numa força rara

Mas é menor que a saudade que até hoje nos separa

A terra ficou molhada do pranto que derramei

Que saudade, pé de cedro, do tempo que eu te plantei

O contentamento por se ter à disposição recursos fluviais como um rio, uma lagoa e etc., um ambiente em que pratica suas atividades de pesca, seja para lazer ou para subsistência, as práticas nesses ambientes são sempre narradas como algo de bom grado. O abastecimento de

⁵⁸ Pagode de Viola é um gênero musical, caracterizado pela fusão de dois ritmos do contexto caipira, o "recortado" e o "cipó-preto". O primeiro experimento foi feito pelo violeiro Tião Carreiro e tem seu marco no ano de 1959, com a gravação da canção *Pagode em Brasília*. Tião Carreiro foi também o seu maior difusor, influenciando toda uma geração de violeiros, inclusive os chamados neocaipiras (MALAQUIAS, 2013).

água é essencial para as atividades agropecuárias do caipira, seja para irrigação no cultivo de lavouras ou até mesmo para suprir a sede dos rebanhos. Quando o caipira está provido dessa fartura hídrica no seu pedaço de terra, seu apreço pelo lugar acaba sendo ainda maior, a ponto de pensar que tem tudo que precisa no seu lugar, inclusive a inspiração para se compor ao som da viola. Os versos da canção *Três Nascentes* composta por João Pacífico faz alusão a esse deleite.

Três Nascentes

Tenho o sol que nasce por detrás do morro
Dá bom dia ao galo primeiro a despertar
O sol aquece o pasto, o sereno corta
Abro a minha porta e vou trabalhar

Tenho uma nascente que vem lá da serra
Toca meu moinho toca meu monjolo
Enche a lagoa pra molhar a horta
Sento em minha porta vejo florescer

Tenho a lua branca nasce com as estrelas
Ilumina a mata borda todo o céu
Nasce o som da viola tudo me conforta
Fecho a minha porta e sonho com você.

São várias as temáticas de composições na música caipira que aludem a esse elo afetivo com o lugar, em muitos dos casos algo é usado para representar simbolicamente o referencial do lugar. Algo que vem à tona quando se lembra do lugar, que tem uma importância para sua vida, por ter ocorrido algum fato importante da sua vida frente aquele “objeto” e que o faz refletir, faz sentir saudades, algo que faz aflorar a paixão desse caipira por algum lugar, pelo seu modo de vida presente ou abandonado por força maior. Mas talvez a letra de canção caipira que melhor representa e enfatiza o apreço do caipira pelo seu lugar seja a canção *Saudade da Minha Terra* composta por Goiá.

Saudade da Minha Terra

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

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

Que saudade imensa do campo e do mato
 Do manso regato que corta as Campinas
 Aos domingos ia passear de canoa
 Nas lindas lagoas de águas cristalinas
 Que doce lembrança daquelas festanças
 Onde tinham danças e lindas meninas
 Eu vivo hoje em dia sem Ter alegria
 O mundo judia, mas também ensina
 Estou contrariado, mas não derrotado
 Eu sou bem guiado pelas mãos divinas

Pra minha mãezinha já telegrafei
 E já me cansei de tanto sofrer
 Nesta madrugada estarei de partida
 Pra terra querida que me viu nascer
 Já ouço sonhando o galo cantando
 O inhambu piando no escurecer
 A lua prateada clareando as estradas
 A relva molhada desde o anoitecer
 Eu preciso ir pra ver tudo ali
 Foi lá que nasci, lá quero morrer

O personagem narrado na letra dessa música é o próprio compositor, Gerson Coutinho da Silva, o Goiá. Nascido em Coromandel, Minas Gerais, ainda jovem mudou-se de sua terra natal para tentar investir na sua carreira artística, mudou-se primeiro para Goiânia. Goiá sempre foi ligado afetivamente a sua terra natal – há relatos que nunca passou muito tempo sem visitá-la – mas, foi quando partiu para grande São Paulo em busca de melhores oportunidades para carreira artística que o sentimento de saudade do seu lugar foi agravado. Goiá sempre escrevia para sua mãe, esta que, inclusive, seria a personagem descrita nos versos “Tô aqui cantando, de longe escutando / Alguém está chorando, com rádio ligado”. Sua mãe sempre acompanhava a carreira do seu filho e sempre atenta às suas aparições no rádio. Segundo Brito (2009, p. 33-34):

Os dois primeiros versos da canção talvez sejam os mais presentes na memória dos fãs: *o dia qualquer* de 1953 em que Goiá foi em busca do sonho: *ser um artista*. O apoio materno e sua determinação de enfrentar o sofrimento que

era saber que sua mãe chorava quando ouvia cantar nos programas de rádio são um ponto comum na lembrança de quem cultua a memória do artista. A saudade da mãe foi tem de outros sucessos: *Meu natal, sem mamãe* e *Saudade da minha terra (Tô aqui cantando, de longe escutando, / alguém está chorando com o rádio ligado)*. Assim, Goiás registrava na música mais um momento de sua carreira que julgava relevante.

Poderíamos até pensar que é um tipo de sentimento presente em outros tempos, outras fases da música caipira e que no mundo contemporâneo esse elo afetivo do caipira com o lugar estaria defasado, as canções não expressariam esse tipo de sentimento. Contudo, apesar de as gravações modernas do chamado sertanejo serem bem mais focadas no consumo em massa, no comércio, do que a música caipira raiz, até nesse segmento, e na atualidade podemos notar músicas que retratam essa temática. Como é o caso da canção *Deus e Eu no Sertão* composição de Victor Chaves e lançada em 2009 pela dupla Victor e Leo (ambos naturais de Ponte Nova, Minas Gerais) como trilha sonora para a novela paraíso. Os primeiros versos da canção, “Nunca vi ninguém viver tão feliz / Como eu no sertão”, além de representar bem o elo afetivo com o lugar, o sertão⁵⁹, ficou impregnado na mente dos brasileiros por conta da trilha da novela e o sucesso da dupla na ocasião. Outro contemporâneo que demonstra esse tipo de sentimento pelo seu lugar é cantor Daniel, que apesar de ter tido maior evidência na mídia na década de 1990 com a dupla João Paulo e Daniel, continua em plena atividade. Declara o músico:

Eu nasci em Brotas (SP), amo essa terra, não consigo me desvincular daqui. As pessoas me questionam se não seria mais fácil morar em São Paulo. Pra mim, não. Preciso da energia que esse lugar emana. É onde eu consigo recarregar minhas baterias, o meu porto seguro. Quero ter a possibilidade de que meus filhos sejam criados aqui. Tudo é muito imprevisível ainda, mas quero que eles tenham essa oportunidade que eu tive. Sair daqui, jamais. Pessoas que faziam parte da minha vida, da minha história, fazem parte até hoje do meu cotidiano. O Brasil tem várias regiões que propagam a tal música de raiz, a música do campo. No meu ponto de vista, o que me deu esse contato foi a família. Minha família é muito raiz, da roça mesmo (TELÓ; PIUNTI, 2015, p.49).

Um outro exemplo mais recente de apreço por esse tipo ambiente bucólico memorado pelo caipira de outrora está na composição *Vivendo Aqui No Mato*, lançada em 2017 pelo Trio Parada Dura, no álbum *Chalana, Churrasco e Viola*, o solo da introdução da música tem ponteiros de viola caipira apoiado pelo som de um violino. Quem assina a autoria dessa é a dupla

⁵⁹ Na música e cultura caipira a palavra “sertão” tem uma conotação e aplicação diferente do utilizado no contexto nordestino, que nesse último caso faz menção há uma área geográfica específica. Pimentel relata que (1997, p. 218) [...] desde o início, a palavra *sertão* vem sendo usada como um outro significante para abrigar a noção apologética de espaço exterior à cidade e que mantém qualidades próximas da ideia de “natureza viva”. Desse ponto de vista, os termos “interior”, “terra”, “campo” e “sertão” pertencem ao mesmo universo semântico e podem ser substituídos entre si, sem que o significado geral sofra alterações profundas.

Zé Neto & Cristiano, ambos naturais de São José do Rio Preto, São Paulo, os quais fazem também uma participação especial na interpretação dessa música no DVD do trio.

Vivendo Aqui No Mato

Não troco seu despertador
Pelo cantar do galo
Não troco seu carro bonito
Pelo meu cavalo

Não troco seu ar poluído
Pelo pó da estrada
Aqui não tem trânsito
Só tem boiada
Nosso céu é limpo
E a noite enluarada

Aqui o nosso alimento
É a gente que faz
Plantamos de tudo
Pro gasto
E um pouco mais

E se vier fazer visita aí que
A gente gosta
Moda de viola
Uma boa prosa
Em volta da fogueira
Então a gente mostra

O meu amanhecer
Tem o cantar do galo
O cheiro do mato
Com gota de orvalho

E é tão gostoso
Beber um café
Olhando o sol nascer

Pego meu cavalo
E saio pelo pasto
Toco meu berrante
Apartando o gado

Sei que sou caipira
Mas vivo melhor
Morando aqui no mato

A mensagem transmitida no texto dessa música (bem com os elementos sonoros, inclusive, a matriz rítmica sobre a qual foi estruturada é uma guarânia), notadamente, é de alguém que teve certa experiência no meio rural e possui uma grande afeição por esse tipo de vida campesina. O curioso é que foi composta por uma dupla de sertanejos universitários, que

teve sua carreira profissional iniciada no ano de 2011, um estilo bem diferente da proposta da composição. Poderia até ser esse o motivo da dupla ter cedido a música para ser gravada pelo Trio Parada Dura ao invés de lançá-la em um álbum próprio. Ou mesmo por questões contratuais, uma vez que são contratados pela Workshow (sede em Goiânia), e a maior parte do repertório dos artistas que assinam contrato com esse escritório são no estilo mais contemporâneo do sertanejo universitário. Mas é fato que, Zé Neto & Cristiano vivenciaram a cultura musical caipira e o meio rural, bem como existe uma profunda relação afetiva com os mesmos. Segundo informações da página⁶⁰ oficial da dupla na internet, eles foram criados na zona rural, divisa de Ipiguá com São José do Rio Preto, São Paulo, são amigos desde a infância, e influenciados pelas famílias, sempre estiveram envolvidos com a música sertaneja raiz e também religiosa.

3.2. Topofilia: considerações sobre o tema

Antes de aprofundarmos no assunto, e tentarmos entender esse apreço do cancionista caipira pelo seu sertão, utilizaremos ferramentas baseadas numa perspectiva geográfica para essa análise sobre o que pode ser entendido nessa afeição pelo lugar. Vale ressaltar que desde cedo, a palavra “sertão” foi usada pelos compositores de música caipira como apenas mais uma forma de referir-se ao que estava fora da cidade (PIMENTEL, 1997, p. 219). Como ponto de partida tomaremos a consideração de Castrogiovanni (2007), em que o mesmo alega que:

O estudo do espaço geográfico deve considerar as noções e os conceitos, já construídos, que envolvam a espacialidade e valorizar a formação da consciência territorial- o sentimento de pertencer ao lugar, tão comumente adormecido em países como o Brasil. Deve interpretar as territorialidades dentro da complexidade e conhecer não apenas os elementos objetivos que compõem o espaço, mas valorizar as subjetividades e tentar entendê-las. (CASTROGIOVANNI, 2007, p. 41).

Em se tratando de afeição pelo “lugar”, um conceito que tem sido discutido em trabalhos, especialmente geográficos – grande parte desses abordam questões culturais –, e que naturalmente vem à tona como essencial para esse tipo de análise, é o conceito de topofilia. Em português diríamos topofilia, resultado da contração da palavra grega *topos* que exprime o lugar, e filia do grego *phílos* que indica noções de afeição, gosto ou amizade (BORGES, 2013,

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.zenetocristiano.com.br/historia>> acesso dia 19 de fevereiro de 2019.

p.105). Face ao exposto anteriormente, nos remetemos aos seguintes questionamentos: Esse elo afetivo entre esses violeiros e os territórios foi influenciado pelo seu fazer musical ligado à cultura caipira? O fato de terem nascido em áreas onde essa cultura é mais difundida propiciou esse sentimento de apego ao lugar? Como é evidenciado esse sentimento? Para essa análise usaremos as reflexões de Tuan (1980) sobre topofilia. Segundo esse autor:

A palavra "topofilia" é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero, prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Ibidem p.107).

O pioneiro na utilização do termo foi o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard no livro *La poétique de l'espace* em 1957. Esse trabalho que serviu de referência para vários outros autores, inclusive o geógrafo Yi-Fu Tuan, que hoje é uma grande referência no tema. Bachelard (2008, p.19) apresenta o termo já no prólogo de seu livro e elucida:

No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem delimitado. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. Por razões não raro muito diversas e com as diferenças que as nuances poéticas comportam, são espaços *louvados*. Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. (BACHELARD, 2008, p. 19).

O singular é que esse tipo de espaço percebido pela imaginação do qual refere Bachelard nesse trecho, se assemelha muito com os das narrativas das canções caipiras. Nem sempre é algo mensurável e/ou “palpável”, relatam do vivido, do experienciado, do real reminescente de alguma ocasião da vida dos protagonistas das narrativas dessas canções. Mas que também pode ocorrer de fazer uma alusão a elementos presentes no contexto de um espaço imaginário idealizado. Contudo, mesmo se tratando de uma contextura fictícia de uma canção, é possível perceber nessas, a ênfase a elementos do ambiente (que às vezes são usados como ponto

referencial) que evidenciam a afeição pelo lugar. Tuan dialoga com esse autor quando aponta que:

Certos ambientes naturais têm figurado de maneira proeminente nos sonhos da humanidade de um mundo ideal: a floresta, a praia, o vale e a ilha. A construção do mundo ideal é uma questão de remover os defeitos do mundo real. A geografia fornece necessariamente o conteúdo do sentimento topofílico. Os paraísos têm uma certa semelhança familiar porque os excessos da geografia (muito quente ou muito frio, muito úmido ou muito seco) são removidos. Em todos eles abundam as plantas e animais úteis e amigos do homem. Os paraísos também diferem em suas respectivas excelências: alguns são abundantes, outros são florestas mágicas, ilhas perfumadas ou montanhas (TUAN, 1980, p. 286).

Esse modelo de paraíso ao qual descreve Tuan, e que, baseado na consideração anterior de Bachelard, o que ele desencadeia na imaginação e emoção não pode ser medido, mas é um espaço que atrai por conta de suas particularidades. Incita um sentimento onde tudo ali é na medida e organizado dentro desse espaço específico. Isso pode ser notado nos versos da canção *Jeitão de Caboclo*, composta por Valdemar Reis e Liu. Esse ambiente do qual o narrador faz uma retrospectiva nostálgica, é de uma completude singular. Acrescendo ou retirando algo, desarmonizaria esse ciclo perfeito de eventos no cotidiano do paraíso. As águas do ribeirão além de cristalinas e marcantes, também têm seu proveito no trabalho diário de beneficiamento de alimentos. A fauna do lugar é marcante, e os seus integrantes até parecem interagirem de forma orquestrada, onde cada naipe de animais tem um lugar definido no palco, e seria esse sítio/paraíso esse palco. Elementos da flora também podem ser marcantes, uma simples planta pode fazer o lugar reacender na memória do indivíduo. Algo corriqueiro como sentir o cheiro de uma flor pode remeter suas lembranças ao lugar, reacendendo o sentimento de apego.

Jeitão de Caboclo

Se eu pudesse voltar, Ao meu tempo de criança.
 Ao meu tempo de criança, Reviver a juventude.
 Com muita perseverança
 Morar de novo no sítio, Na casa de alvenaria.
 Ver passarinhos cantando, Quando vem rompendo o dia.
 Eu voltaria rever, O pé de manjeriço.
 A corroira cantando, Lá no oco do mourão.
 Os bezerras no piquete, E as nossas vacas leiteiras.
 E papai tirando leite, Bem cedinho na mangueira.

Eu voltaria rever, O ribeirão taquari.
 Com suas águas bem claras, onde pesquei lambari.
 O velho carro de boi, O monjolo e a moenda.
 As vacas Maria preta, A tirolesa e a prenda.

Na varanda tábua grande, Cheia de queijo curado.
E mamãe assando pão, No forno de lenha ao lado.
Nossa reserva de mato, Linda floresta fechada.
A trilha funda do gado, Retalhando a internada.

Iria rever o sol, Com seus raios fluorescentes.
Escondendo atrás da serra, levando o dia da gente.
O pé de dama da noite, Junto ao mastro de são João.
Que até hoje perfuma, A minha imaginação.
O caso é que eu não posso Fazer o tempo voltar.
Sou um carro sem chumaço, Que já não pode cantar.
Vou vivendo na cidade, Perdendo as forças aos poucos.
Mas não consigo perder, O meu jeitão de caboclo.

Todo um espaço-tempo não mais existente é rememorado na letra da canção: afazeres, festas, construções, utensílios, animais. Mas houve e há desigualdade no campo. A harmonia que alguns poetas e compositores traçam, outros poetas e compositores podem fazer crítica, como as canções caipiras que distinguem a vida de ricos e pobres. No campo há violência, tema que raramente aparece nas canções ditas caipiras. Não é tão comum a participação de caipiras em enfrentamentos e/ou protestos políticos como ocorre entre os artistas da chamada MPB, salvo algumas exceções, mas é muito comum essa temática ser abordada de forma bem humorada, como é o caso da “dupla Jararaca e Ratinho no Rio de Janeiro que passou a fazer teatro de revista em 1929. A apresentação da dupla caipira ia das melodias e canções sertanejas às piadas, e, principalmente, às críticas e sátiras políticas” (CONTIER, 2003, p. 110). Percebemos que esse tipo de discurso tem maior evidência na parte de “contação” de causos ocorrentes nas apresentações do que as próprias canções. A temática do texto tende a influenciar a estética musical da canção caipira. Geralmente as modas e os ritmos mais arrastados tendem a serem mais introspectivos e reflexivos, trazendo mensagens de “lições de moral”, saudades e etc. por sua vez, os ritmos de andamentos mais acelerados tendem a ter temáticas mais alegres e bem humoradas, com sátiras, saudosismos e etc. A esse respeito Cornélio Pires descreve:

A música e o canto dos roceiros são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo, do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de sanzallas e tapéras. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos (PIRES apud CORRÊA, 2014, p.52).

Notamos que Pires se remete a negros, índios e brancos trazendo parte da ideia de um país formado por “três raças” para o cenário musical caipira em uma interpretação pessoal. O

cancioneiro caipira, apesar de possuir canções com narrativas de eventos tristes e/ou trágicos⁶¹ lamúria por um desamor e etc. em sua maioria, quando faz menção a reminiscências de um lugar vivido, tende a expor uma visão mais positiva do mesmo, dando ênfase a elementos que, sem um olhar poético, talvez não daria tamanha importância. Uma das características do caipira (o que não se aplica àquele caipira contemporâneo e/ou ao denominado sertanejo que está acomodado aos confortos da vida moderna, que possui na sua casa, eletrodomésticos, luz elétrica, que ostenta com automóveis de luxo e/ou outros bens materiais) é a cultura do mínimo, a subsistência (CÂNDIDO, 2001), isso talvez seja um dos motivos da valorização das minúcias do lugar em suas canções. Tuan alerta que:

O meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir com a imagem percebida, dá forma as nossas alegrias e ideais. [...] aquilo que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época (TUAN, 1980, p. 129).

Este quadro talvez possa explicar o fato desse tipo de temática ter maior ênfase e presença nas canções “caipira raiz”, que tiveram maior predomínio antes da década de 1970. Este é o período em que o país se urbaniza, em que Rio de Janeiro e São Paulo e outras cidades se tornam metrópoles, em que Brasília é construída e cresce num movimento que se confronta mais ainda com o interior do país. Antes do chamado “sertanejo romântico” invadir de forma massiva no espaço que antes prevalecia o caipira, e, ainda extrapolar esse espaço conquistando um novo público, agora, talvez um pouco mais ligado a ambientes mais urbanizados. Práticas culturais em que outrora o caipira tinha maior ligação com o cotidiano do campo, agora mudaria a temática e estaria lamentando nos bares os desamores ocorridos nas periferias da cidade com o novo sertanejo. “As imagens mudam à medida que as pessoas adquirem novos interesses e poder” (TUAN, 1980, p.137).

Segundo Gómez (2001, p. 27) “os lugares são espaços de relação mais íntima entre a natureza construída, as relações sociais e as significações culturais⁶²”. Ainda em relação ao conceito de “lugar”, se levarmos em consideração também as ponderações de Tuan, poderíamos entender o mesmo como um “recinto” provedor, dotado de funcionalidades. “Os lugares são

⁶¹ Como no caso da canção *Menino da Porteira* (Teddy Vieira / Luizinho), ao saber da notícia da tragédia ocorrida, que veio levar a óbito, o garoto que abria a porteira para passagem das comitivas boiadeiras no município de Ouro Fino, o personagem boiadeiro, parece desenvolver um sentimento negativo em relação ao local da porteira, chegando ao ponto de fazer juramento que nunca mais tocaria berrante (vale ressaltar que o som produzido pelo berrante é de suma importância na condução e orientação do trajeto do gado nas comitivas) naquele “pedaço de chão”, esse sentimento negativo pelo o lugar nos remete também a noção de topofobia (TUAN, 1980).

⁶² Tradução nossa. Original: “Los lugares son espacios de relación más íntima entre la naturaleza construida, las relaciones sociales y las significaciones culturales (GÓMEZ, 2001, p. 27)”.

centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação (TUAN, 2013, p. 12)”. Além das interações espaciais atreladas às representações socioculturais, todas essas “provisões” são notadamente encontradas pelo caipira em seu recinto de vivência, especialmente aquele que ainda reside no campo e retira do pedaço de terra elementos essenciais para subsistência como água (usada para o plantio, criação de gado e consumo próprio) e alimentos obtidos através do plantio e colheita e a criação de animais. “O lugar é um mundo de significado organizado. É essencialmente um conceito estático. Se víssemos o mundo como processo, em constante mudança, não seríamos capazes de desenvolver nenhum sentido de lugar” (Ibidem, p. 219). Tuan faz ainda um paralelo entre espaço e lugar:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então o lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 2013, p. 14).

Parece existir também certa subjetividade na ideia de lugar, os valores, que nesse caso seriam simbólicos, possuem representações diferentes, na medida em que é vivenciado por indivíduos de diferentes formas. Através da experiência com o lugar, cada indivíduo interage com as funcionalidades que lhe são mais convenientes. Essas diferentes interações produzem diferentes acepções de valores em relação ao lugar, estes que nem sempre são possíveis de ter descrições concretas. Essa noção de valor do lugar também tende a se manifestar quando há uma ameaça a algum tipo de “patrimônio” existente no local. A respeito disso Leite (1998) relata que:

Os lugares normalmente não são dotados de limites reconhecíveis no mundo concreto. Isto ocorre porque sendo uma construção subjetiva e ao mesmo tempo tão incorporada às práticas do cotidiano que as próprias pessoas envolvidas com o lugar não o percebem como tal. Este senso de valor só manifesta-se na consciência quando há uma ameaça ao lugar, como a demolição de um monumento considerado importante, ou quando há uma reivindicação comum como a visita periódica de um carro do “fumacê” (LEITE, 1998, p.12).

Fazendo um paralelo entre ambiente, lugar e seus correlatos, D’Agostini e Cunha (2007) esclarecem:

Meio é sede, lugar de relações, Ambiente é estado consciente que emerge no significado das relações. Ambientes são estados conscientes que seres vivem em salas, em ônibus, em florestas, em tribunais ou em qualquer outro meio em que se encontrem. Salas, cadeiras, lagartixas, árvores, palavras e notícias são componentes, partes de um meio... que podem ser meios determinantes para a qualidade do ambiente vivido no meio. Está claro que não se pode pensar em ambiente, sem meio. Enfim, não se pode pensar nos ambientes que vivemos sem o meio nos quais os vivemos – como não se pode dissociar o nosso lar da nossa casa. Todo lar implica casa, mas nem toda casa implica um lar; pelas mesmas razões que todo ambiente implica um meio, mas nem todo meio é um ambiente (Ibidem, p.40-41).

Justificando a aplicabilidade para análise dessas relações de lugar no contexto musical, podemos citar Dozena (2016), onde o mesmo alega que:

Musicalidade pode ser trazida ancestralmente pelas coletividades, atendendo não somente às vontades de reprodução material e às necessidades de sobrevivência, mas também expressando muitas especificidades culturais que efetivamente mobilizam e animam os agrupamentos sociais; ao mesmo tempo em que revelam uma história não-oficial que passa a ser contada pelas ruas e áreas diversas das cidades brasileiras. As músicas contribuem para a criação de uma ligação emotiva e humana com os lugares, além de demarcarem corporeidades, territorialidades e relações sócio espaciais; sendo produzidas a partir de estímulos colocados pelos lugares e por isso mesmo evidenciando o sentido desses lugares (Ibidem, p. 377).

Comumente artistas do meio caipira fazem utilização do termo “raiz”, talvez para enfatizar certo tradicionalismo no seu fazer musical. Mas o que seria essa tal “música caipira raiz”? Inclusive mencionada em trabalhos acadêmicos e livros como o de José Antônio Alves Jr, que não por acaso, se intitula *Música Caipira Raiz: o Entrelugar da Memória e da Contradição*. Mas existe de fato uma música caipira que poderia ser chamada de “raiz”? Faremos então uso das palavras de Pimentel (1997) para tentar justificar essa aplicabilidade do termo, o mesmo pondera:

Assim, os contornos da árvore e do Brasil se apresenta como matéria da comparação global a partir dos quais cada elemento assume sua significação a um tempo espacial e ideológico: São Paulo como Estado-Tronco que se diferencia dos Estados-Galhos, e os lavradores, como as raízes, que não são superficiais, mas profundas. Em segundo lugar, mas não menos importante, a ideia de que, ao lado dessa representação horizontal, permaneça uma outra vertical, que trata a raiz como uma “estrutura profunda”, onde se encontra a base de sustentação da árvore, isso é, do Brasil que é a Tradição. Assim tudo que vier de fora, tudo quanto significar importação cultural, se opõe a raiz (Ibidem, p. 216-217).

Se tratando de música caipira, poderíamos complementar essa alegoria entre “raiz” e “tradição” feita por Pimentel se acrescentássemos ao arraigo dessa árvore influências culturais

que foram determinantes para constituição de uma música que pode em algum momento se denominar música caipira. Seriam essas influências musicais as advindas dos europeus, indígenas e africanos que ao longo do tempo foram estruturando e moldando a cultura de um povo em determinada área geográfica, nesse caso do interior paulista. Seguindo essa linha de pensamento, São Paulo ainda seria o tronco dessa árvore, pois é a parte da mesma que tem ligação direta e/ou mais próxima das raízes. É a partir desse “tronco” que a cultura caipira foi se expandindo para outros estados, ou seja, criando “galhos”. Ainda sim no decorrer desse processo de ramificação (expansão cultural-territorial), houve acréscimos e influências nas práticas culturais do caipira, o que metaforicamente poderíamos representar como enxertias⁶³ dessa árvore, pois mesmo que esta produza frutos de características diferentes em alguns galhos, o seu tronco ainda permanece como tronco cultural caipira. Toda produção cultural que tente se aproximar das matrizes culturais outrora praticada no caule e raiz, ou seja, se opondo aos galhos, poderia ser chamado “caipira raiz”.

3.3. Os “neovioleiros” e a afeição pelo território caipira

É habitual alguém ouvir o som da viola ponteando e sua imaginação nos remetermos instantaneamente a imagens do campo em sua mente, especialmente para aqueles que tiverem alguma vivência rural. O mesmo pode acontecer com quem tem o conhecimento da cultura caipira e da identidade sonora que esse instrumento enfatiza, pois, apesar dele estar presente em outras culturas, ligar o som da viola ao contexto caipira não é algo inusitado. Assim como o elo afetivo do caipira com seu pedaço de terra ou ambiente de convívio e vivência no campo. O que podemos designar aqui baseado nas reflexões de Tuan (1980) de sentimento topofílico caipira. Esse sentimento, no âmbito da música caipira, não é algo exclusivo somente das letras de canções. Em declarações pessoais de artistas caipiras (tanto os de estilos mais contemporâneos quanto os mais tradicionais), sobretudo violeiros, fica bastante evidenciado também um entusiasmo pela área geográfica onde predomina sua cultura. Os chamados violeiros neocaipiras destacam-se, sobretudo, pelo seu trabalho com a música instrumental de viola, explorando os mais variados estilos e possibilidades no instrumento. E esse percurso da viola instrumental no mercado fonográfico tem seu marco na década de 1960, conforme resume

⁶³ Operação que consiste em inserir um botão, ramo ou rebento de uma planta em outra sobre a qual ela continua a viver.

bem João Afonso da Silva no prólogo do *livro Viola caipira instrumental: 42 estudos progressivos* de Rui Torneze:

Vai longe o ano de 1963, em que Theodoro Nogueira publicou em A Gazeta suas anotações para um estudo de viola, ao mesmo tempo em que preparou seus alunos, depois famosos violonistas, Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro, para gravarem, respectivamente, “Viola Brasileira” e suas transcrições: “Bach na viola brasileira”, dando à viola caipira a dignidade de um instrumento universal, sem fronteiras rítmicas. De lá pra cá houve evolução, com Tião Carreiro e seus pagodes, Renato de Andrade com sua viola de concerto, Almir Sater e seus chamamés, e Roberto Corrêa a dar perfeição e técnica ao toque da viola (TORNEZE, 2010, p. 07).

O violeiro Almir Sater, além de cantor e compositor é um exímio instrumentista, e tem sido inspiração para inúmeros violeiros surgidos posteriormente ao seu trabalho. A afeição de Sater pelo campo e seu lugar é vastamente declarada e difundida nos meios de comunicação. Não havendo necessidade então, nesse caso, de fazer esse tipo de análise baseado nas letras de suas canções. Sater, que nasceu em Campo Grande – Mato Grosso do Sul, em 14 de novembro de 1956, quando ali ainda era estado do Mato Grosso, declara constantemente sua paixão pelo lugar que ele fez dele, ao qual ele se afeiçãoou, mais especificamente pelo Pantanal. Em entrevista à revista *Viverde Natureza* Sater (apud KIRSNER, 2010, p. 6) relata:

Eu conheço o Pantanal desde menino, sempre tive essa ligação muito forte com a natureza, sempre gostei de mato. Desde menino sempre quis morar em fazenda. Meu pai nunca gostou muito de mato, ele era ligado à bossa nova, barzinho, banquinho e violão e eu gostava de escutar moda de viola e ir para o meio do mato. Isso criava um certo conflito lá em casa. Eu insistia para o meu pai arrumar um pedaço de chão lá no Mato Grosso do Sul, e meu pai dizia: “Não! Quando você crescer, você arruma seu pedaço de chão, seu mato” E meu sonho então foi arrumar um mato. Eu conheci o Pantanal quando eu tinha mais ou menos 9 anos de idade, me apaixonei e sempre pensei em morar naquela região. Quando pude comprei meu pedaço de terra no Pantanal e fiz minha casa lá.

O elo afetivo de Sater pelo Pantanal é tamanho que, após gravar em 1982 o disco *Doma*, que foi em parceria com o rabequeiro Zé Gomes (com o qual Sater experimentaria ali suas primeiras produções com música instrumental), resolve voltar e explorar a identidade sonora do Pantanal. Começa então seu trabalho de campo com esse objetivo. Sousa (2005) relata:

Era justamente neste universo instrumental da viola que Sater queria aprofundar. Em 1984 iniciou uma viagem musical pelo Pantanal mato-grossense junto com a Comitiva Esperança, que acompanhou por mais de mil quilômetros durante três meses em busca da essência musical do Pantaneiro. Encontrou isso e muito mais. A viagem, produzida pelo amigo e parceiro

Paulo Simões, rendeu um documentário também chamado *Comitiva Esperança*. No ano seguinte lançou Almir Sater Instrumental, a síntese de seu mergulho no Pantanal, com chamamés, cururus, maxixes e arrasta-pés. Muito elogiado pela crítica, o disco teve uma continuação, o *Instrumental II*, mas somente em 1990 (Ibidem, p. 194-195).

Esse afeto pelo lugar parece ainda perdurar na vida de Sater, e, esse ambiente e/ou contexto de convívio parece interferir diretamente na sua produção artística. O mesmo conta:

É difícil sair da fazenda. Sempre achamos que o tempo deu, mas nunca dá, a gente sai com vontade de ficar mais. Mesmo depois de ter passado nove meses direto aqui, quando fui embora a sensação era de tá deixando uma coisa muito preciosa pra trás. Aqui é pra quem gosta dessas coisas. Pra quem gosta de mato, de isolamento, pra quem tem paciência com mosquito. O isolamento é bom pra gente porque aqui não tem avenida, não tem bares, não tem nada. Quando os amigos, os parceiros, vêm pra cá, ficamos sentados, tocando. Para fazer música é bom, com o tempo de sobra. Ter certeza de que o cobrador não vai bater na porta. São coisas que contribuem para fazer música. Tem que estar de alma leve, feliz. Eu tenho de estar feliz pra compor. Tem gente que prefere estar na fossa, eu não sou assim (TELÓ; PIUNTI, 2015, p.95).

Renato Andrade, que é considerado um pioneiro nesse segmento musical que hibridiza o caipira e o erudito, teve seus primeiros contatos com o instrumento e a cultura caipira ainda em Abaeté, Minas Gerais, cidade onde nasceu e morou parte de sua vida. Não encontramos até o momento relatos de Renato, onde esse declara diretamente sua afeição por sua terra natal, mas, sabe-se que uma das grandes frustrações dele e que o que “o incomodava era a falta de apoio da classe política de Abaeté, pois apesar de sempre divulgar a cidade não teve o reconhecimento que merecia” (CARDOSO, 2012, p. 21). Renato Andrade sempre fez questão de expor suas origens no interior mineiro, sempre enfatizando sua naturalidade.

