



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**RENÉ DOS SANTOS NOBRE DE SOUZA**

**A MÚSICA É DE VIOLA  
A REPRESENTAÇÃO CAIPIRA NA OBRA DE CHICO LOBO, WILSON  
DIAS E PEREIRA DA VIOLA**

**Salvador**

**2024**

[Digite aqui]

**RENÉ DOS SANTOS NOBRE DE SOUZA**

**A MÚSICA É DE VIOLA**

**A REPRESENTAÇÃO CAIPIRA NA OBRA DE CHICO LOBO, WILSON  
DIAS E PEREIRA DA VIOLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em  
Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia –  
UFBA, como requisito à obtenção do título de Mestre em  
Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

**Salvador**

**2024**

[Digite aqui]

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

Souza, René dos Santos Nobre de  
S729 A música é de viola a representação caipira na obra de Chico Lobo, Wilson  
Dias e Pereira da Viola / René dos Santos Nobre de Souza, 2024.  
128 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara  
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia,  
Salvador, 2024.

1. Sociologia. 2. Música. 3. Música para viola. 4. Música sertaneja. 5. Violeiros.  
I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia  
e  
Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 781.63

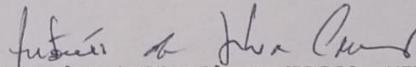
---

[Digite aqui]

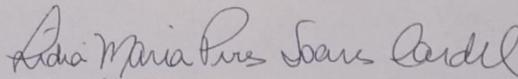
**RENÊ DOS SANTOS NOBRE DE SOUZA**

**" A MÚSICA É DE VIOLA - A REPRESENTAÇÃO CAIPIRA NA  
OBRA DE CHICO LOBO, WILSON DIAS E PEREIRA DA  
VIOLA."**

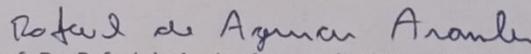
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em vinte e um de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, pela Comissão formada pelos professores:



Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara (PPGCS - UFBA)  
Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII



Prof. Dra. Lídia Maria Pires Soares Cardel (PPGCS - UFBA)  
Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo



Prof. Dr. Rafael de Aguiar Arantes (PPGCS - UFBA)  
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

[Digite aqui]

[Digite aqui]

Para Nina e Elis.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é a conclusão de desafios e sonhos que começaram a ser germinados desde o momento em que a viola se tornou meu instrumento principal e todas as histórias que fazem parte desse instrumento começaram a se tornar possibilidades de pesquisa, cujo desfecho só foi possível a partir do incentivo de pessoas que me ajudaram nessa jornada.

Gostaria de iniciar agradecendo a Antônio Câmara, orientador desta dissertação, cuja paciência, amorosidade e confiança instiga o desenvolvimento do pensamento crítico e cuja paixão pela reflexão nos leva a seguir a dolorosa e deliciosa jornada da sociologia. Agradeço, também, pela confiança, devido ao fato de minha graduação ser em história e não ter tanta familiaridade com textos sociológicos, e pelas revisões minuciosas e críticas, pelo carinho e presença, principalmente pela dedicação na etapa final da dissertação, motivo pelo qual sempre estará guardado em minha memória.

À mesa de defesa, que confiou nessa jornada, agradeço nas pessoas da professora Lídia Cardel e do professor Rafael Arantes, que contribuíram na qualificação, e retribuo em felicidade diante da presença na avaliação final.

A amigos e amigas como Simone e Rafaela Lobo, pelas conversas de corredor, os incentivos para a realização deste trabalho, além do compartilhamento de sonhos e projetos que me ajudaram a perceber o companheirismo existente na academia.

A Caique Carvalho, companheiro de objeto de estudo que abriu a porta para a realização desta pesquisa sobre a música de viola. Agradeço pela paciência diante de tantas perguntas e angústias durante a realização deste trabalho e por seu entusiasmo, que se tornou um farol para seguir escrevendo. Minha gratidão ao querido Felipe Baqueiro, pela atenção diante das dúvidas, apoio acadêmico, trilha incompleta que me ajudaram a ir o mais fundo possível.

Ao grupo de pesquisa NUCLEARTE, que me ensinou a força da coletividade e do apoio mútuo em todas as etapas do processo acadêmico e por abrir espaço para este violeiro amador nos eventos do grupo. Aos seus membros, meu apreço.

Meus agradecimentos ao professor Clovis Zimmermann, pelo apoio e atenção nos momentos de conversas nos corredores da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas.

[Digite aqui]

Quero agradecer também aos meus familiares, na pessoa da minha querida companheira Marina Hatty, a quem devo todo o apoio, incentivo, orgulho e paciência diante das minhas preocupações e entusiasmo pela realização desta pesquisa. Todo o meu amor! A minha querida e amada filha Elis, minha grande motivação.

Aos meus pais, que sempre mostraram orgulho diante do meu ingresso na universidade e no mestrado. Por terem me apresentado as festas populares do Recôncavo Baiano, que, por meio do estudo da História, tornaram-se de grande interesse e terminaram influenciando este estudo. Ao meu irmão Bruno pela apreciação diante deste mergulho acadêmico.

A Chico Lobo pela atenção, amizade, simplicidade, parceria e, sobretudo, pelo interesse diante da reflexão sobre sua obra. A Wilson Dias, pela atenção diante das dúvidas com as canções e pelo carinho. A Pereira da Viola, pela sua obra.

Agradeço a Ivan Vilela por sua bela obra sobre a viola caipira. A Roberto Corrêa e sua obra. Agradeço ao violeiro Paulo Freire pelas belas harmonias de suas canções.

Agradeço aos amigos Felipe Sagradas, Camila Menezes, Aurélio Menezes, Cecília Menezes, Diana Menezes, primo Clóvis, Vanessa, Cris, Mihau, Silvia, Leila, Cristian, Rex, Nuno, Rodrigo, Nani, Cândido, Sérgio, Lubisco, Lali e aos meus queridos amigos de Maragogipe. Obrigado por acreditar e pelo carinho.

Muito obrigado.

Por último, agradeço ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA pelo apoio acadêmico e aos e as profissionais da Biblioteca Prof. Isaías Alves.

Agradeço a todos os funcionários e funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e à Fapesb pelo financiamento deste trabalho por meio de bolsa de pesquisa.

SOUZA, René dos Santos Nobre de. **A música é de viola**. A representação caipira na obra de Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola. Páginas 125 f. il. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## **RESUMO**

Esta dissertação de mestrado analisa a representação da música caipira na obra de violeiros contemporâneos, investigando como as suas canções exprimem os elementos culturais que fazem parte de tradição rural, especificamente do interior de Minas Gerais. Para alcançar este objetivo, traça uma breve história da música caipira, desde suas origens ibéricas até sua constituição como gênero musical por meio da indústria fonográfica; discorre sobre a constituição do campo de pesquisa da Sociologia da música e sua relação com a tradição, na qual o nosso trabalho encontra-se situado; e, por fim, analisa o gênero da música caipira, buscando entender, por meio dos discos Louvação, de Chico Lobo, Lume, de Wilson Dias, e Terra boa, de Pereira da Viola, os elementos temáticos que caracterizam esta música.

**Palavras-Chave:** sociologia da música; música de viola; cultura campesina; música caipira; violeiros contemporâneos.

SOUZA, René dos Santos Nobre de. Not a hillbilly. The music is by viola. The hillbilly representation in the work of Chico Lobo, Wilson Dias and Pereira da Viola. Pages 125f. ill. Master's Thesis – Faculty of Philosophy and Sciences Humanities, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

This master's thesis deals with an analysis of the representation of "caipira" music in the works of contemporary "violeiros" (Brazilian folk guitarists), aiming to investigate how their songs express the cultural elements that are part of the rural tradition, specifically within the interior of Minas Gerais. To achieve this objective, we discuss, in the first chapter, a brief history of "caipira" music from its Iberian origins to its establishment as a musical genre through the phonographic industry. In the second chapter, we explore the establishment of the research field of Sociology of Music and Tradition, where our work is situated. In the third chapter, we engage in a discussion of the "caipira" genre, seeking to understand, through the albums "Louvação" by Chico Lobo, "Lume" by Wilson Dias, and "Terra boa" by Pereira da Viola, the thematic elements that characterize them as "caipira" music. Finally, the sociological analysis of these songs was conducted using the method of musical decomposition.

**Keywords:** sociology of music; folk guitar music; rural culture; "caipira" music; contemporary "violeiros".

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** - Ouça Peão utilizando o QR Code

**Figura 2** - [https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa\\_viola/voa\\_viola.html](https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa_viola/voa_viola.html)

**Figura 3** - Violeiro Caipira, 1918 - Oscar Pereira da Silva

**Figura 4** - [https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa\\_viola/voa\\_viola.html](https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa_viola/voa_viola.html)

**Figura 5** - Representação de São Gonçalo do Amarante no Brasil

**Figura 6** - Ouça Racho triste utilizando o QR Code

**Figura 7** - Ouça Tristeza do jeca utilizando o QR Code

**Figura 8** - Ouça Cabocla Tereza utilizando o QR Code

**Figura 9** - Ouça Marvada pinga utilizando o QR Code

**Figura 10** - Ouça Romance de uma caveira utilizando o QR Code

**Figura 11** - Ouça Pagode em Brasília utilizando o QR Code

**Figura 12** - Ouça Disparada utilizando o QR Code

**Figura 13** - Ouça Morro velho utilizando o QR Code

**Figura 14** - Ouça Romaria utilizando o QR Code

**Figura 15** - Brasil puro - 1980 - rodeio/wea - br-79.000

**Figura 16** - Ouça Vagalume utilizando o QR Code

**Figura 17** - Ouça Silêncio do rio utilizando o QR Code

**Figura 18** - <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/louvacao-7047>

**Figura 19** - Estrutura básica da canção

**Figura 20** - Ouça Louvação utilizando o QR Code

**Figura 21** - Estrutura básica da canção

**Figura 22** - Ouça Bandeira da paz utilizando o QR Code

**Figura 23** - Estrutura básica da canção

**Figura 24** - Ouça Esperança utilizando o QR Code

**Figura 25** - Estrutura básica da canção

**Figura 26** - Ouça Casa sagrada utilizando o QR Code

**Figura 27** - Estrutura básica da canção

**Figura 28** - Ouça Mariposa/Coração aprendiz/Divina poeira, utilizando o QR

Code

**Figura 29** - Estrutura básica da canção

**Figura 30** - Ouça Trem da vida utilizando o QR Code

**Figura 31** - Estrutura básica da canção

[Digite aqui]

**Figura 32** - Ouça Gramática utilizando o QR Code

**Figura 33** - Estrutura básica da canção

**Figura 34** - Ouça Passarinho cantador utilizando o QR Code

**Figura 35** - Estrutura básica da canção

**Figura 36** - Ouça Conselho de amigo utilizando o QR Code

**Figura 37** - Estrutura básica da canção

**Figura 38** - Ouça Amor de mar utilizando o QR Code

**Figura 39** - Estrutura básica da canção

**Figura 40** - Ouça Pai palavra utilizando o QR Code

**Figura 41** - Estrutura básica da canção

**Figura 42** - Ouça Bendito utilizando o QR Code

**Figura 43** - [https://popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw\\_ukey=42107](https://popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw_ukey=42107)

**Figura 44** - Estrutura básica da canção

**Figura 45** - Ouça Deus é violeiro utilizando o QR Code

**Figura 46** - Estrutura básica da canção

**Figura 47** - Ouça Canção urgente utilizando o QR Code

**Figura 48** - Estrutura básica da canção

**Figura 49** - Ouça Desafio utilizando o QR Code

**Figura 50** - Estrutura básica da canção

**Figura 51** - Ouça Fluvial utilizando o QR Code

**Figura 52** - Estrutura básica da canção

**Figura 53** - Ouça Amorosa utilizando o QR Code

**Figura 54** - Estrutura básica da canção

**Figura 55** - Ouça Nomes utilizando o QR Code

**Figura 56** - Estrutura básica da canção

**Figura 57** - Ouça Kazanga utilizando o QR Code

**Figura 58** - Estrutura básica da canção

**Figura 59** - Ouça Porfia utilizando o QR Code

**Figura 60** - Estrutura básica da canção

**Figura 61** - Ouça Penitência, utilizando o QR Code

**Figura 62** - Estrutura básica da canção

**Figura 63** - Ouça Canção de além-mar utilizando o QR Code

**Figura 64** - Estrutura básica da canção

**Figura 65** - Ouça Anjo negro utilizando o QR Code

[Digite aqui]

**Figura 66** - Estrutura básica da canção

**Figura 67** - Ouça Céu utilizando o QR Code

**Figura 68** - Estrutura básica da canção

**Figura 69** - Ouça Asa ferida utilizando o QR Code

**Figura 70** - [www.recantocaipira.com.br/duplas/pereira\\_da\\_viola/.html](http://www.recantocaipira.com.br/duplas/pereira_da_viola/.html)

**Figura 71** - Ouça Menina flor utilizando o QR Code

**Figura 72** - Estrutura básica da canção

**Figura 73** - Estrutura básica da canção

**Figura 74** - Estrutura básica da canção

**Figura 75** - Estrutura básica da canção

**Figura 76**- Estrutura básica da canção

**Figura 77** - Estrutura básica da canção

**Figura 78** - Estrutura básica da canção

**Figura 79**- Estrutura básica da canção

**Figura 80** - Estrutura básica da canção

**Figura 81** - Estrutura básica da canção

## LISTA DE TABELAS

**Tabela 1** - Análise de álbuns lançados por violeiros contemporâneos

[Digite aqui]

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	17
<b>2. ORIGEM DA MÚSICA CAIPIRA</b>	20
2.1. A viola e o violeiro	26
2.2. A religiosidade na música de viola	32
2.3. A música caipira da indústria fonográfica	35
2.4. A música caipira contemporânea	48
<b>3. A SOCIOLOGIA DA MÚSICA E O ESTUDO DA TRADIÇÃO</b>	52
3.1. A estética e a música	52
3.2. A música enquanto objeto sociológico	56
3.3. A tradição e o costume	64
<b>4. A MÚSICA DE VIOLA</b>	72
4.1. Louvação: Chico Lobo e Vicente Ferreira	76
4.2. Lume: Wilson Dias	90
4.3. Terra boa: Pereira da Viola	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	114
<b>REFERÊNCIAS</b>	116
<b>ANEXO A</b>	119
Notas biográficas dos artistas citados em ordem alfabética	
<b>ANEXO B</b>	121
Discos citados na sequência da dissertação	
Canções citadas em ordem alfabética	
<b>ANEXO C</b>	128
Links de documentários sobre os violeiros estudados.	

“Apois pra o cantadô i violero  
Só há três coisa nesse mundo vão  
Amô, furria, viola, nunca dinheiro  
Viola, furria, amô, dinheiro não”.  
(Elomar Figueira Melo)

[Digite aqui]

## 1. INTRODUÇÃO

As comunidades interioranas do Brasil têm a música como elemento presente em seu cotidiano. As rezadeiras das trezenas de Santo Antônio, as festas juninas, as folias de reis, entre outras, transformaram-se em mediadoras de relações dessas localidades, promovendo uma celebração desse cotidiano.

Nos cantos de mutirão, homens e mulheres realizam charadas a serem respondidas por outros grupos, enquanto as cantigas de roda transmitem valores de forma lúdica, fazendo com que a música rural seja, em certa medida, um agente formador e amenizador das relações sociais.

Ao observarmos a trajetória da música caipira enquanto gênero e estilo, há uma quantidade de elementos temáticos e de linguagens sonoras que representam a grande diversidade da música de viola. Cantadores, andarilhos, estradeiros, heróis ignorados, o lavrador assalariado são personagens que fazem parte de uma poética romântico-dissertativa. O carro de boi, o rancho, a criação e, sobretudo, a tragédia são temas utilizados para cantar as histórias de migrantes que, no passado, narravam suas memórias por meio da oralidade.

Na grande variedade da música brasileira, as práticas sociais interioranas sempre estiveram presentes em gêneros musicais como inspiração para composições que refletissem a relação do indivíduo com sua realidade, sobretudo a saudade, que, como tema de canções, é um sentimento que simboliza um profundo fenômeno cultural.