O gosto pela viola caipira foi despertado pelas folias de reis de Abaeté que Renato costumava acompanhar na sua juventude. Em Abaeté, Renato também teve contato com outros violeiros que de certa forma o influenciaram, como por exemplo, um fazendeiro chamado Rafael do Capim Seco, o mais famoso violeiro da região, a quem Renato dedicou uma música no seu sexto disco. Outro violeiro que influenciou Renato foi um que gostava de tocar harmônicos na viola tentando imitar um realejo. Renato ao ouvir esses músicos foi criando seu estilo. Em 1965, o próprio Renato afirma que decidiu estudar viola com seriedade (CARDOSO, 2012, p.23).

Como indicativo, poderíamos fundamentar essa conexão afetiva de Renato com sua cidade, seu lugar, baseando-se no seu terceiro trabalho solo, *O violeiro e o grande sertão: a viola que vi e ouvi*. Lançado pela gravadora Bemol, em 1984, o disco de vinil, no qual das 14 faixas, 13 são de autoria de Renato, “com composições que remetiam ao universo de Guimarães Rosa. [...] e na contracapa, Milton Nascimento escreveu, entusiasmado: ‘Renato tem a alegria,

o tormento, a ginga e a malícia dos que amam a terra’ (NEPOMUCENO, 1999, p. 193)”. A iniciativa de Renato com esse disco foi muito aclamada pela imprensa. O Jornal Estado de Minas publicou em 1984 uma matéria com a seguinte fala:

“O disco de Renato Andrade é puro Minas Gerais, é puro Renato, é puro coração da gente. Estamos diante de um dos discos mais importantes deste começo de ano. Vivo, autêntico, puro. Honesto e nosso até o último fio de cabelo”. Essa pureza, segundo o texto, é consequência das raízes abateenses de Renato que fazem parte do sertão de Guimarães Rosa, das lendas e do folclore regional. Renato diz que nos dois primeiros discos ele procurou explorar o potencial da viola, e no terceiro, resolveu voltar às origens (CARDOSO, 2012, p.48).

Curiosamente, no ano em que Renato Andrade lança o seu primeiro disco⁶⁴ solo, em 1977, principiam no universo violeirístico dois rapazes que viriam a se tornar adiante dois grandes nomes da música de viola. Além da viola caipira, curiosamente, nas histórias de vidas dos violeiros Roberto Corrêa e Paulo Freire podemos notar algumas coincidências. Ambos nasceram em 1957, tiveram o primeiro contato com instrumento em 1977, e, tiveram também seus casamentos realizados no ano de 1997 (SÁ, 2006). Os dois exímios violeiros, ambos iniciados musicalmente no violão, carregam um grande afeto pela música e cultura caipira e o ambiente onde essa é desenvolvida, além dos diálogos sonoros realizados da música destes com a música erudita. Devido a essa sonoridade requintada na viola produzida por esses violeiros no instrumento, autores como Nepomuceno (1999) os denominam como “neocaipiras”.

Paulo Freire, natural de São Paulo, capital, antes violonista erudito. Mas, após ler *Grande Sertão: Veredas*, foi contagiado pela “magia” enaltecida do sertão presente nos textos de Guimarães Rosa. A partir daí, Paulo Freire resolveu abandonar tudo, inclusive a faculdade de Jornalismo, a qual cursara à época, para estudar viola e conhecer de perto esse sertão. “A formação de Paulo Freire na viola caipira foi *in loco*, ou seja, aprendeu a tocar o instrumento com Manoel de Oliveira – sertanejo da região – e outros grandes mestres das redondezas” (MELON, 2013, p. 08). Durante o dia, tinha a lida nos campos de Urucuia com seus mestres violeiros e a noite tinha as instruções no instrumento com os mesmos. Morava, comia, trabalhava, convivia e vivenciava em tempo integral com os mesmos a sua cultura. Relata:

E o que me levou a tocar viola, principalmente depois de ter lido Grande Sertão, do Guimarães Rosa, fui buscar a música do grande sertão. Então fui morar no sertão de Urucuia, onde se passa grande parte da trama do livro. Lá convivi com violeiros e as histórias todas, a natureza toda, e o diabo na rua,

⁶⁴ *A Fantástica Viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira*, pela Chantecler.

no meio do redemoinho, isso me levou à viola. Tenho certeza de que quanto mais eu toco, mais quero ler Grande sertão. [...] quando eu acabo de ler, me dá uma vontade de ir lá para Urucua encontrar com o seu Manoel, meu mestre de viola, tomar banho de vereda (PAULO FREIRE apud TAUBKIN, 2008, p. 78).

O encantamento por um lugar pode ser tanto um sentimento construído ao longo do tempo, vivenciando-o, quanto pode acontecer em um primeiro contato. Segundo Tuan (2013, p. 225):

Um homem pode se apaixonar à primeira vista por um lugar como também por uma mulher. [...] Uma experiência breve mas intensa é capaz de anular o passado, de modo que estamos dispostos a abandonar o lar pela terra prometida. Ainda mais curioso é o fato de que as pessoas podem desenvolver uma paixão por um tipo de meio ambiente sem terem tido contato direto com ele.

Paulo Freire até tentou arriscar ir novamente à Paris em 1982, para investir nos estudos de violão erudito, porém, agora, levaria na bagagem e no coração a sonoridade dos sertões de Urucua, Minas Gerais. Ficou em Paris por dois anos, e numa de suas aulas de música clássica com o violonista Betho Davesaky, o músico Paulo Freire mostra a sonoridade de Urucua para seu mestre que ao ouvir surpreso diz:

[...] “olha eu te ensino violão, mas o seu instrumento é a viola”. [...] Ao voltar de Paris atuou em alguns grupos tocando viola e violão de 7 cordas. Mas a viola foi chamando, foi chamando e quando deu por si, estava novamente em Urucua, motivado novamente pela literatura. Assim, 18 anos depois de conhecer a viola de Urucua, aquela com a afinação Rio Abaixo, Paulo Freire gravou, enfim, seu primeiro disco de viola. (SOUSA, 2005, p. 212-213).

Assim como outros violeiros que trabalham com músicas instrumentais, e que, apesar de não possuírem narrativas em letras de canções devido ao formato composicional de suas obras, esse tipo de declaração pode ser observada em entrevistas, livros e etc. Roberto Corrêa, nascido em Campina Verde, Minas Gerais, iniciou sua formação musical em Brasília, cidade a qual escolheu⁶⁵ para viver e também para dar continuidade à sua carreira artística. E, apesar de não ser natural de capital brasileira, Roberto Corrêa desenvolveu um grande afeto por esta cidade, tanto que se sente às vezes até meio desnordeado quando fica certo tempo distante desse seu ambiente de convívio. Relata:

⁶⁵ Vale ressaltar que a capital brasileira é um lugar bastante estratégico no aspecto logístico. Talvez por estar situada numa região central e ser detentora de núcleos de administração política do país, possui uma certa agilidade em relação a deslocamentos para outras cidades do Brasil, e às vezes até para outros países, o que proporciona uma maior fluidez no cumprimento de agendas de apresentações.

Não conheço nada de mar. Em 1987, resolvi tirar férias: fui passar 15 dias numa pousada no litoral do Nordeste. Como não levei viola, comecei a escrever poesia (não fazia letra de música até então). Mas não aguentei. Depois de nove dias, voltei, louco de vontade de caminhar na água mineral. Foi muita felicidade ao chegar lá. Pensei: esse aqui é o meu lugar, essa é a minha região (CORRÊA apud SÁ, 2006, p. 77-78).

Dentre esses escritos produzidos por Roberto Corrêa nessa ocasião, podemos destacar o poema *Pacto*, que foi incluído no disco *Temperança*, recitado acompanhado ao som da viola. Nos versos do mesmo fica bastante evidenciado o afeto e o sentimento de pertencimento ao seu território de convívio:

Pacto

Encerrado que eu era
 No errado do existir
 Livre, livre me tornei
 Cerrado, cerrado meu
 Quando em ti me transformei
 O meu corpo é o teu chão
 Tuas pedras, tuas águas
 E minh' alma teus caminhos
 Tua fauna, tua flora
 Em ti minha vida está
 Cerrado, cerrado meu
 E em mim teu encanto mora
 Eu,
 Cerrado encordado
 Renascido e libertado
 Pleno, vasto enfim
 Vivo agora.

Usaremos como ponto de partida para essa análise a afirmação de Taubkin (2008, p. 21), na qual a mesma alega que “é difícil desvincular o instrumento do tocador, assim como separar sua música do universo onde ele vive. E que talvez por isso a gente sinta que a viola tem o dom particular de exprimir os sons do homem junto à natureza”. Embasado nisso, analisaremos a relação desses dois violeiros com o espaço de referência onde seus trabalhos e obras se desenvolvem, e ainda a ligação pessoal e afetiva dos mesmos com esses lugares.

Apesar de tanto Paulo Freire e Roberto Corrêa não terem suas naturalidades em Urucuia, Minas Gerais e em Brasília, Distrito Federal respectivamente, ambos criaram um laço afetivo com esses lugares através da vivência e experiência nos mesmos. Nos breves relatos desses violeiros aqui expostos, ficou bastante evidenciado um sentimento topofílico. Paulo Freire, uma vez que abandonou o curso de Jornalismo após ler e se encantar pelos “sertões” de Guimarães

Rosa, deixou a entender que nesse momento se identificou com o mesmo. É bem visível que nessa ocasião houve um sentimento de pertencimento a cultura caipira da sua parte. Mesmo distante desse contexto sociocultural, resolveu abandonar tudo para vivenciá-lo. “Viveu rituais, crenças, lendas e festas que giram em torno do instrumento” (NEPOMUCENO, 1999, p. 38). Brota aí também um intenso sentimento de pertencimento a esse “sertão”, o qual fez com que deixasse tudo que havia vivido antes para ir conhecer e viver o “sertão” com qual tanto se identificara. Conforme Cruz (2007, p. 27):

No que diz respeito à consciência de pertencimento a um lugar, a um território, essa é construída a partir das práticas e representações espaciais que envolvem ao mesmo tempo o domínio funcional-estratégico sobre um determinado espaço (finalidades) e a apropriação simbólico/expressiva do espaço (afinidades/afetividades).

O sentimento topofílico desses violeiros⁶⁶ pode ser percebido na forma de vida dos mesmos, nos seus escritos, pois além da música, grande parte desses possuem trabalhos literários, poesias, contam causos e outras narrativas acompanhadas ao som da viola. Isso ainda pode ser conferido em relatos de entrevistas. Quando Paulo Freire declara que “é só ler Guimarães Rosa que dá vontade de ir pra Urucuia”, dá ainda mais ênfase a esse sentimento topofílico, o seu afeto pelo lugar. Já com Roberto Corrêa, além do sentimento topofílico que ficou evidenciado em sua narrativa, uma vez que chega a enfatizar que seu território vive através da sua música, da sua viola, quando descreve em seu poema: Eu, / Cerrado encordado / Renascido e libertado / Pleno, vasto enfim / Vivo agora. Ficou evidenciado também em seu relato, um sentimento negativo a outro território com características distintas do seu. Sentimento esse que alguns autores denominam de topofobia. Segundo Relph (apud CIRQUEIRA, p. 40) definição de Topofobia está diretamente ligada a uma oposição ao conceito de topofilia, como “experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão”. Outro exemplo é o violeiro Fernando Deghi, que apesar de não ter encontrado até a ocasião dessa pesquisa, algo explícito sobre um sentimento de apego de Deghi com algum lugar e/ou ambiente, em texto, onde o mesmo faz um

⁶⁶ Dos quatro violeiros selecionados para análise no quarto capítulo, e, que seriam também considerados neste as questões afetivas dos mesmos com “seus lugares”, até o presente momento, ainda não tivemos informações suficientes que autenticam esse sentimento na vida e obra dos violeiros Ivan Vilela e Fernando Deghi. Temos até então hipóteses, pois temos algumas evidências que levam a crer na possibilidade da existência de um sentimento topofílico. Dentre essas a composição de Ivan Vilela *Pra Matar a Saudade de Minas* (Minas que é o estado de nascimento de Vilela) e as obras instrumentais *Berceuse do Sertão* e *Riacho Docê* de Fernando Deghi, ambas vem acompanhadas (no seu livro de partituras) de contos do próprio Deghi que fazem alusão ao encanto do personagem pelo sertão e “encosta” de serra narrados no texto.

comentário analítico sobre uma de suas composições, ele deixa evidenciada certa simpatia por ambientes onde se vivencia essa cultura caipira, conta:

“Viola e seus mistérios” e “Berceuse do sertão” foram inspiradas nas lembranças das minhas vivências e nas várias histórias contadas por violeiros, que envolveram a parte mística da viola, ou seja a magia do alvorecer, a força existente no meio das florestas, a magia do sertão que traz consigo a pureza de um modo de vida, enraizado no homem do campo. O que dói no coração é saber que muitos tiveram de abandonar suas terras e tradições. E hoje em dia lhes restam preservar simples lembranças do que outrora foi real e grandioso (DEGHI, 2001, p. 22).

Considerando que, topofilia, se dá em relação ao ambiente e também ao lugar, no caso dos violeiros neocaipiras, o afeto pode ocorrer pelo lugar de nascimento e/ou de vivência, e, ainda em relação àqueles ligados ao meio urbano, mais especificamente das regiões metropolitanas, que se identificaram com esses lugares e/ou ambientes mais rurais em alguma ocasião de suas vidas, ou, geograficamente falando, no decorrer de suas trajetórias socioespaciais. Em ambos os casos, essa afeição pelo lugar dos violeiros em questão não ultrapassa os limites de uma área geografia específica, ou seja, mais especificamente, é manifestado em relação a uma propriedade rural, pequenas cidades, a uma paisagem de uma bioma específico – como é o caso de Roberto Corrêa em relação ao cerrado do planalto central, de Paulo Freire com os Sertões de Urucuia, e Almir Sater⁶⁷ pelo pantanal sul-mato-grossense – que tende a não ultrapassar os limites do centro-sul do Brasil, com mais ênfase nas regiões interioranas.

Percebe-se também que há um processo de deslocamento e/ou mudança de ambiente entre esses violeiros. Nos casos analisados para esse trabalho, pode se notar também que em sua maioria não são advindos de classes econômicas mais baixas. O violeiro Paulo Freire muda de Campina Verde, Minas Gerais para Brasília, Distrito Federal para estudar Física, Almir Sater deixa o Pantanal para morar no Rio de Janeiro, capital, e estudar Direito, Paulo Freire, que estudava Jornalismo e chegou a morar na França para estudar música erudita se desloca para Urucuia, Minas Gerais, Ivan Vilela natural de Itajubá, Minas Gerais vive hoje parte em São Paulo, capital e parte em Pindamonhangaba, São Paulo, Fernando Deghi apesar de nascido em Santo André, São Paulo, e residir maior parte da sua vida na região metropolitana de São Paulo, teve muito contato com seu sogro que tocava em bailes de roça, ou seja, a maior parte desses

⁶⁷ Nascido em 1956, na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul (à época ainda Mato Grosso, antes da divisão), Sater chegou ingressar no curso de Direito, mas à época, ao ouvir uma dupla de violeiros tocando, encantou-se pela sonoridade e acabou desistindo da carreira jurídica para investir nos estudos de viola caipira.

violeiros em alguma ocasião da vida tiveram vivências em zonas rurais e/ou áreas interioranas da região centro-sul. Vale ressaltar também que grande parte desses têm vivências em folias e/ou outras festas religiosas ligadas à cultura caipira. Ao mesmo tempo em que Paulo Freire explorava a magia dos “sertões” de Urucuia, Minas Gerais incitado pela literatura de Guimarães Rosa, trabalhando no campo ao dia com Seo Manelim em troca das lições de viola nos fins de tarde, Roberto Corrêa também percorria o interior do Brasil acompanhando folias e outras manifestações culturais que utilizavam viola – buscando a essência sonora e o conhecimento dos grandes mestres do instrumento oriundos das classes mais populares – na ocasião em que fazia pesquisas para a construção de seu método para viola. Corrêa conta que na elaboração de seu livro *A arte de pontear viola* ele teve que criar uma simbologia própria para a viola, porque não havia antes (SÁ, 2006, p. 56). No entanto, a grafia musical parece não ter sido a única parte complexa desse trabalho. Enfatizamos aqui o moroso trabalho na busca por saberes do tocar viola em fontes de conhecimento isoladas Brasil adentro. A cultura popular em si, conforme alega Bosi (2002, p. 274) é um universo de escassez, dispõe de uma economia própria de coisas e signos, os quais tendem a permanecer os mesmos transmitindo-se de geração a geração, ainda que os significados e funções possam variar [...]. Por sua vez, Corrêa (2000) alega que:

Música tradicional é proveniente das manifestações de um povo; é recorte que fazemos da cultura popular. São funções musicais herdadas e transmitidas, de geração a geração, mantendo, mesmo com as naturais transformações de cada época, atributos essenciais da expressão do grupo (Ibidem, p.64).

A priori, Roberto Corrêa teve conhecimento da maioria dos ritmos ainda no início da década de 1980 com a dupla Zé Mulato e Cassiano. Conforme o mesmo relata (apud MALAQUIAS, 2013, p.200): “Eu convivía muito com eles, [...] e com eles eu fui aprendendo os ritmos e conhecendo e sabendo das duplas, e indo atrás, comprando e conhecendo.” Este seria então o início de uma intensa busca por práticas culturais, que até então estariam apartadas em meio aos “sertões” e/ou rincões brasileiros, e que perduraria até as décadas seguintes. Tendo como ponto culminante o livro “*Arte de pontear viola*” lançado por Roberto Corrêa no ano 2000, e conforme relata no mesmo:

Quando me interessei por viola, seduzido pelo universo do instrumento, fui em busca do conhecimento que os violeiros antigos ainda detinham. Esta vivência formou-me como músico, muito além de conceitos e técnicas. Conheci outra dimensão do fazer musical: prática diferente na concepção, na função, na execução e no uso. Pude aprender sobre a lida do homem com o instrumento; a ancestralidade transmitida pelos toques; a força da tradição nos versos; os jeitos de entoar a voz, as clarezas e as sombras da alma do violeiro;

e, principalmente, sobre os diferentes jeitos de o violeiro lidar com sua sina” (CORRÊA, 2000, p. 44-45).

Ivan Vilela, também relata, que seus alunos da graduação em viola caipira da Universidade de São Paulo são instigados a participar desses eventos para integralização da sua formação violeirística, uma metodologia que o mesmo denomina de “pedagogia do congado”. Relata ainda que “esse método é um processo que os alunos aprendem por imitação – a tradição oral é isso – e, ao mesmo tempo, vão criando” (TAUBKIN, 2008, p. 105). Entendemos que, quando esse músico aponta acepções sobre a tradição oral, o mesmo está fazendo menção a um dos aspectos dessa, sobretudo, da dinâmica de ensino e aprendizagem de práticas musicais, não necessariamente em toda a sua abrangência. Ivan Vilela defende ainda que:

Um curso de viola deve ter recortes do mundo acadêmico quando se reporta à sistematização do material de ensino, mas tem que trazer muito do que vem da cultura popular, que é esse lado criativo, esse lado da soltura, e disso não abro mão de jeito algum. Os meus alunos mantêm um elo muito grande com a cultura popular, quer seja assistindo, quer seja participando de pesquisas, vendo congadas, viajando, vendo folias, eles estão muito próximos desse universo (apud TAUBKIN, 2008, p. 88).

Percebe-se também, que, no universo violeirístico, de uma forma generalizada, existe uma preocupação de não se limitar a uma visão tecnicista e provocar um engessamento cultural. Há um cuidado por parte dos personagens envolvidos de não ignorar toda bagagem que o instrumento carrega seja técnica ou sociocultural-histórica. Isso, mesmo por parte daqueles que trabalham na busca de uma sistematização do ensino do instrumento.

Sater, Freire e Corrêa nasceram nos anos 1950 (época em que Guimarães Rosa escreveu *Grande sertão: Veredas*) e “viram” o Brasil se urbanizando por volta dos anos 1970 quando também há uma busca na música urbana pelo que é tradicional, rural, popular. Movimentos como a Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil e o Armorial liderado por Ariano Suassuna marcam essa busca de valorizar a cultura popular através da mescla cultural com o erudito e outras expressões artísticas distintas. Outra coincidência histórica se dá no fato de que, Renato Andrade, que é considerado o precursor desse segmento musical descrito por muitos autores como “neocaipira”, no ano 1977 lança seu primeiro disco, ano este também no qual os violeiros Roberto Corrêa e Paulo Freire se principiam no universo da viola caipira (SÁ, 2006, p. 31).

3.2. A justaposição de tempos e espaços vivenciados na paisagem sonora caipira

Quando pensamos em paisagem, as primeiras informações que tendem vir à mente são aquelas relacionadas ao visual, tais como características geomorfológicas, ecológicas, hidrogeográficas, climáticas e outros fatores naturais preponderantes na formação de uma paisagem. Ou mesmo aqueles relacionados a intervenção humana, tais como os envolvidos no processo de urbanização, no caso das paisagens urbanas, ou qualquer outro tipo de manipulação que venha alterar as características naturais de uma paisagem. Para Souza (2016):

[...] Paisagem (*landscape*) é definida de modo tão abrangente que, no fundo, praticamente se torna um sinônimo de “espaço geográfico” [...] ou, simplesmente, de “área”. [...] No âmbito da pesquisa socioespacial, e a começar pela geografia, o conceito de paisagem tem, tradicionalmente, um escopo mais específico, ligado, primordialmente, ao *espaço abarcado pela visão de um observador* (SOUZA, 2016, p. 43-44).

Segundo Santos (1998, p. 61), “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”. Essa alegação expande os horizontes da percepção paisagística para além do visual, em outras palavras, tudo que pode ser vivenciado e/ou abarcado olfativamente e/ou auditivamente num certo contexto espacial também pode ser considerado paisagem. Constantino e Ferreira (2005) ponderam que:

Embora seja bem menos estudado do que qualquer elemento visual, o som existe, não podemos esquecer que há sempre uma trilha sonora permeando os caminhos do mundo, e, fazendo evocar os mais diferentes sentimentos e reações. Assim como o conhecimento do lugar, o conhecimento sonoro, nos dá mais domínio sobre onde estamos [...]. Os sons nos tranquilizam e nos ameaçam, nos remetem à ordem ou ao caos, mas à medida que entendemos os sinais acústicos circundantes isto nos auxilia a ter mais poder e confiança com relação ao lugar (Ibidem, p.09).

De certa forma, quando compreendemos os sons à nossa volta nos sentimos também mais envolvidos e/ou vinculados ao lugar. Se formos fazer um paralelo comparando com eventos musicais, poderíamos dizer que as pessoas geralmente frequentam espaços que se toca gêneros e/ou estilos musicais que mais lhes agradam, que compreendem, tantos os sons quanto a filosofia de vida e as questões socioculturais que envolvem aquela música. Um indivíduo que vai a um teatro assistir a uma ópera ou um concerto, por exemplo, mas não compreende aquela música, aqueles sons, os momentos de interação do público e etc. pode se sentir um tanto confuso e desconexo daquele ambiente. Da mesma forma pode acontecer num show de rock,

samba, sertanejo e/ou qualquer outro gênero musical. Se você vai assistir um show que você não conhece ao menos um refrão de uma música que vai ser tocada para cantar junto com o cantor, se não sabe dançar e/ou interagir com aqueles ritmos que vão ser tocados há uma grande probabilidade de você se sentir desvinculado daquele lugar, daquele grupo social. Fazendo um paralelo com Topofilia, podemos citar aqui Torres e Kozel (2007), quando estes alegam que:

A topofilia, elo afetivo entre a pessoa e o lugar, surge quando esta passa a entender a paisagem. O que foi sentido num primeiro momento, causando estranheza por não ser igual ao lugar de onde veio, pode ser entendido, apreendido e valorizado no decorrer do tempo, quando se entende a paisagem refletindo acerca do Eu constituinte da mesma: o Eu transformado e transformador, o Eu que se soma à paisagem e a humaniza ainda mais, quando a reflexão é dada em primeira pessoa. “Eu sou” passa a ser válido quando o “Eu estou” é percebido e compreendido. O lugar comporta objetos e valores através dos símbolos, signos e significados. É no lugar que as relações sociais ocorrem, e através delas os valores são compartilhados. A topofilia está ligada a estes valores quando surge a sensação de pertencimento ao lugar (Ibidem, p.11).

A paisagem sonora (seja constituída de sons organizados pelo homem e/ou sons naturais do ambiente) de um determinado lugar pode também estimular um sentimento topofílico. Um indivíduo pode ter um sentimento afetivo por um lugar pelas várias formas de vivenciá-lo, seja por fatores geográficos como clima, bioma e etc. ou mesmo pelas características da paisagem, sejam essas visuais, olfativas e também sonoras. O indivíduo pode se sentir apegado e/ou conectado a um lugar por conta do sons de uma cachoeira, das ondas do mar, do vento repercutido nas árvores ou em um penhasco, o canto de pássaros e sons de outros animais específicos que circundam essa paisagem e determinam a sonoridade da mesma. Da mesma forma, a paisagem sonora de determinados eventos musicais podem acender, ou não, um sentimento topofílico em um sujeito. Um indivíduo que não se dá bem com volumes de sons muito elevados não se daria bem com a paisagem sonora de uma boate com música eletrônica, ou até mesmo outros ruídos da poluição sonora urbana, por exemplo, poderiam estar acarretando nesse sujeito uma espécie de topofobia sonora em relação a paisagem. Segundo Torres e Kozel (2010):

As paisagens sonoras concedem identidades aos lugares, e agem direta e constantemente em seus moradores na contribuição à perpetuação das falas e sotaques, dos gostos musicais, e na evocação de paisagens do passado, o que reforça valores existentes em cada indivíduo, que pode contribuir para sua fixação em lugares distintos, e à criação do sentimento de pertencimento a eles, pelo fato de apresentarem sonoridades que concedem familiaridade na paisagem (Ibidem, p.125).

São detalhes que normalmente passam despercebidos, mas os sons estão mais presentes na nossa vida do que imaginamos, estão sempre circundantes nas paisagens nas quais interagimos. Segundo Constantino e Ferreira (2005):

Sejam sons inaudíveis ou audíveis, vivemos imersos em ondas. Os que podemos ouvir, já constituem em si, um imenso universo sonoro: sons naturais e artificiais fazem parte de nossa vida, nos acompanham todo o tempo, pontuam a história de todos e a história de cada um. Os sons também trazem características especiais, dão personalidade aos espaços e lugares, colaboram com os perfis das cidades e muitas vezes atuam na própria sobrevivência da comunidade (Ibidem, p.09).

No âmbito caipira, se considerássemos toda região que foi apontada anteriormente como Centro-Sul e/ou Centro-Sudeste, teríamos múltiplas possibilidades de pesquisas e análises paisagistas nos quesitos visuais. Contudo, este trabalho tem mais ênfase nas questões sonoras e culturais de um grupo social específico dessa área geográfica, e, apesar das paisagens visuais notadamente servirem de inspiração e/ou tema das canções e obras musicais dos caipiras, de um modo geral, o nosso foco aqui são as paisagens sonoras. Schafer (2001) destaca que:

O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situa a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes. Com a acústica e a psico-acústica aprenderemos a respeito das propriedades físicas do som e do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprenderemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam seu comportamento. Com as artes, e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica. (Ibidem, p.18)

Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos (SCHAFER, 2001, p.24). Provavelmente Schafer utiliza do termo evento por se tratar de algo não palpável e/ou mutável. Quando ouvimos o som de um inseto, um pássaro que passou voando, uma chuva, um veículo que passou, vento, sons humanos ou não, esses sons precisaram de algum tipo de ação, eventuais ou não, para serem produzidos. Quando nos referimos a música e sua concretude, apesar de muitos a considerarem como algo abstrato, eu sei que ela é real, eu posso ouvir e senti-la, mas ela não deixa de ser um acontecimento que possui uma determinada temporalidade, ela não é algo imutável, ela não me espera. Mesmo se tratando de mídias gravadas, para ela ser música ela precisa ser tocada, acontecer, ser vivenciada.

A música pode pertencer a duas espécies: absoluta e programática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. **A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto.** A música

absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarte, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. **Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa.** A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida para efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolhoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos (SCHAFER, 2001, p.151-152).

Não é incomum encontrar uma música caipira, especialmente de viola parafraseando o ambiente, seja nas narrativas das canções com letras de teor bucólico ou até mesmo nas obras instrumentais com sonoridades que fazem alusões a elementos deste. Os violeiros, inclusive os denominados neocaipiras, em sua maioria demonstram ser encantados com a paisagem sonora rural e evidenciam isso de alguma forma na sua música, seja em narrativas, causos, na imitação de sonoridades dessa paisagem (animais⁶⁸ e/ou fenômenos naturais da mesma), textos e nomes de registros das obras instrumentais. Partindo dessa perspectiva cultural da paisagem, Almeida (2003) alega que:

Objeto de sensibilidade, de saberes e, antes de tudo, horizonte de vida, a paisagem é uma complexidade multiforme de realidades, de valores, de gestos e de vividos coexistentes. Ela é, pois, uma dupla criação da cultura. A cultura de quem olha e apreende, e a cultura daquele que a cria, a “inventa”. Aí reside o mistério da paisagem [...] (Ibidem, p. 86).

A paisagem sonora do território caipira - vale ressaltar que, como foi exposto anteriormente, há possibilidade de vários territórios serem sobrepostos no mesmo espaço – seria também um exemplo prático para elucidar a ideia de tempos sobrepostos num mesmo espaço. “A música forma o melhor registro permanente de sons do passado” (SCHAFER, 2001, p. 151). O passado, o presente, e o revolucionário interagem através da música do cancionário caipira. Diferentemente de outros exemplos, tais como museus, construções e monumentos históricos que também podem dividir espaço com o presente e o moderno, mas estão ali talvez mais como objetos histórico de apreciação, algo de referência visual e real para aguçar o imaginário dos que refletem sobre a história, algo que só teria mais sentido para aqueles que possuem

⁶⁸ Um exemplo disso pode ser observado na obra *Peleja de Siriema Com Cobra* de Roberto Corrêa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y7mofgqfbeg>> acesso dia 13 de dezembro de 2018.



conhecimento sobre a importância histórica dos mesmos, outro indivíduo que não tem esse conhecimento pode passar em frente e talvez não dar a devida importância, claro, o fato de que é algo velho (do passado) convivendo com o novo (presente e/ou moderno) vai sempre estar em evidência para todos. Com a música, possui um certo diferencial, o passado pode ser vivenciado e lembrado através da sua prática e/ou apreciação. O sentimento de nostalgia às vezes é inevitável ao entrar em contato com uma música do passado, especialmente se a mesma fizer parte do contexto sociocultural e espacial do indivíduo que a vivencia. Quando entramos em contato por exemplo com “Pagode em Brasília” nos remetemos a imagem da tempo antigo onde Tião Carreiro experienciava o que se tornaria um novo gênero caipira, o Pagode de Viola. Quando ouvimos uma moda-de-viola, além dos próprios textos fazerem alusões a eventos ocorridos no passado, e de fato a grande parte são, inclusive, histórias baseadas em fatos reais, a própria sonoridade da viola nessa música possui características de algo de outro tempo (do passado).

Do ponto de vista espacial, podemos observar que, a música caipira, outrora mais simplória, remetia a imagens e paisagens sonoras rurais, ambiente pacato e com poucos ruídos e/ou sons ambientes artificiais. A medida que os caipiras vão migrando para os centros urbanos a sua música tende a acompanhar as mudanças e refletir essa nova paisagem urbana dissonante e ruidosa. Sonoridades de outras culturas também migraram com seus personagens para esses centros urbanos. Ou seja, sonoridades de várias lugares e culturas compartilhando o mesmo espaço. Segundo Pazetti (2006):

A música, como toda forma de arte é fruto da relação orgânica que o homem tece com a Terra, com os lugares e as paisagens em que se relaciona. A interação homem-terra não ocorre apenas de maneira material, econômica e funcional também está permeada por sentidos, sentimentos, símbolos e emoções (Ibidem, p. 325).

A dissonância produzida pela reprodução simultânea de sonoridades de culturas distintas no mesmo espaço em algum momento pode acabar ocasionando uma certa conciliação de frequências. Como exemplo, citamos a música caipira que migra com seus fazedores para as cidades, *a priori* figurando paisagens rurais. Nesse compartilhamento de espaço com outras músicas que também carregam bagagens culturais e fazem alusão a outro tipo de paisagem, acaba sendo influenciada de alguma forma. Com isso, o modo de fazer essa música está suscetível a mudanças. Podem ser acrescentados novos elementos sonoros de outras paisagens a essa música.