A música caipira como gênero fonográfico tem sua gênese na década de 1920, com a motivação de Cornélio Pires em registrar toadas, modas e poemas do homem do campo, que, além de promover um registro de práticas tradicionais a longo prazo, tornou possível a manutenção de uma memória viva por meio do eu-lírico e do som da viola.

Todavia, durante o século XX, a música caipira passou por metamorfoses que acompanharam tendências estéticas presentes em cada década e desenvolveu incorporações, distanciando-se do cancionero popular que caracterizava as gravações de Cornélio Pires e das primeiras duplas.

A busca por uma renovação na música caipira promoveu um distanciamento da viola e do violeiro por meio da incorporação de uma estética de cowboy texano e da música country estadunidense, promovendo um complexo identitário mediante a interpretações folcloristas da música caipira tradicional.

[Digite aqui]

No entanto, a música de viola também buscou suas renovações. Violeiros contemporâneos passaram a fundir técnicas do Jazz, da MPB e do Rock, entre outros, desenvolvendo novas linguagens e possibilidades sonoras, mas sem uma crise identitária com o mundo rural e seu berço na música caipira.

Atualmente, nomes como Paulo Freire, Ivan Vilela, Gustavo Guimarães, Bilora, Lais Assis e Adelmo Arcoverde são alguns exemplos de violeiros que transitam na fronteira entre o tradicional na música de viola e as experimentações sonoras que levaram para novas linguagens.

Com isso, é evidente que a música de viola não é a mesma de sua origem. Apesar de o gênero caipira, ainda hoje, ser promovido pelos grupos de catira, encontros de violeiros e novas duplas cantando modas antigas e novas que se configuram em um padrão de composição, a música de viola utiliza todos esses elementos, além de incorporar outros gêneros.

O divisor de águas da nova música de viola, sem dúvida, foi Almir Sater. A partir de outros referenciais musicais, desenvolveu uma música única, sem negar suas origens rurais. No entanto, em meio à transformação estética da música caipira no cowboy texano, a presença de Almir Sater na telenovela Pantanal, da extinta TV Manchete, promoveu uma renovação de uma memória mística do violeiro.

Esse herói andarilho, pactuado com o diabo para desenvolver sua destreza nos toques da viola, também gestou uma renovação da música de viola. A partir de Almir Sater, violeiros e violeiras passaram a fazer parte de um circuito restrito de uma música que renascia nos centros urbanos, mas com a sonoridade do campo.

Um dos aspectos da música caipira sempre foram as duplas e, se fizermos um esforço, entenderemos que nomes como Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, Tião Carreiro e Pardinho, Carreiro e Carreirinho, Pena Branca e Xavantinho fazem parte da memória de qualquer indivíduo que tenha desenvolvido o interesse pela música caipira. No entanto, uma renovação característica dos novos violeiros é o fato de não ser comum estarem inseridos em duplas, como era na tradição da música caipira da era do disco.

O violeiro contemporâneo não pertence a duplas. Mas o fato de não pertencer a duplas não significa que não abrace parcerias e coletivos para a gravação de álbuns ou para a realização de festivais. E a principal característica desses artistas é serem autônomos na produção de suas obras.

Os violeiros estudados neste trabalho – Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola – são independentes e não pertencem a grandes gravadoras. De modo geral,

[Digite aqui]

gerenciam suas produções por meio de parcerias que se configuram em álbuns presentes em plataformas digitais e de forma física.

Apesar de suas composições serem distintas, a devoção, o cancionário popular e o mundo rural são elementos que não se ausentam de suas obras.

Visto isso, abordaremos, no capítulo *dois*, uma breve trajetória da origem da viola caipira e de como essa música se constrói utilizando os elementos de uma tradição rural ao longo do tempo. Procuramos descrever a importância do violeiro, de sua devoção na composição das canções e suas transformações a partir do século XX, com a indústria fonográfica e seu desenvolvimento por meio dos meios de comunicação.

No capítulo *três*, estão presentes as discussões filosóficas e sociológicas em torno da música enquanto objeto de pesquisa. Apresentaremos o campo de estudos da sociologia da música, no qual este trabalho se situa, bem como os limites desse estudo sociológico da música popular.

O capítulo *quatro* constitui-se no objeto central desta dissertação. Nele nós discutimos e analisamos individualmente as canções presentes nos álbuns selecionados, por meio do método da decomposição/recomposição musical, apresentando os elementos formais e de conteúdo, assim como suas expressões estéticas articuladas às mudanças na música de viola produzida por esses artistas.

Por fim, nas considerações finais, revisitaremos, de forma sucinta, os elementos apresentados nos capítulos desta dissertação.

Além disso, há, neste trabalho, três anexos importantes.

No primeiro (Anexo A), há uma resumida apresentação biográfica de todos os artistas caipiras e novos violeiros que foram citados nesta dissertação. No segundo (Anexo B), há a referência de todas as músicas e discos citados, junto a um QR Code que dá acesso direto à obra em questão e, por fim, há o Anexo C, com *links* para documentários e programas sobre os violeiros estudados neste trabalho.

## 2. ORIGEM DA MÚSICA CAIPIRA

No início do período colonial, com a chegada de portugueses sem recursos, o sustento era baseado em pequenas atividades agrícolas nas áreas distantes ou nas pertencentes aos donos dos engenhos. Nas áreas de produção da cana-de-açúcar do Nordeste, havia lavradores que cultivavam lavouras de subsistência para o pagamento do uso de uma terra arrendada, fosse com trabalho, fosse com dinheiro arrecadado com a venda do produto cultivado. Esses agricultores são a origem do campesinato brasileiro (ANDRADE, 1999).

A impossibilidade competitiva da capitania de São Vicente com a produção açucareira do Nordeste, bem como a distância da Europa serão resolvidas na medida em que o ciclo do ouro se inicia nos chamados Sertões das Gerais, o que possibilitou o desenvolvimento de cidades nessas regiões, com a constituição de um cotidiano que, para o estudo da música dos violeiros mineiros que propomos, é de grande relevância.

Durante o período colonial, apesar de algumas revoltas, como Palmares, Conjuração Mineira e Conjuração Baiana, promoverem uma reação da administração portuguesa, houve uma estabilidade administrativa na medida do possível. Essa estabilidade é abalada diante dos eventos que acompanharam a chegada da corte portuguesa ao Brasil, a abertura dos portos e o fim do Pacto Colonial.

Com a centralização política da recém-nascida nação brasileira e o café tornando-se o principal produto agrícola nos meados do século XIX, tem início um processo de substituição do açúcar nordestino como principal produto rentável para as exportações e, com essa mudança produtiva, a abertura de novos mercados consumidores e a possibilidade de negociação de suas mercadorias nas regiões fora do pacto colonial também promoveram mudanças que desencadearam uma ampliação do mercado interno, que era estagnado no período colonial (KOWARICK, 1994).

A partir das transformações econômicas e sociais ocorridas no Brasil durante o século XIX, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) denota a importância dos escritos folclóricos como ponto de partida para o aparecimento do campesino na literatura. Mas é a partir de Caio Prado Jr. e seu estudo sobre economia agrária da “camada intermediária” existente no cenário do meio rural brasileiro que esses trabalhadores aparecem sob denominação de agregados, meeiros, sitiantes, entre outros. Essas denominações

nomeiam esses trabalhadores enquanto camponeses, seja com ou sem propriedade (QUEIROZ, 1973).

Outro trabalho de grande importância que se refere aos estudos das sociedades camponesas é o de Antônio Candido (1982), sobre a cultura caipira como “um tipo de vida” ou “um modo de ser”. Mediante suas observações no município de Bofete, no estado de São Paulo, durante a década de 1940, o autor buscou compreender as origens, a forma de vida e as transformações do caipira paulista. Para Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973), um dos aspectos mais importantes desse trabalho consistiu na percepção do caipira como um ser social integrado a uma organização de vizinhança, rompendo com a representação que o via como um sujeito isolado do mundo.

Nesse contexto, esse campesino herda dos bandeirantes um tipo de nomadismo que caracteriza, por certo tempo, a cultura caipira. Inicialmente reconhecidas por uma cultura rústica, o equilíbrio dessas comunidades está relacionado a partir do mínimo vital (o mínimo de alimentação necessária) e do mínimo social (o mínimo de organização necessária para reproduzir a vida do grupo). Esse sistema econômico, segundo Candido, é fechado, com uma produção autossuficiente, e depende de uma produção doméstica.

A economia do camponês é, conseqüentemente, dependente de uma policultura, destinada ao sustento doméstico. Quando há excedente, os produtos são comercializados em feiras, transformando esses espaços em uma rede de contato do camponês com outros grupos (QUEIROZ, 1973). Além das feiras, tanto Candido (1982), quanto Queiroz (1973) atestam a importância dos eventos coletivos que promovem o rompimento da barreira da unidade familiar.

As festas litúrgicas são exemplos de eventos coletivos que constroem os aspectos culturais necessários para este estudo. Nas festas de padroeiros, festas juninas, festas do Divino, o “dono da festa” ou “tesoureiro da festa” é incumbido da organização e articulação dos participantes a fim de sua realização por meio de um mutirão de trabalhos, que é acionado quando a mão de obra doméstica não é suficiente. E isso acontece nos momentos de plantio, colheita e construção de casas, o que reforça laços de parentesco que compõem determinado bairro rural.

É nesse contexto que a música de viola em Minas Gerais tem sua origem. O cateretê, o cururu e o samba rural são alguns exemplos da música tradicional de comunidades rurais, assim como a moda de viola presente na região denominada caipira (TINHORÃO, 2001). Apesar de a origem desse gênero musical ser o Estado de São Paulo, especificamente o interior, e de esse ter sido promovido por meio do trabalho de Cornélio

[Digite aqui]

Pires, sobre quem iremos tratar nos próximos tópicos, a contribuição dos músicos do interior de Minas Gerais, a partir de violeiros como Tião Carreiro, Renato Andrade e Zé Coco do Riachão, é significativa para o desenvolvimento de um estilo musical presente de particularidades e difundido, ao longo do século XX, pelo rádio e pela indústria fonográfica.

Segundo José de Souza Martins,

Ainda hoje é grande a desinformação sobre os fluxos migratórios internos para São Paulo nos anos cinquenta. A começar pelo fato de que poucos se deram conta de que as grandes correntes migratórias dessa época procediam de Minas Gerais e do Nordeste e não só dessa última região. Quase nada se fala sobre os mineiros que se distribuíram pelos bairros e pelo subúrbio de São Paulo e que tiveram grande importância na revitalização da cultura rural dentro da cidade, raiz e base do florescimento da música sertaneja e da disseminação de concepções e estilos antiurbanos de origem ou inspiração rural. (MARTINS, 2008, pág.111)

A música de viola em Minas Gerais tem suas particularidades estéticas inspiradas nas formas de tocar dos mestres das Folias de Reis, festas de São Gonçalo e do Cateretê, Festas do Divino, entre outras. Dentre as festas que são acompanhadas pela viola, as Folias de Reis têm início na noite de 24 de dezembro e finalizam no dia 6 de janeiro. A liturgia das folias gira em torno dos elementos pertencentes às narrativas do catolicismo: a anunciação, o nascimento, a estrela de Belém, o ofertório, os reis magos, o agradecimento e a despedida.

Em sua comitiva, há participantes representando os reis magos e realizando visitas às casas de devotos e em reverência aos presépios, enquanto outros, na figura do palhaço, representam satanás ou o rei Herodes, conforme a região em que a folia é realizada (ARAÚJO, 2004). Para o acompanhamento musical das Folias de Reis, violas, pandeiros, rabecas e pífaros fazem o arcabouço sonoro para as vozes entoarem as narrativas devocionais diante do presépio.

Outro elemento formador da música caipira foi o cateretê. Inicialmente difundido pelos jesuítas com o propósito de catequização indígena, tornou-se presente nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, tendo como variação a velocidade rítmica nas batidas dos pés e das mãos. Os dançadores de Cateretê procuram “pisar nas cordas da viola”, uma referência ao acompanhamento rítmico do instrumento para o uso da rima, batendo os pés

[Digite aqui]

e mãos. É também denominado, a depender da região, de catira, sapateado, cateretê mineiro e fandango. Uma característica importante do cateretê é a moda de viola, que é cantada em versos que narram uma história e representa a hora do descanso para os dançarinos (ARAÚJO, 2004).

Sobre São Gonçalo do Amarante e a devoção dos violeiros, trataremos mais tarde. Porém, as danças de São Gonçalo são de grande importância para a música de viola, tanto pelo fato de o instrumento estar presente em sua manifestação, quanto pelo de o Santo ser considerado protetor dos violeiros.

Não há uma data específica para a realização de sua festa. De modo geral, as danças de São Gonçalo são realizadas mediante a graça alcançada pelo devoto. O pagamento da promessa é feito por meio de uma dança, acompanhada pela viola, de frente para a imagem do santo. Geralmente, a dança dura a noite inteira com o sapateado do cateretê (ARAÚJO, 2004).

É importante salientar que a dança e a devoção são aspectos que fazem parte da música caipira. É a partir desses elementos que vão surgir as técnicas de tocar a viola, ritmos, estrutura do canto e sobretudo os temas presentes nas canções.

Hoje, a música de viola em Minas Gerais, a partir da incorporação de técnicas e ritmos relacionados a uma tradição popular, apropriou-se de outros gêneros musicais, realizando diálogos e fusões que possibilitaram aos novos compositores criarem uma música inspirada em um costume, porém promovendo uma renovação nesse gênero não mais tão caipira.

Apesar de as narrativas poéticas das canções terem, nas práticas sociais do interior, a fonte de inspiração para a composição de suas músicas, os violeiros em Minas Gerais mantêm uma tradição renovada, possibilitando a ampliação técnica e sofisticacões harmônicas a partir dos diálogos com outras formas musicais.

Essas renovações foram possíveis a partir de novos violeiros que fizeram das manifestações populares do interior sua fonte de inspiração a partir de uma vivência urbana e, muitas vezes, acadêmica, rompendo a dualidade campo/cidade. Violeiros como Paulo Freire, Ivan Vilela, Roberto Correa e, evidentemente, Almir Sater levaram a música de viola para sonoridades distantes da música caipira do século XX. Por meio de uma erudição técnica na música, agregando diversas formas de tocar a viola em suas linguagens, mantiveram essa música renovada, como podemos observar no exemplo abaixo.

Os caminhos mudam com o tempo  
Só o tempo muda um coração  
Segue seu destino, boiadeiro  
Que a boiada foi no caminhão  
A fogueira, a noite  
Redes no galpão  
O paiero, a moda  
O mate, a prosa  
A saga, a sina  
O causo e onça  
Tem mais não  
(Almir Sater/Renato Teixeira)



Figura 1 - Ouça Peão utilizando o QR Code

A letra da música “Peão”, de Almir Sater e Renato Teixeira, traz uma narrativa de um modo de vida que não existe mais devido ao avanço da modernização das formas de trabalho no campo. Entretanto, apesar da “lembança” narrada na canção, os aspectos técnicos e harmônicos estão distantes da música elaborada no início da produção fonográfica da música caipira. Duplas como Tônico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, Carreiro e Carreirinho descrevem, em suas canções, a experiência camponesa num determinado contexto social. Já os violeiros contemporâneos, predominantemente, referem-se ao interior do Brasil, às suas origens, reforçando um imaginário rural sobre circunstâncias que já não existem mais. A música de Sater lembra o boiadeiro, mas, no presente, a pecuária no Centro-Oeste e Sudeste do País obedece a imperativos da reprodutibilidade capitalista, o boiadeiro foi substituído por práticas modernas e o vaqueiro já não trabalha de forma solitária, percorrendo longas distâncias.

Segundo o violeiro Roberto Correa (2019), em sua obra *Viola Caipira, das práticas populares à escritura da arte*, esse instrumento é encontrado em diversas regiões do Brasil, com, pelo menos, seis tipos diferentes, quais sejam: viola machete, também

[Digite aqui]

chamada de viola de samba, viola de buriti, do Tocantins, viola de cocho, do Mato Grosso, viola dinâmica de repentista, viola caiçara ou de fandango e a viola caipira de 5 pares de cordas. Assim como em Portugal, a viola no Brasil adquiriu aspectos regionais de fabricação e uma variada quantidade de afinações. A presença da viola em diversas regiões possibilitou uma variedade de linguagens a partir de cada localidade.

Não obstante, a viola ficou mais conhecida como caipira, mesmo havendo muitos tipos de variação do instrumento no nosso território, como será demonstrado no próximo capítulo. Ao mesmo tempo em que há a valorização das diferenças técnicas de construção, há também uma tentativa de sistematização técnica focada na viola paulista, especialmente no ritmo pagode, criado por Tião Carreiro, como referencial de execução de todo aprendiz e de violeiros, como veremos no próximo capítulo.

Nesse contexto, abordaremos brevemente a relação da viola com a gestação de uma música fundamentada nas manifestações do catolicismo popular, suas temáticas variadas para além da devoção e, sobretudo, como os violeiros contemporâneos utilizam o passado dessas práticas do campesinato na elaboração de suas canções.

No passado, com padrões culturais que separavam o modo de vida do campo do da cidade, ainda era possível, de forma generalizada, atribuir ao homem do campo denominações pejorativas como ingênuo, grosseiro, sujo, entre outros, o que, no Nordeste, recaía sobre o matuto e, em São Paulo, sobre o caipira. O preconceito sobre os hábitos rurais nos meios urbanos decorria da aceleração da industrialização do País no início do século XX (ANDRADE, 1999).

A aceleração do desenvolvimento dos meios de comunicação promoveu, através do rádio e da TV, uma redução da distância entre rural e urbano na medida em que hábitos foram mesclados, o que tornou tênue essa fronteira. Festas como o carnaval passaram a ser celebradas em cidades do interior com o nome de micaretas, festas juninas passaram a ser celebradas em cidades de médio e grande porte, como em Caruaru e Campina Grande, e transformadas em referências turísticas.

Para a música de viola, é impossível separar a expressão artística do contexto social do qual ela surge, na medida em que essa arte é o resultado do trabalho do artista através do contato com suas memórias e com o que o cerca, proporcionando uma idealização de práticas sociais que toma como inspiração.

A música é o ofício em que o esforço e o estudo promoverão uma execução satisfatória para o instrumentista, mas, para o tocador de viola, isso não basta, pois se trata de um instrumento carregado de crenças e histórias sempre alimentadas pelos violeiros.

[Digite aqui]

Para Pereira da Viola, ser violeiro não é uma escolha do tocador, mas, sim, da viola, sustentando a ideia de que o instrumento é vivo e tem personalidade. Para Almir Sater, a viola é uma concepção e, se o tocador não tiver afinidade com o mundo rural, a viola não toca, o talento é inútil. Para Chico Lobo, ser violeiro é uma sina, uma predestinação e não adianta estudar, deve-se recorrer aos santos ou ao diabo. (NAPOMUCENO, 1999)

Tendo em vista a música de viola, na análise da música popular, deve-se levar em conta as circunstâncias sociais em que as obras foram elaboradas, buscando entendê-las dentro de uma perspectiva mais ampla. Em virtude disso, faz-se necessária uma discussão acerca das origens da viola e sua presença em território brasileiro, nas suas variadas formas de concepção, técnicas e sonoridades, assim com os meios para se entender o contexto social em que a música de violeiros contemporâneos está inserida no gênero caipira.

Para este presente capítulo, não destinaremos muitas laudas para uma reflexão sobre o campesinato brasileiro e suas mudanças histórias, mas, sim, para como a redução ou a atenuação de uma fronteira entre rural e urbano contribuiu para uma significativa mudança na música caipira, a qual chamaremos de música de viola.

## 2.1 A Viola e o Violeiro

Ao longo dos séculos, a música tornou-se o elemento artístico essencial para a representação de um povo. A música tem poder de conectar pessoas, seja por afinidade estética, seja para externar manifestações culturais. É nesse sentido, como aglutinadora de diferenças regionais, que a viola caipira se constituiu como uma das principais expressões populares no Brasil. A música de viola parte de uma relação entre o instrumentista, o instrumento e sua memória, produzindo uma música com o olhar no passado, porém renovada a partir da influência de outros estilos.

A viola caipira, também denominada sertaneja, de dez cordas, de arame, nordestina, entre outros nomes, é um instrumento de origem portuguesa que expressa linguagens a partir da região na qual se faz presente (VILELA, 2013). Hoje a chamamos de viola brasileira.

Em terras coloniais do Brasil, a viola foi disseminada com as empreitadas dos bandeirantes e tropeiros, apesar de sua presença fazer parte de cidades como Recife (PE) e Salvador (BA), como podemos verificar em versos de Gregório de Matos. A relação entre música e poesia na obra de Gregório de Matos está relacionada às práticas medievais

[Digite aqui]

dos bardos a partir do uso de um instrumento musical da versificação. Podemos considerar essa premissa através de registro biográfico de Rabelo (2013) sobre Gregório de Matos ter usado uma viola de cabaça.

Com estas prendas fazia apreço particular de uma viola, que por suas curiosas mãos fizera de cabaço, frequentado divertimento de seus trabalhos: e nunca sem ela foi visto nas funções a que seus amigos o convidaram; recreando-se muito com a brandura suave de suas vozes. Por esta viola, que havia deixado na Madre de Deus, fazia extremos tais, receando, que sem ela o embarcassem: que o vigário Manuel Rodrigues, a quem feriam na alma suas desgraças, prontamente lha mandou com um liberal donativo para as cordas dela (Rabelo, 2013: 41).

A viola e sua música fazem parte da cultura brasileira. Ao longo dos anos, passou por mudanças significativas, em função das potencialidades técnicas, culturais e sociais que esse instrumento reúne de forma tão diversificada. Essa diversidade das violas e linguagens expressas através da sua música manifesta-se em seus modelos e formas, tipos de afinação, temáticas poéticas, maneiras de execução e, ainda hoje, passa por mudanças que são representadas por instrumentistas.

Em sua origem, a viola descende do alaúde, que foi introduzido na Península Ibérica pelos árabes, transformando a região no berço de instrumentos de cordas dedilhadas do planeta (VILELA, 2013). O músico catalão Luis Soler, em sua obra *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro*, afirma que os árabes foram os principais responsáveis pela introdução da rima na poética ibérica e isso viria a se transformar no repente nordestino em variadas modalidades de desafio, como o martelo agalopado, o galope à beira-mar, a sextilha, o quadrão, entre outras, que chegaram à colônia assimiladas por Portugal.

Com a desocupação administrativa dos mouros na Península Ibérica e as guerras de reconquista, houve uma tentativa de deixar a influência dos instrumentos musicais árabes (o alaúde e o rebab, que viria a se tornar a rabeça no Brasil) na expressão musical espanhola, proporcionando uma música que carregasse os valores cristãos devido à existência do califado de andaluz por oito séculos. Fato é que os árabes promoveram um berçário de instrumentos dedilhados na Península Ibérica (VILELA, 2013).

Diante da necessidade de criar um instrumento que fosse diferente do Alaúde, os cristãos espanhóis inventaram a vihuela barroca, com 10 cordas de tripas. Quando,

[Digite aqui]

definitivamente, os árabes foram expulsos da Espanha, Portugal recebe os novos imigrantes mouros devido a suas especialidades técnicas a serem utilizadas no período das navegações do século XVI.

Como a metalurgia era um dos ofícios dos mouros, foi desenvolvida a liga de arame de metal fino, que podia ser usada como corda de instrumento. Originalmente, as cordas dos instrumentos dedilhados e de arco eram feitas de tripa de animal e com baixa durabilidade. Para cada conjunto de cordas do instrumento, um animal era morto e isso inviabilizava a manutenção dos instrumentos nas expedições marítimas. Com isso, os carretéis de arame possibilitavam uma durabilidade maior e era possível levar metros dessa liga sem preocupação (SOLER 1995).

A utilização do arame nas vihuelas e nos rebabs dos árabes foi essencial, para os jesuítas, no processo de catequização dos nativos na colônia portuguesa e promoveu uma releitura desses instrumentos nessas terras, nascendo a viola brasileira e a rabeca. A imagem abaixo demonstra as variações da viola portuguesa.



Figura 2: [https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa\\_viola/voa\\_viola.html](https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa_viola/voa_viola.html)

Segundo José Alberto Sardinha, o povo português denomina viola o instrumento de cordas de dedilhadas e com caixa de ressonância em formato de oito, com a principal característica de ter cinco cordas duplas, podendo apresentar outras denominações a depender da localização. (SARDINHA, 2001)

A viola foi trazida ao Brasil pelos jesuítas e colonos portugueses, o que consta em documentos do início do período colonial que fazem referência ao uso desse instrumento

[Digite aqui]

para a catequização dos nativos. A presença dos jesuítas na colônia portuguesa promoveu uma introdução de instrumentos ibéricos que faziam parte do processo de catequização dos cativos, fossem indígenas ou africanos. O padre Betteendorf, em seu relato sobre a liturgia católica, menciona que domésticos, como Diogo Pereira, na aldeia de Inhauaba, no Pará, junto a seus músicos, acompanhavam as missas com violas e rabecas e tocavam com grande habilidade (HOLLER, 2016).

No início da colonização no Brasil, o ensino de instrumentos de cordas dedilhadas era realizado pelos jesuítas e essa restrição dissipou-se ao longo do período colonial, transferindo esse aprendizado para a oralidade popular ou familiar nas práticas devocionais das festas dos santos católicos. De pai para filho, violeiros mantiveram a habilidade de tocar o instrumento por meio da oralidade, diferenciando-se de outros tocadores e mantendo diferenças nas formas de criar toadas. Essas particularidades técnicas e de afinações entre os violeiros, dado o isolamento na zona rural, proporcionaram o surgimento de artesãos para a fabricação do instrumento com características específicas por região e suas técnicas de execução da viola.

A música caipira tem sua gestação nas manifestações do catolicismo popular do Brasil. Folias de Reis, Catiras, Cateretês e Festas de São Gonçalo eram motivos para que tocadores se encontrassem e trocassem experiências em desafios através de toques de viola. Ainda há violeiros executando essas atividades pelo interior do Sudeste, nas Folias de Reis, festas de São João e Santo Antônio. Missas com a presença de orquestras de violeiros ainda são realizadas pelo interior do Sudeste e parte do Nordeste.

O violeiro é um centralizador das manifestações populares, mas essa centralização está mais relacionada aos elementos místicos que o envolvem do que aos seus talentos técnicos musicais. A oralidade da tradição do aprendizado é o gerador de características individuais não sistematizadas que vão desenvolver formas de tocar que se transformam em desafios entre esses instrumentistas e, para o vencedor, o prêmio é a dúvida geral em relação ao seu aprendizado sobrenatural.



Figura 3: Violeiro Caipira, 1918 - Oscar Pereira da Silva

Há de observar-se que não há referências em imagens sobre a viola e suas características no início da colonização. Utilizaremos as referências que possuem as violas de Queluz (hoje, Conselheiro Lafaiete) produzidas no Brasil, no estado de Minas Gerais, que, devido à migração portuguesa em finais do século XIX, incorporaram características portuguesas na construção dos instrumentos de cordas dedilhadas, destacando-se por uma marchetaria que as tornaria referência na construção de violas a partir de duas importantes famílias de construtores, a Meireles e a Salgado.

Apesar de terem características similares em sua construção, as violas de Queluz produzidas pelas principais famílias de luthiers da região anteriormente citadas mantêm particularidades de construção que foram perpetuadas no século XX por mestres da construção como Zé Coco do Riachão, Minervino e Nego de Venança, em Minas Gerais, e pela família Pereira, no litoral do Paraná, e ainda hoje são feitas sob encomenda pelas mãos de luthiers. (SOUZA, 2018,)

As violas de Queluz, em meados do século XX, pararam de ser fabricadas com a implantação de um modelo industrial de fabricação de instrumentos pela Tranquilo Gianinni e a marca Del Vechio, o que, de forma desigual, levou ao desinteresse pelas duas famílias mais importantes em sua construção, motivo pelo qual fecharam as portas de sua lutheria, sendo datada a construção da última viola de Queluz em 1969 pelo Luthier Eduardo Salgado.

De modo geral, as violas se caracterizam por instrumentos que têm cinco cordas, podendo ser duplas ou triplas. As violas de Queluz, por exemplo, possuem 12 cordas, duas triplas e três duplas.

Outra característica da viola são as afinações. Como não havia uma escola de viola e geralmente o aprendizado era individual ou transmitido pela da família, era comum haver uma grande variedade de afinações relacionados ao canto do tocador. Essas

[Digite aqui]

afinações, de modo geral, foram criadas de modo que o violeiro pudesse tocar suas músicas utilizando um único dedo. As afinações são feitas como um acorde (conjunto de notas em um instrumento harmônico) aberto e oitavado, seja em Mi ou Dó, por exemplo, e não levam o nome das notas, mas, sim, o que a sonoridade representa para o instrumentista.

As afinações em Mi e Ré são denominadas “cebolão” por caracterizar as lágrimas de quem descasca a cebola. “Rio abaixo” é a afinação em Sol, fortemente usada no norte de Minas Gerais, geralmente representada por histórias de violeiros pactados com o diabo. Esta afinação também foi utilizada pelos primeiros músicos de blues do sul dos Estados Unidos e fortemente associada a pactos com o demônio, a exemplo do *bluesman* Robert Johnson. Há outras afinações pouco utilizadas como “cana verde”, “Paraguaçu”, “realejo”, “natural”, “rio acima”, entre outras.



1

Figura 4: [https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa\\_viola/voa\\_viola.html](https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa_viola/voa_viola.html)

## 2.2 A religiosidade na música de viola

A devoção é outro elemento presente na música raiz de viola, o que é bem exemplificado nas festividades devocionais para São Gonçalo. Jorge Campos Tavares, em

<sup>1</sup> [https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa\\_viola/voa\\_viola.html](https://www.recantocaipira.com.br/eventos/voa_viola/voa_viola.html)

[Digite aqui]

sua obra *Dicionário dos Santos*, remete a origem de São Gonçalo à região de Guimarães, em Portugal, por volta do início do século XII. Foi ordenado sacerdote e partiu em peregrinação para a terra santa e, ao retornar, ingressou na ordem de São Domingos e passou a ter inúmeros milagres atribuídos a sua pessoa nesse período. Antes da sua morte, retirou-se para a região de Amarante e passou a viver como eremita. Foi beatificado pelo Papa Pio IV em 1561, mas nunca foi canonizado.

Em Portugal, o Santo aparece nas imagens portando vestes de frade dominicano, com cajado e livro na mão, tem fama de casamenteiro e é requisitado para resolver questões de fertilidade.



Figura 5: Representação de São Gonçalo do Amarante no Brasil

Os portugueses popularizaram a devoção a São Gonçalo no Brasil durante o período colonial e, por ser cultuado com danças e música, assumiu a função de protetor de violeiros, trocando as vestes dominicanas por trajes de colono com uma viola na mão. No Brasil, a devoção a São Gonçalo era demonstrada com uma dança, além de ser comum encontrar fiéis nas portas das igrejas distribuindo pães devido à graça da fertilidade e à chegada de um filho. (LOBO, 2015)

[Digite aqui]

Embora a data oficial de festejar São Gonçalo seja 10 de janeiro, no Brasil, a devoção é celebrada em qualquer época. As promessas são feitas pelos que buscam cura de doenças, realização de casamento, entre outros. Ao alcançar a graça pretendida, o devoto deve pagar ao Santo com uma dança realizada em frente ao altar com a imagem de São Gonçalo. Geralmente são doze dançarinos (simbolizando a quantidade de apóstolos de Jesus) divididos em duas filas de seis, uma de frente para a outra, como uma quadrilha acompanhada pela viola e entoando os versos: *“São Gonçalo não quer missa, não quer prece, nem esmola, só quer dança bem dançada, com rabeca e com viola! São Gonçalo disse ontem e hoje torno a dizê: quem promete festa a ele, trate logo de fazê!”*

A crença é um importante elemento temático na música de viola e, com características individuais entre os violeiros, histórias de pactos com o diabo para tocar a viola não são raras. Ivan Villela, em sua obra *Contando a própria história*, faz um relato sobre um violeiro da serra do Caparaó, que, questionado se valia a pena realizar um pacto com o diabo para tocar viola, respondeu que valia muito e não havia problema já que Deus adora a viola e, ao morrer, basta gritar “Sou violeiro!” que as portas do paraíso se abrem. (VILELA, 2013)

O elemento místico ainda está presente entre instrumentistas: violas enfeitadas com fitas benzidas em uma Folia de Reis, medalha de São Bento presa na viola, guizo de cascavel no bojo do instrumento, entre outros. Há dois depoimentos sobre a viola caipira no documentário *Viola Encantada*, organizado pelo Instituto Câmara Clara, que expõem este elemento mágico do instrumento para o violeiro (2016).