Baseado nisso, podemos fazer um paralelo da trajetória socioespacial da música caipira até o desfecho sertanejo, que tem um forte apelo urbano. Vale ressaltar que, quando nos aludimos à qualquer deslocamento e/ou transformações ocorridas nesse gênero musical, estamos deixando subentendido que isso só ocorre através das práticas e interações de um ator social. A música só existe se houver um criador, reproduzidor, rearranjador e/ou qualquer outro personagem ligado ao fazer musical. Sendo assim, ao referirmos aqui sobre a trajetória socioespacial da música caipira, estaremos fazendo menção às interações espaço-temporais (dando ênfase aos lugares e momentos mais significativos para a consolidação de novos fazeres musicais, novos gêneros, campos ou subcampos de produção, bem como a carreira de artistas que são referenciais para os mesmos) de seus agentes fruidores. A música sertaneja, de certa forma, deixa bastante perceptível essa ideia de diálogo sonoro do caipira com o rock, com o samba, com o bolero e qualquer outro som e/ou gênero musical que está em evidência no meio urbano. Afinal, apesar de suas raízes no caipira, o sertanejo abrolhou-se e tem se sustentado maiormente em espaços mais citadinos. Partindo desse pressupostos, é justificável a influência sofrida de elementos sonoro dessas paisagens.

Da mesma forma, o neocaipira, que em sua maioria são acadêmicos e/ou estudantes de música erudita que tiveram vivência com as paisagens sonoras de ambientes onde se pratica essa música. Apesar de que, em suma, essa música também estar radicada nos centros urbanos, temos um diferencial em relação às músicas populares. Os ambientes onde comumente são executadas a música erudita geralmente possuem um certo isolamento acústico para evitar a interferência de ruídos externos. Até mesmo porque, em sua maioria, as performances são feitas com instrumentos acústicos (sem amplificação eletrônica) e necessitam de uma arquitetura específica, que propicie uma melhor propagação do som, à exemplo das salas de concerto, teatros e/ou auditórios para mostras musicais nas universidades. É um lugar que apesar de se estabelecer em meio a dissonância ruidosa urbana, em parte, mantém uma paisagem sonora diferente da mesma, ao menos nas ocasiões em que se fecham as portas dos auditórios. Isso pode justificar o fato da música neocaipira apesar de ter mesma raiz da música sertaneja possuir uma sonoridade distinta. Ambas possuem caráter mais urbano, contudo, geradas em ambientes e em meio a paisagens sonoras heterogêneas.

Já do ponto de vista temporal, podemos notar que de alguma forma o passado e o contemporâneo estão sempre se interagindo de alguma forma no fazer musical caipira – pensando caipira no sentido macro abrangendo também as vertentes sertanejo, neocaipira e pós-caipira –. O passado parece sempre ter sido rememorado de alguma forma nas letras de canções

desse gênero, a exemplo, temos as canções *Mágoa de Boiadeiro* (Composição de Nonô Basílio⁶⁹, Índio Vago) gravada⁷⁰ por Pedro Bento e Zé da Estrada⁷¹ pela Beverly em 1971:

Mágoas de Boiadeiro

Antigamente nem em sonho existia
Tantas pontes sobre os rios
Nem asfaltos nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinuelos
Para trazer o pantaneiro no rodeio da boiada

Mas hoje em dia tudo é muito diferente
Com progresso nossa gente
Nem sequer faz uma ideia
E entre outros fui peão de boiadeiro
Por esse chão brasileiro os heróis da epopeia

Tenho saudade de rever nas currutelas
As mocinhas nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso
Que a marcha do progresso é a minha grande dor

Cada jamanta que eu vejo carregada
Transportando uma boiada, me aperta o coração
E quando eu vejo minha tralha pendurada
De tristeza, dou risada pra não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto a fora
Que por certo também chora na mais triste solidão
Meu par de esporas, meu chapéu de aba larga
Uma bruaca de carga, o meu lenço e o facão

O velho basto, o sinete e o apeiro
O meu laço e o cargueiro, o ginete e o gibão
Ainda resta a guaiaca sem dinheiro
Deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira
E o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando imbuído nesta mágoa

⁶⁹ Em meados do século XX, juntamente com Mário Zan, Nonô Basílio esteve à frente de um movimento que ficou conhecido como Tupiana que lutava contra a influência de elementos de músicas estrangeiras que estavam adentrando na música caipira. Propunham a criação de um ritmo (O Tupiana, uma espécie de trocadilho do ritmo paraguaio, Guarânia, que tem suas raízes na cultura Guarani, o brasileiro, por sua vez, que tem raízes tupi, se denominaria Tupiana) genuinamente brasileiro que seria levantado como bandeira de resistência. Contudo, apesar da luta contra a influência estrangeira, o Tupiana lembra muito a levada de uma guarânia paraguaia, com um andamento mais lento, e acrescida de tambor. A primeira tupiana foi "Alvorada Tupi" gravada na RCA Victor pelo Duo Irmãos Celeste. O movimento, contudo, não teve muita aceitação e logo se desmantelou.

⁷⁰ Disco Nº AMCLP-5114.

⁷¹ Dupla muito influenciada pela música mexicana, inclusive o figurino. Cantavam, dentro outros ritmos, rancheiras mexicanas vestidos de mariachis.

Rabisquei estas palavras e saiu esta canção

Canção que fala da saudade das pousadas
Que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
Saudade louca de ouvir um som manhoso
De um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão

Também como na canção *Poeira da Estrada* (Composição de João Paulo e Rick⁷²) gravada⁷³ por João Paulo e Daniel em 1997, pela Chantecler/Continental East West. Este foi último trabalho antes do segunda voz da dupla, João Paulo, falecer em uma acidente de carro quando retornava para Brotas, São Paulo, cidade onde morava sua família, assim como seu parceiro Daniel.

Poeira da Estrada

Levantei a tampa voltei ao passado
Meu mundo guardado dentro de um baú
Encontrei no fundo todo empoeirado
O meu velho laço bom de couro cru
Me vi no arreio do meu alazão
Berrante na mão no meio da boiada
Abracei meu laço velho companheiro
Bateu a saudade, veio o desespero
Sentido o cheiro da poeira da estrada

Estrada que era vermelha de terra
Que o progresso trouxe o asfalto e cobriu
Estrada que hoje chama rodovia,
Estrada onde um dia meu sonho seguiu,
Estrada que antes era boiadeira,
Estrada de poeira, de sol, chuva e frio
Estrada ainda resta um pequeno pedaço
A poeira do laço que ainda não saiu

Poeira da estrada, só resta saudade
Poeira na cidade é a poluição
Não se vê vaqueiros tocando boiada
Trocaram cavalo pelo caminhão
E quando me bate saudade do campo
Pego a viola e canto a minha solidão
Não me resta muito aqui na cidade
E quando a tristeza pega de verdade
Eu mato a saudade nas festas de peão

Em ambas as canções os personagens narrados além de evocarem o tempo passado demonstram ainda um certo apego a ele e uma certa resistência ao progresso trazido nos

⁷² Da dupla Rick e Renner.

⁷³ No disco “João Paulo & Daniel – Vol. 8” sob o número de registro 063018464-2.

processos de urbanização e modernização dos meios de transporte que acabaram acarretando um certo tipo de exclusão. O indivíduo não tem mais oportunidades de desenvolver seu ofício como outrora, e é obrigado a se adaptar a modernidade. Contudo, a música, vivenciada através do fazer e/ou da apreciação em ambientes peculiares, parece ser um escape para cultivar essa nostalgia, uma ferramenta reminescente que lhe permite ter uma proximidade mais concreta com um espaço-tempo que já não existe mais.

Mas essa interação espaço-temporal com o passado na cultura caipira está para além dos desaíngos das letras das canções. O fato dos sertanejos, mesmo com toda transfiguração sonora, fazendo com que a música advinda do caipira acarrete, inclusive, num novo alcunho de gênero, não os desconectam por completo da música caipira. Por mais que existam influências externas, inovações e/ou modernizações, a paisagem sonora caipira possui resquícios e elementos da música do passado. Seja na forma de cantar em duetos, na harmonia modesta, nos espaços de difusão, ou mesmo nas próprias interpretações de clássicos caipiras nos shows sertanejos, inclusive, pelos jovens sertanejos universitários⁷⁴, pois, mesmo que a música desses possua um estilo mais amodernado, bastante diferente do outro conservador, ainda assim é comum a inclusão de clássicos caipiras no repertório de seus shows. Podemos considerar os resquícios de outro tempo que insiste em permanecer nesse contexto musical como o que Milton Santos (2008) denomina de rugosidade:

O que na paisagem atual, representa um tempo do passado, nem sempre é visível como tempo, nem sempre é redutível aos sentidos, mas apenas ao conhecimento. Chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos. É dessa forma que elas são uma parte desse espaço-fator. Ainda que sem tradução imediata, as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizados e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho (Ibidem, p. 92).

Por mais que existam inovações e modernizações, a paisagem sonora caipira possui resquícios e elementos da música do passado, mesmo a moderna música sertaneja carrega elementos da sua predecessora, a música caipira. Sejam caracteres sonoros ou mesmo as próprias interpretações de clássicos caipiras. A exemplo, até mesmo os mais contemporâneos sertanejos universitários, que mesmo que a música destes possua características estilísticas bem

⁷⁴ A exemplo da dupla Jorge e Mateus que lançou em 2007 um CD/DVD pela Universal Music Group intitulado *Ao Vivo em Goiânia*, onde continha um *pot-pourri* com as canções *Chora Viola / Caminheiro / Ladrão de Mulher / O Campeão / A Vaca Foi Pro Brejo*.

distintos, ainda é comum a inclusão de clássicos caipiras no repertório em seus shows. É evidente também as combinações técnicas e sociais nos sertanejos e/ou mesmo nos novos gêneros como neocaipiras e pós-caipira, seja na música em si e/ou comportamento social(cultural) de seus fruidores. Uma vez que mesmo com todas inovações presentes nessas, ainda possuem elementos do passado, do caipira. Talvez pelo fato de terem o predomínio em uma mesma área geográfica (a região centro-sul) há uma maior probabilidade de estarem circundadas por práticas socioculturais em comum. A exemplo, as contações de causos no meio de apresentações neocaipiras⁷⁵ em salas de concerto, pode se dizer que se evidencia algum tipo de combinação técnica e/ou social. Haesbaert (1999) destaca que:

Hoje, num mundo dito globalizado, juntamente com essa identidade contínua/contígua, aparecem identidades descontínuas, fragmentadas e/ou sobrepostas, onde vigora o confronto ou o diálogo, a relativa fluidez e a interseção, elaborando-se assim novas formas de identificação social. [...] os espaços estão culturalmente muito mais híbridos, mesclados, mas não perderam de todo antigas propriedades [...] (Ibidem, p. 183).

É evidente a hibridização sociocultural e de elementos técnicos na música caipira e todo contexto que a envolve, sobretudo, no Sertanejo e/ou mesmo em outros subcampos como Neocaipira e Pós-Caipira. Seja no fazer musical ou nas questões comportamentais e simbólicas relacionadas aos fruidores da mesma. Ainda segundo Santos (2008) “as rugosidades não podem ser apenas encaradas como heranças físico-territoriais, mas também como heranças socioterritoriais ou sociogeográficas (Ibidem, p. 43)”. Sendo assim qualquer tipo de herança sociocultural, não somente técnica, que ainda circunda a prática musical do caipira (abrangendo todas as vertentes do gênero) na contemporaneidade pode ser considerado uma rugosidade. A exemplo, um neocaipira, numa sala de concerto executando obras de alta complexidade contrapontística e composicional na viola, seja fundamentada em matrizes rítmicas caipiras ou não, intercalando performances instrumentais com pausas para contar causos, não seria mera desculpa para dar pausa para afinar a viola, mas sim demonstra que mesmo com toda inovação essa música não está totalmente desvinculada da cultura caipira. A contação de causos é habitual no meio caipira, e a tradição pode também ser entendida como uma herança cultural que resiste e é recriada no decorrer dos tempos. Nesse caso, um vestígio temporal que é ressignificado no presente. Ainda sobre rugosidade, Oliveira (2016) pondera que:

⁷⁵ Uma vez que a própria música em si desses já demonstra processos de hibridação entre campos de produções musicais distintos.

Ainda que dinâmicas, as rugosidades devem oferecer certa barreira às modernizações, ou mesmo ao próprio movimento histórico do esquecimento e da efemeridade temporal. De fato, a supressão das formas nem sempre é concretizada sem haver tensões, conflitos e até lutas pela sua destruição, conservação ou preservação. E mesmo que suprimida, ou parcialmente destruída a forma só será mesmo uma rugosidade quando esta permanecer presente num dado local, ou atual na memória coletiva e nacional (Ibidem, p. 51).

Partindo dessa perspectiva podemos observar que no campo de produção música caipira nem sempre as inovações foram bem aceitas. As inserções de ritmos estrangeiros em meados do século XX, a inclusão dos instrumentos eletrônicos da música sertaneja e sua temática mais urbanizada à época tiveram bastante resistência e foram bastante criticadas e ainda são a cada inovação acrescida. Mas o caipira permanece na memória coletiva, a maioria das pessoas reconhecem que sertanejo foi originado dele. Os neocaipiras e os pós-caipiras tendem a ser declarados em relação a suas origens de influências. Baseados numa análise histórica dessa música, pode-se dizer que há apontamentos de que as rugosidades do campo de produção caipira tende a perdurar de alguma forma em seus subcampos de produção.

4. OS VIOLEIROS CONCERTISTAS E SUAS TRAJETÓRIAS SOCIOESPACIAIS

Nesse capítulo abordaremos sobre as trajetórias socioespaciais de alguns violeiros denominados como neocaipiras e/ou novos violeiros. Apesar da forte ligação com a cultura caipira o fazer musical destes possuem algumas peculiaridades sonoras de outros campos de produções musicais, sobretudo o erudito. Segundo Machado (2011, p.22) “a trajetória socioespacial envolve a história de vida e pode ser compreendida como as miríades de ‘deslocamentos’ do sujeito em lugares no espaço. E muitas vezes esses lugares produzem novas ‘colocações’ desses indivíduos nos espaços experimentados por eles”. Muito mais do que deslocamentos físicos, a trajetória envolve todas as interações desse sujeito no espaço percorrido pelo mesmo. Conforme definem Santos e Ratts (2015):

Por trajetória espacial (ou socioespacial) entendemos os deslocamentos de um indivíduo ou coletividade entre locais distintos entre espaços - de residência, estudo, trabalho ou lazer, entre bairros, cidades regiões, países - que fazem a diferença na sua situação social, pois não se resumem a um deslocamento geométrico (Ibidem, p. 646-647).

Baseado nesses ponderações podemos considerar que todas experiências vivenciadas por um determinado ator social (individual ou coletivo) em um delimitado espaço geográfico, levando em consideração o decurso temporal, bem como os apontamentos de ordem geográfica, tais como os lugares e paisagens (visuais e sonoras no caso dos músicos) percorridos por este como trajetória. Essas interações, considerando as peculiaridades dos aspectos temporais e espaciais das mesmas, são determinantes para a constituição de uma identificação sociocultural de um indivíduo, bem como sua trajetória socioespacial, é também o que dá ênfase a este em uma coletividade. Se observarmos para além dos deslocamentos físicos, podemos notar que há uma certa historicidade envolvida numa trajetória socioespacial. Esta que não acontece abruptamente no espaço, está sempre atrelada a uma temporalidade. Sendo assim, todos esses deslocamentos espaço-temporais podem ser significativos na trajetória de vida de um sujeito. Nesse aspecto, Cirqueira (2010) afirma que:

Em linhas gerais, trajetória socioespacial envolve a história de vida dos indivíduos, suas experiências dentro de uma temporalidade e uma espacialidade que não possuem uma constituição linear ou contínua. A importância da espacialidade se faz na medida em que as experiências não se dão no nada e, muitas vezes, os lugares demarcam momentos e limites dessas trajetórias, firmando-se como referências experienciais simbólicas e materiais para o indivíduo (Ibidem, p. 43).

Almeida (2003) alerta que “não se deve esquecer que o espaço contem símbolos do imaginário social e é um componente dele, tanto em sua dimensão emocional como material” (Ibidem, P. 86). Sendo assim, as experiências vivenciadas por um sujeito nos lugares percorridos, bem como os elementos geossimbólicos⁷⁶ (tanto os de aspecto físico, quanto os culturais e/ou peculiaridades espaciais determinantes na identidade de certo grupo social) existentes nos mesmos, incitam o desenvolvimento de vínculos emocionais com estes, e, à medida que o sujeito se locomove (inclui-se o transitar, instaurações e interações) no espaço vão se firmando no imaginário, bem como selecionando, os componentes constituintes de uma trajetória socioespacial. Para Guimarães (2003):

A mobilidade, através dos lugares, consiste, ainda, em um mover-se por um “arquivo de lembranças”, ancoradouro das imagens de experiências relativas a “espaço, lugar, paisagem”. São elementos transformados em geossímbolos, compreendendo “inspiração, permanência, probabilidades, ambivalências”: força e fragilidade imanentes a uma percepção e interpretação (Ibidem, p. 64).

Segundo Machado (2011, p. 23) são “as trajetórias socioespaciais individuais que mantêm relações coletiva/s indissociáveis”. Nesse aspecto podemos observar que as interações sociais dos violeiros em questão pelos lugares percorridos, possuem também um papel importante na disseminação da música caipira e instrumental e na reterritorialização da cultura caipira. Partindo dessa perspectiva de mobilidade espacial, Ratts (2003) define território como “um repertório de lugares” (Ibidem, p. 45). A relação trajetória-território no aspecto cultural, às vezes, pode ser uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que os atores sociais percorrem, interagem e vivenciam os lugares de um determinado território, vão constituindo suas trajetórias socioespaciais, por um outro lado podem estar contribuindo para uma territorialização cultural através da disseminação de certas práticas e/ou influenciando através das mesmas nos espaços nos quais interagiram. Vale ressaltar que os neocaipiras são tidos como grandes influenciadores de novos adeptos à prática do tocar viola. A sonoridade da música feita pelos violeiros neocaipiras nos remete à esse transitar por espaços distintos, com uma maior

⁷⁶ Para BONNAMAISON (1981, p. 249), um geossímbolo pode ser “um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade”.

ênfase àqueles onde se predomina a música caipira (eventos em ambientes rurais e/ou interioranos, folias de reis, folias do divino, congadas, etc.) e erudita (auditórios de universidades, salas de concerto, teatros etc.). A trajetória a qual nos referimos nesse trabalho não é biografia, mas aspectos do elemento biográfico afim de elucidá-la. Nas trajetórias socioespaciais desses violeiros incluem deslocamentos que envolvem espaços tanto rurais quanto urbanos, e estes, além de terem sido determinantes na consolidação de suas identidades, conseqüentemente, levaram também à constituição de um novo subcampo de produção musical, o neocaipira. Os espaços urbanos onde geralmente ocorrem essas interações socioculturais dos neocaipiras na atualidade, possuem uma menor resistência à música de viola do que constatava com os caipiras das primeiras décadas do século XX.

4.1. Música “Caipira de Concerto”

A música de tradição europeia, usualmente denominada de música “erudita” na literatura, apesar de práticas que perduram séculos, a sua classificação taxonômica ainda é motivo de inquietação entre os músicos ao definirem o gênero. Essa música também possui algumas outras denominações tais como “música culta”, “música séria”, “boa música”, “música intelectual”, “música clássica”, “música de concerto” e etc. Classificações estas que nos levam a vários questionamentos como: Os outros gêneros musicais não seriam sérios? As outras músicas não possuem intelectualidades e/ou não são boas? São incultas?

Há muito tem sido debatido que expressões artísticas e/ou musicais (salvo exceções algumas de cunho comercial) são, geralmente, fortemente influenciadas pelo contexto social pela qual está vinculada, ou seja, pela cultura e/ou territorialidades do espaço em que está inserida. Se essa obra carrega traços e/ou elementos desse contexto sociocultural há grandes indícios da mesma não estar “desprovida de cultura”, e em tese, conseqüentemente, não poderíamos alegar também que essa seria uma “música inculta⁷⁷”. Na alcunha “música clássica”, talvez a mais popularizada verbalmente (fora dos conservatórios e universidades), há uma certa incoerência ao dizê-la, pois, é sabido que quando nos referimos a música clássica estamos referindo à um estilo composicional de um período específico com características peculiares. Dentre os grandes nomes da música (ou período) clássico estão Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), dentre outros.

⁷⁷ Inculta no sentido de falta de instrução ou cultura, rude, com asperezas e sem aperfeiçoamento.

A denominação “música erudita”, a mais comumente usada na literatura e trabalhos acadêmicos, talvez seja a que mais causa inquietação entre alguns músicos. O dicionário Michaelis⁷⁸ apresenta as seguintes definições para essa palavra: que tem instrução vasta e variada; que revela muito saber; pessoa que tem amplo conhecimento, adquirido, principalmente, por meio de leitura; que se opõe ao popular. Alguns defendem até que essa denominação “música erudita” é até preconceituosa, uma vez que deixa subentendido que as obras musicais que não são desse campo de produção não estão carregadas de cultura e conhecimentos. O que talvez seria uma grande equívoco de afirmar, pois sabe-se que vários gêneros musicais além do “erudito” possuem grande complexidade harmônica e rítmica (e às vezes lírico/poética) que exige-se anos de dedicação e estudos de quem o faz; um conhecimento que exigiria certo tempo de estudo e dedicação até mesmo de um músico “erudito”. Paulo Freire, grande educador brasileiro, certa vez afirmou que: “Não há saber mais, nem saber menos, há saberes diferentes (FREIRE, 1987: p. 68)”. Baseado nesse pressuposto, que o erudito é aquele dotado de conhecimento e cultura, podemos considerar que o caipira, de certa forma também possui a sua erudição. Não a mesma do indivíduo urbano que teve acesso ao conhecimento científico e/ou formalizado, mas sim aquele dotado de saberes populares, ou seja, cada qual ao seu modo. O conhecimento e os valores culturais do caipira, não são melhores e nem piores destes, apenas diferentes, mas que também podem ter pontos de encontros ou transcendência. Um texto caipira que enfatiza isso bem é o da canção que foi gravada pela dupla Goiano e Paranaense, *O Doutor e o Caipira*, composição de Goiano e Geraldinho:

O Doutor e o Caipira

Eu dou motivo pra me chamar de caipira
 Mas continuo lhe tratando de senhor
 Eu não me zango, pois não disse uma mentira
 Pelo contrário isso até me dá valor
 Sua infância foi lições de faculdade
 Na realidade hoje é grande doutor
 Não tive estudos minha escola foi trabalho
 Desbravando meu sertão no interior

Foi importante eu ter feito esta viagem
 Pois conheci esta frondosa capital
 Estou surpreso vendo tanta aparelhagem
 Para o senhor tudo isto é normal
 Sou um paciente que o destino lhe oferece
 Não me conhece como um profissional
Lá onde eu moro o senhor se sentiria

⁷⁸ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/erudito/>> acesso em 13 de janeiro de 2019.

Como eu me sinto aqui nesse hospital

Lá eu domino aquele incêndio alastrado
 Que sempre um raio deixa fogo no espigão
 Se der um golpe em um jatobá erado
 Eu sei o lado que a árvore cai no chão
 Sou especialista em mata-burros e porteiras
 Sei a madeira que se usa pro mourão
 Vamos comigo ver meu mundo ao céu aberto
 Onde o trabalho também é uma operação

Todas as vezes que me chamam de caipira
 É um carinho que recebo de alguém
 É uma prova que a pessoa me admira
 E nem calcula o prazer que a gente tem
 Doutor agora nós já somos bons amigos
 Vamos comigo conhecer o meu além

Para dizer que sou caipira da cidade

Mas lá no mato eu sou um doutor também

Apesar de tudo, nossa intenção nesse trabalho não é intensificar o debate sobre as taxonomias desse campo de produção musical, mas sim apontar algumas nomenclaturas utilizadas para justificarmos o uso da terminologia “música caipira de concerto” para denominar a música “reterritorializada” feita pelos violeiros contemporâneos que possuem peculiaridades musicais que transcendem entre os campos de produção caipira e o erudito.

Utilizamos o termo “concerto” entre aspas nesse trabalho devido ao sentido conotativo a ele aferido aqui. Uma vez que o que acontece com os violeiros em questão é uma aproximação da música caipira com a música de concerto, ocasionando um processo de reterritorialização cultural, embora não necessariamente a música feita por esses violeiros tem o formato de um concerto convencional. Claro, os denominados “violeiros concertistas” também tem suas performances feitas junto as orquestras com peculiaridades características da música de concerto tais como essa alternância entre a viola caipira solista (*Principale*) e a orquestra (*Tutti*). Contudo, nem sempre as obras executadas são compostas no modelo tradicional de concerto, com os movimentos tradicionais, muitas das vezes são até mesmo obras do cancionista caipira arranjadas para orquestra e viola caipira. Uma outra característica desses violeiros é que estes em grande parte se apresentam em renomadas salas de concertos, teatros e etc., o que não era comum nas fases anteriores da música caipira. Dado essas peculiaridades e aproximação da música e o trabalho feito em salas de concerto mundo afora, optamos por chamá-los aqui nesse trabalho de “violeiros concertistas” (fazendo uma analogia a música de viola do subcampo de produção neocaipira). Porque sabe-se que o concerto é um gênero instrumental do início do

século XVIII que possui uma estrutura composicional caracterizante. Holst (1998, p. 185) relata que:

[...] Para a sonoridade, havia passagens com solo de alguns instrumentos, que eram alternados com toda a orquestra. Essa era a textura do **concerto** no princípio do século XVIII, chamado, às vezes, de **concerto grosso**. O grupo de solistas era chamado de **concertino**, ou **principale**; os instrumentistas que não eram solistas eram o **Tutti**, ou **Ripieno**. A forma de concertos de Haendel seguia a tradição da sonata di chiesa, com quatro ou mais movimentos. Os concertos para solo de Bach geralmente tinham três movimentos: Allegro, Adagio, Allegro – forma que permaneceu até então.

Bennett (1998) relata possíveis origens da palavra concerto e suas traduções, bem como suas características de confrontação performática. Aponta ainda sobre a concepção e consolidação do estilo composicional:

[...] concerto (palavra que pode provir do italiano com o sentido de “consonância”, como do latim, significando disputa, luta). Sua concepção básica remonta à renascença, com compositores – como Gabrieli – que escreveram peças para dois grupos oponentes de instrumentos. Esta ideia de oposição, jogo de forças contraditórias, surge mais tarde no **concerto grosso** barroco, onde um pequeno grupo de solistas (geralmente formado de dois violinos e um violoncelo), chamado de **concertino**, é posto contra uma orquestra de cordas, designada *ripieno* (“pleno”) ou *tutti* (“todos”, “todo mundo”) [...]. Do concerto grosso desenvolveu-se o **concerto para solo**, no qual a figura do protagonista pertence ao instrumento que, sozinho, entra em luta contra toda uma orquestra. A ideia de contraste veio acentuar-se ainda mais e os compositores passaram a dar frequentemente à parte solista passagens de grande brilho e extrema dificuldade técnica (Ibidem, p. 77).

Ziegler (2014) alega que o concerto com o formato de três movimentos já fora estabelecido no século XVIII. Por volta do século do XIX, no entanto, a música tornou-se muito mais contrastante. A seguir, na figura 15, um esquema de estrutura do concerto clássico:

Figura 15: Esquema da estrutura de um Concerto Clássico



Fonte: Ziegler (2014, p. 141).

Descrição dos movimentos (Ibidem, p.141):

1º MOVIMENTO: Movimento mais longo, variação em ritmo acelerado do princípio da sonata – sonata-alegro. Começa na tonalidade principal e a seguir apresenta e desenvolve diversos temas antes de voltar a ela.

CADENZA: Parte do solo improvisada (orquestra em silêncio), criada para mostrar as habilidades criativas e o virtuosismo do solista.

2º MOVIMENTO: Sempre lento e da sonoridade lírica, em tonalidade intimamente relacionada à tonalidade principal.

3º MOVIMENTO: Em forma de rondó, em que uma parte A é repetida com novas partes entre cada repetição, modificada para conter recursos da forma sonata alegra.

Em relação ao papel do solista instrumental na música caipira, notamos que esta é uma prática mais recente, ao menos baseado no que se conhece à partir da inclusão dessa música no mercado fonográfico. Não encontramos na ocasião dessa pesquisa outras formas de registros precedentes, como acontece com a música erudita, por exemplo, o registro em partituras. Sabe-se que por muito essa música foi transmitida oralmente e os registros históricos que tivemos contato não mencionam e/ou pouco apontam para a existência de solistas instrumentais, se tratando da viola, os maiores indícios, nesse campo de produção, é de que essa tivesse papel mais de instrumento acompanhador nas canções, mesmo nas modas de violas⁷⁹ onde os ponteiros são utilizados como apoio das melodias cantadas em duetos, às vezes dobrando o que se está fazendo no canto, geralmente em terças ou sextas paralelas⁸⁰.

A maior ênfase da música caipira instrumental, se tratando mais especificamente de viola, se dá à partir das gravações de violeiros como Julião (tido como o primeiro a gravar instrumental de viola) e Tião Carreiro nas décadas de 1960 e 1970. Contudo, essa maior aproximação do caipira com o modelo de música que tem o papel de um solista, como acontece nas obras eruditas, só viria a acontecer mais adiante com os violeiros neocaipiras. Antes disso, o mais comum de se ver é a viola substituindo a parte cantada das melodias, nesse caso, o acompanhamento instrumental habitual das canções geralmente é mantido. Não podemos deixar de destacar também que uma das características da música caipira é ter um solo (ou ponteiro como é conhecido no caso da viola) instrumental (com destaque para violão, viola e

⁷⁹ Considerada como um dos gêneros mais complexos da música caipira, onde as temáticas dos textos normalmente possuem narrativas de boiadeiros e outros trabalhadores do meio rural, bem como tragédias de amor e morte. Possui caráter recitativo, geralmente composto de estrofes homogêneas (constituídas do mesmo número de versos) e, em sua maioria, versos heptassilábicos (Levando mais em consideração a acentuação rítmica, não necessariamente a quantidade de sílabas). A viola ponteira dobrando a melodia cantada do dueto e alternado com repiques ou recortados rítmico-melódicos entre as estrofes. As modas de violas poderiam ter uma longa duração, muitos minutos e ou até hora. Contudo, tiveram que ser padronizadas, tendo por volta de 3 minutos de duração, para que pudesse caber nas mídias existentes na época das primeiras gravações, o “disco de cera” ou 78rpm, que tinha uma capacidade de armazenamento de algo em torno de 2 e 3 minutos de cada lado.

⁸⁰ Se refere à disposição intervalar entre as notas da primeira (mais aguda) e segunda (mais grave) voz do dueto. No intervalo de terça, por exemplo, temos três notas da escala musical da primeira à segunda voz, e assim sucessivamente.

acordeom) nas introduções, mas geralmente de curta duração e, raramente demonstra grande virtuosismo e/ou complexidade estrutural. O que difere bastante do papel do solista da música concertista.

A história nos mostra que não é só a viola caipira que demorou a ser introduzida e aceita na música solista (ou concertista), a inclusão dos diversos instrumentos nessa música aconteceu de forma gradativa. “Até o final do século XVIII, além do piano e do violino, também os sopros se tornaram solistas, e os compositores começaram a contrastar esses tons distintos com o rico som da orquestra” (ZIEGUER, 2014, p. 140). Gradativamente, outros instrumentos, sobretudo aqueles que não fazem parte da formação orquestral mais conservadora, vão despertando interesse de compositores e sendo inseridos nas obras concertistas. A exemplo, temos o violão - apesar de serem da mesma família é um instrumento bem mais recente que a viola - que começou a receber atenção dos compositores no século XIX tendo mais ênfase no século XX com o surgimento de grandes virtuosos do instrumento como o espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Considera-se como a primeira grande obra-prima composta para violão e orquestra: o *Concerto n° 1 em Lá maior Op. 30* de 1808, escrito por Mauro Giuliani (ALMEIDA, 2006, p. 52). Outros instrumentos, alguns às vezes até considerados inusitados, instigam o imaginário dos compositores mais “inovadores” e vão paulatinamente conseguindo os seus momentos de concerto com orquestras. Não seria nenhuma surpresa que a viola caipira, principalmente por ser habitualmente aqui no Brasil um instrumento mais referido a ambientes mais rurais, e também pelo preconceito há muito sofrido, recebesse o seus primeiros concertos bem mais tardiamente na história da música.

Outros artistas de outros seguimentos caipiras, tais como os sertanejos Sérgio Reis e a Dupla Chitãozinho e Xororó teriam aberto as portas para a música caipira gravando seus sucessos em parcerias com orquestras. Mas não necessariamente enfatizando a viola caipira. Vale lembrar que na formação instrumental do seguimento sertanejo a viola caipira foi bastante ofuscada, para não se dizer esquecida. A viola volta a ter maior ênfase com o trabalho dos neocaipiras, e, de um outro lado, na mídia, a (re)ascensão da viola foi com os trabalhos, especialmente, de Almir Sater⁸¹, sobretudo após suas aparições em telenovelas tocando o

⁸¹ Sugestão de audição na obra instrumental de Almir Sater: Quedelepe, composição e interpretação de Almir Sater. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8TKSf4y8zY>> Acesso dia 15 de janeiro de 2019.



instrumento. Apesar da importância e influência do trabalho de Almir Sater no processo de consagração da viola como instrumento solista, foi com os neocaipiras que abriram-se as portas das salas de concertos e orquestras para a viola caipira. Concertos escritos especialmente para o instrumento, arranjos de canções populares e/ou folclóricas elaborados para viola e orquestras e etc. além de obras complexas para o instrumento solo que são comumente apresentadas em recintos que outrora só eram abertos para a música erudita. O curioso é que a aceitação dessas obras também é positiva quando apresentada em ambientes menos formais do que os teatros e auditórios habituais de concerto.