"A viola, eu considero ela meio sagrada, sabe? Tem dia que você não consegue afinar. Aí você pensa que é a viola que tá ruim e não é. É a gente. E você não afina...Ela não chega... E tem dia em que você mexeu, tá afinada. É isso. " Depoimento de Henrique Netto, violeiro residente em Limeira-SP.

"A viola é pequenininha demais para o tamanho de som que ela produz. Eu defino o som da viola como encantamento. Mesmo que você já toque todo dia, se você pegar ela e afinar, vai ter um encantamento, todo dia". Depoimento de Rafael Cardoso, regente do Grupo Raizes de Atibaia.

A arte de tocar a viola, segundo Rosa Nepomuceno, em sua obra *A Música Caipira da roça ao rodeio* (1999), é a mistura de elementos culturais da matriz africana, indígena e de tropeiros que levavam a viola no lombo das tropas de mulas pelo interior e essa mistura, para além da devoção, promoveu toadas que contavam histórias de lugares

distantes refletindo a imagem de paisagens, pessoas, notícias, lendas, o imaginário fantástico do homem rural.

Retornando aos elementos sobrenaturais que recaem sobre os violeiros, são comuns, no imaginário caipira, histórias de violeiros lobisomens, assombrações, castigos, repreensões do além, espíritos maléficos, ira da natureza. Tais elementos fazem parte de narrativas cantadas, cordéis, modas de viola que, em tom proverbial, funcionam como aconselhamentos para a manutenção da fé (SANT'ANNA, 2015). Evidentemente, o olhar místico sobre os violeiros era mais comum entre as comunidades rurais, enquanto os instrumentistas contemporâneos amarram fitas benzidas nas Folias de Reis, utilizam medalhas de São Bento e fitas pretas com o propósito de manter viva uma tradição imaginária.

Histórias sobre o perigo da viola e dos violeiros estão presentes em registros portugueses. Roberto Correa (2019), professor e pesquisador, em sua obra *Viola Caipira (o avivamento no Brasil)*, refere-se a uma reclamação da cidade portuguesa de Ponte de Lima, datada de 1459, chamando atenção para o “feitiço da viola”. Segundo os acusadores, tocadores de viola costumavam invadir as casas para roubar e ter relações sexuais com as matriarcas, filhas e criadas dos fidalgos, por isso, era recomendado trancar portas e janelas ao ouvir o ponteio de violeiro.

O aspecto sedutor dos violeiros e mágicos da viola encontra-se nas ricas representações relacionadas ao feminino. As afinações da viola recebem nomes que são atribuídos a aspectos relacionados a mulher. A afinação Cebolão (em mi ou em ré) recebe esse nome devido ao choro das mulheres ao descascar a cebola. Segundo os violeiros, essa afinação acentua a melancolia e a tristeza nas toadas e, com isso, as emoções femininas ficam à flor da pele. A afinação em Rio Abaixo (em sol), mais usada no norte de Minas Gerais, é atribuída a violeiros que descem o rio sentados em canoas para seduzir donzelas que ficam até tarde na beira dos rios. Essa lenda também é relacionada ao diabo tocando viola, descendo rio abaixo sentado em um caco de cuia, tocando em festas e seduzindo as mulheres, mantendo uma idealização de fragilidade feminina segundo a qual as mulheres, diante das toadas dos violeiros, são passíveis de serem capturadas e seduzidas.

É importante salientarmos que, apesar de todos esses aspectos devocionais estarem presentes nas composições da música de viola, os violeiros aqui estudados utilizam-se dessas narrativas para a composição de suas obras. Apesar dos elementos de composição musical estarem associados às práticas sociais do campesinato, ainda assim,  
[Digite aqui]

essas práticas são idealizadas a partir de uma tradição inventada e difundida através da indústria fonográfica.

### 2.3. A música caipira da indústria fonográfica

Ao contrário de muitos instrumentistas de viola da atualidade, Pena Branca e Xavantinho é uma importante dupla caipira formada por trabalhadores rurais denominados meeiros. Eram participantes das Folias de Santo Reis e desenvolveram suas particularidades musicais por meio da participação constante em congadas no interior de Minas Gerais e São Paulo. Ao adquirir reconhecimento artístico, exemplificavam, em suas canções, as frustrações de uma mudança no modo de vida em busca da modernidade urbana, como vemos na música Rancho Triste.

Rancho Triste  
Seu moço, já na roça ainda existe  
Um ranchinho muito triste  
Porque não tem morador  
Um dia o lavrador cheio de filhos  
Deixou a roça de milho  
E pra cidade se mudou  
Pensando ser feliz mais que na roça  
Deixou a sua palhoça  
Pra morar no arranha-céu  
Mas tudo não passou de um sonho antigo  
Hoje sem lar, sem abrigo  
Desempenha o seu papel  
E a morena tem saudade da viola  
E o caboclo tem saudade do sertão

(Pena Branca e Xavantinho. 1993)



Figura 6 - Ouça Racho Triste utilizando o QR Code

Rancho triste é uma típica moda de viola na qual a narrativa principal tem por tema a saudade. A saudade é um fio condutor da música caipira, pois, a partir dela, são construídas histórias que narram as motivações migratórias para a cidade, as mazelas e sofrimentos dos camponeses no percurso e na nova vida, o alento para suportar o novo modo de vida, tudo lembranças construídas de um local e de um passado quimérico.

No gênero moda de viola, há características regionais, mas, de modo geral, esse gênero caracteriza-se por ritmos lentos e melancólicos, relatando tragédias como um boi que morreu, uma amada que se foi, a saudade da roça, entre outros. Além disso, as temáticas dessas cantorias acompanhadas da viola traziam como elementos problemas climáticos, solidão, a amada que se foi, a criação, a natureza, questões políticas e religiosas.

Segundo Elias (1995), a composição social a partir de um capital cultural permitiu a criação de uma estética musical capaz de representar uma memória ancestral. De forma idealizada, essa referência torna-se uma fonte de inspiração. Podemos observar essa memória rural através da letra de Angelino de Oliveira, Tristeza do Jeca:

Tristeza do Jeca:  
 Nesses versos tão singelos  
 Minha bela, meu amor  
 Pra você quero cantar  
 O meu sofrer, a minha dor  
 Eu sou como o sabiá  
 que quando canta é só tristeza  
 Desde o galho onde ele está  
 Nessa viola  
 eu canto e gemo de verdade  
 Cada toada representa uma saudade  
 (Angelino de Oliveira, 1917)



Figura 7- Ouça Tristeza do jeca utilizando o QR Code

Tristeza do Jeca é um exemplo fatalista da tragédia que se abate sobre o campesino diante de sua fragilidade. Ao contrário de Rancho Triste, canção de Pena Branca e Xavantinho que exalta uma saudade de um local passado, Tristeza do Jeca submete o indivíduo à submissão e à inação diante das mazelas da vida, além de relacionar a vida no campo à tristeza.

Essas composições são o registro de um capital social adquirido no local vivido ou de narrativas adquiridas por terceiros e usadas como temas para as toadas. Em outro clássico da música caipira, A cabocla Tereza, uma moda composta, recitada e cantada por João Pacifico, podemos observar o sentimento de vingança relatado pelo caipira devido à traição da amada:

A Cabocla Tereza

Lá no alto da montanha

Numa casinha estranha

Toda feita de sapê

Parei numa noite a cavalo

Pra mór de dois estalos

Que ouvi lá dentro bate

Apeei com muito jeito

Ouvi um gemido perfeito

Uma voz cheia de dor:

"Vancê, Tereza, descansa

Jurei de fazer a vingança

Pra morte do meu amor"

(João Pacifico e Raul Torres, 1940)



Figura 8 - Ouça Cabocla Tereza utilizando o QR Code

A canção Cabocla Tereza é um exemplo da representação do patriarcado no campesinato brasileiro. Esse patriarcado presente na poesia da canção justifica o feminicídio como um ato de vingança com o intuito de provocar no espectador o sentimento de compaixão com aquele que cometeu o ato criminoso em nome da honra.

[Digite aqui]

Cabocla Tereza é uma canção que reflete um mundo rural constituído de uma violência de gênero simplificada e normalizada em nome de um formato tradicional de família.

As evidências desse patriarcado são características da música caipira presentes em programações radiofônicas desde sua gênese, repercutindo por todo o território uma valorização moral da família tradicional. A gênese da música caipira da indústria fonográfica se inicia em 1919, com o lançamento do livro *Musa Caipira*, de Cornélio Pires, e mais outros tantos sobre poesia baseados em sua coleta de contos e músicas, tendo uma boa aceitação entre os intelectuais de sua época. Cornélio tinha como meta a divulgação, para o Brasil, daquelas manifestações culturais nas quais estava inserido. (NEPOMUCENO, 1999)

Ao visitar a gravadora Columbia para indagar o interesse da empresa em registrar em Lp música e histórias do caipira, recebeu a negativa com a afirmação de que as pessoas não estavam interessadas nesse tipo de música. A história registrada pelo sobrinho de Cornélio Pires, Ariovaldo Pires, é de que o diretor da gravadora impôs a condição de uma prensagem de mil Lps.

Cornélio fez o orçamento de mil cópias com o diretor da gravadora, pagou em dinheiro e impôs suas condições: queria a tiragem com selo vermelho levando seu nome, além da exclusividade para comercializá-los. "Turma Caipira Cornélio Pires" trazia músicas de Raul Torres, com o pseudônimo de Bico Doce, de Paraguaçu, com o pseudônimo de Maracajá, e também de outros artistas que gravaram na Série Cornélio Pires. As exigências foram atendidas pelo diretor da Columbia diante de sua dúvida sobre o interesse do público nos temas abordados nas gravações. Em um mês, haviam sido gravados seis discos com um total de 30 mil cópias. De carro, Cornélio saiu pelo interior divulgando e vendendo as cópias e rapidamente finalizando as tiragens. Nascia, assim, a era do disco da música caipira. (VILELA, 2015)

O trabalho de Cornélio Pires foi pioneiro no registro do cancionero popular da região Sudeste. Promoveu espetáculos em circo em várias regiões do Brasil e formou as primeiras duplas: Nhô Pai e Nhô Fio, Xerem e Tapuia, Palmeira e Piraci, Alvarenga e Ranchinho, entre outros, ficando conhecido como o "bandeirante do folclore paulista". (VILELA, 2015).

Cornélio Pires, como primeiro produtor independente, ofereceu à indústria fonográfica um gênero musical que se tornaria um filão de vendas e que também passou a ser difundido durante a era de ouro do rádio, décadas de 1940 e 1950 do século XX. A música "Jorginho do sertão", de composição do próprio Cornélio Pires e executada pela [Digite aqui]

dupla Mariano e Caçula, torna-se o registro em disco de uma tradição caipira inventada pela indústria fonográfica.

A partir das primeiras gravações, muitos compositores vão se apropriar de letras e músicas do cancionero popular, gerando debates acalorados sobre a autoria de suas composições. (NEPOMUCENO, 1999) Um exemplo dessa apropriação do cancionero popular foi a gravação da famosa “Moda da Pinga”, por Inezita Barroso, em 1953. Com dificuldade de encontrar o autor da obra, Paulo Vanzolini, famoso compositor de Ronda, acrescentou versos a “Moda da Pinga” e a registrou em uma gravação de Inezita Barroso em seu primeiro compacto: de um lado, Ronda e, do outro, “A moda da pinga”.

Co'a marvada pinga é que eu me atrapaio  
 Eu entro na venda e já dô meu taio  
 Pego no copo e dali num saio  
 Ali memo' eu bebo, ali memo' eu caio  
 Só pra carregá é qu'eu dô trabaio, oi lá  
 (Vanzolini, 1993)



Figura 9 - Ouça Marvada pinga utilizando o QR Code

Outra música caipira com paternidade duvidosa é “Saudade de Matão”, que, mesmo gravada por duplas famosas como Tônico e Tinoco, tem sua autoria, atribuída a Jorge Galati e Raul Torres, colocada em xeque. Músicas como “Chico Mineiro” e “Moda da Mula” são alguns exemplos de registro do cancionero que vão ser cooptados por compositores devido à dificuldade de encontrar os criadores de tais versos. (NEPOMUCENO, 1999)

Essas toadas tinham como eixo temático uma narrativa memorial, fornecendo elementos que alimentavam uma lembrança a partir da invenção de uma tradição caipira do disco. Essa memória fraternal de uma festa de padroeiro, de um reisado será revisitada pelas canções dessas duplas caipiras em comícios políticos, circos e festas de família. Uma dessas toadas que fez sucesso foi “Chico Mineiro”, em 1937, tendo como característica uma toada falada. Outra toada de sucesso é o poema de Abílio Victor,  
 [Digite aqui]

“Pitoco”, de 1950, recitado por Rolando Boldrin no primeiro dia de apresentação de seu programa Sr. Brasil, em 1981.

A indústria do disco, devido ao sucesso das vendas da primeira tiragem do Cornélio Pires, nomeará a música caipira como “sertaneja” (fato questionado por muitas duplas ao longo da história) e acrescentará nas gravações outros elementos musicais considerados urbanos. Harpas, violinos e grandes orquestras passam a estar presentes nas gravações, distanciando-se do formato inicial com a viola e o violão. A música caipira, denominada sertaneja, passa, então, a ser levada para todo o território nacional através da Rádio Nacional.

A música sertaneja é um estilo que traz como referência uma narrativa que levará o ouvinte a uma identificação de origem, mas absorvendo aspectos urbanos que são organizados e manipulados pelos produtores em estúdio, difundidos através dos meios de comunicação de massa e popularizados para outros centros urbanos. Com o sucesso das gravações de Cornélio Pires e a criação do estilo “sertanejo”, o humor institui-se como outro elemento temático das toadas caipiras. Exemplo significativo dessa tendência são as composições da dupla Alvarenga e Ranchinho.

A incorporação de violeiros e cantadores de modas de violas, cururus e catiras, desde o início, indicava que esse estilo precisava ser modificado e adaptado às novas sonoridades, com isso, surgiram os “caipiras do rádio”. O humor será o elemento utilizado para alcançar o grande público e muitos violeiros e duplas fizeram fama, como Nhô Tico, Capitão Furtado e Alvarenga e Ranchinho, que eram interessados em agradar ao grande público de balneários da elite carioca e paulista. (TINHORÃO, 2006)

Alvarenga e Ranchinho lotavam o Casino da Urca. Esse feito demonstra como a música caipira já estava presente nos meios urbanos dos grandes centros do Brasil. Um dos seus grandes sucessos, “O Romance de uma caveira”, foi regravado no Lp Caipira, de Rolando Boldrin, com a presença do Ranchinho no início dos anos 80 do século XX.

Eram duas caveiras que se amavam  
 E a meia-noite se encontravam  
 Pelo cemitério os dois passeavam  
 E juras de amor então trocavam  
 Sentados os dois em riba da lousa fria  
 A caveira apaixonada assim dizia  
 Que pelo caveiro de amor morria  
 E ele de amores por ela vivia

(Alvarenga e Ranchinho, 1940)



Figura 10 - Ouça Romance de uma caveira utilizando o QR Code

O “Romance de uma caveira” é o lado humorístico da música caipira. Remete às histórias de aparições sobrenaturais que fazem parte das narrativas de tropeiros e do contexto dos violeiros, assim como narrado na música Peão, de Almir Sater e Renato Teixeira, citada anteriormente. O humor é uma característica da dupla Alvarenga e Ranchinho, que misturava piadas e canções, além de utilizar a crítica política em sua obra.

Neste momento da música caipira, já chamada de sertanejo, as gravações passam a ter mais complexidade, com a introdução de outros instrumentos, como orquestrações, harpas e acordeom, além de passarem a não ter a obrigatoriedade do uso da viola caipira. Duplas femininas como as Irmãs Galvão utilizavam acordeom e violão, ainda sustentando as mesmas temáticas lúdicas da música caipira. Outras duplas, como o Duo Glacial e Liu e Léu, também se formaram sem necessariamente utilizarem instrumentos no palco, o que ficava a cargo de uma banda ou orquestra. Isso refletiria, anos mais tarde, na ausência completa da viola em suas composições e nas de outros artistas, não porque fossem incapazes de executar seus instrumentos, mas, sim, pelas tendências do mercado cultural e de um caipira que ficou na memória. (NEPOMUCENO, 1999)

O interesse nessa música durante as décadas de 1950 e 1960 consistiria na transformação do Jeca Tatu de Monteiro Lobato em um cowboy texano como elemento descritivo de uma modernização capitalista nas áreas rurais do Brasil (TINHORÃO, 2006). Por outro lado, se havia um desinteresse estético na figura do caipira, associado a um tipo de costume de um passado rural, surgia um fenômeno novo, o pagode de viola desenvolvido por Tião Carreiro, que viria a se tornar um divisor de águas para o desenvolvimento das potencialidades do instrumento a partir de dois ritmos, o cururu e o recortado.

Tião Carreiro nasceu no Vale do Jequitinhonha e, com sua voz grave, foi um violeiro extremamente criativo em sua forma de tocar a viola com o uso de ponteios e rítmica, ainda hoje aclamado tanto por iniciantes no instrumento, quanto por artistas mais [Digite aqui]

experientes. É muito comum encontrar violeiros com tatuagens de sua imagem ou utilizando violas da série Tião Carreiro da marca de instrumentos Rozini. Evidentemente já era um violeiro renomado e considerado um grande instrumentista quando o pagode, ritmo atribuído a uma vertente do samba pela indústria fonográfica, foi absorvido, pelo menos em sua nomenclatura. É caracterizado por um estilo sincopado, com ponteios improvisados, somado a uma temática narrativa que faz referência aos costumes do espaço rural. (CORREA, 2019, P. 116)

O pagode em Brasília foi a primeira gravação de pagode de viola em que aparece a típica batida sincopada na viola. Utilizando o termo batida para designar a célula rítmica, específica de um gênero musical, ou ritmo, que é a denominação usual entre os violeiros. Nessa batida, temos a acentuação rítmica proporcionada pela matada na quarta semicolcheia do primeiro tempo e na segunda colcheia do segundo tempo (Compasso 2/4) (CORREA, 2019, P. 119)

O primeiro pagode de viola gravado, Pagode em Brasília, composição de Teddy Vieira e Lourival Santos em 1960, foi gravado pela dupla Tião Carreiro e Pardinho, unindo a narrativa da letra ao estilo recém-criado.

Pagode em Brasília  
Quem tem mulher que namora  
Quem tem burro empacador  
Quem tem a roça no mato  
Me chame que jeito eu dou  
Eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora  
E o burro empacador, eu corto ele na espora  
E a mulher namoradeira  
Eu passo o couro e mando embora  
(Vieira e Santos 1960)



Figura 11 - Ouça Pagode em Brasília utilizando o QR Code

A narrativa dessa canção é um misto de soluções para problemas cotidianos, como também para a valorização de aspectos regionais do Brasil. O pagode é uma designação, tanto no samba quanto na música de viola, referente a uma festa e a música caipira, mediante os acontecimentos de fundação da nova capital do Brasil, é a referência em seu estilo.

Na contramão dos estilos estimulados pela indústria cultural, tivemos, naquele período, a afirmação de músicas como Disparada vinculadas ao estilo da viola. O Trio Marayá, formado por Acyoli, Behring e Marconi, fundiu-se ao Trio Novo, que tinha como membros Heraldo do Monte na Viola caipira, Théo de Barros no violão e Airton Moreira na percussão, executando a canção de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Essa composição dividiu o 1º lugar com A Banda, de Chico Buarque, no festival da Record em 1966. Disparada levava para os palcos da MPB a viola, o violeiro e uma poesia que, nas mudanças musicais e culturais da década de 1960, afirmava que “eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar”. (CORREA. P. 132)

#### Disparada

Prepare o seu coração

Pras coisas que eu vou contar

Eu venho lá do sertão

Eu venho lá do sertão

Eu venho lá do sertão

E posso não lhe agradar

Aprendi a dizer não

Ver a morte sem chorar

E a morte, o destino, tudo

E a morte, o destino, tudo

Estava fora do lugar

(Geraldo Vandré / Théo De Barros)



Figura 12 - Ouça Disparada utilizando o QR Code

A temática do campesinato brasileiro está presente poesia na música Disparada, de Geraldo Vandré, na qual os elementos cotidianos do indivíduo que mantém sua territorialidade no campo encontram-se habilmente associados à luta política por emancipação. Soma-se a isso a carga da dramaticidade interpretativa de Jair Rodrigues. (CORREA. P. 132)

Durante a década de 1960, forma-se, a partir da iniciativa do tenente Mariano Cadundó, a primeira orquestra de violeiros de Osasco, que irá elevar a música caipira ao aspecto orquestral em apresentações por todo o Brasil e com gravação em Lps, culminando, em 1979, em um concerto para uma audiência lotada no Teatro Municipal de São Paulo acompanhado pelas duplas Tônico e Tinoco, Cacique e Pajé e pelo cantor Sergio Reis.

Os regionalismos das canções também estarão presentes em canções de outros artistas renomados. Em 1969, a canção Morro Velho já trazia elementos relacionados ao trabalho no campo e à desigualdade existente no Brasil e uma introdução executada ao violão que referenciava as escalas em dueto utilizadas na viola. Ainda durante a década de 1970, já em uma mistura de possibilidades musicais exaltadas pelo tropicalismo, Milton Nascimento tem uma importante parcela na contribuição da divulgação da música caipira em outro patamar, para a inclusão desse estilo na MPB. Com arranjos do violeiro Tavinho Moura, em 1976, no Lp Geraes, Milton Nascimento gravava o tema folclórico Calix Bento, que era entoado por violeiros em Reisados no interior de Minas Gerais.

#### Morro Velho

No sertão da minha terra  
Fazenda é o camarada que ao chão se deu  
Fez a obrigação com força  
Parece até que tudo aquilo ali é seu  
Só poder sentar no morro  
E ver tudo verdinho, lindo a crescer  
Orgulhoso camarada  
De viola em vez de enxada  
(Milton Nascimento)



Figura 13- Ouça Morro Velho utilizando o QR Code

A influência dessa mistura dos elementos da cultura pop gerou no Brasil grupos musicais que passaram a dialogar nessa fronteira entre o urbano e o rural. Podemos citar como exemplo o trio Sá, Rodrix e Guarabira. A partir da letra “Casa no Campo”, de Zé Rodrix e Tavito, o trio e, anos depois, a dupla Sá e Guarabira, utilizando de violas, craviolas e guitarras, vão ser conhecidos como criadores do estilo “Rock Rural”.

Casa no Campo é um exemplo de representação idealiza do interior com um local bucólico para a fuga do indivíduo em busca da felicidade. A poesia de Zé Rodrix e Tavito não leva em conta a realidade violenta do campo devido à luta pela reforma agrária, tampouco a luta pela territorialidade de grupos indígenas ou quilombolas que descambam em uma ruralidade violenta ao longo de toda sua trajetória histórica. A função da canção é criar a imagem de um paraíso perdido na medida em que todas os desejos deverão ser perfeitos e realizados.

Com isso, a partir da década de 1970, movimentos musicais e novos artistas serão enquadrados no gênero regional de música popular. No Nordeste, durante a década de 1970, o olhar para o interior fará surgir um tipo de música que buscará, nos ritmos populares da região, a partir da música de Luís Gonzaga, de cantadores violeiros, dos aboios, uma fusão com o Rock. Esse movimento musical gestará artistas como Alceu Valença, Zé Ramalho, Banda de Pau e Corda, Quinteto Violado etc. Esses artistas eram abertos a novas sonoridades a partir do uso de instrumentos populares mesclados a novas metamorfoses, assim como movimentos conservadores, que, mesmo utilizando a mesma referência popular, eram avessos a fusões entre gêneros e estilos, como o Quinteto Armorial idealizado por Ariano Suassuna.

Dessa busca por renovações e inovações na música popular, nascerá uma música mais próxima do cancionário de um imaginário rural utópico, renovando e mantendo essa tradição viva através de uma fusão rural, urbana e tradicional. O grupo Água, que tinha com um dos membros o compositor Renato Teixeira, consegue dar destaque à palavra “caipira” na voz de Elis Regina, com a gravação da música Romaria, que externa em sua

poesia as angústias, tristezas e a devoção do caipira em um Brasil cada vez mais urbanizado.

Romaria  
 É de sonho e de pó  
 O destino de um só  
 Feito eu perdido em pensamentos  
 Sobre o meu cavalo  
 É de laço e de nó  
 De gibeira o jiló  
 Dessa vida cumprida a sol  
 Sou caipira, pira, porá  
 Nossa Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura  
 E funda o trem da minha vida  
 Sou caipira, pira, porá  
 Nossa Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura  
 E funda o trem da minha vida  
 (Renato Teixeira)



Figura 14 - Ouça Romaria utilizando o QR Code

Renato Andrade, mineiro e natural de Abaeté, é considerado um divisor de águas na divulgação das possibilidades técnicas da viola. Costumava se apresentar em grandes salões de teatro tocando peças de Bach, Mozart e temas musicais originários da Europa e de e de outros países da América Latina. Nos seus concertos, era comum o uso do humor dos causos caipiras, mantendo o diálogo entre o erudito e o popular em suas apresentações. A variedade e versatilidade desses artistas já demonstram uma plasticidade da viola como instrumento fora do gênero caipira, o que irá proporcionar uma ampliação técnica e sonora desse instrumento, possibilitando sua preservação e renovação.

Mesmo que ainda se mantenham movimentos tradicionalistas que sacralizam a viola dentro de um contexto único como instrumento musical, ela está nas mãos de

[Digite aqui]

indivíduos que carregam um contexto social que será externalizado em canções e temas instrumentais que vão refletir linguagens regionais que retiram a viola de um determinado contexto hegemônico, o caipira, possibilitando um horizonte mais amplo para sua existência na música.

Alguns programas musicais já vinham possibilitando a visualização dos sotaques da viola e das possibilidades sonoras desse instrumento. Um programa importante para a difusão da música regional brasileira, mas com um mapeamento mais amplo de músicos, foi o Som Brasil (pela Tv Globo), cuja estreia ocorreu em 1981, apresentado pelo ator e compositor Rolando Boldrin. O formato desse programa tinha como objetivo trazer novos compositores da música brasileira, poetas, cantadores que faziam referência a um Brasil que não mais existia. A ideia do programa migrou da Globo para a Bandeirantes com o nome de Empório Brasileiro e, finalmente, para a Tv Cultura, mantendo-se por quase 20 anos sob o nome de Sr. Brasil. Este programa trazia um cenário que mostrava obras do artesanato brasileiro e, assim com o programa Viola, minha viola, continua a ser reprisado todos os domingos apesar da morte de Rolando Boldrin em 2023.

É nesse contexto que vamos exemplificar a importância da dupla Pena Branca e Xavantinho. Essa dupla caracterizava-se por utilizar em suas gravações elementos folclóricos em canções como "Cuitelinho", "Peixe vivo" e composições autorais que traziam como eixo temático o tipo de trabalho que haviam vivido no passado. Pena Branca e Xavantinho foram responsáveis pela interpretação e adaptação da música "Cio da Terra" de Milton Nascimento e Chico Buarque, chegando a gravar músicas de outros compositores da MPB, promovendo releituras.

Por fim, o violeiro que mais influenciou uma nova geração de instrumentistas na música regional foi Almir Sater. Natural de Cuiabá, Mato Grosso, interessou-se pela sonoridade da viola influenciado pelo estilo de tocar de Tião Carreiro. Já era um músico famoso no meio da música regional quando foi convidado a interpretar um violeiro na novela Pantanal, da Rede Manchete.

Almir Sater seguiu fazendo outras novelas, como Ana Raio e Zé Trovão, pela Rede Manchete e, em 1996, O Rei do Gado, pela Tv Globo. O que Almir Sater mostrava em suas participações em novelas não era o cantor sertanejo, mas, sim, o violeiro e suas histórias. Segundo Ivan Vilela, Almir Sater foi o violeiro que inseriu a viola no universo da MPB e, com sua virtuosidade, promoveu um olhar diferenciado sobre a viola, abrindo as portas para uma nova geração de instrumentistas mergulhados em um passado da música caipira, fundindo-se com outros elementos musicais. (VILELA, P. 216)

[Digite aqui]

## 2.4 A música caipira contemporânea

A partir dos anos 1980, a presença do violeiro Almir Sater em telenovelas trouxe novamente a representação do violeiro para o público e, durante a década de 1990, uma quantidade significativa de outros violeiros ficou em evidência em programas especializados em cultura popular e em festivais que passaram a fazer parte de um circuito alternativo de música. Nomes como Pereira da Viola, Paulo Freire, Ivan Vilela, Roberto Correa, Chico Lobo, Bilora e Wilson Dias tornaram-se personagens do caipira na maioria dos festivais e programas de TV.

Ainda durante a década de 1990, a produtora Myrian Taubkin organizou no Sesc Pompeia, em São Paulo, o show “Violeiros do Brasil”, levando instrumentistas de diversas regiões para tocarem suas composições e mostrar ao grande público os diálogos regionais da viola caipira. Este evento resultou na produção de um DVD e um livro com histórias e demonstrações de técnicas das diversas formas de tocar a viola.

Em 2003, surge a Associação Nacional dos Violeiros do Brasil, a partir de um encontro de violeiros organizado pelo MST, dando origem ao primeiro seminário de viola em Belo Horizonte. Em 2005, a universidade de São Paulo passa a oferecer um bacharelado em viola caipira no curso de música. A partir desses eventos, uma série de outros encontros passou a acontecer periodicamente em diversas regiões do Brasil, como o Festival Rio de Violas e o Festival Viola da Terra, que acontecem anualmente, e o Festival Violas São Gonçalo, o Festival Causos e Viola e tantos outros.

A partir desses festivais, nomes importantes na música caipira vão surgir e trabalhos coletivos vão remeter ao aspecto do mutirão do trabalho na roça dos antigos violeiros. Desses novos violeiros, podemos destacar Paulo Freire, estudante de violão clássico que, no final dos anos 1970, mudou-se para o sertão do Urucuaia, norte de Minas Gerais, influenciado pela obra de Guimarães Rosa, Grande Sertão Veredas. Aprendeu ritmos locais, a forma de tocar o instrumento da região e tornou-se um exímio violeiro e contador de causos. Seu primeiro disco, Rio Abaixo, ganhou o prêmio Sharp em 1995. Sua obra transita entre o instrumental e o cancionista.

Outro fenômeno interessante desse processo foi a descoberta de Zé Coco do Riachão aos 66 anos de idade. Rabequeiro e violeiro de Montes Claros, na região do Vale do São Francisco, foi considerado o “Beethoven do Sertão”. Descoberto pelo violeiro Téo Azevedo em viagem para Montes Claros no final dos anos 1970, Zé Coco era um exímio

[Digite aqui]

luthier de violas e, ao demonstrar suas habilidades no instrumento, foi convidado a gravar um disco. O jornalista Carlos Felipe, do Estado de Minas, elogiou a descoberta e o exemplificou com um dos violeiros mais fantásticos dentre os nascidos no Brasil.