Algumas iniciativas surgem por volta da década de 1960 no Brasil. A viola é um instrumento de sonoridade rica por conta de seus harmônicos, timbres e versatilidade técnica e etc. O que possibilita que o instrumento seja aplicado aos mais variados estilos musicais. Esse potencial chamou a atenção do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, natural de Santa Rita do Passa Quatro, São Paulo, que compôs o *Concertino para Viola e Orquestra de Câmara*. Esse foi gravado em 1963, tendo como solista na viola Antônio Carlos Barbosa Lima, Natural de São Paulo, São Paulo. Segundo Nepomuceno (1999, p. 178) essa obra “introduziu a viola caipira no templo da música erudita, o Teatro Municipal de São Paulo, num concerto regido por Armando Belardi”. Contudo, a proposta não obteve muita aceitabilidade do público naquela ocasião e o contexto. Vale ressaltar que depois dessa iniciativa de Theodoro Nogueira, somente na outra década, em 1977 mais especificamente, houve outra iniciativa de utilizar a viola com um instrumento solista. Nesse ano, o mineiro de Abaeté, Renato Andrade lança pela gravadora Chantecler o LP *A Fantástica Viola de Renato Andrade*. A partir daí também inicia-se um novo ciclo na história da viola caipira, o afloramento dos neocaipiras. O empenho destes em pesquisas e no aprimoramento técnico chamou a atenção das orquestras de música de concerto para o instrumento e começaram a abrir as portas para o mesmo. Hoje o temos exemplo de orquestra (nos moldes de música erudita) que possui até naipes⁸² de viola, como é o caso da Orquestra de Câmara⁸³ do Estado de Mato Grosso, a primeira a implantar um naipe de viola, mais especificamente a viola de cocho. Como é relatado na reportagem de Eduardo Fradkin (2006, p. 2):

⁸² Grupos de vozes ou instrumentos semelhantes.

⁸³ Música de câmara é aquela escrita para pequenos conjuntos de instrumentos solistas e destinada mais a câmaras ou pequenos recintos do que ambientes de grandes dimensões (BENET, 1998, p. 78). Logo, podemos entender orquestra de câmara como aquela que possui um corpo instrumental menor do que a orquestra tradicional.

Mário de Andrade, Guerra-Peixe e toda a geração nacionalista ficariam emocionados. No estado de Mato Grosso, que até ano passado sequer tinha um conjunto de música clássica, um instrumento folclórico foi incorporado à primeira e única orquestra fixa na região. São seis músicos que formam o naipe de violas-de-cocho, uma espécie de violão rústico de cinco cordas usado em danças populares como o cururu e o siriri. Além de reger obras clássicas de Beethoven, Mozart, Bach e outros mestres europeus, o fundador do grupo, Leandro Carvalho, de 29 anos, faz encomendas a compositores brasileiros de partituras originais ou de adaptações para sua pitoresca formação. Numa revolução musical que extrapola as fronteiras do Pantanal, ele recebeu este ano cerca de cem currículos (até da Romênia e da Tailândia, destaca) para preencher 18 vagas permanentes na Orquestra de Câmara do Estado de Mato Grosso, que funciona desde 2005 com 24 músicos.

[...] Na música popular, o nome do maestro **paulistano** já era conhecido, porém como violonista, pelos oito CDs que lançara, alguns com parceiros Célebres como Baden Powell e Turíbio Santos. De mente aberta, ele considera a inclusão de um instrumento popular na orquestra um trunfo capaz de ampliar o alcance da música clássica.

- Vejo jovens de 15 e 16 anos nos concertos, atraídos pela sonoridade da viola-de-cocho. Em novembro, estreamos o primeiro concerto escrito para viola-de-cocho solo, a “Sinfonia Pantaneira”, de Abel Santos – orgulha-se.

O concerto em questão foi estreado⁸⁴ em Cuiabá, Mato Grosso, no ano de 2005, tendo o violeiro Roberto Corrêa como solista na viola-de-cocho. A orquestra possui projetos que incluem a viola e músicas folclóricas e/ou populares. Nas séries denominadas de “Concertos Populares”, onde fazem apresentações em parcerias com os músicos dos mais variados instrumentos de expressões culturais populares. Foi parceira no Festival Voa Viola de 2012, no qual acompanhou os curadores do evento, os violeiros Roberto Corrêa⁸⁵ e Paulo Freire⁸⁶, em apresentações, e, além destes, outros nomes também se apresentaram com essa orquestra nesse

⁸⁴ Informação disponível no balanço da orquestra em: <http://www.orquestra.mt.gov.br/upimg/ck/files/balanco_2006.pdf> acesso dia 18 de Junho de 2018. (Pg. 16).

⁸⁵ Apresentação do violeiro Roberto Corrêa tocando viola de cocho no Festival Voa Viola em parceria com a Orquestra do Estado do Mato Grosso disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6XCXkZbNFEI>> Acesso dia 21/09/2017.



⁸⁶ Apresentação do violeiro Paulo Freire no Festival Voa Viola em parceria com a Orquestra do Estado do Mato Grosso disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4zt8zJ0hUjY>> Acesso dia 21 de dezembro de 2017.



festival⁸⁷, a exemplo, o violeiro Fernando Deghi. A orquestra segue em atividade e fazendo parcerias de inovadoras, conforme podemos observar no enunciado do site oficial da mesma:

Chegamos a 13^o temporada de concertos da Orquestra do Estado de Mato Grosso! Em pouco mais de uma década de atuação, com mais de 600 apresentações em 22 estados brasileiros desde sua estreia em 2005, a Orquestra do Estado de Mato Grosso é hoje, não apenas um marco para a música de concerto em Mato Grosso, mas também, um dos mais respeitados e relevantes organismos musicais do Brasil. A bem-sucedida combinação entre o repertório tradicional as novas composições e arranjos, muitas vezes, dedicados a instrumentos da cultura popular mato-grossense (viola de cocho, mocho e ganzá), rendeu reconhecimento imediato e estabeleceu uma forte conexão com o público⁸⁸.

Apesar de existirem várias orquestras de viola caipira no Brasil, e serem grandes influências e terem um papel importante na formação de novos violeiros, as performances dessas nem sempre se adequam ao modelo de música discorrido nesse tópico. Uma vez que na grande maioria das orquestras de viola, geralmente, o repertório são melodias do cancioneiro caipira e/ou folclóricas executadas de uma forma mais rústica, ponteadas (em alguns casos acontece dessas melodias serem cantadas pelos próprios violeiros ao invés de fazer ponteios) na viola por parte do grupo enquanto outra parte sustenta com acompanhamento rítmico-harmônico, ou seja, sem muita formalidade na elaboração de arranjos, e/ou condução desses pelos regentes (nem sempre dispõem da figura de um maestro para guiar o grupo). Geralmente, nessas orquestras caipiras, não existe também a figura de um violeiro solista ou concertista, como acontece nos grupos musicais eruditos. Dias (2010) em sua pesquisa de doutorado faz um mapeamento (figuras 16) da distribuição espacial dessas orquestras de viola pelo país. Nota-se também que há uma maior proeminência destas na região centro-sul.

⁸⁷ Patrocinado pela Caixa Econômica Federal, o festival Voa Viola é um projeto nacional que visava mostrar ao Brasil a força, a variedade e o alcance que a viola tem em diferentes segmentos da música brasileira. A primeira etapa, a de seleção dos violeiros vencedores, foi iniciada pela internet, através do envio de vídeos de performances na viola em várias categorias. Essas mídias enviadas foram avaliadas por especialistas do instrumento, e, por fim, os vencedores tiveram oportunidade de fazer apresentações com o instrumento por várias cidades brasileiras. O festival teve edições em 2010 e 2012. Na edição de 2012 do evento, os vencedores percorreram quatro capitais brasileiras entre maio e junho deste mesmo ano, são essas: Cuiabá, Porto Alegre, Manaus e Rio de Janeiro.

⁸⁸ Enunciado INSTITUCIONAL no site da ORQUESTRA DO ESTADO DE MATO GROSSO disponível em: <http://www.orquestra.mt.gov.br/det_conteudo.php?id=14> acesso dia 17 de junho de 2018.

Figura 16: Distribuição espacial das orquestras de viola no Brasil



Fonte: Dias (2010, p. 54).

Orquestras de música erudita de outros estados como Mato Grosso do Sul, Goiás, Distrito Federal e São Paulo já abrem espaço para apresentações com viola caipira, sejam concertos e/ou arranjos de canções populares, dentre os solistas de destaque temos Fernando

Deghi⁸⁹, Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Gustavo Costa⁹⁰ dentre outros. Como foi dito anteriormente, concerto, no sentido restrito da palavra, se refere a um estilo composicional específico. Contudo, quando nos referirmos aos violeiros concertistas e/ou a “música caipira de concerto” nesse trabalho, estamos fazendo menção mais a essa aproximação da viola caipira com o universo erudito do que a forma composicional propriamente dita. Do ponto de vista espacial, essa música faz alusão tanto ao âmbito rural, onde originou-se a cultura caipira (uma vez que possui peculiaridades sonoras que remetem a música caipira da primeira metade do século XX, onde predominava um bucolismo em sua temática) quanto a ambientes urbanizados, tais como as salas de concerto e universidades. Apesar de todas as influências do caipirismo, é uma música originada e difundida no meio urbano, e feita por atores urbanos (por mais que tenham raízes e/ou vivência no meio rural), em sua maioria acadêmicos. Ou seja, música de artistas que estudam em ambientes formalizados de ensino de música e que tem suas apresentações em certos espaços urbanos com divulgação midiática de *podcasts*, plataformas de *streaming* e outros meios modernos de comunicação. Grande parte desse violeiros possui também patrocínio de órgãos públicos, através de leis de incentivo à cultura no desenvolvimento de seus projetos relacionados à música de viola e/ou o ensino deste instrumento. Diferentemente daquele caipira resguardado no campo, que expõe sua música apenas para o pequeno grupo social residente nos seus arredores.

4.2. Paulo Freire: prosas e ponteios

O violeiro Paulo Freire, nascido em 1957, natural de São Paulo, São Paulo, reside atualmente numa chácara em Barão Geraldo, distrito pertencente ao município de Campinas, São Paulo. Como relatamos anteriormente, podemos notar que, em sua trajetória socioespacial,

⁸⁹ Apresentação do violeiro Fernando Deghi no Festival Voa Viola em parceria com a Orquestra do Estado do Mato Grosso disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fY17v4IwAoM>> Acesso dia 21/09/2017.



⁹⁰ Professor de violão e viola caipira da USP de Ribeirão Preto. Estreou como solista o *Concerto para Viola Caipira e Orquestra* de José Gustavo Julião de Camargo com a OSRP sob a regência de Cláudio Cruz em junho de 2009 no Theatro Pedro II, em Ribeirão Preto. Informação disponível em: <http://musica.ffclrp.usp.br/gustavo_curriculo.html> acesso dia 20 de janeiro de 2019.

Paulo Freire parece sempre ter buscado uma certa proximidade com um ambiente de característica mais rural e/ou menos urbanizado possível (como é o caso da sua atual residência numa chácara em área citadina). É advindo de uma família urbana e muito empenhada em movimentos culturais, o que lhe proporcionou um ambiente que lhe possibilitara contato com distintas sonoridades musicais. Seu pai, Roberto Freire (1927 – 2008), além de escritor, jornalista e terapeuta (TAUBKIN, 2011, p. 96), participou como jurado em vários festivais musicais da televisão brasileira na segunda metade do Séc. XX, inclusive do famoso Festival de Música Popular Brasileira de 1967, da TV Record, que teve como canção vencedora "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam. Paulo Freire relata que acompanhou seu pai nesse evento, tinha 10 anos na ocasião (Ibidem, p. 96). O violeiro foi nascido e criado num ambiente familiar e contexto sociocultural propício para uma formação e consolidação artística.

A família da minha mãe é muito musical, a minha mãe canta, tocava violino e eu tinha um tio que cantava muito bem, e meu pai era muito ligado as artes, meu pai é o Roberto Freire, escritor, a minha mãe é a Geci, foi jurado de vários programas, vários festivais da Record e da Globo também, ele compôs músicas, então a gente tinha um ambiente muito musical em casa, então desde cedo fui muito estimulado, meu irmão mais velho Tuco também me estimulou muito a tocar violão ele também era músico, então tinha muitas coisas favoráveis para o lado da música na minha educação. E a viola o primeiro contato que eu tive, assim seriamente com a viola, tocando a viola como viola, como instrumento diferente do violão foi a partir de 1977, quando eu fui morar no Sertão do Urucuia (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

O músico relata⁹¹ que as suas primeiras influências na viola foram dos violeiros Renato Andrade, Heraldo Monte e Antônio Madureira (do Quinteto Armorial). Mas antes disso, o violeiro, por um determinado período de tempo esteve se dedicando a outros instrumentos de cordas dedilhas, sobretudo, violão e guitarra. Além da herança cultural advinda de seu contexto familiar, a sua relação com esses instrumentos, seja na busca pelo aprimoramento técnico em cursos de música, ou mesmo suas atividades profissionais com uso dos mesmos, lhe proporcionou contato com os mais diversos gêneros musicais, tanto nacionais quanto

⁹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GKdZXm-EyA>> Acesso dia 12 de março de 2017.



internacionais. E essas sonoridades com as quais interagiu, notadamente, se agregaram de alguma forma ao seu capital cultural/musical.

Eu estudei na escola do clã do Zimbo Trio em São Paulo, violão e guitarra na música brasileira, com improvisação, bossa nova, choro, jazz, samba e a escola do Zimbo Trio. Então, eles me indicavam muitas coisas na época e eu assisti tanto shows do Milton Nascimento, Milagre dos Peixes, como shows de Jazz, festivais de jazz que tinham, muito recomendado por eles e pelo meu irmão, os amigos músicos, mas eu tive uma formação muito eclética na música, então eu gostava desde a música tradicional brasileira até os grandes compositores da música clássica e Miles Davis, Jimi Hendrix, eu ouvia muita música variada e continuo ouvindo até hoje. E eu acho que, na viola, as primeiras músicas que eu tomei contato com a viola foram com Renato Andrade, isso em 70 e alguma coisa escutando Renato e eu vi ali um novo mundo, umas novas possibilidades, escutando também o Quinteto Armorial o de Pernambuco, com o Antônio Madureira tocando viola com aqueles temas do Nordeste e isso me encantou muito também e o Heraldo do Monte no quarteto novo, aquele fantástico grupo que trazia a viola nordestina, mas com uma possibilidade de improvisação também muito grande, então foram essas três violeiros que eu me inspirei no começo e posteriormente a eles o mestre Mielin, o senhor Antônio de Oliveira lá do Sertão do Urucuia, meu grande mestre (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

Toda essa diversidade sonora influenciou na constituição da música desse violeiro, contudo, o maior desafio é definir o seu estilo musical. Apontamos nesse trabalho como um neocaipira mas, assim como outros violeiros contemporâneos, há uma certa complexidade na definição do estilo musical executado na viola por eles. O próprio Paulo Freire alega: “Eu tenho muita dificuldade de definir o estilo de música que eu faço na viola então eu sou violeiro que toca música de viola, mas eu não sei em que gôndola me colocar, em que gênero me colocar” (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017). É evidente seu afeto pela cultura e música caipira, e a tentativa de aproximação com a mesma no decorrer de sua vida. O músico foi buscar conhecimento nas mais peculiares fontes culturais do sertão mineiro, na busca de uma originalidade sonora caipira na viola.

Eu não me considero o caipira, eu moro atualmente em Campinas eu nasci em São Paulo fui criado em São Paulo, morei no sertão de Minas, morei na França também, então um caipira tradicional assim não, mas eu tenho uma admiração muito grande pela cultura caipira e por tudo que esse mundo caipira representa, e eu adoro prosear com caipira, mas eu acho que eu não sei se eu sou, mas eu me transformo ou algum lado de mim assim, quando se encontra com os caipiras me transformo num deles, vivo como um deles e não toco como um deles mas é ali que eu busco a firmeza do caminho que eu procuro trilhar na viola (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

Conforme relatado aqui, Paulo Freire buscou interagir com o universo caipira deslocando-se ao mundo rural mineiro, escolheu lugares mais retirados, onde essa cultura musical estivesse mais resguardada possível de influências alheias para vivenciá-la. Se não caipira de nascimento, a aproximação do violeiro com essa imagem, quando encontra outro caipira, é bastante evidenciada. Seja na sua postura acanhada e simpática nos palcos, seu sotaque nos causos contados, e visualmente, como podemos observar na figura 17, seu mestre (como o mesmo refere) na viola e a cultura caipira o inspira até mesmo no figurino, é bastante notável a semelhança no estilo das suas vestimentas.

Figura 17: Paulo Freire e Seo Manelin



Foto: Angélica Del Nery⁹²

Paulo Freire além de ter ouvido muita música erudita devido o ambiente familiar que foi criado, também dedicou parte da sua vida ao estudo dessa música no violão, inclusive depois da sua estadia em Urucuia, quando foi estudar com o violonista Henrique Pinto (TAUBKIN, 2011, 103). Esses estudos influenciaram diretamente na sua técnica instrumental e construção de uma sonoridade peculiar na viola caipira.

Eu estudei violão erudito em São Paulo com Henrique Pinto e posteriormente em Paris com Betho Davezac, então fiz violão clássico durante um bom tempo e isso foi muito importante para estudar música para técnica do violão que eu acabo assim, misturando com a técnica da viola que eu aprendi em Minas, disciplina, estudo, saber como tirar o melhor som do instrumento, eu acho fundamental o violeiro além de ter o espírito de violeiro se dedicar profundamente a música, ao estudo da música. Então a música erudita, depois eu acabei escrevendo sobre a vida do Debussy, do Brahms, então eu gosto

⁹² Imagem disponível em: <<http://www.paulofreirevioleiro.com.br/galeria.htm>> acesso dia 22 de janeiro de 2019.

muito de escutar música erudita, assim como outros tipos de música também [...] Eu acho que tudo acaba influenciando minha formação, minha escola lá com o Zimbo Trio de improvisação no choro, a música brasileira, os estudos de violão clássico... Eu acho que, além disso, além de tocar em si, a gente é o que a gente toca, ou a gente toca o que a gente é. Então eu como um apaixonado por esses tipos de música, como me envolvi profundamente, isso evidentemente vai se transformar na música que eu faço (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

Quando relata que busca sempre aprimorar o som que executa na viola, percebemos podemos notar que isso evidencia mais o seu lado “estudioso”, característica essa de músicos eruditos de conservatório que buscam constantemente aperfeiçoar questões técnicas relacionadas a timbre e sonoridades no instrumento, bem como as dinâmico-interpretativas. Mesmo depois da sua volta de Urucua e todo entusiasmo com a viola e o conhecimento ali apreendido, Freire esteve por um tempo envolvido profissionalmente mais com o violão e guitarra do que a viola caipira, inclusive, se dedicando aos estudos de violão clássico⁹³. A viola, principalmente no período em que morava na França, tocava mais em casa. Até que um dia ouviu do músico e produtor Swami Jr. a seguinte frase: “você toca guitarra num som, toca violão no outro, mas toca tudo como quem toca viola. [...] o jeito como você toca, é tudo viola” (TAUBKIN, 2011, p. 105). A partir daí o seu lado violeiro entra se evidencia, e aos poucos toda a sua música e o fazer musical é direcionado para a viola caipira. Suas apresentações são intercaladas com contações de causos e/ou histórias, que às vezes são contadas simultaneamente ao seu toque na viola.

Toda essa sua busca por uma música que tivesse a “essência” do sertão descrito por Guimarães Rosa, fez com que Paulo Freire tivesse contato com diversas manifestações culturais e musicais que se mantiveram isoladas dos grandes centros urbanos, longe de muitas influências sonoro-musicais alheias à cultura caipira. Grande parte do seu aprendizado foi nas folias de Reis e outras festas rurais da região de Urucua. “A impressão que eu tive, quando eu fui morar lá, era que o serviço do violeiro é trazer a natureza pra dentro do bojo da viola”, poetiza Freire⁹⁴ sobre a música violeirística vivenciada em Urucua. O violeiro ainda se sente ligado a Urucua

⁹³ Esse termo é bastante utilizado fazendo referência a violão tocando músicas eruditas arranjadas para o instrumento, não necessariamente só músicas do período clássico. Inclusive em processos seletivos das universidades é comum as definições “Violão Clássico” e “Violão Popular” nos enunciados para diferenciar de forma mais prática os estilos musicais que focarão cada um dos cursos.

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GKdZxZm-EyA>> Acesso dia 12 de março de 2017.



e faz questão de sempre manter uma relação de proximidade com esse lugar, mesmo com sua moradia num grande centro urbano (apesar de ser numa chácara), conserva ainda esse sentimento de afinidade com o sertão, enfatizando a ideia de topofilia (TUAN, 1980). A sua ligação com esse lugar está para além do físico, de tal modo que, independentemente de onde seja necessário estabelecer sua residência, irá carregar o sertão dentro dele. O artista busca evidenciar isso na sua música.

Eu fui morar no sertão depois de ler o Grande Sertão Veredas, do João Guimarães Rosa, fui morar no sertão de Minas Gerais. O Guimarães dizia: “O sertão está em toda parte, o sertão vive dentro de nós”. Então eu acho que eu poderia morar em outra região porque eu carrego o sertão dentro de mim, sou muito grato a ele e convivo sempre com ele seja na forma de tocar, ou seja nos encontros que eu faço, ou na comunicação sempre intensa que eu tenho com as pessoas ligadas ao sertão, ao mundo do interior. Então assim, vontade agora eu não tenho, eu moro em Campinas que é uma cidade grande, muito grande, moro em um distrito de Campinas. Enfim, estou na cidade, mas eu acho que eu poderia tanto morar no sertão como morar na praia também, que eu gosto muito. Ou se tiver alguma possibilidade, eu não quero não, mas de morar em algum lugar fora do Brasil também posso pensar com muito carinho, mas eu acho que o importante é assim nesse momento da minha vida agora tô com 60 anos, é ficar no lugar onde eu me sinto bem, onde eu possa ir para todos os lugares que eu sentir vontade (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

Nesse trecho de sua fala, Paulo Freire deixou evidenciado o apego com o sertão, e que mesmo estando distante carrega este de alguma forma consigo. Demonstra também que a escolha do lugar para sua moradia e/ou vivência na atual fase da sua vida está diretamente relacionado com a comodidade espacial que a mesma oferece, seja no aspecto relacional e/ou mobilidade.

O que aprendeu com os violeiros de Urucuia foi muito importante para sua formação violeirística, inclusive, tentou por algum tempo copiar as técnicas comumente utilizadas pelos violeiros dali, sobretudo, o toque alternado de polegar e indicador da mão direita. Mas, em certo momento, seu mestre na viola, “Seo Manelin”, notou a habilidade técnica de Paulo Freire e o potencial dessa para ser aplicada no instrumento, principalmente no que diz a mão direita, utilizando os demais dedos⁹⁵ – Na execução de música erudita no violão utiliza-se os dedos polegar, indicador, médio, anelar para se tocar as obras musicais. É comum também técnica de mão direita baseada nesse molde para se tocar música popular no violão, sobretudo quando se

⁹⁵ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GKdZxZm-EyA>> acesso dia 23 de janeiro de 2019.

trata de arpejos e/ou levadas rítmicas arpejadas – e o orientou a aplicar isso na viola caipira, uma vez que até ampliaria as possibilidades técnicas no instrumento o modelo que Paulo Freire havia absorvido nos estudos do violão.

A forma de tocar viola de Freire é justaposição técnica do que aprendeu nos estudos de música erudita e popular, no que foi vivenciado em Urucuia com os violeiros caipiras e nas suas experiências tocando em grupos musicais diversos, sobretudo nas folias de Reis. Adquiriu uma identidade musical peculiar que transcende por todos esses contextos culturais vivenciados. Freire possui uma versatilidade musical, que o possibilita transitar muito bem por diversos gêneros. Se toca com orquestra percebemos erudição, se é uma obra caipira intercalada com um causo também fica notória a sua ligação com esse contexto cultural. Talvez por conta dessa complexidade estilística que é sua música na viola que Nepomuceno (1999) o definiu como um neocaipira. Apesar de certo momento da sua vida ter buscado uma certa “originalidade caipira” no seu toque de viola, hoje aponta a importância de combinar as formas de tocar o instrumento e o contato do mesmo com outros contextos musicais e culturais:

Existe uma infinidade de violeiros, uma infinidade não, mas muitos violeiros que com diferentes estilos, tocando jazz na viola, tocando rock na viola, tocando música popular na viola, tocando música erudita na viola e música contemporânea na viola, é então eu acho que a viola ela saiu, saiu não, mas ela partiu da roça para ganhar o mundo, as salas de concerto e os lugares todos para tocar. Então eu não sei como definir isso. Eu sei que quanto mais você toca viola como viola e entra para esses ritmos, esses mundos diferentes, fica mais evidente o bem que isso faz para esses outros ritmos e o bem que isso faz a viola, desde que você respeite a viola com suas afinações, com as suas técnicas peculiares, então eu acho fundamental a pessoa que quer tocar viola se aprofundar no instrumento, na forma como é tocada, nos ritmos de viola, nos grandes mestres, no mundo caipira, no mundo do sertão, e claro, estudar música como eu disse, e a partir daí buscar esses novos conhecimentos misturar com os outros gêneros que aprendeu durante a vida e aí encontrar seu próprio caminho. Então eu acho que a viola está se espalhando de uma forma muito bonita, e por mais que os puristas da viola achem isso um absurdo, eu acho fundamental para que a gente possa mostrar também para outras pessoas a riqueza da viola, a riqueza do sertão, a riqueza da cultura do homem do campo (Paulo Freire, entrevista concedida em 11/08/2017).

Cabe ressaltar mais uma vez a ligação que Paulo Freire estabeleceu com o sertão de Urucuia, e, apesar de toda influência musical alheia ao âmbito caipira e absorvida durante sua trajetória socioespacial, ou seja, aquelas adquiridas através de suas vivenciações e interações em lugares distintos no decorrer da sua história de vida, ainda toca o som de Urucuia, e vai sempre por lá para aprender⁹⁶ algum toque novo com Seo Manuel para incrementar ao seu

⁹⁶ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9m1JQSnhu5w>> acesso 23 de janeiro de 2019.

repertório. E sempre demonstra entusiasmo com a música, os violeiros e esse lugar. “Eles têm uma relação muito mais estreita com os fenômenos (naturais) que os cercam, afetam a vida deles diretamente. Então tudo isso ajuda eles a transformar aquilo em música” pondera Freire⁹⁷.

Em mais um trecho de sua narrativa, o músico reconhece distinções entre espaços da música e da viola caipira com outros do aprendizado e do exercício de música caipira senão “de concerto”, mas para interessados “letrados”, urbanos, que podem se deslocar até os sertões e os mestres violeiros. Freire, de certa forma, identifica também parte de uma trajetória socioespacial da viola caipira: “parece ter ‘saído da roça’ para ganhar o mundo” ou, menos entusiasticamente, para as salas de concerto. Nesse aspecto, nota-se que foram sujeitos, agentes musicais, prioritariamente urbanos que protagonizaram essa movimentação do instrumento e, eventualmente, dos violeiros “tradicionais” e/ou outros personagens que a empunharam e tentaram explorar as possibilidades técnicas e sonoras do instrumento.

Tivemos poucas informações sobre a trajetória socioespacial de Paulo Freire na sua infância⁹⁸, bem como suas interações com a música e a cultura caipira. Contudo, podemos observar que este teve, nos primórdios da sua vida, bastante convivência em ambientes urbanos da região metropolitana de São Paulo, inclusive, bastante contato com eventos culturais diversos nestes. Adveio de uma família que tinha relações com os mais variados artistas, que, por consequência, lhe oportunizou a ter contato com os mais variados tipos de música e/ou artes. Seu pai, Roberto Freire era um homem letrado, tendo sido, além de médico, jurado musical de programas televisivos, cineasta, dramaturgo, além de escritor e jornalista. Pode ter tido também outras influências advindas do seu contexto familiar, como é o caso do seu irmão, Tuco Freire, que era músico e tido como o grande motivador para que Paulo Freire se iniciasse nos estudos de música na adolescência.

⁹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GKdZxZm-EyA>> Acesso dia 12 de março de 2017. 0:6':59”.

⁹⁸ Na ocasião em que foram elaboradas e realizadas as entrevistas com os violeiros não era o foco principal desse trabalho discorrer sobre a infância dos mesmos. Porém, na medida em que o trabalho foi-se adentrando nessa perspectiva de deslocamentos socioespaciais, percebemos que seria de grande importância obter informações sobre eventos da infância destes na consolidação de suas trajetórias. Contudo, devido à grande dificuldade de se conseguir um tempo livre na agenda de shows/apresentações artísticas e/ou outras atividades desses, não conseguimos obter um segundo contato com nenhum deles para uma nova entrevista e sanar questionamentos relacionados a essa fase da vida dos mesmos.

4.2.1. Conto um causo e já me sinto em casa

Paulo Freire, por ter estudado por muito tempo música erudita no violão, de certa forma, acabou trazendo um pouco da musicalidade desse universo para as suas performances na viola caipira. Isso fica bastante evidenciado, por exemplo, quando interpreta algo como o arranjo feito para orquestra e viola caipira da guarânia *Saudade*, composição de Mário Palmério⁹⁹, de Monte Carmelo, Minas Gerais. Demonstra aqui que possui as habilidades e sutilezas de um músico concertista. A regência fica a cargo do maestro Leandro Carvalho e o acompanhamento da Orquestra do Estado de Mato Grosso.

Figura 18: Paulo Freire a Orquestra do Estado do Mato Grosso.



Fonte: Imagem obtida de vídeo da sua apresentação feita no festival VOA VIOLA 2.ª Edição¹⁰⁰.

Mesmo com toda erudição na sua formação musical e às vezes se apresentar solando com a sua viola solando em mostras com orquestras, Paulo Freire parece não ser muito

⁹⁹ Além de professor, romancista, político e musicista, Mário Palmério, a convite do presidente brasileiro assumiu a embaixada no Paraguai à época do governo Jango. A guarânia *Saudade* foi composta nessa ocasião. Dentre as várias lendas que circundam essa composição, está a hipótese de que compôs essa canção para mostrar ao povo paraguaio o sentido da palavra “saudade”.

¹⁰⁰ Apresentação da guarânia *Saudade* (Mário Palmério) feita no festival VOA VIOLA 2.ª Edição (Show CUIABÁ em 03/05/2012) com Paulo Freire e a *Orquestra do Estado do Mato Grosso*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4zt8zJ0hUjY>> acesso em 09 de Dezembro de 2018.



partidário a formalidades em apresentações, tais como ocorrem geralmente em ambientes de concertos, recitais e/ou camerísticos. O violeiro prefere mostras mais descontraídas onde pode alternar entre narrativas e ponteios de viola e/ou mesmo simultaneamente como quando conta algum caso acompanhado do som de sua viola, elucidando a paisagem sonora de sua narrativa. Nesse aspecto, Melon (2015) destaca que:

Paulo Freire por ter fincado raízes no sertão do Urucuia e ter participado de diversos “intercâmbios” neste ambiente, prefere apresentações mais “informais”, ou seja, busca uma aproximação e participação muito grande do público e da linguagem informal em suas apresentações, nos discos e em seus livros. O músico se firma como ótimo contador de caso, tentando mostrar-se como um caipira, mesmo sabendo que é um violeiro urbano (Ibidem, p. 138).

De fato, suas apresentações estão sempre entremeadas de causos, é um dos grandes diferenciais do seu trabalho, e uma de suas características que mais evidencia o “lado caipira” adquirido na interação sociocultural no sertão de Urucuia, Minas Gerais, pois apesar de natural de São Paulo, estado considerado o berço da cultura caipira, até então, tinha tido mais contato com outras culturas musicais mais urbanas da paisagem sonora paulista, sobretudo, a música erudita. Vale ressaltar também que, Minas foi região de passagem de bandeirantes, tropeiros e outros personagens importantes na constituição da difusão da cultura caipira, e conseqüente foi bastante influenciado por ela. Sendo assim esse estado é um importante cenário para música caipira (até mesmo para o neocaipira), conforme vem sendo referido nesse trabalho, vários violeiros de destaque originaram-se desse estado.

Além das várias facetas artísticas, instrumentista e compositor, vale ressaltar que o violeiro compôs várias trilhas sonoras para televisão. Paulo Freire investiu também no seu lado literário, em sua maioria de contação de casos relacionados ao imaginário caipira, dentre os livros que escreveu estão *Zé Quinha e Zé Cão - Vai Ouvindo...*¹⁰¹ (1993), *Lambe-Lambe*¹⁰²

¹⁰¹ Baseado nas suas experiências de violeiro, da vivência em Urucuia e os tempos de repórter, quando entrevistou muitas duplas, inventa o povoado de Barrerinha, o rio Catingueira, uma dupla e suas histórias. O livro é todo escrito em "sertanês". Informação disponível em: <http://www.paulofreirevioleiro.com.br/livros_02.htm> acesso dia 23 de janeiro de 2019.

¹⁰² Ao som da viola, narra causos dos criadores de saci, a peleja de São Gonçalo com as prostitutas, a receita para fazer o pacto com diabo, o sertanejo que vai virar santo, a vida íntima de Brahms, o encontro com Manuelzão, a mulher que bate em homem e muito mais. O livro acompanha um CD. Informação disponível em: <http://www.paulofreirevioleiro.com.br/livros_03.htm> acesso dia 23 de janeiro de 2019.

(2000), *O Céu das Crianças*¹⁰³ (2008), *Jurupari*¹⁰⁴ (2010). O violeiro (apud TAUBKIN, 2011) relata:

Eu não pensava em profissionalizar em contação de histórias, a ideia era contar uma história aqui, outra ali. Mas fui gostando desses serviços de tocar viola, de mexer com esse universo do caipira, mesmo que um caipira não tão caipira. Que tivesse também as outras influências musicais e de vida que passei (Ibidem, p. 106).