Figura 15: BRASIL PURO - 1980 - RODEIO/WEA - BR-79.000

Outro violeiro de grande importância foi Roberto Correa. De Campina Verde, no Triângulo Mineiro, foi responsável pela sistematização técnica da viola como método de ensino em sua obra *A arte de pontear a viola*, editada pelo autor. É também realizador de gravações de vídeo e áudio de manifestações culturais em que a viola estava inserida, como *Folias e Congadas*.

Pereira da Viola é um dos violeiros que serão analisados neste trabalho. Natural da comunidade quilombola de São Julião, no Vale do Mucuri, nordeste de Minas, foi considerado pela revista *Guitar Player* como um violeiro afro-indígena devido ao conteúdo de suas composições e a sua forma de tocar. Cresceu assistindo aos ternos de folias de reis entrando em sua casa. Mais tarde, adquiriu formação como integrante de pastorais comunitárias organizadas pela Igreja Católica, sob a orientação da Teologia da Libertação. Ajudou a formar o MST de sua região e foi o mais jovem delegado da CUT durante sua formação. Descoberto por Inezita Barroso, que se tornou sua madrinha artística e o mostrou para o Brasil, começou a ter sucesso e gravou seu primeiro disco em 1993, intitulado de *Terra Boa*.

[Digite aqui]

Hoje, a música caipira está longe de ser a mesma música realizada nos rincões do interior do Brasil por mestres de folias, ou mesmo pelos violeiros que saíram do interior e foram para a cidade e formaram as primeiras duplas da era Cornélio Pires.

O desenvolvimento técnico da viola é visível ao observarmos Roberto Correa ou Ivan Vilela, que levam a viola para outro patamar harmônico fora do contexto da música caipira e, mesmo utilizando técnicas antigas, como cantar acompanhado pela escala da viola, trouxeram elementos do violão clássico para o desenvolvimento dessa ampliação sonora.

Podemos também exemplificar o trabalho de Ricardo Vignini e Zé Helder chamado Moda de Rock, levando a sonoridade da viola para um repertório de músicas do *Led Zeppelin*, *Iron Maiden*, *Black Sabbath*, entre outros, utilizando a viola para a execução de outro estilo musical.

Agora a viola e a música feita em suas cordas transitam em muitos estilos e, de forma independente, vêm fazendo parte de uma renovação técnica e de composição, já que muitos que começam a tocar viola hoje carregam a experiência em outros instrumentos melódicos e terminam adaptando ao seu jeito de tocar. Além disso, há um vasto material didático e videoaulas que surgiram ao longo dos últimos anos. (CORREA. P. 140)

Ainda em relação à viola, não há uma escola que a defina. Existem estilos e ritmos variados e cada violeiro vai tocar do seu jeito. Wilson Dias, natural de Olhos D'água, em Minas Gerais, é um exemplo. Tocava contrabaixo em grupos de MPB e, ao iniciar seus estudos na viola, uniu, em sua obra, elementos do Jazz, da MPB e de cantigas populares da sua região.

Os violeiros aqui estudados sustentam que o gênero a que pertencem suas obras é o caipira. No entanto, a partir de todas as modificações citadas anteriormente, esses artistas compreendem que suas composições estão distantes do mesmo estilo executado no passado. O termo caipira tornou-se gênero musical a partir do reconhecimento nacional na era do rádio, em que se desenvolve a relação do vínculo afetivo regional de um migrante com sua região, como abordado por José de Souza Martins (2009) no início deste estudo.

Há um aspecto relevante a ser abordado nesse quesito. No começo das gravações caipiras por Cornélio Pires, era comum haver duplas que cantavam em duas vozes, fazendo referência à forma de cantar nas folias, congadas, entre outras manifestações. Hoje, os violeiros são solitários. Wilson Dias, Pereira da Viola, Chico Lobo, Ivan Vilela, [Digite aqui]

Almir Sater e Paulo Freire são exemplos de músicos que realizam seus trabalhos solo, mesmo não havendo impedimento para organizarem uma reunião em festivais de viola ou em discos coletivos e independentes, a exemplo do projeto Viva a Viola, que contém cinco violeiros cantando suas obras.

Atualmente, é comum violeiros tocarem chorinho, samba, Beatles e levarem esses gêneros para a sonoridade da viola. Com isso, a importância deste trabalho é compreender a música caipira de viola envolvendo-se com outros gêneros e significações que transitam no universo a música popular e, ao mesmo tempo, ampliam possibilidades para a música de viola.

Hoje a viola ocupa novos espaços, mesmo sofrendo a oposição de tradicionalistas que a consideram um instrumento sagrado e preso a uma tradição específica. Mas a viola é um instrumento como qualquer outro que tem uma origem e uma história, mas que vai além de uma tradição específica ou de uma região.

Como instrumento, suas linguagens regionais exteriorizam a forma como o músico observa o mundo e sua realidade, transformando-a em melodia e poesia, em um ciclo que, enquanto houver interesse de indivíduos em sua sonoridade, renovará e modificará tradições, assim como o aprimoramento do aprendizado técnico da viola, evidenciando sua plasticidade.

### 3. A SOCIOLOGIA DA MÚSICA E A TRADIÇÃO

Neste capítulo, trataremos das principais questões que envolvem a formação de uma sociologia da música e, mais especificamente, das controvérsias em torno da música popular e do contexto social em que ela está inserida. Essa discussão tem por objetivo aproximar a nossa temática, qual seja a música caipira e a tradição rural por ela reivindicada, da sociologia da música.

#### 3.1 A estética e a música

A música é uma forma de expressão artística presente em todas as culturas, que, mesmo de forma diferenciada, contribui para as interações entre os grupos sociais a partir de sua cotidianidade. Dos cantos religiosos aos de labor, a música é a expressão que, talvez, mais identifique o indivíduo ao seu local de origem, remontando sua memória, na busca por uma autopreservação e emancipação social de sua criação artística mediante as dificuldades encontradas no mundo e proporcionando particularidades nas suas expressões artísticas (LUKÁCS, 1968).

A arte representa a existência humana na sua totalidade. A subjetividade e a objetividade das relações sociais se unem, já que os aspectos externos aos seres humanos contêm a representação do mundo físico em sua totalidade. Apesar de a música trabalhar a partir da subjetividade humana, o seu resultado é objetivo. A subjetividade é representada por meio de símbolos que foram apropriados da emoção e da exterioridade à qual pertence.

Essa relação emocional está presente no contraditório da sociedade e vai além do indivíduo, o que, somado ao interesse acadêmico de áreas distintas, faz com que a música seja um objeto de estudo da sociologia.

Em sua função primordial, a música servia ao propósito de ritos religiosos. As percussões acompanhavam as danças que promoviam o louvor à natureza em uma relação direta do grupo social com o mundo natural e sobrenatural. A continuidade desse processo devocional da música, a partir da Idade média, com a elaboração de estruturas musicais, promoveu uma regulamentação, realizada pela igreja católica, que impôs, por exemplo, a exclusão do trítono<sup>2</sup> – hoje muito utilizado em bandas de heavy metal e por violeiros –,

---

<sup>2</sup> Intervalo musical pode ser obtido a partir de variadas combinações de notas, mas o resultado é sempre um som carregado de tensão. O apelido “som do diabo” nasceu ainda na Idade Média e foi proibido pela Igreja, que considerava maligna a sua sonoridade desarmônica. (BORNHOLDT, 2021).

por ser considerado um som desarmônico para a apreciação popular, sob pena da fogueira inquisitorial caso o músico utilizasse essa dissonância. (BORNHOLDT, 2021).

A introdução, pelos árabes, de instrumentos de cordas dedilhadas especificamente na Península Ibérica tornou o alaúde o instrumento de acompanhamento dos trovadores em suas narrativas sobre batalhas, grandes feitos dos monarcas e histórias dos santos. A partir do alaúde, um processo de desenvolvimento desses instrumentos fez com que surgissem as vihuelas na Espanha e as violas de mão em Portugal, além de cavaquinhos, bandolas, bandolins e bandocelos, transformando a região em um celeiro de instrumentos de cordas dedilhadas (VILELA, 2013).

A partir do processo de diferenciação desses instrumentos de corda, a música criada através de sua variada sonoridade, composições e técnicas tornou-se mais elaborada. Para Hegel (2016), o principal objetivo da música não é reproduzir a realidade, mas, sim, o apreço mais íntimo daquele que a produz em um espírito ideal. Poderíamos caracterizar esse “espírito ideal” como o som, que, perfeitamente, se propaga na natureza, mas é deformado através de acordes que o transformam em uma simultaneidade de sons que incorporam ritmos e melodias, promovendo expressão artística e materialidade. Na imaterialidade, a música se faz presente através da subjetividade. Para Hegel (2016), as outras artes, especificamente a escultura, trazem para si as formas humanas para representá-las. Mas a música tem um caráter espiritual, no qual, através das ondas sonoras o elemento de sua materialidade é o som. Entretanto, os sons da natureza, por não serem regidos por leis instituídas, são elementos que caracterizam a espiritualidade da música.

Só a interioridade sem objeto, a subjetividade abstrata se deixa exprimir pelos sons. E essa subjetividade abstrata é nosso eu absolutamente vazio, nossa pessoa sem qualquer conteúdo. A missão principal da música consiste, portanto, não em reproduzir objetos reais, mas em fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade de uma alma ideal (HEGEL, 2016, pág. 290).

No entanto, o músico é aquele que, através da produção musical, sintetiza, através de regras e do domínio dos instrumentos musicais, o propagar de ondas sonoras que são determinadas por técnicas e teorias na estrutura musical, realizando, através de

tonalidades, escalas, arpejos, claves, pausas, entre outros, uma regulação das ondas sonoras, promovendo um sentido estético e transformando-as em música.

As reflexões de Hegel acerca da relação entre música e sociedade apontam para os questionamentos e compreensão da música enquanto objeto sociológico. A arte, como produto do espírito humano, traz em seu âmago uma subjetividade que se apropria do mundo através forma. Desse modo, Hegel (2016) compreende que há relação entre o singular e o universal na arte: as obras de arte nascem das experiências sociais do artista, logo, não como uma simples “abstração”, mas como resultado de sua interação com o contexto material e social no qual está inserido.

Em sua expressão harmônica, a música propaga-se através de ondas gravitacionais que se manifestam no íntimo humano. Cada manifestação sonora, segundo Hegel (2016), fará com que o artista tenha a incumbência de assimilar o que encontra em seu contexto, porém o músico, como artista, é aquele que atinge a libertação da alma por não estar vinculado a uma beleza objetiva. Através desse caminho, podemos especificar que o músico é um executor de uma composição, diferente daquele que compõe uma obra.

A propagação dessas notas musicais através de uma orquestra ou, de forma individual, por um instrumentista, que, sendo o compositor, coloca uma intencionalidade nessas notas, provoca no ouvinte diferentes sensações. Porém a intencionalidade do artista não fica clara sem a utilização do elemento poético a música.

Com isso, a ausência de um texto faz com que o instrumento produza uma sensação particular no ouvinte. As notas executadas em arpejos de um violão dispõem de uma apreciação entre notas graves e agudas, formando um leque melódico que, combinado a um violino, permite ao ouvinte distinguir as diferenças sonoras de um diálogo musical, porém sua apreciação é subjetiva.

Tanto a canção popular quanto a ópera têm, em sua estrutura, a utilização da poesia no acompanhamento da música. Essa relação entre poesia e música aporta elementos de contexto social que se tornam fundamentais para a pesquisa sociológica, na medida em que a arte incorpora e modifica o contexto social no qual é criada.

Retomando a argumentação de Hegel (2016), a utilização de um texto pela música implica uma subordinação de uma sobre a outra. Nesse sentido, música deve subordinar a poesia devido ao fato de a sonoridade ser o elemento principal. Assim, para Hegel, a beleza da ópera não depende do conteúdo narrado nos livretos e, sim, da harmonia da palavra com os instrumentos. Na música caipira, evidentemente, a melodia e a poesia não

evidenciam uma relação de subordinação, mas, sim, um diálogo necessário para compreender o conteúdo que nos remete à sociedade.

A interioridade tal como é, portanto, a forma sob a qual a música está em condições de apreender o seu conteúdo, o que lhe permite, assimilar tudo o que é suscetível de fazer parte da interioridade e assumir forma do sentimento. (HEGEL, 2010, p. 301)

No caso da música dos violeiros contemporâneos, objeto central de análise deste presente estudo, além do uso da viola caipira, as modulações harmônicas e melódicas ou as formas rítmicas utilizadas no gênero, associadas à expressão poética, compõem os elementos de análise necessários à explicação do conteúdo geral da canção.

A música, como outras formas de arte existentes no contexto histórico de Hegel, faz com que o filósofo reflita sobre a semelhança entre elas, seja pela presença fixa da arquitetura, seja pela abstração poética. A densidade sonora é o elemento musical que se assemelha aos edifícios arquitetônicos, assim como os aspectos descritivos da poesia.

Retornando à música caipira, as vozes cantadas em uníssono junto aos ponteios da viola formam um dueto que exterioriza as tônicas, terças e quintas das notas musicais, em uma imaginação narrativa veiculada no contexto social no qual a canção foi idealizada.

A utilização de modulações sonoras nas vozes está presente em corais de orquestras que situam as vozes dentro de campos tonais, separados por características que podemos exemplificar entre sopranos e tenores. Essas características vocais eram executadas nas missas, em corais cujo eixos temáticos eram a vida dos santos ou o nascimento de Jesus, nesse caso, os elementos do catolicismo presente no Brasil. (HOLLER, 2010)

Fundamentalmente, para nosso objeto de estudo, a música de viola contemporânea, os temas utilizados nas composições, a criação, a lavoura, a devoção, como alguns exemplos, são elementos temáticos utilizados em um contraste de duelo de trovadores que não gera um esgotamento do tema, nem no modo da composição musical, nem na execução, já que cada instrumentista carrega uma particularidade técnica e, quando é o compositor da obra, os elementos do mundo rural podem ser expressos de múltiplas formas.

Na discussão proposta por Hegel (2016), os sentimentos despertados no espectador ouvinte são suscitados pela intencionalidade do compositor, ainda que não derive de seu estado de espírito particular.

### 3.2 A música enquanto objeto sociológico

Os elementos estéticos e estruturais da música estudados por musicólogos estão direcionados aos aspectos que circundam a música em conteúdos teóricos ou em estilos que se manifestam em técnicas. A título de exemplo, a dissertação de mestrado em música pela Universidade Estadual de Campinas do violeiro João Paulo Amaral (2008) sobre a Viola de Tião Careiro, violeiro de Minas Gerais e criador do ritmo pagode de viola, tão difundido no Sudeste do Brasil, situa-se nos caminhos para o desenvolvimento de tal ritmo, assim como as técnicas de ponteios e o próprio uso da indústria cultural na difusão da obra de Tião Carreiro.

Com isso, a sociologia da música dependeria, na compreensão de Adorno, da capacidade de utilizar a “reflexão dos métodos de análise musical” junto à “sua relação com o conteúdo espiritual”, sociológico e estético (ADORNO, 2009). Em sua proposta, é necessária uma articulação direta com dialética hegeliana, em que a música se torna um espaço de questionamentos e descobertas. Assim, a música deixaria ofuscado seu conteúdo na medida em que exterioriza a compreensão do seu sentido social por meio de um método específico, que, em sua análise sociológica, consiste em descobrir na *forma* musical o seu *conteúdo* social. O ponto de partida diante dessa perspectiva é encontrar os elementos sociais que foram sintetizados na estrutura da música, e o método sociológico tem como objetivo a interpretação dos elementos abstratos da sonoridade musical em sua intencionalidade, trazendo à tona as contradições sociais que influenciaram sua criação.

Assim, já que a “mediação entre música e sociedade se torna evidente na técnica” entre a superestrutura e a infraestrutura, (ADORNO, 2009, p. 394) sua significação torna-se substancial ao trazer possibilidades para o estudo sociológico. Com isso, ao analisarmos a música a partir de uma perspectiva histórica, observamos as suas transformações formais sem separá-la de seu contexto que social.