Paulo Freire faz parte de um grupo de violeiros contemporâneos adeptos a inovação, aprimoramento técnico e virtuosístico na viola. Mas tudo isso sempre muito apegado às peculiaridades socioespaciais que envolvem o instrumento, em especial a sua conexão com a cultura caipira. No que tange a dimensão espacial, cabe destacar que Freire optou por residir numa chácara, talvez para ter uma maior aproximação com um ambiente ruralizado, além do mais, podemos notar características caipiras nas suas vestes, no jeito simpático e acolhedor de prostrar¹⁰⁵ e etc.), semelhante ao que se concebe como caipira, e sempre inspirado em Urucuia.

4.3. Roberto Corrêa: o cerrado representado ao som da viola com erudição

Apesar de estabelecer residência e consolidar sua carreira violeirística em Brasília, Distrito Federal desde a década de 1970, o mineiro de Campina Verde, Roberto Corrêa, nascido em 1957, percorreu um longo caminho antes de firmar-se oficialmente com o instrumento. Seu pai, Avaí Dameão Corrêa, que era produtor rural, foi proprietário de terras também no estado do Mato Grosso, antes de estabelecer definitivamente propriedades nos campos de Campina Verde, Minas Gerais, inclusive, cidade essa a de nascimento de Roberto Corrêa. Quando ainda jovem Roberto auxiliava nos labores no campo, isso ainda por volta dos primeiros anos de 1970. Em 1975, este resolvera então mudar para a capital brasileira para dar continuidade aos estudos,

¹⁰³ As histórias de “O Céu das Crianças” foram criadas no quarto de seus filhos, os Causos que Paulo Freire contava para estes na hora de dormir. Informação disponível em: <http://www.paulofreirevioleiro.com.br/livros_06.htm> acesso dia 23 de janeiro de 2019.

¹⁰⁴ Jurupari é um romance violeiro e mitológico com o pé na estrada. O livro conta a história de um violeiro em formação cruzando o Brasil a pé, de ônibus, barco, caminhão - de tudo quanto é jeito -, sendo guiado pelos mitos, pela música e pela descoberta do amor. Disponível em: <http://www.paulofreirevioleiro.com.br/livros_07.htm> acesso dia 23 de janeiro de 2019.

¹⁰⁵ No âmbito caipira a palavra prostra é faz referência à uma conversa informal envolta em muita confraternidade.

na Universidade de Brasília, na ocasião ele iria cursar Física. Os seus primeiros contatos com a música foram ainda na infância,

Em Campina Verde, a minha irmã aprendia violão com a professora lá e um dia uma prima minha chegou e viu eu mexendo no violão da minha irmã, eu devia ter uns 10 anos de idade e já tirando uma música na cordinha lá enfim, e ela enfim, convenceu minha mãe a me colocar para tocar violão também. E eu aprendi com um outro professor, que era mestre violonista que morou em São Paulo e estava morando em Campina Verde, chamado José da Conceição, um negro, que chegou a gravar alguns LPs. E aí, eu aprendi de ouvido, e a viola já foi em Brasília, eu já fazia o curso de Física e a gente montou um grupo de música regional, na época eu tocava viola e isso foi 1976, e esse grupo foi dando certo e em 1977 foi que eu encontrei uma viola de liquidação, comprei o instrumento e tentei aprender não tinha método de ensino enfim, mas eu fui aprendendo e já comecei a viajar buscando esse conhecimento com os antigos violeiros e aí me encantei com o instrumento e deixei o violão e mais tarde também acabei só me formando em Física mas não segui o bacharelado, não segui adiante com a Física fiquei só com a viola (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

A música que Roberto Corrêa faz na viola é um reflexo evidente de influências sonoras das mais variadas facetas musicais. Gravou e executou várias obras desde canções tradicionais caipira, sapateados, folias de reis, músicas de outras festas religiosas, concertos para viola dentre outras. Teve sempre uma grande maestria para fundir nas suas composições elementos sonoros oriundos dos mais diversos gêneros e estilos musicais, sobretudo música erudita, isso tudo sem deixar de manter características da viola tocada no âmbito caipira, da música do sertão, como o próprio Corrêa refere. Mas antes do caipira ter predomínio na sua vida, relata suas primeiras influências:

Foi rock, eu adorava rock na adolescência, a minha banda preferida era o Black Sabbath inclusive sou fã escuto até hoje o Black Sabbath enfim, das bandas daquela época o Led Zeppelin, Deep Purple, mas de preferência e sem dúvida a minha banda preferida era o Black Sabbath enfim, e da viola mais tarde quando eu comecei com a viola as minhas referências eram os velhos, os antigos violeiros com aqueles toques, eu convivi bastante com o Zé Côco do Riachão, depois com Zé Mulato e Cassiano então aí sim, as duplas caipiras das gravadoras me influenciaram muito enfim, eu aprendi muito, são essas as minhas referências vamos dizer assim (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

Após finalizar seu curso de bacharelado em Física, no ano seguinte, decide ingressar no curso de Música da Universidade de Brasília, o qual concluiu em 1985. Os currículos dos cursos de música no Brasil nessa época, em sua maioria, eram muito focados no ensino da música erudita. Atualmente temos alguns cursos em universidades com foco específico em música popular espalhados pelo país, mas ainda assim, os cursos de música erudita são a maioria. Isso

evidencia o fato de que Roberto Corrêa teve contato com a música erudita, sobretudo, na ocasião de sua graduação. Nesse mesmo ano, o então diretor da EMB (Escola de Música de Brasília), Carlos Galvão, propõe a Roberto Corrêa a inclusão da viola caipira dentro do currículo da instituição (essa que até então também possuía seus cursos mais focados no ensino de música erudita). É criado então, “o primeiro curso oficial de viola caipira no país” (SÁ, 2006, p.26).

Eu tive muito contato com a música Barroca, até hoje também eu escuto muita música Barroca, é o meu estilo da música clássica preferido, escuto muito até hoje, os alaúdes, vihuelas, enfim, a música de Bach, Handel, e desses compositores de instrumentos de cordas, da Renascença do Barroco enfim, da música antiga, eu devo ter muita influência desse tipo de música (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

Podemos observar que o violeiro, em dada ocasião, mais especificamente na adolescência, teve também um lado “roqueiro”, mesmo morando num ambiente rural. Isso pode ser justificado pela forte tendência a experimentação que os jovens possuem nessa fase. Talvez no seu caso tenha sido uma busca por uma identidade musical. O fato é que não foi o caminho das guitarras distorcidas¹⁰⁶ que Roberto Corrêa enveredou-se, nem o da música erudita, a qual inclusive, ele estudou por um tempo. Os sons do sertão implícitos nos ponteios da viola falaram mais alto aos seus ouvidos. Contudo, é inegável que todas essas músicas as quais teve contato, influenciaram de alguma forma o seu fazer musical, suas composições. E mesmo com toda hibridação com elementos de outras matrizes musicais e/ou influências alheias à cultura caipira na sua música, o violeiro não se sente desprezado do contexto cultural do qual se originou, o caipira.

Eu sou um caipira contemporâneo, vamos dizer assim. Eu tenho um vínculo ainda com o meio rural porque meu pai ainda mora na mesma fazenda, eu sempre vou lá e cuido dele, então eu sempre estou lá com ele, com aquelas pessoas naquela região lá na fazenda dele na região entre Campina Verde e Prata, mas eu sou um caipira, um caipira moderno enfim, eu tenho todas as referências ancestrais vamos dizer assim, mas busco sempre a inovação o novo, e o que que é a minha contribuição, minhas composições são a minha contribuição para as músicas de viola para o universo da viola. Mas eu acredito que caipira ser caipira é uma questão, tem o caipira do passado tem o caipira do presente e tem o caipira do futuro, eu sou aquele caipira que eu chamo de contemporâneo, ou seja, aquele caipira atual, as minhas músicas eu considero que são músicas caipiras, então é isso (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

¹⁰⁶ Fazendo alusão à distorção, um efeito usado na amplificação do som, comumente difundido, sobretudo, no *rock in roll*.

O curioso é que a sua ligação com a cultura caipira parece estar para além da música, parece também possuir algum tipo de conexão socioespacial, em outras palavras, com o território em que a mesma é difundida.

É, eu acho difícil mudar daqui eu tentei, já tentei ir para o mar, ficar algum tempo na praia, mas eu não consigo ficar muito tempo, eu sinto muita falta dessa região aqui do Cerrado, também eu não sou das montanhas, eu fiz essa opção de morar em Brasília porque eu gosto muito daqui, aqui é a minha região aqui é meu lugar e eu acho muito difícil eu morar em outro lugar e principalmente em outro país. Mas claro que, se acontecer por conta da minha carreira ou da minha família de eu ter que morar em outro lugar ok, eu não tenho problema nenhum de me mudar e me adaptar em outro lugar, mas claro que o meu lugar mesmo, minha escolha é aqui no Brasil Central, no cerrado (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

Essa conexão com o lugar parece ser vivenciada diariamente nos processos composicionais e de aprimoramento. O mesmo parece religiosamente possuir uma rotina de apreciação da paisagem antes de iniciar os seus trabalhos.

Roberto costuma estudar de manhã. Na casa nova, com vista para o cerrado, lembra ao som de perdizes e seriemas. Olha para os pés, ainda pequenos de cagaita e murici. Entra no estúdio, entoca. Pode apenas ensaiar, treinar, manter o toque. Mas pode também cair no que ele chama de “estado de composição” (SÁ, 2006, p. 46).

Mas afinal de contas, qual é a música de Roberto Corrêa e o que essa representa? Nas palavras de Barbeitas (2007):

A música de Roberto Corrêa não corresponde a um sertão originário e puro que, agora, num resgate idealizador, finalmente estaria sobrepujando a cidade de concreto. Não, a sua música é já o fruto de um diálogo cultural, é contaminada pelo urbano, pela modernidade da cidade; e o próprio Roberto Corrêa é muito mais um mediador do que um representante direto do universo rural (Ibidem, p. 126).

Pudemos observar que houve uma vasta influência de gêneros musicais distintos no seu tocar viola, com fortes evidências dos universos musicais erudita e caipira. O violeiro, que tocou em várias salas de concertos, obras compostas e arranjadas para viola e orquestra, compôs também obras para o instrumento de alta complexidade musical. Fez várias apresentações que foram e continuam sendo muito aclamadas por especialistas em crítica musical. Há muito também tem se manifestado como um entusiasta na difusão da música e cultura caipira. Criou métodos para o estudo de viola caipira (seu livro *A Arte de Pontear Viola*, lançado 2000, ainda é uma das grandes referências didáticas para o instrumento), percorreu o Brasil e o mundo

mostrando a música de viola da região central do Brasil. Além de ser idealizador e curador de festivais que tem movimentado a música de viola no país (A exemplo, o referido festival Voa Viola, que teve edições em 2010 e 2012), inclusive em estados em que não é comum ver esse tipo de música. Talvez até mesmo o próprio violeiro tenha uma certa dificuldade de se autodefinir em um único nicho musical, ao ser questionado, relata:

É uma pergunta difícil de ser respondida, eu diria que eu faço por conta da das definições dos significados que estão na cabeça das pessoas com respeito a palavra caipira, há um certo preconceito, o caipira as vezes é relacionado com a música do passado, eu defino a minha música essa música instrumental solo e as canções também, como música caipira contemporânea, e às vezes quando é a parte solo eu costumo definir até para que as pessoas não façam ideia, alguma ideia da música, como música caipira erudita e quando algumas pessoas que não conhece a minha música e querem uma definição, que eu defina a minha música em uma palavra eu falo: música caipira erudita porque aí a pessoa não vai entender o que é mas por outro lado ela não vai fazer ideia do que seja, então eu diria sim que se fosse definir no geral essa música contemporânea esse solo música de concerto seria música caipira erudita. Ou seja, mas isso é uma coisa muito minha, porque a minha viola é uma viola caipira, eu sou dessa região caipira, mas tem outras violas no Brasil, Aí sim faria sentido falar música caipira erudita, mas ou seja, para simplificar a palavra caipira no meu caso aqui eu coloco como fundamental, para definir o tipo de música que eu faço isso é uma questão muito pessoal, é uma colocação minha e nos termos que eu que eu fui buscando que eu fui encontrando para tentar definir o melhor possível a música que eu faço, eu gosto muito disso música caipira erudita, ou música caipira contemporânea (Roberto Corrêa, entrevista concedida em 23/08/2017).

Mesmo com uma música hibridizada, o que na maioria das vezes até dificulta a categorização genérica e/ou estilística da mesma, Roberto Corrêa parece sempre querer fazer questão de enfatizar a sua identidade territorial de alguma forma nas suas apresentações. O violeiro solta a voz e utiliza ainda de artifícios extramusicais que são característicos da cultura caipira. Relata:

“Quando canto no recital, sinto que as pessoas entram mais dentro do universo de onde venho. Mostro mais meu lugar, esse Brasil central, o cerrado, a música caipira. Não fica só um recital erudito. Canto causos, porque mostra o imaginário. Faço isso por falta de conhecimento das pessoas sobre esse universo” (Roberto Corrêa apud SÁ, 2006, p. 46).

Na ocasião em que foram elaboradas as questões para as entrevistas desse esse trabalho, não se tinha como foco averiguar as interações socioespaciais ocorridas no período da infância dos violeiros, sendo assim, no que se refere às trajetórias, sobretudo, no que se refere a espacialidade e historicidade das mesmas nas ocasiões de infância e adolescência, poucas foram as informações que encontramos no decorrer dessa pesquisa. Roberto Corrêa teve seu primeiro

contato com a música ainda em Minas Gerais, na cidade de Campina Verde, por volta dos dez anos de idade começou a aprender violão, o método utilizado por seu mentor, José da Conceição, à época era a transmissão oral, o conhecido “tocar de ouvido” no meio caipira. No mais tivemos relatos de que sua irmã havia se iniciado nos estudos de música, porém não temos informações do quão anteriormente isso ocorreu. No mais, no seu contexto familiar poucas informações obtivemos sobre interações culturais com a música e/ou festividades do contexto caipira, ou mesmo outros personagens influenciadores. O seu avô, João Baptista Corrêa, era tocador e cantava muito bem, além de escrever músicas, contudo, o mesmo foi assassinado por conta de uma dessas cantorias (SÁ, 2006, p.21). Talvez por esse motivo sobreveio um hiato no repasse do conhecimento musical para a geração seguinte. Nessa época o pai de Roberto, Avaí Dameão Corrêa, ainda era muito jovem e não lhe foi oportunizado o acesso à prática musical. Talvez até por receio da família por conta do ocorrido. Roberto Corrêa só soube do envolvimento de seus antepassados com a música depois de se firmar como violeiro.

4.3.1. Primogenitura com direito a ponteiros

O repertório de Roberto Corrêa é extenso e bastante diversificado, que transita entre vertentes musicais, sobretudo, caipira e erudito. “As minhas composições são extremamente diferenciadas [...] São praticamente eruditas, mas não porque eu quis. Porque elas são assim. A minha música é assim” (Roberto Corrêa apud SÁ, 2006, p. 57). Notamos também uma ampla conexão afetiva desse violeiro com o lugar e as paisagens que cercam o espaço por ele vivenciado. Os títulos registrados nas suas obras musicais geralmente tendem a fazer alusão a essas questões relacionadas ao apego a locais específicos. No encarte do CD anexo do livro *Caipira Extremoso* (SÁ, 2006) o mesmo relata algumas questões que circundam o processo composicional, as origens das inspirações na ocasião da criação, a exemplo das faixas:

Peleja da Siriema com a Cobra (1994) - “Um dia na fazenda do meu pai, vi uma siriema tentando pegar uma cobra preta, que se defendia, atacando também. Reproduzo essa batalha no rasqueado. Primeira composição minha para viola de cocho”.

Asa Norte (2006) - “Fiz essa valsa no estilo tradicional, com cachoeira de notas, em homenagem a um tio que me deu apoio em momentos decisivos no início da minha carreira. Está também impregnada de uma sensação de despedida da asa norte, onde morei 30 anos e é um lugar que eu adoro”.

Boi Tristeza (2001) – “Esta é para a Juliana Saenger. A gente estava namorando. Eu morava na Asa Norte e ela Morava com os pais no Lago Sul.

Aí me deu aquela saudade dela e ao mesmo tempo me lembrei da adolescência na fazenda, da hora em que para o tempo, fica só o silêncio, o calor, a porteira batendo e o som da boiada vindo bem de longe...”.

Procuramos selecionar para análise nesse trabalho uma obra que melhor elucidasse essas questões relacionadas a hibridação e ao mesmo tempo refletisse territorialidades das culturas envolvidas nesse processo. São várias as obras desse violeiro que se encaixam nessa perspectiva. Até mesmo porque, além do grande número de registros fonográficos, esse violeiro tem o hábito de registrar em partituras toda a sua obra, o que amplia mais ainda as possibilidades. Analisar todo esse material seria um trabalho minucioso que demandaria muito tempo, optamos então por uma obra específica. Essa escolha foi um grande desafio. A obra escolhida foi *Nara*, a priori encontrado no CD *Antiquera*, gravado com Orquestra à Base de Corda¹⁰⁷, de Curitiba – PR. Nessa faixa, além de Roberto Corrêa na viola, há também a participação de João Egashira no violão e arranjo juntamente com Cláudio Menandro. Para dar ênfase no que foi discutido até aqui nesse trabalho, podemos ressaltar informações do encarte desse CD, em que o fundador da orquestra, Roberto Gnattali, relata como foi seu contato com Roberto Corrêa e sua música:

Conheci Roberto Corrêa em julho de 1986, no I Seminário Brasileiro de Música Instrumental em Ouro Preto (MG), coordenado pelo instrumentista e compositor Toninho Horta. Roberto era o professor de viola caipira e eu regia a orquestra de música popular formada pelos alunos. Aquele seminário tornou-se para muitos de nós professores, uma experiência inesquecível. Para mim, por diversos motivos e dentre eles, pelo encontro com Roberto e suas violas. De fato, ele usava botas de caipira, camisa, chapéu, tinha um sotaque caipira... mas quando começou a desfiar suas composições e arranjos na viola para um grupo de professores que se apertava em um dos quartos da Hospedaria Antiga, numa daquelas noites frias de lascar, foi um rebuliço, um verdadeiro banho de água quente! Que música era aquela? Parecia música clássica, embora desconcertantemente caipira, rica em detalhes, articulações precisas, afinação perfeita e umas brabezas virtuosísticas que ela fazia na viola, que não deixava nada a dever aos melhores violonistas de concerto (Antiquera, 2007).

Não houve edição publicada da partitura da música escolhida. Contudo, o violeiro gentilmente nos cedeu um manuscrito e ainda nos reforçou algumas informações¹⁰⁸ sobre essa obra. Essa obra leva o mesmo nome de sua primogênita, segundo Roberto, é uma composição que reflete bem os momentos do pré-nascimento de sua filha Nara, nascida em 2005, e utiliza

¹⁰⁷ <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/musica/grupos/orquestra-a-base-de-corda> acesso 18 de novembro de 2018.

¹⁰⁸ Em e-mail recebido no dia 26 de janeiro de 2017 às 11:10 horas.

nessa levadas rítmicas que lembram a “polca da fronteira”. Além de homenagear sua filha, era uma música inédita na ocasião desse disco, juntamente com mais outras 11 de sua autoria.

A primeira parte, que é um compasso 2/4, binário simples, inicia em uma tonalidade menor, Ré menor, algo pouco usual na música caipira raiz. Não há complexidade harmônica e um predomínio de tônicas, dominantes, subdominantes e de tonalidades maiores nesse gênero. Podemos observar que a utilização de acordes menores só vem a entrar em voga com a música sertaneja. A indicação no início da pauta é que seja tocada de forma mais livre, sem muita cobrança de precisão de pulso rítmico. Ele utiliza a expressão espanhola “a voluntad” (figura 19) no início da peça, indicando que deve ser uma interpretação mais livre, com mais dinâmica e mais rubato (com uma certa liberdade rítmica). O rubato¹⁰⁹ é um artifício muito utilizado pelos compositores da música erudita, sobretudo do período romântico, o que propiciava ao intérprete enfatizar sua expressividade, sentimentalismo e dar mais personalidade a interpretação. Não somente na música caipira, mas a música popular de uma forma geral tende a ser construída em cima de uma matriz rítmica e um pulso pré-definido que tende a não variar no decorrer da música, bem como as questões de dinâmica, a intensidade e timbre também tende a não variar muito.

Figura 19: Nara (Compasso 1 ao 7).

The musical score for Viola Caipira, measures 1 to 7, is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-7. The score is in 2/4 time, key of D minor, and tempo of 76. It features a 'a voluntad' instruction and a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The score includes a treble clef, a bass clef, and a guitar tablature below. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-7. The red box highlights measures 2-4 in both systems, which contain a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Fonte: acervo do autor (Roberto Corrêa).

¹⁰⁹ Consiste basicamente em acelerar ou desacelerar ligeiramente o tempo numa interpretação solista. Em outras palavras, “rouba” o tempo em algumas notas e compensa em outras.

Podemos perceber de abertura uma expansão da técnica de viola caipira que começa inovando e expandindo a técnica de viola caipira. Na introdução, a primeira célula rítmica é toda tocada com o polegar, algo que seria comum entre os violeiros caipira – sobretudo, nos solos das introduções de pagode, nestas, costumeiramente se utiliza o polegar como dedo principal para os ponteios, inclusive, entre estes é comum o uso da dedeira¹¹⁰ - se não fosse o fato de Roberto estar inovando tocando com o polegar em movimentos alternados nas cordas, similar ao toque de palheta dos guitarristas. Nesse caso faz o toque na viola utilizando a unha. Podemos observar que esse tipo de toque alternado também é aplicado aos outros dedos em alguns trechos. Nas ocasiões em que enfatiza os acordes o efeito feito pelos dedos anelar, médio e indicador o toque lembra muito rasgueios. Esse tipo de toque é um efeito peculiar da música flamenca, onde abusam dos rasgueados. Contudo, algumas matrizes rítmicas da música caipira se apropriaram desse tipo de técnica. Roberto utiliza aqui de uma forma bem sistematizada. Na segunda parte, à partir do compasso 26 (figura 20) o ritmo volta ser mais preciso, à tempo, deixando o *rubato*.

Figura 20: Nara - Compasso 26 ao 31.

Fonte: acervo do autor (Roberto Corrêa).

Mantem-se o pulso binário em toda peça, contudo, na terceira parte, a partir do compasso 51 (figura 21), passa a ser um composto, 6/8. Fica evidenciado também uma matriz rítmica caipira.

¹¹⁰ Artefato protético (de plástico, metal ou fibra e etc.) que se encaixa nos dedos para tanger as cordas do instrumento, objetivando-se uma sonoridade mais encorpada e/ou a substituição do toque com unhas. Geralmente, a mais utilizada pelos violeiros é a dedeira de polegar.

Figura 21: Nara Compasso 50 a 53.

Fonte: acervo do autor (Roberto Corrêa).

A levada rítmica nessa parte lembra uma polca paraguaia com um andamento um pouco mais lento do que é comumente tocado, aproximando do chamamé¹¹¹, ritmo bastante tocado no Mato Grosso do Sul. Essa levada pode ser percebida tanto auditivamente, quanto na representação gráfica na partitura. A polca (figura 22) é estruturada em compasso binário composto, e é um dos ritmos estrangeiros que foram incorporados a música caipira. Segundo Corrêa (2017, p. 178) “começou a ser gravada pelas duplas caipiras no início da década de 1950”. Podemos notar no exemplo a seguir que até as acentuações na cabeça do tempo enfatizadas com harmonia coincidem com os acentos comuns na polca.

Figura 22: Célula rítmica mais frequente da polca mato-grossense.

Fonte: Corrêa (2017, p. 178).

Talvez não tenha uma forma musical nos padrões erudito que se encaixe de forma precisa nessa peça, mas a ideia de forma é evidenciada aqui. Se considerarmos, por exemplo até o compasso 50 como parte A, e do 51 ao 101 como parte B, pois a partir do compasso 102 ele retorna ao que foi tocado na parte A a partir do compasso 26 com algumas pequenas

¹¹¹ Segundo Higa (2013, p. 21) “O chamamé é um gênero musical surgido na década de 1930, na região nordeste da Argentina – fronteira com o Paraguai – e pode ser considerado como uma “nacionalização” da polca paraguaia naquele país, com a qual compartilha muitas semelhanças estruturais e identitárias. Por conta da fronteira da Argentina com o Rio Grande do Sul, é bastante popular naquele Estado, e principalmente a partir das décadas de 1970/80, com a intensificação migratória de gaúchos para Mato Grosso do Sul, se tornou também um dos principais gêneros musicais nesta região”.

variações ao final, poderíamos considerar que essa música foi composta na forma ternária, ou ABA’.

4.4. Fernando Deghi: o violeiro “ibero-caipira”

Advindo de uma família de origem ibérica que se instalou no estado brasileiro que é considerado o berço da cultura caipira, São Paulo, a vida e obra de Fernando Deghi evidencia um hibridismo em sua música que enfatiza tanto o contexto cultural no qual foi inserido quanto o de seus ancestrais. Seu percurso é distinto do acordeonista italiano Mario Giovanni Zandomeneghi, ou Mario Zan (o compositor da famosa canção caipira, *Chalana*, símbolo do Pantanal), como é mais conhecido, que chegou ao Brasil no início do século XX e se “territorializou” como um genuíno caipira, abraçando essa cultura como bandeira das suas obras musicais. Fernando Deghi, apesar de ter nascido no Brasil e ter convivido num contexto cultural caipira e com essas sonoridades campesinas, tem suas obras fortemente influenciadas pelas cultura musical europeia (sobretudo, erudita e sonoridades ibéricas). O que até dificulta um pouco a definição estilística de sua música. Relata suas origens e influências:

Eu sou natural de Santo André/SP. Lá é região do grande ABC. Eu sou filho de espanhol por parte de mãe. Por parte de pai somos todos italianos. Quando eles chegaram aqui no Brasil, por parte de pai, chegaram em Santana de Parnaíba/SP por volta de 1870. E viverem sempre na parte rural. Por parte de minha mãe chegaram da Espanha em 1913. E foram trabalhar em Bauru, em fazendas, até que conseguiram comprar um pedaço de terra para eles. Então eu tenho essa parte de raiz na família tanto por parte de pai quanto por parte de mãe. Mas quem praticava mais música raiz era meu pai, cantava algumas coisas, não só raiz, mas outros estilos de música também. Eu moro em Curitiba atualmente, Paraná. Já faz seis anos que eu estou morando aqui. Ainda da parte de raiz, meu avô por parte de mãe tocava sanfona. Era aquele sanfoneiro tradicional de festa e de baile. O avô do meu pai era sanfoneiro, já um pouco mais de formação. Enfim, são essas coisas. A viola veio um pouco tarde na minha vida. Primeiro foi o violão, que vem por parte de pai e a viola entra depois. E sou brasileiro (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Nascido em 15 de maio de 1962. E, apesar de ter tido contato com a música caipira desde a infância, através das audições de seu pai e outros praticantes dessa que o cercavam, a viola caipira não foi a primeira alternativa de ingresso no universo musical. Antes de apoderar-

se do decacórdio¹¹² brasileiro, Fernando enveredou-se pelos estudos de violão, sobretudo, tocando música erudita, e percorrendo espaços onde frui esse tipo de música, grande parte das vezes também se apresentando com esse instrumento. Sobre seus primeiros contatos com a música, o violeiro relata:

O meu primeiro contato com a música foi com minha família. E me lembro ouvindo meu pai cantando na rádio ABC de Santo André/SP. Cantando músicas de Nelson Gonçalves. Meu pai era cantor. Ele era cantor amador, não chegou a ser um profissional, ele desistiu antes. Por problemas de família, por ter que trabalhar, ter alguma coisa mais séria... ele já trabalhava em fábrica, então isso sempre foi mais um hobby para ele. Então, em casa meu pai sempre cantava, sempre tocou violão. A minha mãe ouvia muito Dilermando Reis. Eu tinha um tio que era trompetista, ele tocava na sinfônica de São Paulo e era músico da noite também, sempre tocando em orquestras de baile. Então ele dava muitos discos de ópera para minha mãe, então minha mãe sempre ouvia muito esse lado da música. E o meu pai por outro lado, como já disse, o Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Vicente Celestino e ouvia também o repertório caipira, Tônico e Tinôco, Cascatinha e Inhana, Vieira e Vieirinha, enfim, esse era o repertório que rolava em casa. O meu primeiro contato com a música caipira, acho que ainda inconsciente, foi na música caipira que meu pai ouvia em casa. Eu penso que essa primeira fase da música caipira ele nem dava muita importância a viola em si, mas sim ao canto. As duplas vinham mostrar o seu repertório, então o que tinha mais enfoque, eu penso nessa época da música caipira, até pelo menos os anos de 1940, por aí nessa época, era mais música cantada. A viola e o violão eram mais utilizados como instrumentos de acompanhamento. Então esse foi, acho que inconscientemente o meu primeiro contato. Depois, o outro vem bem mais tarde. Eu já era casado, e minha primeira sogra, que Deus a tenha, ela tinha uma irmã que era casada com um senhor chamado João, que era primo do Vieira e Vieirinha, da família lá do Liu e Léo, do Vieira e Vieirinha que faziam a viola Xadrez, e o meu primeiro contato com a viola foi com ele, vendo ele tocar essa música tradicional caipira. Até na época ele disse para mim assim: “Fernando, o dia que você tocar viola como você toca seu violão a música de viola vai ter um ganho muito grande nesse país”. Eu nessa época nem pensava em tocar viola, mas gostava do som, me deixava muito intrigado na maneira de tocar o instrumento. Era totalmente diferente do violão. Então esses foram os contatos importantes que eu acho que tive com a viola. Eu falei que meu pai ouvia Vieira e Vieirinha, não era isso, era Craveiro e Cravinho, duplas da época que eu nem me lembro o nome. Vieira e Vieirinha eu vim a conhecer mais tarde, como já disse (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Fernando Deghi, adentrou o repertório caipira para fazer um reconhecimento. Afinal, ele estaria optando por um novo instrumento, seria o caminho mais prudente para um músico profissional aprofundar o conhecimento em tudo que envolve o seu instrumento de trabalho, seja repertório, técnicas, história e etc. Ao escolher a viola, ele vivenciou, sobretudo a cultura musical caipira por meio da reprodução fonográfica. Não simplesmente escolheu o instrumento

¹¹² Instrumento de dez cordas. A viola, mais usual entre as duplas caipiras é a de dez cordas, estas que são divididas em cinco ordens, ou cinco pares.

aleatoriamente para aplicar numa música totalmente desconexa do repertório habitual do mesmo. Contudo, devido a sua bagagem de conhecimento técnico-musical trazida de seus estudos do violão e música erudita, Deghi percebeu que a viola possui um enorme potencial, e ainda pouco explorado. E que alguém devia investir nesse aspecto, porém, que talvez não poderia obter esses resultados simplesmente reproduzindo o repertório caipira. O violeiro andante (como se autodenomina) parece ter acertado, acrescentou elementos sonoros dos mais diversos gêneros e estilos musicais, tais como erudita, flamenco e outras sonoridades ibéricas. Podemos notar isso quando o mesmo relata sobre seu aprofundamento nos estudos da música caipira, em especial a música de Tião Carreiro, esse que é um dos grandes referenciais da música caipira de viola:

Tião Carreiro faz parte de um conhecimento que eu tive na viola sobre um tipo de música regional, Tião Carreiro era muito diverso, porque pagode, moda-de-violão, cururu, ele faz, dentro desse universo da música caipira. Eu digo que Tião Carreiro é um caminho de estudo, é um início de estudo para você conhecer o universo da viola caipira. Se você estudar só Tião Carreiro você estará estudando esse universo da música caipira dele que era aberto. Porque ele gravou cinquenta e tantos LPs, o cara gravou muita coisa. Está certo que tem muita moda, tem cururu, tem valseado sabe, tem querumana, tem muita coisa. Tião Carreiro gravou muita coisa. Então Tião Carreiro foi uma pessoa que foi um guia que eu tive para conhecer o repertório de música de viola, mais elaborado que eu digo, porque o Tião Carreiro era um cara "saudosístico", eu digo que os solos dos pagodes dele das introduções são verdadeiros estudos melódicos como foi de Matteo Carcassi, de Dionísio Aguado, de Fernando Sor. [...] o que mais os violeiros gostam de fazer são os pot-pourri de pagodes porque tem virtuosismo naquilo. Então o cara fez coisas maravilhosas, mas foi um guia nesse universo da música caipira para eu saber até onde eu poderia ir e não ficar no ciclo vicioso. Porque você mata uma charada muito rápido, aqui foi feito isso e isso, está legal vou tocar, toquei tudo, foi bom, agora legal. Só que não vou ficar aqui, a viola tem outras praias que eu quero explorar [...] (Fernando Deghi apud MALAQUIAS, 2013, p. 231-232).