Cada gênero musical ou obra de arte traça um caminho específico em seu processo de criação. Questões sócio-históricas são relevantes para contextualizarmos as obras de arte como elemento temporal de acordo com a sociedade em que se encontra através da condição de *autonomia relativa* da obra de arte, com isso, o estudo sobre os aspectos

[Digite aqui]

estéticos e técnicas de instrumentistas ou das composições populares na preservação da memória local e sua função social torna-se objeto de pesquisadores para o estudo da música popular.

Para Adorno (2009), a música popular subordinou-se ao capitalismo industrial, servindo à doutrinação das massas. Segundo o autor, a música popular tornou-se uma mercadoria de massas, a partir do seu registro pela indústria fonográfica e sua divulgação pelas emissoras de rádio, divulgando gêneros musicais adaptados ao consumo de massas, a exemplo do jazz norte-americano. Este gênero musical popular foi alvo das críticas de Adorno devido à padronização de suas estruturas musicais. Esta forma de composição conteria elementos de produção musical que normatizavam a música popular, tornando-a palatável ao consumo de massas. A música popular é estruturada em processos de reprodução e de padrões de composição que fornecem elementos necessários aos anseios dos consumidores, transformando-se em objeto rentável na indústria da música, com uma reprodução padronizada de *hits* (ADORNO, 2009).

Igualmente padronizados são os diferentes tipos de *hits*, e não só aqueles relativos a dança, o que seria plausível e de forma alguma inovador, mas também caracteres tais como os *hits* maternos e as composições que celebram a vida e a alegria doméstica, canções sem sentido, ou, então as *novelty-songs*, as pseudocanções de crianças e os lamentos sobre a perda de uma namorada, talvez o tipo mais disseminado de todos, que, na América, se naturalizou com o curioso nome de *ballad* (ADORNO, 2009, pág. 92).

As fórmulas difundidas ao longo do século XX pela indústria cultural foram criticadas por Adorno como ápices métricos e harmônicos impregnados pelo esquema de *standard*. Para o autor, o consumo desse estilo musical impôs-se ao ouvinte por meio da exaustão, já que sua repetição constante não propicia nenhuma experiência nova. Segundo Adorno (2009), sob o rótulo de música, teríamos um conjunto de gêneros que aplicariam uma fórmula produzida pela indústria cultural, criadora de novos estilos passageiros, com características mercadológicas que permitem a sua difusão através dos veículos de divulgação de massa e da venda em grandes proporções.

Os *hits* possuem uma característica de retenção pelo ouvinte e fazem germinar aspectos mentais que induzem o sujeito a responder conforme a proposta da música (ADORNO, 2009). Nessa perspectiva, o consumo de música ligeira, aquela que serve para entreter as massas, promove uma espécie de hipnose no espectador, suprimindo sua

[Digite aqui]

autonomia em relação ao que é absorvido pelos seus órgãos auditivos e, dessa forma, Adorno não deixa abertura para a contradição dentro de sua abordagem sobre a indústria cultural.

Na ilusão de que se está ouvindo o tempo todo, promove-se a música como mercadoria não apenas de consumo imediato, mas também permanece e necessariamente presente em todas as circunstâncias, desritualizando-a e fazendo dela inquebrantável, indissolúvel e ensurdecadora para os sons do mundo – o que dirá das obras musicais radicalmente elaboradas. (ADORNO, 2009, pag. 23)

Retomando sua análise sobre o jazz, na visão de Adorno (2009), o autor compreende que o elemento de resistência nesse gênero musical se evidencia, dado que sua origem está vinculada à escravidão dos negros nos Estados Unidos, ou mesmo à música de protesto, e aqui temos um ponto de concordância com Hobsbawm (2023). Entretanto este é o único ponto de concordância entre dois autores, já que, para Adorno (2009), essa motivação originária do Jazz na resistência foi perdida através da apropriação pela indústria cultural.

O jazz não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente e declaradamente política, e menos ainda um tipo especial de protesto político; embora as ligações políticas no Ocidente, sempre que ocorreram, tenham sido entabuladas com a esquerda. (É difícil imaginar como seria de outra maneira, pois mesmo o amante de jazz mais apolítico é contra a discriminação racial, que só pode ser publicamente defendida pela direita.) Muitos dos protestos e rebeliões que o jazz incorporou em uma época ou outra, porém, não foram capazes de sensibilizar ou angariar a simpatia dos políticos (HOBSBAWM, 2023, pág., 328)

De igual modo, é sumariamente desconsiderada a importância social que o jazz possuía enquanto expressão cultural. Como gênero musical, era destinado às camadas mais pauperizadas das periferias norte-americanas e, com isso, deveria ser apreciado pelos menos intelectuais da sociedade. O jazz era destinado a ser tocado por pessoas que supostamente não sabiam tocar corretamente um instrumento musical. (HOBSBAWM, 2023).

[Digite aqui]

A música caipira em sua prática, nos ritos do catolicismo popular, inspira uma ritualização que movimenta toda a comunidade para a realização de um evento ou temática para as composições, e a viola era apreciada como instrumento rústico, porém, assim com o jazz, a música de viola resiste em suas variações e, em muitos casos, como música de protesto, a exemplo de Pereira da Viola, que abordaremos no próximo capítulo e que foge a uma padronização da música.

A música caipira, desenvolvida a partir de manifestações populares e mesmo a de músicos contemporâneos de viola, não se enquadra no modelo de produção da indústria cultural e fonográfica. Os violeiros contemporâneos analisados neste estudo não fazem parte da indústria de grande consumo, mantendo a autonomia de suas produções artísticas de forma independente, sendo apreciados por um público restrito. Adorno, em sua perspectiva sobre a música popular, refere-se à música produzida em grande escala na Europa e nos Estados Unidos que, na prática, sucedeu a antiga música popular de origem comunitária, similar, de certa forma, à música de viola.

A indústria fonográfica, em si, é contraditória. Se, por um lado, tem consequências como as apontadas por Adorno (2009), por outro lado, permitiu ao público mais amplo o acesso à música, sobretudo a erudita, antes restrita às grandes salas de arte e a um público aristocrata e burguês. Situação semelhante ocorre com a música caipira, que expandiu a sua audiência, o que foi propiciado pelo registro fonográfico da música produzida pelas comunidades rurais, antes transmitida de forma oral, preservando, assim, essa memória a longo prazo.

A memória é construída na interação cotidiana, baseada nas lembranças herdadas via transmissão oral, por outro lado, é efêmera, difícil de ser preservada. Com isso, a memória exteriorizada através da música pode superar gerações e permanecer por um longo tempo por meio de uma reprodutibilidade, que também possibilita sabermos determinadas melodias, sonoridades que poderiam ter-se perdido cem anos antes se não tivessem sido gravadas e popularizadas através de algo durável, o disco (ASSMANN 2016).

Adorno (2009), ao tratar, especificamente, da música, fundamenta-se na separação entre a “música séria” e a “música ligeira”. Essa última conteria a música popular e a estandardização da música erudita através de sua massificação com os *medleys*. Para Adorno, a indústria cultural tem o papel de disciplinar as massas, e nisso reside sua crítica à música ligeira. A sua crítica preserva veracidade, pois a indústria fonográfica de fato propiciou a vulgarização de certos gêneros musicais. Mas, como já salientado, é excessiva [Digite aqui]

por não perceber o caráter contraditório da reprodutibilidade que também permitiu às classes subordinadas o acesso mais amplo à produção musical, antes restrito aos salões e salas de concerto. Além disso, o seu caráter contraditório também propiciou, mesmo no interior de uma indústria de massas, o surgimento de novas sonoridades, sobretudo da música popular.

A música caipira registrada em disco ao longo dos séculos XX e XXI também foi submetida a certos padrões, pois encontra-se inserida em um contexto produtivo da indústria cultural e, por isso, deve gerar lucro para quem patrocina. No entanto, continua referenciada no entretenimento oriundo de comunidades rurais, seja na realização de suas práticas devocionais, seja nas apresentações de violeiros contemporâneos ritualizando festejos que remontam a práticas medievais de religiosidade pré-revolução capitalista. Porém, para Adorno (2009), a diversão promovida através da indústria cultural tem como objetivo o lucro e a conformidade das massas.

Se, porém, é certo que o tipo que apreende a música apenas como entretenimento e pouco se dedica à exigência de autonomia estética predomina largamente, eis algo que não indica nada mais senão que uma esfera quantitativa muito relevante da suposta vida do espírito tem uma função social fundamentalmente diversa daquela que lhe cabe conforme seu sentido próprio (ADORNO, 2009, pág.133)

O repertório da música caipira, ao contrário de uma proposta de conformidade das massas pela indústria cultural fundamentada por Adorno, pouco foge a uma “autonomia estética”, já que esse gênero musical estava inserido na produção fonográfica durante o século XX, por meio de modelos de composição artística.

No que toca a sua função social, podemos, tal como Benjamin (2017), compreender o desenvolvimento da arte e a sua inserção na era da reprodutibilidade enquanto processo histórico, assimilando novas possibilidades e (re)arranjos. No caso da música caipira, observamos que essa passa por inovações na forma de reprodução, com novos instrumentos sendo inseridos nas gravações, absorvendo ritmos variados e distanciando-se de sua função original, que reside nos cantos de labor, no mutirão, nos festejos religiosos, entre outros.

A abordagem de Benjamin pode ser tomada como um contraponto à de Adorno (2017), pois este último, ao analisar a música popular na primeira metade do século XX, restringiu suas possibilidades, aprisionando-a aos mecanismos da reprodução capitalista.

[Digite aqui]

Adorno errou ao menosprezar a música popular e a capacidade de registro da indústria fonográfica, mas acertou ao apontar a produção de simplificações e repetições e como isso empobrecia a capacidade auditiva dos consumidores de música.

Por princípio, sempre foi possível reproduzir a obra de arte. Sempre os homens puderam copiar o que os outros tinham feito. Essa imitação foi também praticada por alunos que queriam exercitar-se nas artes, pelos mestres para divulgação de suas obras, enfim, por terceiros movidos pela ganância e pelo lucro (BENJAMIN, 2017, pág.12).

Evidentemente, a similaridade sonora das gravações da música caipira na era do disco segue uma padronização devido aos interesses econômicos por parte das gravadoras, fugindo das peculiaridades dos instrumentistas e dos poetas, mas as regras, influenciadas pela indústria cultural, não eliminam as singularidades nas canções.

Porém, essa reprodutibilidade “movida pela ganância” torna-se evidente quando outros elementos são incorporados a essa música, transformando-a em uma fórmula de sucesso a ser reproduzida por outros músicos, como regra do jogo, ofuscando sua aura.

Mas todos conhecem a questão da autonomia do poeta: a liberdade de escrever o que muito bem quiser. Não estareis inclinados a conceder-lhe essa autonomia. Pensais que a atual situação social o obriga a decidir ao serviço de quem quer colocar a sua atividade (BENJAMIN, 2017, pág.81).

Mesmo diante do fato de a música popular ter sido apropriada pela indústria cultural como afirma Adorno, Benjamin compreende que, em relação à reprodutibilidade da arte, precisamos entender os processos históricos que levaram à gestação de tal gênero musical.

Para Benjamin (2017), um dos aspectos que fomenta o abalo das tradições estabelecidas são os movimentos de massa que renovam as práticas sociais, promovendo uma catarse positiva e destrutiva de elementos fixos na sociedade. Ao mesmo tempo, Benjamin toca no aspecto de que a vida atual das massas promove o fim da aura com o declínio da possibilidade de ócio e contemplação da natureza. Essa perda contemplativa através da reprodução torna tudo semelhante e afasta-nos de uma existência única da obra de arte.

Diante das representações que são atribuídas à mudança no modo de vida da sociedade, ainda há artistas que não estão inseridos na indústria cultural, mas, ainda assim, são músicos e instrumentistas que gestam suas obras a partir da busca por uma inspiração em elementos da natureza, de forma contemplativa, e essa é uma das características da música caipira.

O caráter único da obra de arte é idêntico à sua integração no contexto da tradição. A própria tradição é certamente algo de bem vivo, algo extraordinariamente mutável (BENJAMIN, 2017, pág.18).

Podemos perceber que essa relação de troca existe porque há interesses econômicos envolvendo artistas e produtoras. Para Adorno (2009), haveria uma submissão dos artistas da música popular mediante a sua condição econômica e a negociação dessa arte comprometeria sua produção. A interferência da indústria cultural nos modos de reprodução através da implementação de novos instrumentos visa ao lucro e ao entretenimento das massas. Mas, mesmo diante de uma passividade de muitos artistas ante o poder das gravadoras, ainda surgem composições e movimentos musicais inovadores, para além dos limites da troca de mercadoria. No caso da música caipira, preservou-se o lirismo, as toadas carregadas de histórias do sobrenatural e, sobretudo, a viola e sua sonoridade peculiar.

Ainda assim, para Adorno, sua crítica à música ligeira é sustentada:

Já que a imbecilidade sempre traz à tona a mais assustadora sagacidade no momento em que se trata de defender algo mal construído, os porta-vozes da música ligeira esforçaram-se para justificar esteticamente tal padronização, o fenômeno primordial da reificação musical e do caráter mercadológico nu e cru, bem como obliterar a diferença entre a controlada produção em massa e a arte mesma (ADORNO, 2009, pág. 93).

Nesse conflito, Adorno sustenta sua tese, argumentando sobre a relação entre música e os novos serviços de reprodução desenvolvidos e vinculados à indústria fonográfica do início do século XX. Segundo o autor, a música separou-se de formas religiosas e do trabalho e a sua autonomia artística foi acompanhada pela perda da sua função social no momento em que o modo de produção capitalista ampliou e reificou o modo de vida. (ADORNO, HORKHEIMER, 2009)

[Digite aqui]

Ainda segundo Adorno (2009), a produção musical industrializada, como forma de trabalho, segue como uma repetição construtiva de um mesmo objeto, não proporcionando nada novo. Tal caracterização, feita de modo categórico, merece ser posta em contraste com a realidade, pois, como já assinalado, a argumentação de Adorno não leva em conta as contradições sociais entre os artistas que fazem parte da indústria da música. No caso específico dos violeiros contemporâneos, vemos que eles não reduzem sua arte de forma isolada no meio rural, pois os meios de comunicação, desde a difusão da rádio até o advento da internet, promoveram intercâmbios e novas formas de produzir música. Há de se questionar se algo novo realmente não surgiu a partir da indústria cultural no que tange a música caipira contemporânea.

Por fim, a música de viola produzida na atualidade de modo algum é a mesma música existente no período anterior à difusão radiofônica. Temos uma ampliação da audiência dos gêneros musicais, ainda que entendamos que essa música e o próprio caipira jamais estiveram inteiramente isolados no mundo rural. Sempre houve interações nas práticas rurais, que, ainda hoje, são utilizadas como elementos de inspiração para a criação de sonoridades.

### 3.3 A tradição e o costume

Durante o século XX, na produção da música caipira, ocorreram transformações estéticas que desvincularam este estilo musical do contexto das práticas da religiosidade do catolicismo popular para uma modernização através do registro dessa arte por meio da gravação em disco. A música caipira está vinculada a uma tradição rural do cancioneiro brasileiro que, de modo geral, é transmitida oralmente relacionando-se em uma rede que convencionou uma rotina de trabalho e de crenças.

Influenciado pela semana de arte moderna e pelas ideias de Mario de Andrade em gerar uma produção cultural brasileira fundamentada em manifestações rurais e mescladas com a cultura urbana, Cornélio Pires, ao gravar e comercializar suas cópias de músicas e histórias do interior de forma independente, deu início à tradição de uma música caipira na indústria fonográfica, inspirada em temas que retratavam o cotidiano do campo.

O desenvolvimento sociocultural do Brasil não foi uniforme nem orgânico. Algumas cidades acompanharam o “progresso” da civilização embora retardadamente; transformaram-se hoje, como São Paulo em metrópoles.

Outras, quando não regrediram, imobilizaram-se, estacionando em seu progresso sociocultural – como as chamadas “cidades mortas”. Comparadas a quase-metrópoles, como São Paulo, atualmente constituem culturas *folk*. Várias surgem em nossos dias, renascem para a civilização. Sofrem um processo de mudança interna, passando por modificações muito profundas (FERNANDES, 2008, pág. 121).