Podemos notar que seu lado compositor tem absorvido elementos de diversas em fontes e nos mais variados territórios culturais. E o violeiro parece fazer isso conscientemente. Fernando Deghi, assim como Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Paulo Freire e Renato Andrade (esse estaria na vanguarda da música neocaipira) faz parte de uma geração de precursores dessa viola caipira instrumental. O pioneiro seria o violeiro Julião, que gravou em 1960 pela RCA o LP *Viola Sertaneja em Alta Fidelidade*, que representa o marco inaugural do seguimento instrumental de viola, mas ainda ligado ao gênero sertanejo (MIRANDA, 2016, p. 53). Coincidentemente, nesse mesmo ano, Tião Carreiro e Pardinho lançam a música considerada o primeiro pagode de viola, *Pagode em Brasília*, gênero que viria a influenciar muitos violeiros

nas décadas seguintes (MALAQUIAS, 2013). Logo depois o violeiro Zé do Rancho, em 1966, também lança um disco instrumental de viola. Contudo, ainda não se explorava tanto o potencial solístico do instrumento. Tratava-se de uma viola solando melodias com acompanhamento rítmico-harmônico, sobretudo do violão.

De um outro lado, como citamos anteriormente, e, ainda na mesma década, acontece o que alguns poderiam até denominar de apropriação cultural, a viola é então utilizada para gravar música erudita em 1963, inclusive o primeiro concerto que se tem relato composto para viola caipira, o *Concertino Para Viola e Orquestra* de Ascendino Theodoro Nogueira. Há uma lacuna de gravações instrumentais para viola caipira que se estenderia até a década seguinte. “Depois de Zé do Rancho, provavelmente só em 1976 haveria um outro disco instrumental de viola na vertente popular, gravado por Tião Carreiro (AMARAL PINTO, 2008, p. 30)”, o LP *É Isso Que o Povo Quer* (Chantecler-Continental). Se de um lado já tínhamos Julião, Zé do Rancho e Tião Carreiro gravando música instrumental na viola com essa pegada mais caipira, de outro lado – e com muita vivência com a música erudita, tendo sido, inclusive, violinista de orquestra – surge o “caipira engravatado”, Renato Andrade. Já demonstrando os primeiros sinais de diálogos entre música caipira e música erudita. Posteriormente, no âmbito caipira, vale ressaltar o violeiro Bambico, que apesar de não ser tão conhecido do grande público (talvez por ter sido músico de maior atuação em estúdios), foi o responsável pela criação de uma boa parte dos solos de viola nas introduções, inclusive de vários pagodes gravados por Tião Carreiro. Dentre outros temos ainda Téo Azevedo, Gedeão da Viola, Nestor da Viola, Zé Coco do Riachão e Helena Meireles que também gravaram viola caipira instrumental.

Considerando que a época a difusão musical nos meios comunicação possuía uma intensidade muito menor que hoje, é justificável o fato de que a produção de música instrumental demorasse a se alavancar e continuasse modesta por muito tempo. Contudo, as poucas referências existentes até então foram suficientes para inspirar o surgimento de um novo e grande solista na viola, Fernando Deghi:

Veja bem, eu sou duma época que ainda não se tinha feito muita coisa ainda pela viola instrumental, e eu também não tinha acesso. Mas as minhas primeiras influências como eu já disse, meu pai cantando música caipira, isso estava lá dentro do meu inconsciente, e depois aquele senhor chamado João, que era da família, que ouvia Liu e Léu, Vieira e Vieirinha, enfim, que me mostrou muitas coisa na viola. Mas o que mexeu comigo de verdade foi um LP que eu na época comprei do Renato de Andrade chamado “A magia da viola”, onde eu pude perceber um toque diferente, um jeito de tocar viola que também remetia ao jeito que eu tocava meu violão. Então foram coisas importantes, mas quando eu comecei a compor na viola, foi uma coisa de unir vários universos, essas coisas que eu tinha ouvido, com aquela mística do

violeiro, essa coisa dos contos, das histórias e do pacto, e também trazendo toda a minha experiência do violão erudito para viola. Então eu acho que as minhas mais fortes influências é o jeito que eu tocava meu violão e eu queria transportar isso também para viola. Então há uma mistura de muitas coisas, mas são essas, e também não posso negar mais para frente também Tião Carreiro na viola caipira, ouvindo não tanto a parte cantada, mas o jeito de tocar os ritmos, os solos, as introduções dos pagodes, enfim, que era uma coisa que eu me interessava como estudo melódico. Que é uma herança que a gente tem no violão muito forte, e na viola não (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

A audição musical de músicos, cantores ou de discos teve um papel muito importante na constituição do seu lado violeiro, as suas primeiras lembranças sonoras são das músicas que eram ouvidas no contexto sociocultural em que convivia com a família, inclusive, as suas primeiras lições musicais aconteceram em casa, com o seu pai ainda na infância. Relata:

As minhas principais influências musicais foram de dentro da minha casa, que eu julgo isso super importante. Hoje a gente tem muita influência dessa telinha que entra na casa da gente, então, a gente vê uma moçada só com um tipo de música na cabeça às vezes. E às vezes o que o pai e a mãe ou a família curte dentro de casa isso influencia muito a formação musical e cultural dessa criança. E a minha veio, como já disse do meu pai e minha mãe, com todo esse universo musical misturado. E aí meu pai ensinou os primeiros acordes no violão, eu tinha 4 anos de idade quando isso começou. E eu sempre gostava de cantar junto com o meu pai. De 12 para 13 anos de idade, quer dizer, antes disso, onde eu morava, eu já morava em São Bernardo do Campo, tinha um zelador do prédio que tocava bandolim, e eu fiquei muito entusiasmado com aquilo. E ele me ensinou as primeiras notinhas na pauta, eu achava aquilo muito estranho, mas foi uma coisa muito passageira. E aí depois, de 12 para 13 anos eu entrei numa escola de violão. Até tem uma história muito interessante aí, não sei se cabe aqui, mas eu vou contar. Eu estudava numa escola normal do estado, lá em São Bernardo, e um dia um amigo chamado João, também, parece que o João me persegue (risos) é tanto João, ele levou um violão na escola e tocou uma valsa, de um jeito totalmente diferente do que eu tocava. Porque eu fazia mais os acordes e os ritmos, e vi ele trabalhando com a mão de uma maneira totalmente diferente e tocando uma valsa de Atilio Bernardini, chamada Irma. Eu fiquei alucinado com aquilo. Fiquei assim, tão alucinado, que eu gravei aquilo, ele tocando. Cheguei em casa e comecei a tirar de ouvido aquilo, e consegui tirar a música toda quase. Foi uma coisa assim, que me marcou profundamente. E aí eu fiquei alucinado com a ideia de entrar numa escola de música porque meu amigo me disse que estava estudando numa escola de violão lá no Rudge Ramos, em São Bernardo do Campo – SP, chamada Escola de Violão Mário Carrer. E aí eu cheguei pro meu pai e disse: pai eu quero entrar numa escola de violão. E meu pai disse: não, isso é fogo de palha! E não sei o quê... e falou um monte de coisas, coisas negativas que eu nunca esperava que meu pai ia dizer aquilo. Sempre cantou em casa, sempre me ensinou. E eu não compreendi aquele momento dele me negar aquilo. E eu não consegui dormir naquela noite. Até estava muito agoniado. Aí no outro dia eu falei para minha mãe: mãe, eu preciso comprar um tênis para escola, inventei uma história, e pedi o dinheiro para minha mãe. Aí ela me deu o dinheiro, e eu fui lá na escola de música e fiz a inscrição na escola de música. Eu sabia que só ia poder ficar um mês. E aí foi uma coisa

assim, muito legal porque parece que aquilo já era o meu universo, sabe. O professor me deu um livro do Mario Rodrigues Arenas, o primeiro volume, e me ensinou as primeiras notas. Quando eu percebi que era aquilo que eu tinha que fazer eu me trancava e ficava tocando aquilo direto. E quando terminou o mês de aula eu já tinha terminado o livro também. E aí o professor ficou muito entusiasmado comigo, aquela coisa de menino prodígio na época, enfim, e eu contei para ele a história do que eu tinha feito, pedido dinheiro para comprar um tênis, enfim, essa coisa toda. E ele foi até minha casa e conversou com meus pais. Meu pai muito envergonhado disse: Não, é que pensei que era fogo de palha, enfim e tal, mas... E o meu pai disse: não, mas eu vou pagar a escola se ele tem talento, enfim e tal. E professor falou: não, o senhor não precisa se preocupar com isso. Eu não vou cobrar nada do seu filho. E começou a me dar aula de graça. Então foi muito interessante. E depois de um ano eu comecei a dar aula nessa escola. Eu já estava começando a iniciar outras pessoas também nesse universo da música. Então, com 14 anos eu já comecei a dar aula de violão e tive uma vida muito intensa musicalmente (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Notadamente, os universos musicais que contribuíram para a formação violeirística do violeiro andante foram o erudito e o caipira, tanto o que foi absorvido durante o período em que se dedicou aos estudos de violão “clássico” quanto as músicas caipiras que o rodearam desde a sua infância no contexto familiar. Inicialmente, foram essas as maiores influências evidenciadas.

Meu contato com a música erudita, essa música mais elaborada, quando a gente fala em erudito não é só a música clássica, mas é qualquer manifestação de música, ela tem a sua técnica a sua forma de ser, enfim, isso é que é ser erudito. Meu contato com a música clássica aos 12 para 13 anos de idade, e foi essa música que deu toda a formação que eu tenho hoje, não só a música clássica, mas a música barroca, a música renascentista, a música medieval, a música romântica, os períodos da música que eu estudei profundamente tocando violão principalmente. Então esse foi o meu contato, na minha adolescência, eu não me lembro de ter tido contato com Beatles, com grupo de rock, com música popular brasileira no sentido de Tom Jobim, de Vinícius, de Caetano, de Gilberto Gil, esse pessoal, até os meus 25 anos não existiam na minha vida, quem existiu na minha vida foram os compositores como Gaspar Sanz, Antônio Corbeta, John Dowland, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Dionísio Aguado, Tárrega, Carlevaro, enfim, toda essa bandalheira de grandes compositores, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Chopin, Brahms, enfim, era isso que eu ouvia. Então isso veio tudo para a viola (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Posteriormente, já violeiro solista e compositor consagrado, podemos notar também marcas de sonoridades ibéricas em suas obras. Tais como da guitarra portuguesa e música flamenca. O hibridismo presente na música de Deghi, sobretudo dos campos erudito e caipira, proporciona uma complexidade estilista na mesma, o que acaba dificultando a classificação da sua obra em um nicho musical específico.

A minha viola é uma viola de muitas faces, porque ela tá ligada a vários cenários, então para mim seria difícil dizer o estilo. Mas eu penso que é uma viola mais erudita, um tipo de música mais elaborada, música clássica. Cada cultura possui a sua, e não pertence a nenhum tipo de folclore ou tradição, é uma música estudada e bem mais elaborada. Eu trago na minha música, por exemplo, numa cavalgada, eu trago um toque que é um galope bem elaborado tecnicamente, a música traz uma paisagem mais sertaneja, mas é uma música erudita, não tem nada a ver com a música caipira, com o jeito de tocar caipira. O meu jeito de tocar viola é um jeito violonístico de tocar, porque eu transporto isso para viola, mas faço isso na viola sem deixar ela perder a característica do instrumento. Minha viola tem um universo mais amplo. Eu trabalho com quase 10 afinações, e uso essas afinações justamente para tentar transmitir os cenários que me vem na cabeça, o que eu sinto, ou o que eu percebo. Então, eu chamo de viola clássica, de viola erudita. Pelo fato de ser uma música mais elaborada, eu não poderia dizer que eu sou um violeiro caipira, porque eu teria que tocar música caipira. Então é isso, a minha música é uma viola clássica. É a mesma diferença que se tem no violão popular e no violão clássico. Dentro do violão clássico você toca músicas soladas, valsas, cateretês, fandangos, enfim, que são formas eruditas de se tocar também. Eu acho que é isso, pergunta difícil (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

O violão, apesar de ser um instrumento mais jovem que a viola, parece já ter trilhado o caminho que a viola vem trilhando agora. Assim como a obra musical de Deghi é conectada a contextos culturais distintos, tais como o erudito e o caipira, as obras dos violonistas Dillermundo Reis, Canhoto, João Pernambuco, como outros mais contemporâneos como Guinga, Marco Pereira dentre outros também possuem esse tipo de amalgamação. É notável a erudição na música desses, tanto relacionado ao aspecto composicional quanto técnico-interpretativo, contudo, fortemente ligada à música popular. Elementos sonoros (sobretudo rítmicos) do popular são emprestados às suas obras dando as mesmas características peculiares, que dificultam até mesmo a definição de gênero, mas fica bem evidenciado tanto a brasilidade quanto a erudição nas obras dos mesmos.

O erudito tem uma certa ênfase na música de Deghi, e isso se deve, como o mesmo afirmou anteriormente, a sua formação violonística e ligação com a música concertista. Não seria de se estranhar lançar uma obra com o nome “*Série Concerto: Viola de um Brasileiro Vol. I*” (2017) um *e-book* de partituras e vídeo obras. A viola descrita nesse trabalho é denominada de viola de 10 cordas, e não viola caipira. Talvez pelo caráter estilístico do repertório. São basicamente estudos progressivos para desenvolvimento de repertório e leitura musical focando no aspecto concertista do instrumento. Em 2001 foi lançado outro *e-book* pelo mesmo, mas aqui era denominado “*Viola Brasileira e Suas Possibilidades*”, nesse aqui com um repertório mais diversificado, inclusive composições em ritmos caipiras como pagode chamamé. Mas onde estaria essa ligação de Deghi com a cultura caipira? Mesmo com toda formação musical,

sobretudo, especializada em música erudita, ele sempre residiu nas delimitações do que é denominado como território caipira. Nasceu e morou maior parte da vida no estado de São Paulo (berço da cultura caipira) e atualmente vive em Curitiba, Paraná, onde também vem desenvolvendo grandes trabalhos de ensino da viola caipira. Relata:

Veja bem, hoje em dia eu acho que todo mundo pode dizer que tem o pé na roça, ou já teve o pé na roça, ou por parte de pai ou por parte de avô, ou de bisavô. Tem pessoas que tiveram uma vida totalmente urbana, então tem lembranças dessa vida na roça, dessa vida mais caipira, do modo de viver de um caipira, por intermédio de pai, de vó. Eu felizmente tive uma parte boa da minha infância convivendo com esse cenário de sítio, de criar porco, vaca, tomar leite na hora, enfim, essa vida toda que é retratada na música caipira, e tive o contato com a música caipira por intermédio do meu pai. Então, eu me considero um pouco caipira nesse sentido, não praticante da música caipira, pratico essa forma de vivência caipira de um outro jeito na minha viola, como eu já disse numa Cavalgada, em um Sertão do canto, numa Bercêuse de sertão, em um Riacho doce, essa é a minha maneira de ver a música do campo (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Justifica o fato da diversificação do repertório para viola, das variedades de técnicas e hibridação musical. A falta de convenção de uma escola violeirística, tal como acontece com outros instrumentos, deixa a porta aberta para que os violeiros possam absorver mais facilmente o conhecimento advindo das mais variadas escolas instrumentais e conseqüentemente a experimentação de novos repertórios. O que acaba de certa forma influenciando o fazer musical na viola.

O violeiro hoje, eu vejo ele como um ser livre. Pelo fato dele não ter tido uma escola. A gente não tem uma escola de viola, ainda, formada no Brasil. Que eu digo, catalogada. Ela já existe mas não está ainda organizada. Então, pelo fato dele não ter essa escola, ele é livre. Trazendo as suas vivências, as suas influências e ele compõe. Não é como no violão que o cara teve uma escola, ele teve a chance de ser um intérprete de vários compositores, conhecer vários estilos de música para depois sentar e pensar em compor. Na viola parece que isso não existe. Então você nota que cada violeiro tem um estilo diferente do outro, que traz a sua vivência, o seu modo de pensar, o seu modo de ver a sua própria música. E ele transmite isso por intermédio do seu instrumento, viola. Isso é fantástico! Lindo. Então isso traz uma nova gama de repertório para viola e isso que forma a nova escola da viola brasileira, não a viola caipira, mas uma viola mais universal. E penso que ainda tem muito trabalho para ser feito, uma consciência mais séria em termos de ensino. Você vê que no país tem muitas orquestras de viola, e você entra nessas orquestras e ninguém sabe ler música, parece que isso não existe mais, que não tem uma linguagem musical, que se pode tocar daquele jeito e tá bom. Então mais um projeto social do que propriamente fazer música. As pessoas estão ali só para brincar de música. Então a gente precisa de uma consciência maior, de uma catalogação de registros de todo esse repertório e mais ou menos organizar essa forma de técnica, progressão técnica, progressão musical para viola. A gente precisa ter classificações, primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto,

sexto, sétimo ano de viola como tem num conservatório. Como é que o pessoal fala de uma universidade de viola se você não teve um elemento passando por uma escola de música, depois passando por um conservatório para ter uma formação para entrar numa faculdade, onde vão se desenvolver matérias mais intelectuais. O cara não vai aprender pagode numa faculdade, o cara não vai aprender a tocar viola numa faculdade. Ali são outras matérias que ele vai desenvolver. Então, ainda tá um pouco bagunçado isso. Tem uma garotada tocando aí maravilhoso, virtuosos da viola, mas sem uma direção ainda. Perdendo muito tempo tocando pagode, fica ali tocando naquela velocidade, coisa linda, enfim, mas é mais um exibicionismo do que uma coisa com consciência, fazer música para gerar algum benefício, uma coisa mais intelectual e trazer algo novo. Então a gente precisa direcionar essa “piazada” nova de um jeito diferente. Então, a escola da viola tá um pouco perdida ainda nesse sentido. Mas tem muita gente séria trabalhando. Então é tudo isso que eu penso (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

Observa-se que o músico defende uma inserção e um percurso da viola em escolas acadêmicas de música. Assim como outros violeiros instrumentais e contemporâneos do mesmo, Deghi, apesar de arraigado no território caipira, onde nasceu e até hoje vive¹¹³, não vê impedimentos de se transladar para outro lugar. Sua música possibilita conexões com outros territórios, o que facilitaria a adaptação e instalação.

Eu me imagino sim fora desse eixo onde é mais evidente a música caipira. Não teria nenhum problema em viver fora desse eixo. Pela minha viola ser uma viola mais universal. Eu viveria muito bem em Portugal, na Espanha, ou numa Alemanha, onde já fui tocar várias vezes e a minha música foi muito bem aceita. E o vínculo que eu tenho com essa região não é um vínculo, quer dizer, hoje, de vivência não é muita. Eu conheço muitas pessoas, a gente troca figurinhas, enfim, e eu forneço muito conteúdo. Um conteúdo didático das minhas experiências para que as pessoas possam ser beneficiadas de alguma maneira com essa troca de saberes (Fernando Deghi, entrevista concedida em 03/05/2018).

O artista, dentre os entrevistados, afirma sua trajetória como mais “universal”, ou seja, não necessariamente vinculada ao âmbito regional e local do mundo caipira. Independente da influência musical na sua obra, seja com elementos sonoros das músicas caipira e/ou ibérica, a música erudita sempre teve uma grande importância para sua obra, sobretudo relacionado as características técnico-interpretativas e composicionais. Fernando Deghi também é adepto do uso de diversas afinações na viola¹¹⁴, o que é comum na música caipira essa variedade de afinações, umas mais populares que outras em regiões específicas do território caipira. Não

¹¹³ Nasceu em Santo André, São Paulo e mora atualmente em Curitiba, Paraná. Apesar de que a cultura caipira talvez possa ter maior ênfase nas cidades interioranas e/ou ambientes campestres, a capital paranaense se encontra no eixo centro-sul do país, região onde mais se evidencia a cultura caipira.

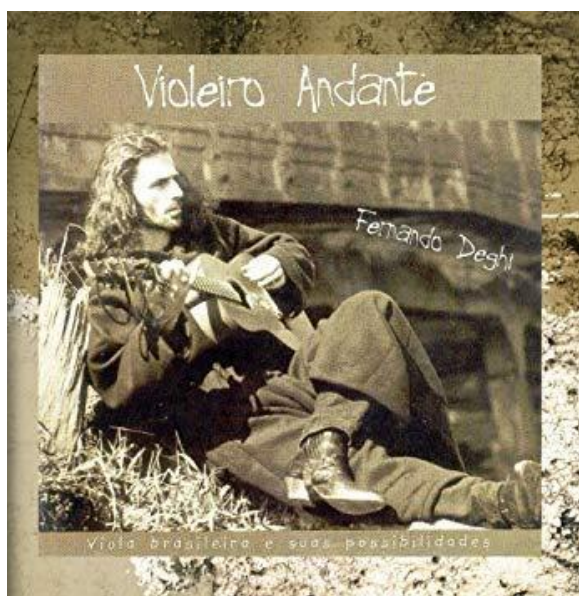
¹¹⁴ Utiliza tanto nas gravações quanto em suas apresentações, onde geralmente ficam dispostas no palco violas em várias afinações.

podemos deixar de ressaltar a importância do trabalho de Deghi para o ensino do instrumento. É um dos poucos violeiros que registra suas obras em partituras e tablaturas e disponibiliza materiais e vídeo aulas (grande parte gratuitamente) no Youtube e seu site na internet¹¹⁵; o que tem muito tem contribuído para o surgimento e formação de novos violeiros.

4.4.1. Um acalento pro sertão que ressoa nas salas de concerto

A obra musical de Fernando Deghi possui uma extensão considerável, que perpassa pelas mais variadas paisagens sonoras. Ao analisá-la podemos perceber que fica bastante evidenciado a influência de culturas distintas, e que o violeiro transita com destreza entre essas. O grande desafio foi escolher entre seu repertório as obras que melhor salientam a temática dessa pesquisa. Optamos por escolher algo que tenha maior proximidade com as músicas caipira e erudita. Começaremos com *Berceuse¹¹⁶ do Sertão*, que assim como *Cavalgada* e outras, possuem uma maior proximidade com o caipira. À exemplo o ponteio *Riacho Docê*, os pagodes de viola *Não Mexe Comigo e Pegando Fogo*, os chamamés *Cheguei Pessoa e Meu Mestre Tião* (em homenagem a Tião Carreiro, uma das maiores referências da música caipira) e etc. Todas essas músicas citadas fazem parte do CD *Violeiro Andante* (Figura 23).

Figura 23: capa do disco *Violeiro Andante: Viola brasileira e suas possibilidades*.



Fonte: DEGHI, Fernando, 2000.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://www.fernandodeghi.com.br/>> acesso dia 02 de novembro de 2018.

¹¹⁶ A palavra *berceuse* vem do francês e dentre suas possíveis traduções estão ‘ninar’ e ‘acalento’.

Fernando se autodenomina *Violeiro Andante*, talvez fazendo alusão a seu estilo musical com características “nômades”, uma vez que sua música possui uma certa transição estilística devido às influências que foi sofrendo no decorrer de sua trajetória temporal. Podemos notar a justaposição de elementos sonoros que conectam sua música a outras de localidades distintas. O que outrora era de um gênero contrastante se une a elementos de outro, originando um novo gênero musical e/ou paisagem sonora, evidenciando processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003).

Comparando seus álbuns podemos notar tanto diferenças sonoras quanto visuais (na capa) no decorrer de sua carreira artística. No seu primeiro disco, *Violeiro Andante: Viola brasileira e suas possibilidades* (2000), podemos notar uma maior aproximação com a cultura caipira. Nesse CD, Deghi gravou tanto gêneros caipira como também gravou obras de características erudita, sobretudo, barroca, como os *Minuetando em Bá Maior 1 e 2* (numa homenagem ao alemão e compositor barroco Johann Sebastian Bach, este que, inclusive incluiu minuetos em algumas das suítes¹¹⁷ que compôs) A paisagem e seu figurino na capa também possui um caráter mais rural, com botas e roupas mais rústicas, que nos remetem a ideia de vestimenta de um tropeiro, conforme podemos notar na figura 23. Já no CD *Navegares* (2011) podemos notar maior aproximação tanto com sonoridades nas músicas quanto na indumentária da capa (figura 24), fazendo alusão a cultura ibérica.

Figura 24: capa do CD *Navegares*



Fonte: DEGHI, Fernando, 2011.

¹¹⁷ Coletâneas de danças compostas numa mesma tonalidade.

Mesmo com toda hibridação cultural ocorrida em sua música durante sua carreira violeirística, sobretudo com as sonoridades ibéricas¹¹⁸ e erudita (essas que deram características sonoras tão peculiares a mesma que às vezes até dificulta a categorização), podemos notar também a presença de rugosidades da cultura caipira em sua obra. Seja em composições que se adequam ao gênero que fazem parte do seu repertório ou mesmo pela forma de se portar em suas apresentações. Deghi é sempre muito simpático em suas apresentações, o que lembra muito aquele perfil acolhedor comum no meio caipira. Às vezes conta algum causo amparado ao som da viola figurando a paisagem sonora nos palcos. A obra *Berceuse do Sertão*¹¹⁹ (no CD *Violeiro Andante: Viola brasileira e suas possibilidades*, ano 2000) enfatiza essa alusão à cultura e paisagem caipira. Na primeira parte é narrado, sustentado com ponteios de viola, um conto homônimo, que tenta trazer a linguagem dos povos interioranos do território caipira.

Berceuse do Sertão

Um dia,
 Numa dessas tarde, que só se vê no sertão,
 Eu tava na varandinha de minha tapera véia,
 Deitado na rede, oiando aquele por de sol.
 Tava bonito, coisa de loco.
 De repente, o vento soprou nos meus ouvido:
 Violeiro! ô violeiro. Sai dessa rede e pega sua viola
 Vai lá em cima na pedra, onde falo mais alto,
 E escuite a melodia que vô lhe soprá.
 Eu quero, por seu intermédio,
 niná todo esse povo do sertão.
 Que, depois de dia duro de trabaio, qué descansá.
 Ocê vai me chama essa música de:
 Berceuse, prá exartá,
 E do Sertão, prá imortaliza.

¹¹⁸ Sugestão para audição: Navegares, composição e interpretação de Fernando Deghi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J90xShf73v0>> Acesso dia 15 de Janeiro de 2019.



¹¹⁹ Áudio disponível em: <<https://soundcloud.com/deghifernando/viola-e-seus-mist-rios-e>> acesso dia 11 de dezembro de 2018.



Fica bastante evidenciado nesse conto uma poética alusiva a cultura caipira, seja nas características textuais e/ou paisagens memoradas no mesmo. Tudo isso grafado, inclusive, na editoração da partitura (Vale ressaltar que no ano seguinte (2001) o violeiro lançou um o livro intitulado *Viola brasileira e suas possibilidades*, contendo, sobretudo, transcrições para partitura das obras do CD *Violeiro Andante*). Há algo diferente no lugar onde seria a indicação de andamento¹²⁰ (figura 25), ele já demonstra uma certa poética que incita a aproximação com a paisagem retratada na obra. Ao sugerir “Calmo e sereno, sinta a brisa”, além de apontar que a música deve ser tocada num andamento mais lento, a interpretação precisa ter uma conexão com a paisagem, em especial com os sons presentes nela, sobretudo o vento, a quem, inclusive, foi dedicada essa obra. Tudo isso deve ser refletido no imaginário do violeiro ao pontear essa música. Podemos notar também a presença de duetos com terças e sextas paralelas no ponteio, algo peculiar da música caipira,

Figura 25: Parte instrumental da narrativa do Conto da Berceuse do Sertão.

ao grande amigo Vento.

Conto da Berceuse do Sertão

Afinação Rio Abaixo
5° 4° 3° 2° 1°
sol ré sol si ré

Viola Brasileira
ponteio

Fernando Deghi
1994

calmo e sereno
sinta a brisa

harmonicos 12.....

Tablatura

	harmonicos 12.....																		
1° par	0	0	0	0	12	12	10	10	9	9	7	7	5	5	4	4	2	0	2 = 4
2° par	0	0			12	12	10	10	8	8	7	7	5	5	3	3	1	0	1 = 3
3° par	0	0	0	0															
4° par	0	0																	
5° par																			

Fonte: Deghi (2001).

A narração do conto ao ponteio da viola pode ser entendida como uma espécie de “prelúdio”. Na segunda parte da obra podemos notar algumas mudanças. O compasso que era binário modula aqui para ternário. Se na primeira parte um elemento técnico predominante na música era o ponteio em terças e sextas, agora preponderam os arpejos. A música caipira não possui uma grande complexidade harmônica, isso fica evidenciado também nessa obra. Uma música tonal, em Sol Maior, com predomínio de tônicas, dominantes e subdominantes. O

¹²⁰ Essa que geralmente é em determinado por BPM's (Batidas por minuto) e ou indicações textuais tais como *andante*, *andantino*, *moderato*, *presto* e etc. como acontece comumente em obras eruditas. O idioma italiano é o mais utilizado nessas indicações, mas outros idiomas também são aplicados por compositores mais modernos.

proeminência harmônica aqui acontece nos compassos 3, 4, 7 e 8, onde é arpejado um acorde alheio à essa harmonia, um Eb7/G (figura 26). Por se tratar de um acorde isolado e que não possui encadeamento e resolução em acordes de outra tonalidade, podemos considerá-lo um acorde de empréstimo modal. Até mesmo porque o acorde de Eb é o VI grau de Sol Menor, tonalidade homônima no modo menor.

Figura 26: Berceuse do Sertão - Compasso 1 ao 4.

Afinação Rio abaixo
5 4 3 2 1
sol ré sol si ré

à meus filhos Arthur e Bianca
e ao amigo e antigo parceirão: Ernane José Teixeira

Berceuse do Sertão Fernando Deghi
(soprada pela brisa do sertão) 1994

INTRO Viola Brasileira

Tablatura

1ª par 0 0 0 0

2ª par 0 0 0 0 4 4 4 4

3ª par 0 0 3 3

4ª par 0 0 1 1

5ª par 0 0 0 0

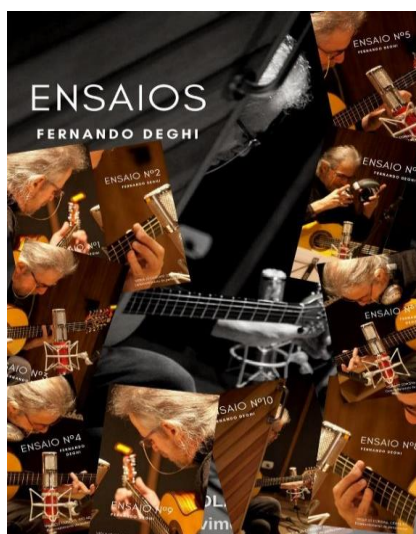
Fonte: Deghi (2001).

Outro detalhe interessante se encontra a partir do compasso 30, onde ele indica que se deve utilizar harmônicos oitavados imitando uma caixinha de música. Essa técnica é bastante utilizada pelos violonistas eruditos, como por exemplo, nas *Canciones Catalanas para violão* do espanhol Miguel Llobet e *Caixinha de Música* do brasileiro Isaías Sávio. Possivelmente Deghi tenha tido contato com obras desses violonistas ou outros que faziam uso dessa técnica à época de seus estudos de violão. Os harmônicos oitavados ou harmônicos artificiais (figura 27), como é comumente chamado pelos guitarristas¹²¹, consiste numa técnica onde o indicador da mão direita pressiona a corda levemente na casa e/ou parte da corda, (como ele faz quando indica no número 21 (circulado de verde) na partitura referindo à casa 21. Contudo, a maioria das violas possuem 19 casas. Nesse caso ele se norteará pela divisão da corda ao meio à partir da nota pressionada pela mão esquerda¹²²) que faz referência a nota que está à uma oitava de

¹²¹ Geralmente na técnica da guitarra o indicador da mão direita também é o dedo que pressiona a nota do harmônico, contudo, usualmente o toque é feito com a palheta apoiada entre o polegar e outro dedo da mão direita.

¹²² Ver série harmônica de Pitágoras: conjunto de ondas e múltiplos inteiros à partir de uma frequência sonora fundamental, teoria atribuída ao filósofo e matemático grego Pitágoras Samos (570 – 495 a.C.).

Figura 28: Capa do e-book *Ensaaios* de Fernando Deghi.



Fonte: Deghi (2004).

Figura 29: Capa do e-book *Série Concerto* de Fernando Deghi.



Fonte: Deghi (2017).

Os estudos da série de concerto são progressivos e pensados na iniciação no instrumento que vão desde uma simples leitura melódica com o polegar sem variação rítmica, conforme o próprio nome da peça sugere, *Remanso das Cordas* (figura 30):

Figura 30: Remanso das Cordas - Compasso 1 ao 6.

Remanso das cordas

Afinação cebolão em ré
5° 4° 3° 2° 1°
lá ré fa# lá ré

Viola clássica

Fernando Deghi
1995

Moderato ♩ = 120

Fonte: Deghi (2017).

Até uma peça que trabalha questões dinâmico-interpretativas como *Singeleza* (figura 31):

Figura 31: Trecho de Singeleza - estudo Série Concerto para viola.

Fonte: Deghi (2017).

A dinâmica é um dos quesitos que diferencia a música erudita de outras de gêneros populares. Os *rallentandos*, *rubatos*, *staccatos*, *pizzicatos* e etc. são bem mais cobrados em uma performance concertista do que num show popular. As canções populares tendem a manter um

certo nivelamento de volume e a evitar variações na métrica rítmica. O ensaio *Singeleza* de Deghi, o último é um dos poucos do livro, que propõe justamente essa iniciação do estudo de dinâmica interpretativa.

Deghi possui uma quantidade considerável de composições escritas para viola, com *tremolos*, técnicas influenciadas pela guitarra portuguesa, e outras obras de maior complexidade harmônica e contrapontística. E até mesmo adaptações para viola e interpretações de obras de grandes nome da música erudita, tais como Franz Schubert, dentre outros. O violeiro andante ainda patenteou um novo instrumento que o mesmo denomina de ‘Harpa Viola’ (uma espécie de viola com extensão na caixa de ressonância que além das cordas padrão no braço, possui cordas dispostas abaixo e acima das mesmas no tampo e na extensão da caixa de ressonância). Contudo, não é o foco desse trabalho analisar todas as obras, até mesmo porque seria um trabalho extenso e que demandaria muito mais do que 4 anos de doutorado. O que objetivou-se aqui foi saber quais são as influências na constituição do violeiro como um sujeito socioculturalmente ativo no território caipira e a música que este produz, bem como as paisagens sonoras evidenciadas na sua obra.

4.5. Ivan Vilela: a viola caipira agora é lição de faculdade

Outro personagem de grande importância no âmbito violeirístico brasileiro nasceu em 1962, mais precisamente no dia 28 de agosto. Mineiro natural de Itajubá, Minas Gerais, Ivan Vilela reside atualmente em Pindamonhangaba. Curiosamente, essas duas cidades estão situadas nas imediações da Serra da Mantiqueira. Contudo, por conta de seu trabalho passa a metade da semana na capital paulista. É professor no curso de Música da Universidade de São Paulo – USP, e responsável pela criação do primeiro curso (2005) de viola caipira do Brasil (ou talvez do mundo) pela mesma instituição. Grande defensor de uma metodologia de ensino que se utilize elementos musicais da cultura popular brasileira, apesar de reconhecer que é interessante a cultura erudita europeia e seus convencionais métodos de ensino de música, defende que não seja só esse o foco, uma vez que trabalhando somente nesses moldes, deixa a desejar no sentido de olhar para dentro do Brasil¹²⁵.

¹²⁵ Ver relato na reportagem disponível em: <<https://anovademocracia.com.br/no-56/2346-licao-de-viola-caipira-na-universidade>> acesso dia 09 de fevereiro de 2019.

Apesar de tamanha bagagem, seu contato direto com a viola caipira foi na fase adulta, aos 19 anos. Contudo, com a música, de um modo geral, teve oportunidade de ser criado num contexto familiar que lhe proporcionou a apreciação das mais variadas sonoridades.

O meu primeiro contato com a música foi na mais tenra infância, eu sou o caçula de treze filhos, e ouvia-se muita música em casa, diversa, desde um irmão que só ouvia música clássica, a uma irmã “beatlemaníaca”, vários irmãos que ouviam Música Popular Brasileira, e música da contra cultura, música folk dos Estados Unidos, e meu primeiro contato com a viola se deu quando eu tinha dezenove anos, eu toquei num grupo chamado *Água Doce*, aonde eu em alguns raríssimos momentos, eu pegava uma viola para fazer alguma coisa, mas nada, nada além de muito pouca coisa. Efetivamente o meu encontro com a viola se deu quando eu tinha trinta anos de idade no ano de 1992 quando cursando composição musical na UNICAMP, eu recebi uma encomenda para compor uma ópera caipira, e aí então, eu pensei que uma ópera caipira teria que ter viola, foi então meu primeiro contato com o instrumento, mais intenso mesmo, foi em 1992, com trinta anos de idade (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

O fato de ter se firmado como violeiro na fase adulta não lhe furtou a excepcionalidade artística. Pelo contrário, as suas experiências musicais que antecedem a viola na sua vida parecem ter lhe proporcionado um leque de referências que viriam a somar no seu fazer musical no instrumento de dez cordas. Relata:

minhas influências musicais foram muitas, foi o rock'n'roll que meu irmão mais novo escutava muito rock inglês e muito Jimi Hendrix também, uma influência fortíssima de Música Popular Brasileira e curiosamente também de música do Brasil de dentro aí, porque eu era muito ligado nos discos Marcos Pereira, que tinha muito disco de folclore, e eu era vizinho de um palhaço de folia de reis também em Itajubá, então essas influências foram muito fortes, como primeiras influências musicais, mais para frente eu comecei a ouvir muita música instrumental e confesso que o curso que eu fiz de composição foi um curso longo de seis anos, ele mudou muito a minha cabeça, que aí eu me abri muito para ouvir música contemporânea também, que é uma coisa que eu gosto muito de escutar até hoje, é uma música que normalmente as pessoas não ouvem muito, não entendem, e eu ouvi muito, gostava muito, tive fases experimentais na faculdade de compor algumas coisas nessa linha, enfim, as influências mais diversas, hoje tem alguns músicos que eu vejo que me influenciaram muito, a turma do clube da esquina, o Elomar é muito forte, eu acho que de certa forma vários músicos da música instrumental brasileira, Egberto Gismonti, o quarteto novo, o próprio Hermeto, que tocava no Quarteto Novo também, e do ponto de vista da música estrangeira, além da música clássica, me marcou muito os sons de uma gravadora da Noruega chamada SAM, e sobretudo um músico que eu conheci ouvindo lá, que foi o Ederart Weber, esse cara até hoje me marca muito, é um contrabaixista compositor e enfim, eu sinto assim uma ressonância muito grande, com a maneira que ele faz música (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Ivan Vilela é hoje um dos violeiros mais notáveis do Brasil, além de grande compositor, arranjador o seu lado acadêmico, de professor e pesquisador, muito tem contribuído para os estudos sobre viola e música caipira. É uma grande referência no assunto. Além do mais, possui um certo requinte em seu repertório que lhe permite transitar em contextos culturais distintos e sempre com grande aceitação. Sua obra possui as sutilezas da música do sertão acrescidas da complexidade contrapontística da música erudita. O que acaba lhe proporcionando simpatia tanto dos ouvidos exigentes de uma sala de concerto quanto em um evento e/ou festividade descontraída no âmbito caipira. Há uma certa heterogeneidade estilística na sua obra.

Não tem estilo, eu executo uma música instrumental, eu componho desde música caipira até música que o pessoal chama de clássica, música instrumental, não teria muito estilo, eu acho que eu tenho recursos que marcam muito a minha maneira de tocar, sobretudo calcado na ideia do contraponto, a minha viola é muito cheia de contraponto, eu quase não uso blocos de acordes, a ligação minha é sempre com melodias que trabalham juntos, dentro do instrumento, mas não me vejo dentro de um estilo, não consigo definir um estilo que eu toco. Se fosse talvez um gênero seria música instrumental porque eu sou muito ruim de cantar, então eu fui para música instrumental (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Ivan nasceu, foi criado e fez sua carreira no eixo onde tem maior predomínio da cultura caipira, nos estados de Minas Gerais e São Paulo, nas imediações da Serra da Mantiqueira e do Vale do Paraíba Paulista, esse último, região considerada um dos berços da cultura caipira. A ênfase da cultura caipira nessa região ainda é muito forte, inclusive, várias manifestações musicais caipira ainda abrolham dali na contemporaneidade. Ao ser questionado se considera ter algum vínculo com a cultura caipira responde:

Profundamente, considero sim, eu acho que todos nós que vivemos nesse centro sudeste do Brasil, e que estamos ligados e reconhecemos valores nessa cultura popular e na cultura rural, a gente tem muito desses traços caipiras, fortemente. Eu acho que até o próprio tocar viola nos move para isso, porque a cultura caipira, sobretudo a música caipira tem uma história, a viola passa pela música caipira, a viola foi um instrumento antes urbano no Rio de Janeiro no século dezenove e dezoito, no século dezessete na Bahia, século dezesseis em Recife já começou a ser, mas no século vinte a grande marca dela foi, até os anos 1980, foi a música caipira, e eu me reconheço como um caipira sim, fortemente, em valores e ligação com essa cultura e com as expressões artísticas e expressões culturais mesmo, da cultura caipira (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Seu principal contato com a música erudita aconteceu na ocasião em que entrou na universidade para cursar composição, onde teve oportunidade de conhecer e vivenciar os mais variados estilos composicionais da música erudita, o que influenciou diretamente o seu fazer

musical na viola, uma vez que seu contato mais efetivo com o instrumento ocorreu também nesse período.

Tive um contato intenso, eu fiz um curso de seis anos, que durou seis anos, um curso de composição musical, o meu professor durante cinco anos de composição foi o Almeida Prado, que é um compositor da chamada música erudita, que eu prefiro chamar de clássica. Tive, estudei muito isso, profundamente, analisei muita música, ouvi muito, pegava as partituras tanto em aula como em casa, decifrava, destrinchava de Bach até Debussy assim, milhas de partituras que a gente pegava e analisava, via os processos de composição das pessoas, e isso influenciou profundamente, inclusive eu acho que do jeito que eu faço música é um diferencial até, ter estudado isso, e eu fui fazer o curso de composição musical no mesmo ano que abriu música popular na UNICAMP, e o meu ambiente de trabalho era a música popular, eu já tinha gravado um disco, tocava em bar, mas na hora de escolher eu fui para composição porque eu achava que isso me acrescentaria um campo de conhecimento que eu não dominava e que seria muito interessante pra minha formação, foi daí que eu fui para música clássica então, mas influencia assim, na maneira de tocar, sobretudo na coisa do contraponto, porque eu estudei muito, muito contraponto. Não contente com as aulas da faculdade eu fazia aula particular em São Paulo toda semana durante um ano e meio, dois anos, com um professor de contraponto. Ia lá, ficava uma hora, uma hora e meia estudando contraponto, fazendo exercício, ele analisava, a gente conversava, pegava coisa do Palestrina olhava, via como é que era, tentava fazer, enfim, Bach também, enfim, contraponto eu acho que é a essência de como eu toco viola (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Sobre a música de viola, Ivan Vilela resolveu aprofundar seu conhecimento na ocasião em que lhe foi desafiado a escrever uma ópera caipira. Ele firmou a ideia de que haveria maior originalidade musical se acrescentasse o som da viola caipira. Foi aqui que mergulhou de cabeça nesse campo.

As minhas principais influências na viola, número um, Renato Andrade, foi o primeiro cara que eu ouvi, eu não tocava viola ainda, eu ouvi aquilo mexeu, falei: mas como é que pode tocar viola desse jeito, quê que é isso! O segundo foi o Almir Sater. Eu também não tocava viola ainda. Ouvia os discos instrumentais, primeiro os cantados, depois os instrumentais, que mexeram muito comigo, e na mesma época que ouvia o Tavinho Moura também, o Caboclo d'água, e antes ainda o noites do sertão, a trilha sonora que ele fez que tinha viola, esses três sobretudo me marcaram muito e quando eu comecei a tocar viola, então eu selecionei muitas músicas de muitos violeiros, e muitos de caipira também, que eu precisava conhecer mais para compor essa ópera, eu ouvia isso desde criança mas não tinha um conhecimento sistematizado, então eu tirei música de todo mundo, as músicas do Tião, as músicas do Gedeão da Viola, do Zé do Rancho, todo mundo que tocava viola dentro do estilo caipira, Cacique e Pajé, Liu e Léo, Zilo e Zalo, todo mundo, Sulino e Marrueiro, Zé Carreiro e Carreirinho, Tonico e Tinoco, tirei todas as músicas para assimilar o estilo de cada um, e a partir daí começar a compor o meu estilo (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Ivan Vilela está entre os violeiros que tem levado a nossa viola caipira pelo mundo afora para fazer apresentações, inclusive, salas de concertos¹²⁶. O músico se apresentou em países como França, Portugal, Itália, Inglaterra e Espanha. Tem tido sempre boa aceitação para sua música. O refinamento presente na sua música, associado às influências sonoras das mais diversas músicas que teve contato proporciona uma certa transitoriedade para sua música, lhe abre fronteiras para novos públicos de novos territórios terem oportunidade de ouvir o som da viola caipira. Com seu jeito simples e simpático, Ivan carrega o ser caipira dentro de si. O que faz com que seu apego com o território e a cultura caipira esteja para além do físico, e, independentemente de onde esteja instalado o vínculo afetivo com o mesmo perdurará.

[...] O vínculo meu é forte, eu gosto muito. Eu até essa mudança minha de São Paulo para Pinda, Pinda tá no Vale do Paraíba mas encostado na Mantiqueira, que é onde eu cresci e vivi durante vinte e cinco anos, os primeiros vinte e cinco anos da minha vida. E viajei muito, conheço muito a Mantiqueira, praticamente toda, as bibocas todas, os lugarzinhos, e tenho um convívio muito profundo com esse tipo de caipira que vive lá na Mantiqueira, que é um pouco diferente do caipira Paulista. Mas eu me veria morando sim em outros locais. Nunca morei, porque eu morei em Ribeirão Preto, Piracicaba, que é tudo caipira também, São Paulo, Pouso Alegre, Itajubá... mas eu me veria morando inclusive em outro país, porque muito dessa expressão hoje está dentro de mim, ela tá impressa em mim, então para qualquer lugar que eu for eu imagino que eu vá levar ela junto comigo. É um vínculo afetivo forte, um vínculo existencial. Mas eu repito que isso hoje está dentro de mim, depois que a gente vai ficando mais velho os pais morrem e a energia ancestral deles tá dentro da gente, a gente tem que trazê-las junto, se não a gente morre de sofrimento com a perda dos pais. Então essa energia do pai, essa energia da mãe eu tenho dentro de mim hoje e por isso eu continuo caminhando, e eu imagino que da cultura caipira também (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Devido a esse caráter híbrido existente na obra de Ivan Vilela devido a transitoriedade cultural entre os mais distintos gêneros e estilos musicais que são presentes nos mais diversos contextos culturais, a sua classificação possui uma certa complexidade. Alguns autores, como Nepomuceno (1999) denomina como neocaipira, mas talvez o próprio Ivan não esteja tão

¹²⁶ Sugestão para audição: Armorial, composição de Ivan Vilela e interpretada pelo mesmo acompanhado da Orquestra Sinfônica de Campo Grande. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-YEjZp7nc>> acesso dia 15 de Janeiro de 2009.



preocupado em reivindicar um único nicho musical para se estabelecer. E sobre os violeiros contemporâneos que trilha caminhos semelhantes avalia:

Estilo, o gênero é música instrumental ao meu ver, isso é estilo, cada um tem o seu, porque cada um tem um campo de influências, e eu acho que é uma coisa importante de se pensar é que o fato da viola não ter tido uma metodologia definida, que uma metodologia, vamos pensar, métodos do instrumento sempre socializam mais o conhecimento, mas restringem muito, o campo de ação daquilo que vai sempre na perspectiva do método. O fato da viola não ter tido método fez ela ser muito diversa, onde cada pessoa que foi tocar trouxe sua história pessoal pro instrumento, então ela tornou-se plural e ao mesmo tempo singular na mão de cada violeiro, então eu acho que é estilo, gênero para mim é música instrumental, no caso das salas de concerto aí (Ivan Vilela, entrevista em 07/10/2017).

Podemos notar pelas suas narrativas nas entrevistas que, Ivan Vilela, desde os primórdios da sua infância este foi rodeado por uma diversidade sonora no contexto familiar e social em que conviveu os seus primeiros anos de vida. Desde o contato com as músicas das folias de reis, da qual era vizinho de um praticante (um palhaço) até o repertório diversificado que seus doze irmãos mais velhos tocavam na sua casa. É fato de que todas essas sonoridades o influenciaram de alguma forma no seu fazer musical. Contudo, não obtivemos outras informações, sobretudo, de que até que ponto houve interações com essas músicas e/ou eventos culturais (a exemplo, as folias de reis da qual seu vizinho participava) na sua infância, afim de destacarmos como pontos importantes dessa fase na sua trajetória socioespacial. Assim como informações espaço-temporais relativas aos seus primeiros contatos com o estudo da música, com seu primeiro instrumento (o violão), quando e onde ocorreu.

4.5.1. Uma “Ópera Caipira” “Pra Matar a Saudade de Minas”

Apesar do início de sua trajetória socioespacial, sobretudo, a que se refere à sua carreira artística musical, ter tido maior ênfase no meio urbano, ao tomar contato com a viola caipira, Ivan Vilela buscou a fundo conhecer suas raízes culturais. Na ocasião em que cursava seu curso de composição foi desafiado a compor um musical de temática caipira, o qual tomou a liberdade de alcunhá-lo, “Ópera Caipira”. A denomina assim devido a sua aproximação estilística com a

dramaturgia operística, apesar de não seguir à risca os moldes de dramaturgia da ópera convencional. O *libreto*¹²⁷ foi escrito por Jehovah Amaral.

“Embora eu utilize a denominação inicial "opera caipira" tenho clareza, e espero ter conseguido mostrar, que não está totalmente correto dizer que ela seja uma ópera. Por isso no decorrer do trabalho achei melhor defini-lo como musical brasileiro. No entanto, talvez eu venha manter a denominação primeira de ópera por ser mais instigante” (VILELA, p.113).

Territórios culturais distintos se encontram nessa obra, o caipira e o erudito, se unem para criar uma nova forma, e que até mesmo o próprio autor demonstra que há uma certa complexidade para categorizar a mesma. Podemos notar ainda que uma das características da música desse violero, que é o trânsito entre sonoridades de distintas matrizes culturais, está evidenciada nesse trabalho, intitulado *Cheiro de Mato e de Chão*. Ivan Vilela se baseia e fundamenta na música e cultura caipira, pode se dizer que é o que norteia a construção dessa obra, contudo, baseado em moldes composicionais da música erudita. Nota-se também a presença de elementos sonoros de outras proveniências. Destaca:

“[...] este não se trata de um trabalho nostálgico. Fiz uma pesquisa ampla sobre cultura caipira como material básico para a criação. A escolha dos gêneros que são característicos do universo rural foi feita com o objetivo de definir e caracterizar o perfil de cada personagem. Porém, procurei dar a essas matrizes musicais um tratamento, de uma certa forma, contemporâneo. Portanto, não se trata de um trabalho apenas de resgate de tradição entendida de uma maneira essencialista. Nesta composição trabalhei com a tradição a partir de uma perspectiva do presente, recriando-a através da utilização de seus elementos, somados a outros oriundos de outros universos musicais” (VILELA, p.113).

Dentre as matrizes rítmicas utilizadas nesse trabalho estão a folia, o cururu, catira, ladainha, congado, aboio, jaca, maxixe, moda-de-violão, cururu, guarânia, polca paraguaia, valsa, mazurca, toada, toada histórica, pagode e o baião. Percebe-se que a maioria destas são utilizadas na música caipira. À exemplo, no tema *Anacleto* (figura 32), acontece tal como nas modas de violão, onde a viola acompanha a melodia vocal (das duplas) em duetos de terças e/ou sextas, geralmente duplicando as notas das vozes. É uma característica típica da música caipira isso. Nesse caso aqui, a parte vocal é solo, essa melodia é duplicada com a viola e acrescida de um dueto uma terça abaixo. O dueto ocorre aqui somente na viola, onde é complementado com uma segunda voz na parte instrumental. Na moda de violão habitual o dueto é característico da

¹²⁷ Texto usado em uma obra cantada do tipo ópera, musical, cantata e etc.

parte vocal, a viola pode fazer o acompanhamento em terças e/ou somente repiques rítmico-harmônicos entre as frases, tais como ocorre nos dois primeiros compassos desse tema.

Figura 32: Trecho do tema Anacleto do musical Cheiro de Mato e de Chão de Ivan Vilela.

ANACLETO

voz

bo a gente venhamse acheguem es

harm CXII

viola

6 falado

co lham amerca do ri a e xa mi nem vejam e pguem fruta fres quinha e sa

Fonte: Vilela (1999, p.206).

Considerando o fato de que Ivan Vilela é nascido no município de Itajubá, estado de Minas Gerais, mas radicado há algum tempo no estado de São Paulo, poderíamos até considerar que o ato de compor uma obra e a intitular de *Pra Matar a Saudade de Minas*¹²⁸ já estaria, de certa forma, evidenciando um sentimento topofílico por sua terra natal. Mas, por se tratar de uma composição instrumental, sem o elemento textual para maior elucidação dessas questões, ou conhecimento sobre todos os fatores (emocionais ou racionais) que circundaram e influenciaram o processo composicional, talvez seria um pouco arriscado fazer tal afirmação.

¹²⁸ Primeira faixa do CD *Paisagens*, gravado em maio de 1998 no MM Estúdio (VILELA, 2013, p. 324). O CD se encontra em anexo no livro *Cantando a Própria História: Música caipira e enraizamento*. Áudio disponível em: <<https://soundcloud.com/ivan-vilela-2/pr-matar-a-saudade-de-minas-1>> acesso dia 11 de dezembro de 2018.



Mas é fato que o título da obra é alusivo à essa afeição por seu estado de origem e, tecnicamente falando, podemos notar, na estrutura musical da mesma, elementos sonoros peculiares da música caipira mineira. A exemplo, a matriz rítmica sobre qual a obra (figura 33) essa fundamentada lembra muito a levada do recortado.

Figura 33: "recortado" com *tambora* em *Pra matar a saudade de Minas*

The musical score for "recortado" with *tambora* in *Pra matar a saudade de Minas* is presented in four staves. The first staff (measures 16-20) features a melodic line with triplets and a percussive line labeled "percussão no tampo" with triplets. The second staff (measures 21-25) shows a melodic line with triplets and a "tambora" line with chords. The third staff (measures 26-29) shows a melodic line with triplets and a "tambora" line with chords. The fourth staff (measures 30-33) shows a melodic line with triplets and a "tambora" line with chords.

Fonte: FAVILLA, João Paulo Bartholo, 2018¹²⁹.

Ivan Vilela ainda explora as possibilidades do instrumento utilizando recursos técnicos como percussão no tampo da viola e efeitos como *tambora*, iniciado no compasso 22. Já as células rítmicas a partir do compasso 27, considerando a anacruse no compasso 26, apesar da variação, sobretudo porque na mão direita ele combina o *tambora* com toque percussivo no tampo da viola da mão direita lembram muito a levada do recortado do pagode de viola (Figura 34).

¹²⁹ Transcrição feita por João Paulo Bartholo Favilla, ver manuscrito nos anexos.

Figura 34: exemplo de recortado usado em pagode de viola.



Fonte: MALAQUIAS, Denis Rilk, 2018.

Além de elementos rítmicos comuns na música caipira, outros elementos característicos dessa são bastante utilizados, tais como duetos de terças e sextas paralelas no decorrer da peça. Contudo, a cultura caipira parece não ser a única influência sonora para essa obra. A dinâmica interpretativa, enfatizada principalmente na primeira da peça sugere influência das sutilezas performáticas da música erudita, tais como *rubato*, fermatas, as variações de intensidade de toque e a estruturação da composição para instrumento solo pensada em uma forma mais “contrapontística” do que uma mera melodia acompanhada de harmonia. Tratando-se de harmonia, temos alguns acordes não comuns na música caipira, podem até serem considerados exóticos nesse contexto, como os acordes de Ré¹³⁰ na segunda inversão presentes nos compassos 6 e 7, que possuem 4^a e 9^a aumentada, respectivamente.

Figura 35: *Pra matar a saudade de Minas* - Compasso 1 ao 10

Fonte: FAVILLA, João Paulo Bartholo, 2018.

Num trecho iniciado no compasso 71 (figura 34) ainda vemos arpejos na viola, algo pouco comum na música caipira.

¹³⁰ No compasso 6, o acorde não possui modo definido devido à ausência da terça no mesmo, ou seja, não é maior e nem menor, mas sim um acorde suspenso. Uma possível cifragem desse acorde seria *Dsus#4/A*. Já no compasso 7 o acorde é maior, poderíamos cifrá-lo como *D#9/A*.

Figura 36: Arpejos em *Pra matar a saudade de Minas*

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins at measure 68 and contains several chords with arpeggiated figures. A section labeled 'Harm.' is highlighted with a red box, showing a sequence of arpeggiated chords. The second staff begins at measure 73 and continues the arpeggiated pattern, also highlighted with a red box.

Fonte: FAVILLA, João Paulo Bartholo, 2018.

Ivan Vilela demonstra se identificar com a música e cultura caipira, isso pode ser percebido nas suas narrativas em apresentações, entrevistas e em suas pesquisas acadêmicas. Não por acaso que publicou em 2013 um livro intitulado *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento*, produto de sua tese de doutorado homônima, onde autor conta as origens e evolução da viola bem com seu percurso nas mãos dos vários personagens que ajudaram a consolidar a música e a cultura caipira. Foi com ele também que a viola caipira conquistou sua primeira cadeira numa universidade.

DANDO O ARREIMATE

Muita gente acha que violeiro é aquele instrumentista que sabe tocar viola. Não é isso não. O que faz o violeiro é a parte mais íntima dele: o sentimento de origem, de poesia, de história. É o sentimento na ponta dos dedos.
(Zé Mulato & Cassiano¹³¹)

Podemos notar que a música instrumental de viola, tanto na vertente caipira quanto erudita (ou a aproximação com esta), é uma prática relativamente recente, ao menos dentre as que tivemos acesso de registros fonográficos e/ou partituras. Teria iniciado na década de 1960 as primeiras gravações, tendo do lado caipira o violeiro Julião (o primeiro a gravar um disco instrumental de viola), e logo depois Tião Carreiro, que gravaram melodias do cancioneiro caipira da época ponteadas na viola e acompanhada por outros instrumentos que eram comumente utilizados na formação instrumental do gênero na época, contudo, sem um disco de viola solo¹³². Mais adiante, de um outro lado, temos a primeira iniciativa na vertente erudita, essa movimentação foi encabeçada também por artistas oriundos do território caipira, com destaque para os estados de São Paulo e Minas Gerais. Vale ressaltar a importância do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, este que fez várias transcrições de obras de compositores eruditos para viola, a exemplo do alemão Johann Sebastian Bach, além de vários arranjos e composições escritas especificamente para esse instrumento. As primeiras gravações de obras erudita na viola caipira que tivemos relato tiveram as interpretações dos violonistas Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro. Essas duas vertentes, caipira e erudito, viriam a se encontrar logo adiante, no início da década de 1970, com o violeiro Renato Andrade. Demonstrando aqui seus primeiros sinais de hibridação cultural e apontamentos para um novo estilo de fazer música nesse instrumento. Renato Andrade transitava com maestria sobre esses dois universos musicais, mineiro, com grande conexão com a cultura caipira e havia sido também violinista de orquestra, tendo experienciado então todas as sutilezas interpretativas da música erudita.

A partir daí, essa vertente musical na viola foi ganhando novos adeptos. Renato Andrade influenciou vários violeiros com sua musicalidade e virtuosismo, é uma das maiores referências

¹³¹ Disponível na segunda orelha do livro “Caipira Extremoso” (SÁ, 2006).

¹³² Com músicas executadas por uma só pessoa ou um só instrumento.

ainda hoje para música de viola instrumental, memorado, inclusive por violeiros neocaipiras como Ivan Vilela. Cada vez mais essa nova música de viola conquista novos prosélitos. Além do erudito e caipira, outras sonoridades também tem influenciado essa música, a viola instrumental tem se tornado cada vez mais difundida, sobretudo em espaços urbanos como instituições de ensino (conservatórios, universidades e etc.), eventos e lugares de apresentação (auditórios, teatros, salas de concerto e etc.).

A ideia de transformar um instrumento que outrora era mais utilizado como acompanhador de canções, sobretudo, cantadas em eventos religiosos (folias de Reis, congadas, dentre outros) e outras festividades do meio rural em um instrumento solista, tem ganhado cada vez mais adeptos à partir daí. E as duas vertentes, caipira e erudito, universos culturais distintos, parecem estar cada vez mais se encontrando e interagindo no solo fértil da viola, e, juntamente com elementos característicos de outros gêneros e estilos musicais tem se hibridizado (CANCLINI, 2003), cada vez mais e se constituindo em um novo jeito de tocar viola, ou do ponto de vista espacial, reterritorializando (HAESBAERT, 2009) a cultura caipira. Essa aproximação cultural pode ter sido possível por conta de certos eventos temporais, a exemplo, o fenômeno da globalização. Este, que segundo Cruz (2007):

[...] vem redefinindo a experiência espaço-temporal das diferentes sociedades, deslocando e descentrando as tradicionais formas de lealdades e identificações territoriais, tornando mais complexa a consciência socioespacial de pertencimento. [...] de um lado, vem ocorrendo uma relativa homogeneização global da cultura, acentuada sobretudo pelo consumo e, de outro, um fascínio pela diferença, pelo local e pelo particular que tem se expressado de maneira dramática a partir do revigoramento de nacionalismos, regionalismos e fundamentalismos de toda ordem, colocando a questão identitária no centro de muitos conflitos territoriais da atualidade (Ibidem, p. 13).

A trajetória socioespacial da viola instrumental, ou seja, mais especificamente aquela que envolve personagens fruidores desse tipo de música ligados ao mercado fonográfico, tem pouco mais de meio século. Essa nova música violeirística, devido a sua complexidade, dificilmente se encaixa em qualquer gênero e/ou estilo musical existente, pelo menos não em um único. Alguns autores, como citamos nesse trabalho anteriormente, denominam essa música de neocaipira. O que é bem justificável, até mesmo pelo fato de toda essa justaposição e movimentação cultural estar ocorrendo numa área geográfica específica, área essa onde identificamos e reconhecemos nesse trabalho (região centro-sul ou centro-sudeste), que é onde há o predomínio dessa cultura, o território caipira. Vale ressaltar também o uso de instrumentos e elementos sonoros peculiares da cultura caipira em suas práticas musicais.

Seria difícil apontar com precisão todos os lugares do país onde se tem evidência do tocar viola caipira, às vezes até inviável, pois seria um trabalho exaustivo, de período prolongado, que demandaria anos de pesquisa e registro. Sem contar que necessitaria de uma atualização constante para tal alegação. Contudo, como pudemos ver no decorrer desse trabalho há vários apontamentos para um maior ênfase dessa prática no centro-sul brasileiro. Podemos notar que existem algumas exceções, extrapolando essa área geográfica, até mesmo instituições que ensinam esse instrumento, como o caso do Conservatório Pernambucano de Música em Recife, Pernambuco, que possui curso de viola, tendo como professor o violeiro Adelmo Arcoverde¹³³. Contudo, se trata de uma escola que trabalha com maior foco na viola nordestina (DIAS, 2010).

O tocar viola é uma prática que vem se disseminando das mais variadas formas na atualidade, sobretudo através da internet e outros meios de comunicação. Cada vez mais o instrumento vai se tornando conhecido mundo afora e conquistando novos simpatizantes. Sendo assim, conseqüentemente se torna cada vez menos surpresa encontrar adeptos e praticantes do mesmo extrapolando essa área geográfica. Sobretudo, influenciados pela cultura musical do grupo social em que for inserido. Segundo Nogueira (2008):

A partir da década de 1990, vê-se um levante do instrumento por alguns músicos que, embasados em suas heranças familiares caipiras ou sertanejas, prepararam-se no estudo da música através do violão, na medida em que o ensino da viola nunca fora institucionalizado e seguiram os passos dos grandes mestres violeiros: Roberto Corrêa tem em Zé Coco do Riachão um ídolo e Ivan Vilella gravou um CD sobre Tião Carreiro, uma de suas inspirações. Uma nova geração de violeiros ‘cultos’ tem agraciado o público citadino, e até mesmo, conquistado algum lugar na mídia. Paulo Freire chegou a receber prêmio Sharp em 1995, como revelação instrumental à viola (Ibidem, p.54).

Como bem nos apontou Dias (2010/2012) em seu trabalho, em que fez um levantamento das instituições de ensino de viola pelo país, há sim, várias iniciativas e projetos para que se mantenha vivo a tradição do tocar viola, contudo, em sua maioria, a transmissão desse conhecimento ainda é muito influenciada pela oralidade, quando Nogueira (2008) aponta sobre a falta de institucionalização, acreditamos que esteja se referindo a formalidade do ensino, aos modos convencionais nos moldes da escola europeia (musicalização através de partituras).

¹³³ Esse violeiro participou do disco *Marvada viola - ao Capitão Furtado* (FUNARTE, 19970, juntamente com Roberto Corrêa e João Lyra. Esse disco foi feito em homenagem ao compositor e cantor Ariovaldo Pires (o Capitão Furtado), natural de Tietê, São Paulo, e sobrinho do Cornélio Pires. Assim como seu tio foi um grande entusiasta da música caipira, além de ter deixado inúmeras obras, foi também um grande divulgador da cultura e música caipira através do rádio.

Ainda assim, nesse aspecto, os neocaipiras estariam na vanguarda. Podemos perceber iniciativas de inclusão da viola no cursos de músicas pelos mesmos, já na década de 1980 com Roberto Corrêa na Escola de Música em Brasília, Distrito Federal, inclusive sua proposta metodológica de ensino de viola acabaria se tornando um livro mais adiante. E, finalmente, em 2005, o instrumento que está no Brasil desde os primórdios da colonização (talvez até tenha sido o primeiro a desembarcar em nossas terras), ganha sua cadeira na academia, a primeira Graduação de viola caipira do país (ou do mundo), encabeçada por Ivan Vilela na Universidade de São Paulo. Mas adiante, mesmo que não em curso específico do instrumento, outros violeiros também trabalharam com o mesmo em disciplinas genéricas de cursos superiores de música, tais como João Paulo Amaral e Andréa Carneiro. A presença desse instrumento nas universidades tem mais ênfase no estado de São Paulo. Outro personagem importante é o violeiro Fernando Deghi, este que começou seus trabalhos de ensino e divulgação de material didático (sobretudo partituras e vídeo aulas) do instrumento na internet, e atualmente, além do ensino EAD tem sua própria escola em Curitiba, Paraná. Deghi também tem um trabalho focado no ensino da viola caipira concertista.

Dentre os violeiros dos quais discorremos na quarta sessão desse trabalho, pudemos notar através das análises de suas trajetórias socioespaciais, relações distintas com o território caipira, que a viola demonstrou também ser o principal instrumento interconector destes com esse contexto cultural. No aspecto espacial podemos observar que Roberto Corrêa e Paulo Freire demonstraram ter mais contato direto com ambientes rurais, o primeiro devido sua naturalidade e infância vivida na fazenda no município de Campina Verde, Minas Gerais, e o segundo, apesar de se tratar de um indivíduo urbano, residiu e trabalhou também na zona rural de Urucuia, Minas Gerais, afim de aprender tocar viola. Ivan Vilela e Fernando Deghi não estabeleceram residência no campo, apesar de que tiveram interações com esse meio. Contudo, todos estes são provenientes do centro-sudeste brasileiro. No aspecto musical, apesar das particularidades que determinam a identidade sonora de cada desses violeiros, evidencia-se o caráter híbrido nas suas obras, sobretudo, com a presença de elementos sonoros da música caipira em comum, guardadas as devidas proporções de interações de cada um com esse contexto cultural.

Outros violeiros também possuem um papel importante nesse novo panorama musical caipira, sejam como performances, compositores ou mesmo em relação ao ensino do instrumento. Dentre os mais contemporâneos estão Fernando Sodré, Cacai Nunes, Marcus Ferrer, Gisela Nogueira, Azael Neto, Pereira da Viola, Pedro Vaz; Vinicius Muniz, Rogério Gulin, Marcos Mesquita, Andréa Carneiro, João Araújo, Ricardo Matsuda, Rui Torneze, Almir

Pessoa, Rodrigo Mattos, Marcos Biancardini, Gustavo Costa, Zeca Collares, Levi Ramiro, Ricardo Vignini, Zé Helder, Rafael Marin, João Paulo Amaral, Bruno Sanches, dentre outros.

Mesmo entre os violeiros neocaipiras, existem peculiaridades distintas na vida e obra destes, o que lhes configuram também identidades próprias, um diferencial artístico. Alguns tocam na viola: choro, flamenco, samba e etc. Não existe um engessamento do que é ser um neocaipira, nem no aspecto de interações socioespaciais ou culturais, nem no que se refere à moldes de fazer musical. A hibridização é o principal elemento, sobretudo, de sonoridades de territórios culturais distintos executadas na viola. O que confere a essa música um aspecto cultural reterritorializado, em sua maioria, enfatizando elementos sonoros do âmbito caipira.

Nossa intenção nesse trabalho não foi fazer análise minuciosa das obras de violeiros, mas sim analisar os processos de territorialização da cultura caipira, bem como os indícios, na contemporaneidade, de hibridização cultural na sua música com elementos de sonoridades distintas. Percebemos que tanto a consolidação do território caipira, bem como das territorialidades que são determinantes na cultura caipira, foram (e ainda é) predominadas em uma área geográfica específica. E, se tratando mais especificamente do neocaipira, pudemos perceber que essa vertente possui territorialidades transcendentais, sobretudo, entre o erudito e o popular. O que lhe confere uma identidade peculiar, num sentido geográfico, “transterritorializada (HAESBAERT, 1999), tanto no aspecto sonoro quanto em relação a interação socioespacial de seus atores. A música tem um papel social muito importante, e, fazendo uma análise numa perspectiva espacial, nota-se que, sonoridades que fruem em um determinado espaço podem até mesmo atribuir identidades a esse, bem como um *status* de território cultural. Se voltarmos ainda para um campo mais restrito de observação, a um nicho de observação que compreende o alcance da nossa visão e a audição, estes sons seriam também determinantes no aspecto paisagístico.

Desde seus primeiros registros fonográficos, grandes foram as transformações ocorridas nessa música que por muito representou o homem interiorano, do meio rural e/ou dos lugares mais retirados do Brasil, o típico caipira. As mudanças, às vezes vistas por muitos como “negação de suas raízes”, parecem ter sido inevitáveis. Observa-se que, de tempos em tempos, como consequência da interação de seus atores com outros grupos sociais, outras culturas musicais, foram surgindo (e continuarão surgindo) novas “renovações”, estes foram se apropriando de elementos dessas culturas que lhes foram parecendo ser convenientes para serem agregados em sua música. Toda essa justaposição sonora resulta em músicas que refletem o hibridismo cultural, novas territorialidades. Podemos dizer então, que tudo isso também é reflexo das transformações históricas na sociedade, da globalização, modernização e/ou

qualquer outro fenômeno de cunho espaço-temporal. É o que a história tem demonstrado. Simpatizando com isso ou não, as transformações ainda continuarão ocorrendo, mas isso só as pesquisas que virão poderão nos dizer como será o caipira do futuro, o seu território e sua interação com o mesmo. E o mais importante, como será a sua música? Particularmente, eu espero que tenha viola.

REFERÊNCIAS

ALLAS, V. **Vale, Violões e Violas – Um fotografia musical do Vale do Paraíba.** São José dos Campos: JAC Editora, 2002.

ALMEIDA, M. G. de. **Geografia Cultural: Contemporaneidade e um flashback na sua ascensão no Brasil.** In: MENDOÇA, F. A. et. al. (Org.) Espaço e Tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico. Curitiba: Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento de Antoina (ADEMADAN), 2009. p. 243- 260

ALMEIDA, M. G. **A Propósito do trato do invisível, do intangível e do discurso na Geografia Cultural.** Fortaleza: Anpege. v. 9, n. 11, p. 41-50, jan./jun. 2013.

ALMEIDA, R. S. **Do Intimismo à Grandiloquência: trajetória e estética do concerto para violão e orquestra.** 2006. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ALONSO, G. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira.** 2011. Tese (Doutorado) - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Universidade Federal Fluminense. Orientador: Daniel Aarão Reis Filho.

ALONSO, G. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. 1 ed.

ALVES JÚNIOR, J. A. **Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição.** Dissertação (mestrado). 125 f. 2009. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2009.

ANTUNES, E. **De caipira a universitário.** São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, F. G. B. **Identidade e Território enquanto simulacros discursivos.** In: ARAÚJO, F. G. B. (Org.). HAESBAERT, Rogério. (Org.). Identidades e Territórios: questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007. p. 13-32.

BACHELARD, G. (1957). **A poética do espaço.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 2.ed. 242p.

BARBEITAS, F. T. **A minha Brasília tem sertão.** Revista Margens/Márgenes, Belo Horizonte, v. 9-10, p. 126-128, 2007.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida.** Tradução Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2006 p. 99-138.

BONNEMAISON, J. **Viagem em torno do território.** In: Correa R. L.; ROSENDAHL, Z. Geografia cultural: um Século (III). Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.p. 83-131.

- BORGES, T. **Topofilia**. Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica. Nº 04 (2013).
- BOURDIEU, P. **Esboço de uma teoria da prática**. In: ORTIZ, Renato. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- BRITO, D. S. **Negociações de um Sedutor: trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico sertanejo (1954-1981)**. 2009. 175f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia. 2009.
- CALDAS, W. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo, Ed. Nacional, 1977.
- CALDAS, W. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CAMPOS, L.; CANAVEZES, S. **Introdução à Globalização**. Mala Pedagógica, Lisboa, Instituto Bento de Jesus Caraça, 2007.
- CÂNDIDO, A. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro: 2010. 11ª ed.
- CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 4ed. 292p.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, M. G. **Identidades, Alteridades, Latinidades**. Caderno CRH, Salvador, n. 32, p. 11-29, jan./jun. 2000.
- CIRQUEIRA, D. M. **Entre o corpo e a teoria: a questão étnico-racial na obra e trajetória socioespacial de Milton Santos**. 2010.161 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Sócio-Ambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2010.
- CARDOSO, B. A. **A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro**. 2012. 109f. Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.
- CASTROGIOVANNI, A. C. **Para entender a necessidade de práticas prazerosas no ensino de Geografia na pós-modernidade**. In: _ REGO, Nelson; CASTROGIOVANNI, Antônio Carlos; KAERCHER, Nestor André. (Org.) **Geografia: práticas pedagógicas para o ensino médio**. Porto Alegre: Artmed, 2007, p. 35-48.
- CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**: tradução de Luíz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. Ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

CLAVAL, P. **La geografia en recomposición: objetos que cambian, giros múltiples. ¿disolución o profundización?** In: LINDÓN, A; HIERNAUX, D. (Orgs.) *Los Giros de la Geografía Humana: Desafíos y horizontes*. México: Anthropos, 2010.

CONSTANTINO, R. M.; FERREIRA, Y. N. **Por uma sonoridade geográfica: do grito pré-histórico aos sons de Titã**. In: Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente, 2005, Londrina. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente, 2005.

CONTIER, A. D. **O teatro popular: Rio de Janeiro, a cidade polifônica (1930-1945)**. Cadernos de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (São Paulo), São Paulo, v. 3, n.1, 2003.

CORRÊA, L. M. M. **O remelexo do devir caipira: processo(s) identitário(s) na contemporaneidade**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 24, p. 90-116, 2015

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Cinema, Música e Espaço – Uma Introdução**. In: **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUFRJ. 2009. p.7-14.

CORRÊA, R. L. **Região Cultural: um tema fundamental**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Espaço e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

CORRÊA, R. N. **A arte de pontear viola**. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

COSGROVE, D. E. **Em direção a uma Geografia Cultural radical: problemas da teoria**. Tradução: Olívia B. Lima da Silva de “Towards a Radical Cultural Geography of Theory” In: *Antípode – a Radical Journal of Geography*, Worcester, 15 (1). 1983, pp 1-11.

CRUZ, V. C. **Itinerários teóricos sobre a relação entre território e identidade**. In: BEZERRA, A. C.A. et. Al. (Orgs.). *Itinerários Geográficos*. Niterói. EdUFF, 2007.p,13-35.

D'AGOSTINI, L. R.; CUNHA, A.P.P. **Ambiente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007. v. 1500. 188p.

DEGHI, F. **Ensaio para viola brasileira**. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2004. 43p.

DEGHI, F. **Viola brasileira e suas possibilidades**. São Bernardo do Campo: Violeiro Andante, 2001. 168p.

DEGHI, F. **VIOLA DE UM BRASILEIRO: Desenvolvimento viola de repertório viola de 10 cordas**. Curitiba: Violeiro Andante Produções Artísticas, 2017. 30p.

DIAS, S. S. A. **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades**. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012. v. 1. 316p.

DIAS, S. S. A. **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades**. 2010. 244 p. Tese (Doutorado), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DOZENA, A. **O Papel da Corporeidade na Mediação entre a Música e o Território.** In: DOZENA, A. (Org.). Geografia e Música: Diálogos. 1. ed. NATAL: EDUFRN, 2016. 399p.

DOZENA, Alessandro. **Aspectos da apropriação da música caipira pela indústria cultural.** In: André Luís Gomes. (Org.). Entretextos: ensaios sobre literatura, cinema, semiótica e educação. 1ed.São Paulo: Antiqua, 2005, v. 1, p. 49-62.

FENERICK, J. A. **A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990.** ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-139, jan.-jun. 2008.

FERRERO, C. B. **Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP.** - São Paulo. 2007. 204 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. 2007.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 132p.

FONSECA, E. J. M. **Uma Abordagem Etnomusicológica do Cururu e do Siriri de Mato Grosso – A Experiência de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.** In: V Congresso Latino Americano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular IASPM, 2004, Rio de Janeiro. Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional, 2004.

FRADKIN, E. **Amanheceu, os músicos pegaram a viola e foram ensaiar: No Mato Grosso, instrumento de música popular entrou em orquestra clássica, que tem até estrangeiros.** Jornal “O Globo” 31 de Março de 2006, Segundo caderno, Página 2. O Globo - RJ. 31 de março de 2006.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido.** 17ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FUINI, L. L. **Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares.** GEOUSP – Espaço e Tempo (Online) São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2014.

GOMES, P. C. C. **Cultura ou civilização: a renovação de um importante debate.** In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato. (Org.). Manifestações da cultura no espaço. 1ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 99-122.

GOMES, P.C. da C. **Sobre Territórios, Escalas e Responsabilidade.** In: HEIDRICH, A. L. et.al. (Orgs.). A Emergência Multiterritorialidade: A ressignificação da relação do humano com o espaço. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 37-45.

GÓMEZ, G. M. **Razon y pasión del espacio y el territorio.** In: _____. et. al. (Orgs.) Espacio y territorios: Razon, pasión y imaginários. Bogotá: Unobiblos, 2001. P, 15-32.

HAESBAERT, R. **Dilemas de Conceitos: Espaço-território e Contenção Territorial.** In: SAQUET, M. A; SPOSITO, E. S. (Orgs.). Territórios e Territorialidades: Teorias, Processos e Conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 95-120.

HAESBAERT, R. **Identidades Territoriais.** In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato. (Org.). Manifestações da cultura no espaço. 1ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999, p. 169-190.

HAESBAERT, R. **Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades)**. In: ARAÚJO, F.; HAESBAERT, R. (Org.). *Identidades e Territórios: Questões e Olhares Contemporâneos*. 1ed. Rio de Janeiro: Access, 2007, v. 1, p. 33-56.

HAESBAERT, R. **O Mito da Desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. 4a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 396p.

HAESBAERT, R. **Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas**. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 3, p. 2-24, 2010.

HAESBAERT, R. **RS: Latifúndio e Identidade Regional**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HAESBAERT, R. **Território, Poesia e Identidade**. *ESPACO E CULTURA, RIO DE JANEIRO*, v. 3, p. 20-32, 1997.

HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. **O território em tempos de globalização**. *Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas*, v. 1, n. 2, p. 7-20, ago. 2007.

HAESBAERT, R; PORTO-GONÇALVES, C. W. **A nova des-ordem mundial**. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 160p.

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. p. 07-23.

HENRIQUES, F. **Guia de Mixagem 2: Os instrumentos**. 1ª edição. Editora Música e Tecnologia. Rio de Janeiro: 2008. 157p. (livro sem paginação).

KIRSNER, P. **Almir Sater cidadão do mato**. *Revista Viverde Natureza | Edição 16 | junho/julho 2010. Ano 4 • Edição 16 • junho/julho de 2010*. p. 6-8.

LANNES, W. V. **A Crise e as Novas Fronteiras Para a Indústria Fonográfica**. 2009, 73 f. Dissertação (Mestrado), Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009.

LEITE, J. C. **Saber local e cultura caipira - avaliação na ótica de alguns intérpretes do Brasil**. In: I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2012, NITERÓI. *Anais do I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Niterói-RJ: EdUFF, 2012. v. 1. p. 00-00.

LIMA, C. L. N. S. **Viola nos sambas de roda do Recôncavo Baiano**. 181 f. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

MALAQUIAS, D. R. **O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira**. 2013. 270 f. Dissertação (Mestrado), Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

MACHADO, T. C. **Relações raciais e espaço urbano: trajetórias socioespaciais de militantes do movimento negro na região metropolitana de Goiânia.** 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado), Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MARIANO, N. F. **Fogão de Lenha – Chapéu de Palha. Jauenses herdeiros da rusticidade no processo de modernização.** Dissertação (mestrado). 283 f. 2001. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

MARIANO, N. F. **Divina tradição ilumina Mogi das Cruzes: O Espírito Santo faz a Festa.** Tese (Doutorado). 209f. 2007. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

MIRANDA, F. S. **Roda de viola: Jogos musicais no ensino coletivo de viola caipira. São Paulo.** 2016. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

NÓBREGA, P. R. C. **Reflexões didáticas sobre o conceito de região na Geografia.** Revista Tamoios (Online), v. 11, p. 107-130, 2015.

NOGUEIRA, G. G. P. **A viola com anima: uma construção simbólica.** 2008, 233 f. Tese (Doutorado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LEITE, A. F. **O Lugar: duas acepções geográficas.** Anuário do Instituto de Geociências (UFRJ. Impresso), Rio de Janeiro, v. 21, p. 8-19, 1998.

MELON, C. A. **Ivan Vilela e Paulo Freire: permanência e sofisticação da sonoridade caipira (1985-2013).** 2015. Dissertação (Mestrado), Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MELON, C. A. **Transformação da música sertaneja do século XX: o jogo da contenção e absorção.** In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

MIRA, M. C. **Diversidade cultural em São Paulo: o Orgulho Caipira.** In: FARIAS, Edson Silva de; MIRA, Maria Celeste. (Org.). Faces contemporâneas da cultura popular. 01ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, v. 01, p. 75-95.

MOZZAMBANI NETO, L. **Queima do alho – alimento do corpo e da alma do peão de boiadeiro.** Monte Alto: Edição do autor, 2010.

NEPOMUCENO, R. **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, L. L. **Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 164p.

OLIVEIRA, M. F. **Cidades Ribeirinhas do Tocantins Identidades e Fronteiras.** Goiânia, 2007. 223f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

- OLIVEIRA, R. F. **De aldeamento jesuítico a perferia metropolitana: Carapicuíba/SP com rugosidade patrimonial.** Tese (doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia (PPGGEA) da Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2016. 378p.
- PAZETTI, H. A. **A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu.** Rio Claro, 2014. 115f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2014.
- PAZETTI, H. A. **A Geografia do Médio Tietê – SP e sua poesia cururueira.** In: DOZENA, A. (Org.). Geografia e Música: Diálogos. 1. ed. NATAL: EDUFERN, 2016. 399p.
- PENNA, M. **O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina.** São Paulo: Cortez, 1992. p. 49-81.
- PIMENTEL, S. V. **O chão é o limite: a festa de peão boiadeiro e a domesticação do sertão.** Goiânia: Editora da UFG, 1997. 308p.
- POLLICE, F. **O papel da identidade territorial no desenvolvimento local.** Espaço e Cultura. UERJ, RJ. N.27, p.7-23, jan-jun. 2010.
- PURDY, B. A. **Here and Nowhere: A Critical Analysis of Geomusicology.** Journal of Mason Graduate Research, Fairfax, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 56-66, sep. 2015.
- RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder.** Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, J. H. **Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos.** São Paulo: Globo, 2006.
- ROCHA, L. B.; ALMEIDA, M. G. **Cultura, mundo vivido e território.** In: Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio ambiente - SIMPEC, 2005, Londrina, 2005.
- SÁ, S. de. **Roberto Corrêa: caipira extremo.** Brasília: Ed. do Autor, 2006. 120p.
- SANT'ANNA, R. **A moda é viola: o ensaio do cantar caipira.** Marília: Unimar, 2000.
- SANTOS, J. L. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012. 95p.
- SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** São Paulo: EDUSP, 2008. 4.ed.
- SANTOS, M. **Metamorfose do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTOS, M. **O Dinheiro e o território.** In _____ et.al. (Orgs.). Território e territórios. Niterói, 2002. p. 09-15. THURIOT, F. Cultures et territories: Les voices de la cooperation. Paris, 1999. p.49-60.

SANTOS, M. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo. EDUSP, 2007. 7.ed. 176p.

SANTOS, M. F.; RATTTS, A.J. P. **Trajetórias Negras Discentes no Espaço Acadêmico: o quadro da Universidade Federal de Goiás**. Educere et Educare (versão eletrônica), v. 10, p. 641-652, 2015.

SAQUET, M. A. **A Abordagem Territorial: considerações sobre a dialética do pensamento e do território**. In: HEIDRICH, A. L. et al (Orgs). A emergência da Multiterritorialidade: a ressignificação da relação do humano com o espaço. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005 P. 47-60.

SCHAFER, R. M. **A Afinação do Mundo: uma exploração pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, M. R. C. **Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro**. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa NAU – Comunicação Audiovisual, do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 02 de setembro de 2007.

SILVA, V. A. **Os Fantasmas do Rio - Um estudo sobre a memória das monções no vale do médio Tietê**. 2004. 123f. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

SIQUEIRA, A. M. **A produção da viola machete e a política de salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Anais ENICECULT (Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo. 2017. CECULT/UFRB. Santo Amaro, BA.

SOUSA, W. **Moda inviolada - Uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron Comunicação & Conteúdo, 2005. 250 p.

SOUZA, M. L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016. 3ªed.

SQUIAVE, H. E. G.; OLIVEIRA, D. J. L.; SANTANA, B. M. **Apropriação do território goiano: estudo de caso a partir do município de Iporá**. In: Encontro Nacional de Geógrafos, 2016, São Luís do Maranhão. Anais do XVIII ENG-MA, 2016.

TAUBKIN, M. **Violeiros do Brasil**. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008.

TELÓ, M; PIUNTI, A. **Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil**. 1. ed. – São Paulo: Planeta, 2015.

TINHORÃO, J. R. **Cultura Popular: temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001. 264p.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. **A percepção da paisagem sonora da cidade de Curitiba**. In: II COLÓQUIO NACIONAL DO NEER, 2007, Salvador. II Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações: espaços culturais: vivências, imaginações e representações, 2007. v. 1. p. 1-13.

TORRES, M. A.; KOZEL, S. **PAISAGENS SONORAS: POSSÍVEIS CAMINHOS AOS ESTUDOS CULTURAIS EM GEOGRAFIA**. R. RAÍE GA, Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010. Editora UFPR.

TORNEZE, R. **Viola caipira instrumental: 42 estudos progressivos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. 48p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: EdUEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

ULHÔA, M. T. **Globalização da Música Sertaneja**. In: Rodrigo Torres (Ed) *Música Popular em América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latino-americana IASPM, 1999, p. 47 – 60.

VILELA, I. **Cantando a própria história - música caipira e enraizamento**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2013. v. 1. 324 p.

VILELA, I. **Do velho se faz o ovo**. Campinas, 1999. 742f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

VILELA, I. **O caipira e a viola brasileira**. In: Pais, José Machado. (Org.). *Sonoridades luso-afró-brasileiras*. 1ed. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004, v., p. 171-187.

VOLPINI SILVA, C. R. **A influência da globalização nas manifestações culturais e o diálogo intercultural como uma genuína alternativa de respeito à diversidade e ao multiculturalismo**. Anuário brasileiro de direito internacional, v.2, p. 19-35, 2010.

ZAN, J. R. **Tradição e assimilação na música sertaneja**. In: XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), 2008, Louisiana.

APÊNDICE

METODOLOGIA UTILIZADA NAS ENTREVISTAS

O modelo de entrevista escolhido para esse trabalho foi a semiestruturada. Acreditamos que esse tipo de entrevista proporciona uma maior liberdade de exposição ao entrevistado, bem como uma melhor fruição na interlocução com o entrevistador afim de sanar questionamentos surgidos do decorrer da pesquisa. Para evitar também grandes deslocamentos, uma vez que os violeiros escolhidos para serem entrevistados moram em estados distintos, fizemos aproveitamento de alguns recursos tecnológicos na efetivação desta. As entrevistas foram feitas via celular através do aplicativo *Whatsapp*, e foi utilizado a seguinte metodologia: os áudios com as questões eram enviadas e os entrevistados iam respondendo à medida que lhes fossem mais conveniente à disponibilidade de tempo de cada um. As entrevistas com os violeiros foram concluídas na seguinte ordem: Paulo Freire em 11 de agosto de 2017, Roberto Corrêa em 23 de agosto de 2017, Ivan Vilela em 07 de outubro de 2017 e Fernando Deghi em 03 de maio 2018.

ROTEIRO DA ENTREVISTA

- Qual a sua naturalidade e onde reside atualmente?
- Como foi seu primeiro contato com a música e com a viola caipira?
- Quais suas primeiras influências musicais e na viola caipira?
- Que estilo você definiria a música que você executa na viola?
- Você considera ser um caipira ou ter algum tipo de vínculo com a cultura caipira?
- Você teve algum tipo de contato com a música erudita?
- A música erudita te influenciou de alguma forma o seu tocar de viola?
- Você se imaginaria morando fora dessa região onde é mais evidente a música de viola caipira? Como você considera seu vínculo com essa região?
- Como você definiria a música instrumental dos violeiros atuais que tem suas performances em salas de concertos em gênero e/ou estilo?

ANEXOS

ANEXO 1 – Partituras: Manuscritos, Transcrições e Edições

- I.** *Nara* (Edição) – Roberto Corrêa
- II.** *Nara* (Manuscrito) – Roberto Corrêa
- III.** *Conto da Berceuse do Sertão* – Fernando Deghi
- IV.** *Berceuse do Sertão* - Fernando Deghi
- V.** *Singeleza* - Fernando Deghi
- VI.** *Pra Matar a Saudade de Minas* (transcrição) - Ivan Vilela

2

15

a m a m a m a m

i p p a m i p

19

p a m i p a m i p a m i

p... vib. p vib.

22

p... Ham XII

p

26

a tempo

p m a m

p m

32

6 3 2 0 3 232 0 2 0 8 10 9 8 7 9

2 3 3 0 8 8 0 2 7

37

7 7 5 7 6 7 7 9 14 13 14 9 12 7 10

7 2 6 6 6 12 7 0 0

42

3 3 3 3 3 8 10 9 1012 10 9 7 3 2 3 3

0 3 3 3 3 8 8 1012 10 8 0 2 3 3 3

46

7 8 10 8 597 810 8 812 11 0 11 14 14

7 810 8 810 10 0 811 10 11 10 0 1114 14

4

50

1114

a m m a m

a m m a m

0 0 0 0 0 0 0 0

7 7 7 7 7 7 7 7

6 6 6 6 6 6 6 6

4 5 5 5 5 2 5 6

54

a m m a m

7 7 7 7 7 7 7 7

6 6 6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 7 7 7

4 4 4 4 4 4 4 4

5 4 5 4 3 3 3 4

57

m a

m a

3 3 3 3

7 8 7 8 7 8 5 7 5 7

0 0 0 0 0 0 0 0

61

5 7 5 10 7 5 3 3 5 3 3 5 3 8 5 3 2 2 5 2

7 12 8 7 5 5 5 5 10 7 5 4 4 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

65

2 5 2 / 4 7 / 8 7 8 7 / 8 7 8 7 / 8 10 8 7 / 12 10 8 5 / 7 5 7 5 / 7

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

69

5 7 5 / 7 10 7 5 / 12 8 7 3 / 5 3 5 3 / 5 3 5 3 / 5 8 5 3 / 10 7 5 2 / 4 2 5 2 / 4

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

73

2 5 2 / 4 5 3 2 / 7 5 4 4 5 / 3 4 3 / 5 3 / 5 5 7 / 4 6 5 / 7 6 / 6

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

76

4 5 / 3 4 3 / 5 3 / 5 5 7 / 4 6 5 / 7 5 / 7 3 / 3 3 / 3 3 / 3 3 / 3 4 / 5

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

6

79

0 0 0 0 0 0 3 3
7 7 7 7 7 3 7 3
6 6 6 6 6 3 6 7

0 0 0 0 0 0
7 7 7 7 2 7 7
5 5 5 5 5 2 5 5

7 7 7 7 7 7 7
7 7 7 7 7 7 7
6 6 6 6 6 6 6

82

7 7 7 7 7 7
7 7 7 7 7 7
4 4 4 4 4 4 4 4

3 3 3 3 4
3 3 3 3 5

3 3 3 3
3 3 3 3

0

85

p p p 1 p p

3 0 0 0 0
3 1 1 1 1
8 8 7 8 7 8 8 8 7

3 0 0
1 1 1
7 7 5 7 7 7 7

88

0 0 0
5 5 7 7 6 7 5

4 0 0
3 3 5 3 5 5
5 5 5 5 5 5

0 0 0
3 3 4 5 3
5 5 5 5 5 3

91

p a m i p i p

94

98

rall.

102

D.S. al Coda

rall.

Ham VII

a m i i

p p p m

Nara Roberto Garcia Ago 2004/Jan 2005

(01)

à voluntad $\text{♩} = 76$

P...

The musical score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains notes, slurs, and various markings. The bass staff contains fret numbers and fingering diagrams. Above the treble staff, there are several diagrams showing fingerings on the strings, with arrows indicating up and down strokes. Above the bass staff, there are fret numbers and fingering diagrams. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 'pami p'. The first system is marked 'à voluntad' and '♩ = 76'. The second system has a 'P...' marking. The fourth system has a '(b)' marking. The fifth system ends with a double bar line and a fermata.

Nara Robot Corde (02)

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Nara Robot Corde (02)". The score is written on four systems of staves, each with a treble clef and a bass clef. The first system includes the lyrics "pami pami pami" above the treble staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" (piano) and "P..." (pianissimo). The bass staff contains numerical fretting instructions, such as "3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 0 2" and "3 2 2 5 3 5 7". The second system continues the piece with similar notation and fretting. The third system is marked "a tempo" and features a 3/4 time signature. It includes dynamic markings like "p", "m", and "f", along with slurs and accents. The bass staff shows fretting numbers like "3", "8", "10", "9", "7", "9", "2", "5", "7". The fourth system continues with similar notation and fretting, including a section with "ppp" (pianississimo) and "am" (arpeggiato) markings. The bass staff shows fretting numbers like "5", "3", "6", "7", "2", "9", "14", "13", "14", "9", "12", "7", "10", and "3 3 3 3".

Nara Gabriela Correa (03)

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a guitar-specific staff with chord diagrams and fingering, and a bass clef staff with a bass line. The notation is in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The word 'ami' is written above several notes in the first system. The fifth system includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The page is numbered '03' in a circle at the top right.

Nara (Bata Corra) (3)

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass clef staff contains fret numbers and rhythmic notation. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), dynamic markings (p, pp), and articulation marks (x). The first system features a melodic line with slurs and a bass line with fret numbers and rhythmic patterns. The second system continues the melodic and bass lines with similar notation. The third system introduces a more complex melodic line with many slurs and accents, and a bass line with dense rhythmic patterns. The fourth system shows a melodic line with a repeat sign and first/second endings, and a bass line with rhythmic patterns. The fifth system concludes with a melodic line featuring slurs and accents, and a bass line with rhythmic patterns. The page is numbered '227' in the top right corner and has the title 'Nara (Bata Corra) (3)' written at the top.

Nara ob Radota-Corin (06)

The musical score is written on a spiral-bound notebook page. It features five systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes chords, melodic lines, and fingerings. Performance instructions such as *rall.*, *pp*, *p*, *f*, *am*, and *arm* are used throughout. The page is numbered '228' in the top right corner and has the title 'Nara ob Radota-Corin (06)' written at the top.

ao grande amigo Vento.

Conto da Berceuse do Sertão

Afinação Rio Abaixo
5° 4° 3° 2° 1°
sol ré sol si ré

Viola Brasileira
ponteiro

Fernando Deghi
1994

calmo e sereno
sinta a brisa

harmonics 12.....

Tablatura

1° par	0	0	0	0	12	12	10	10	9	9	7	7	5	5	4	4	2	0	2	4
2° par	0	0			12	12	10	10	8	8	7	7	5	5	3	3	1	0	1	3
3° par	0	0	0	0																
4° par	0	0																		
5° par																				

	4	4	4	5	7	7	7	9	7	7	10	10	12	12	12	12	10	9	9	5	5	7
	3	3	3	5	7	7	7	8	7	7												
											9	9	11	11	11	11	9	7	7	4	4	5

	9	9	9	10	9	9	9	9	7	7	5	5	4	4	2	0									
						8	8	7	7	5	5	3	3	1	0	1		3	3	5	5	7	7	8	8
	7	7	7	9	7	7												4	4	5	5	7	7	9	9

9 9 10 10 12 12 14 14 12 12 10 10 7 7 5 5 7 9 9 9 10
 10 10 13 13 12
 11 11 14 14 12 7 7 9 9 11 11 12 12 11 11 9 9 7 7 4 4 5 7 7 7 9

9 9 9 7 7 5 5 4 4 2 0 2 4 4 4 2 0 0 0 0 1 3 3 5 3
 8 8 7 7 5 5 3 3 1 0 1 3 3 3 1 0 0 0 2 4 4 5 4
 7 7

7 7 8 8 3 3 1 1 0
 7 7 9 9 4 4 2 2 0

Afinação Rio abaixo
5 4 3 2 1
sol ré sol si ré

à meus filhos Arthur e Bianca
e ao amigo e antigo parceirão: Ernane José Teixeira

Berceuse do Sertão

Fernando Deghi
1994

(soprada pela brisa do sertão)

Viola Brasileira

INTRO

Tablatura

1º vez

2º vez

Volta ao 8º até e segue

har 12

Harmonicis oitavados.....(imitando a caixinha de musica).....

1º vez

Harmonicis oitavados

2º vez

2º vez

5 4 5 7 9 12 9 7 5 4 2 4 5 7

9 9 0 9 9 0 5 4 5 7 9 12

9 7 5 4 2 4 5 7 12 12

Afinação cebolão em mi
 5º 4º 3º 2º 1º
 si mi sol# si mi

Singeleza

Viola clássica

Fernando Deghi
 2013

Allegro (♩=120) *rallentando* *a tempo* *rallentando*

5 *a tempo* *rallentando* *a tempo* *rallentando* *a tempo*

9 *rallentando* *a tempo* *rallentando* *a tempo*

13 *rallentando* *a tempo*

17 *rallentando* *a tempo*

21

(Copyright violleiro andante)

PRA MATAR A SAUDADE DE MINAS

Ivan Vilela

Cebolão em Ré

Transc.: João Paulo Bartholo Favilla

Viola
Caipira

rubato 3 Harm. 3

3 Harm. 3 5 Harm. 3

6 *a tempo*

11

16 percussão no tempo 3

21 3 3 *tambora*

26

Musical notation for measures 26-29. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

30

Musical notation for measures 30-34. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

35

Harm.

Musical notation for measures 35-38. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

39

Musical notation for measures 39-43. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

44

Musical notation for measures 44-48. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

49

Musical notation for measures 49-53. The staff shows a sequence of chords with eighth-note accents above them.

54 3

59 Harm. 0

64

68 Harm.

73

78



110 ⁰ 5


115

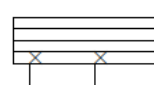
120 Harm.

125 Harm. 1.

129 2. Harm. *tambora*

Legenda:

 = Percussão no tampo:
região de som mais agudo

 = Percussão no tampo:
região de som mais grave