Podemos considerar a música caipira como um desses elementos de uma cultura *folk*<sup>3</sup> que se reconfigurou ao longo do século XX. A música caipira contemporânea é produzida em ambientes urbanos e desenvolvida em uma mudança interna a partir do retorno aos temas relativos ao caboclo ou ao sertanejo, afastando-se, por vezes, do modo de vida do homem rural.

Algumas atitudes que podem ser consideradas estereotipadas, baseadas em indumentárias, não fazem parte dessas modificações da música caipira, tampouco podemos considerar que essa música, associada a uma tradição, tornou-se cult por ser elaborada em meios acadêmicos, como a produzida pelo Professor Ivan Vilela e Roberto Corrêa, ou mesmo por jovens urbanos que desenvolveram interesse pela música de viola devido a uma identificação estética ou familiar. A música caipira contemporânea tornou-se uma música de fronteira, produzida nos centros urbanos e cantando as práticas interioranas.

Aqui abordaremos o processo dessas mudanças, promovidas por uma lenta substituição de uma ordem estabelecida por outra, tendendo a diminuir as distâncias culturais entre as regiões que praticam a música de viola. Para a presente dissertação, identificamos dois segmentos importantes: a tradicional música rural, ainda mantida nos festejos das Festas dos Santos Reis, Congadas, Marujadas, Festas do Divino, entre outras; e a utilização desses elementos para a elaboração de uma tradição que se alimenta dessas festividades, em um processo de renovação da música caipira.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento

---

<sup>3</sup> Segundo Hobsbawm (2023), o artista *folk* é um tradicionalista em sua música. A escolha do instrumento, a forma de tocá-lo está associada a um tipo de tradição. Esse tipo de música pertence a uma comunidade mais estreita, na qual cada músico elabora canções fundamentado em aspectos pessoais.

através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 2021, pág., 8)

A tradição caipira está diretamente relacionada ao trabalho e às práticas religiosas do catolicismo popular e rural. As cantorias de trabalho e aquelas relacionadas aos cultos religiosos criaram um estilo de cantar e tocar a viola que adquiriu autonomia poética e instrumental. As repetições dessas práticas, segundo o calendário dos festejos religiosos, propiciam aos seus participantes a renovação periódica de sua tradição.

É natural que qualquer prática social que tenha de ser muito repetida tenda, por uma conveniência e para maior eficiência, a gerar um certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume (HOBSBAWN, pág., 9, 2012).

A repetição do costume através da espera e de preparativos de uma comunidade para os festejos juninos ou de uma festa do divino envolve uma série de aprendizados que são transmitidos ao longo do ano para sua realização. O envolvimento, em mutirão, para a culminância da festa é instruído em rede familiar que, da gastronomia ao aprendizado das cantigas devocionais e instrumentais, faz parte de uma repetição que mantém a tradição viva.

As propagandas de uma tradição inventada são aspectos de empréstimos concedidos pelo costume, praticados nas sociedades “tradicionalistas”. A tradição inventada carrega o peso de uma invariabilidade forjada em seu processo histórico, transformando as repetições em uma pompa, porém a tradição, nas sociedades mais rústicas, tem uma funcionalidade dupla, que permite inovações, não se fixando a uma comparação com o passado ou permitindo o tolhimento e sendo passível de renovação. (HOBSBAWN 2012).

A matéria original do entretenimento das massas é, em grande medida, uma forma adaptada de entretenimento anterior, e até hoje a indústria continua a se reciclar de tempos em tempos, recorrendo à fonte, e encontrando algumas de suas atividades mais frutíferas nas formas mais antigas, perenes e menos “industrializadas” de criação popular. (HOBSBAWN, pág. 41, 2023)

Os violeiros presentes neste estudo são artistas menos “industrializados” por não terem contratos com grandes gravadoras ou se apresentarem em grandes espetáculos de música. Buscam, nessas práticas culturais mais “perenes”, a inspiração para suas

composições sem negar as inovações tecnológicas que possibilitam a divulgação de suas criações musicais, como a internet e serviços de streaming.

Assim, podemos afirmar que a música pertencente a uma tradição também passa por processos de renovação que vão de aspectos estéticos ao tecnológico, com a introdução de instrumentos elétricos nas gravações, por exemplo. A tradição inventada elabora uma tentativa de convencionar rotinas, formalizando a referência ao passado e recorrendo ao que considera como estabelecido, como continuidade do passado. (Hobsbawn, 2012).

Outro elemento importante é a relação entre a alusão e a tradição dos grupos tradicionalistas da música caipira que defendem a manutenção desta arte como voltada para o passado, seja do ponto de vista estético, seja por reivindicar a negação de qualquer incorporação e variação desse estilo em ruptura com as inovações, ao contrário da música praticada pelos violeiros deste estudo. Ainda no tradicionalismo,

Tal ruptura é visível mesmo em movimentos que deliberadamente se denominam “tradicionalistas” e que atraem grupos considerados por unanimidade repositórios da continuidade histórica e da tradição, tais movimentos que defendem a restauração das tradições, sejam eles tradicionalistas ou não, já indicam uma ruptura. Tais movimentos, comuns entre os intelectuais desde a época romântica, nunca poderão devolver, nem preservar um passado vivo (a não ser, talvez, criando refúgios naturais humanos para aspectos isolados da vida arcaica); estão destinados a se transformarem em “tradições inventadas” (HOBSBAWN, pág., 15, 2012).

Ainda segundo Hobsbawn (2023), as mudanças ocorridas na cultura popular são aspectos voltados para as necessidades dos trabalhadores. Segundo o autor, a indústria cultural não conseguiu transformar o público em agente passivo, que aceita tudo o que é transmitido pelos meios de comunicação. O público teria necessidade de criar seu próprio entretenimento, de forma participante. A participação direta é o que ainda mantém grupos que organizam festas populares, festivais de interesse comum, entre outros.

Dando continuidade a essa perspectiva da diferenciação entre tradição e costume, E. P. Thompson, em sua obra *Costumes em comum* (2009), faz uma relação entre o costume e o folclore e a sua subordinação a uma tradição hegemônica.

Há uma tentativa de fixar as práticas sociais de comunidades isoladas ou mesmo de cidades pequenas em processos de dominação desses grupos hegemônicos. Analisando

o contexto social inglês dos séculos XVIII e XIX, as mudanças na dominação estão relacionadas ao processo de letramento da sociedade e à substituição da oralidade pelo aprendizado escolar. As práticas relacionadas ao costume, que eram transmitidas através da oralidade, são substituídas por panfletos e coletâneas de “última palavra”, transformando os costumes locais como remanescentes do passado ou um resíduo da tradição popular, deixando suas práticas a colecionadores que as catalogavam em almanaques de divulgação geral (THOMPSON 2021).

Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sobre pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume forma um sistema. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua inovação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto (THOMPSON, pág. 17, 2021).

Aqui, poderemos observar as generalizações em que a cultura popular, por muitas vezes, é colocada a partir de contextos históricos e sociais. A música caipira, diferentemente do que é divulgado, não é uma única música. Há uma variedade de ritmos que nasceram de repetições de sons da natureza e com a incorporação de ritmos de fronteira como a polka, no Brasil dividida em polka mineira e do norte do Paraná, assim como a e a guarânia, ritmo paraguaio denominado de rasgueado.

A música caipira que é divulgada pelos meios de comunicação de massa pode ser facilmente identificada com toadas e pagodes de viola. Mas, se formos pensar a música caipira a partir de uma outra denominação, música de viola, por exemplo, o leque de estilos estéticos e ritmos cresce significativamente devido às variadas formas de tocar a viola. Por exemplo, a tradição de viola no Nordeste brasileiro está mais identificada com os ofícios dos instrumentistas do que com a figura mítica do violeiro no Sudeste. A música rural de viola no Nordeste está presente nas cantorias de repentistas em ofícios que remetem aos trovadores medievais, levando histórias aos ouvintes locais. Para além disso, encontramos outras modalidades, como as violas do samba e a chula do Recôncavo Baiano.

A denominação de música caipira foi estabelecida pelos veículos de divulgação de massa através das primeiras gravações de Cornélio Pires, cuja motivação dada pela

[Digite aqui]

Semana de Arte Moderna transformou a música rural em caipira, sistematizada e transformada naquilo que era difundido pelos discos e pelas rádios.

Para Thompson (2021), as tradições perpetuam-se por meio da oralidade e a cultura costumeira não está sujeita a um domínio hegemônico. Os violeiros como Chico Lobo e Pereira da Viola, dentre outros, utilizam esse modo “panfletário” e independente para a perpetuação desse estilo musical.

O movimento Viva a Viola, por exemplo, utiliza formas conservadoras na composição da música caipira no que tange aos instrumentos vinculados a uma tradição (rabecas, tamborins e violas) e incorpora outros elementos musicais para fortalecer a continuidade da música caipira gravada em disco, fazendo referência a temáticas de trabalho e costumes, religiosidade e, sobretudo, da exaltação à viola.

Ainda refletindo a partir da contribuição de Thompson (2021), podemos considerar como “formas conservadoras” a utilização dos meios de comunicação de massa e a tecnologia para registros musicais, mas o conteúdo dessas músicas não pode ser qualificado como conservador. O contexto social no qual cada violeiro deste projeto está inserido para divulgação de sua obra, de modo algum, está no mesmo patamar de artistas que têm a máquina da indústria cultural ao seu dispor.

Para Thompson (2021), a cultura conservadora da classe trabalhadora resiste, em nome do costume, ao processo de inovação, modernização em que “empregadores” querem impor um modelo de consumo. O projeto Viva a Viola, como projeto coletivo, é um trabalho de mutirão que, em vez de ser experimentado como processo de exploração pela indústria do espetáculo, caracteriza-se como uma defesa da música caipira e de costumes nos quais ela está inserida, como as danças e manifestações do catolicismo popular. O compartilhamento dos custos e da força de trabalho será colhido em uma obra fonográfica, porém:

Em outro sentido, os problemas são diferentes, e possivelmente mais agudos, porque o processo do capitalismo e a conduta não econômica baseada nos costumes estão em conflito, um conflito consciente e ativo, como que numa resistência a novos padrões de consumo (“necessidades”), às inovações técnicas ou à racionalização do trabalho que ameaçam desintegrar os costumes e, algumas vezes, também a organização familiar dos papéis produtivos (THOMPSON, pág., 21, 2021).

As feiras com cantadores, os reisados que trazem particularidades familiares a depender da companhia de Reis, essas práticas de festejos, de modo algum, são absorvidas pela indústria cultural, ao contrário, o “conflito consciente e ativo” tem início a partir da substituição ou tentativa de substituir esses festejos por espetáculos que entram em choque, de forma desigual, com a manutenção dessas práticas.

Tanto Hobsbawn (2012) quanto Thompson (2021) refletem sobre os aspectos em que a tradição e o costume não estão resistindo a mudanças e incorporações. Mas, para a música de viola, é possível encontrar a viola fora da música caipira, em estilos como o jazz e o Rock, além de haver um incentivo, por parte de grandes violeiros, para que a viola incorpore outros estilos para a promoção de uma atualização de seus aspectos técnicos e de sua música. O que vemos na abordagem de Thompson pode ser associado às dificuldades encontradas por músicos independentes na divulgação e apresentação de sua arte, em contraponto ao produto da indústria cultural tentando ocupar todos os espaços com a música-mercadoria.

Outro aspecto destacado da música caipira refere-se às metamorfoses da música de viola pelos espaços rural e urbano. Nos tempos da colônia, a viola era urbana e um dos motivos que a tornou rural foi a chegada do violão ao Brasil no início do século XIX. Já nos séculos XX e XXI, passa a ocupar os espaços urbanos novamente e a ecoar o som do interior em estilos diferentes. A música caipira adaptou-se à industrialização e à urbanização, ocupando novos espaços, deixando para trás a ideia de fronteira entre rural e urbano.

Nas composições dos violeiros contemporâneos, o ponto alto de cada música está relacionado com o reviver de uma memória daqueles que estão inseridos no contexto idealizado, finalizando fronteiras entre o rural, o urbano e o tradicional, estabelecendo um intercâmbio entre gêneros e instrumentos, reconstruindo, reinventando a tradição e a memória, mas afastando-se de uma síntese musical genérica.

No contexto dessa “autorregulação”, podemos exemplificar a ritualização em torno dos festivais de viola, como o Viola da Terra, o Rio de Viola, entre outros, renovando e popularizando novos tocadores de viola em composições autorais, realizando trocas de referências do presente e passado dos instrumentistas numa intencionalidade de dar continuidade à música de viola, assim como trocas das inovações técnicas para o aprendizado e execução do instrumento desenvolvida nos últimos anos por professores e estudiosos.

Evidentemente, esses artistas enfrentam dificuldades por não fazerem parte de um processo de produção mediado por “patronos” atrelados a uma música que tenha características vendáveis como os *hits*.

Na música caipira contemporânea, não é incomum encontrar artistas que se gerenciam ou mantêm suas carreiras sob a tutela de membros da família, a exemplo de Chico Lobo e Wilson Dias, violeiros estudados nesta dissertação. Tampouco, aqui estamos efetuando um juízo de valor relacionado à “autonomia” de gerenciamento de seu trabalho.

Mostrar que o que é normalmente chamado de “história” da arte não é uma mera sequência caleidoscópica de mudanças, uma sucessão não estruturada de estilos, ou mesmo uma acumulação fortuita de “grandes homens”, mas uma sequência definida e ordenada, um processo estruturado que vai numa certa direção e está intimamente ligado ao processo social geral, não significa sugerir que a arte dos artistas “livres”, dirigida a um mercado de consumidores anônimos, seja melhor ou pior do que a dos artesãos, produzida para patronos. (ELIAS, 2021, pág. 46)

Aqui, podemos considerar que esses artistas, diferentes das vanguardas que servem para guiar em novas direções, estabelecem novos padrões artísticos e, em certa medida, são iguais ao seu público, já que mantêm uma relação direta com personagens representados nas suas canções. Essa referência propõe mudanças específicas nas composições musicais na medida em que os consumidores dessa forma de arte também mantêm uma relação social, direta ou indireta, com as práticas rurais.

Essas mudanças específicas para esse modelo de música têm como função social integrar indivíduos que são mobilizados por sentimentos que remontam a um passado comum.

Comparado ao artista-artesão, na manipulação das formas simbólicas de sua arte ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto, que se tornam altamente individualizados (ELIAS, 2021, pág. 50).

Por fim, aqui, consideraremos a autonomia que os artistas analisados neste estudo mantêm diante da construção representativa da cultura caipira em suas obras. Já assinalamos que os violeiros contemporâneos que não fazem parte de uma grande

[Digite aqui]

indústria cultural criam movimentos coletivos para realizar o registro fonográfico de suas obras e realizam espetáculos nos quais mantêm uma identificação com os apreciadores dessa arte.

Encontramos diferenças entre os músicos caipiras do rádio no século XX e os músicos caipiras contemporâneos. Os artistas que investigamos mantêm engajamento político voltado para questões relativas à preservação da cultura popular, consubstanciado na organização de grupos que realizam festejos caipiras. A questão ambiental, também, é comum nas letras desses violeiros, que exaltam uma natureza do passado ou mesmo conclamam à mudança de paradigma dos humanos na sua relação com o meio ambiente. O mesmo acontece com a luta pela reforma agrária, presente nas letras das composições e na participando de reuniões do MST ou da Via Campesina, a exemplo de Pereira da Viola e Wilson Dias.

#### 4. A MÚSICA DE VIOLA

Se quisermos entender a música caipira contemporânea, deveríamos chamá-la de Música de Viola. Já foi dito que a música caipira, desde sua gestação com as gravações de Cornélio Pires, encontra-se em constante mudança, gerando pelo menos um novo gênero ao longo do tempo. As denominações acompanham essas metamorfoses, que têm sua gênese na música realizada nas manifestações do campesinato e a música caipira (ou música de raiz) é o gênero que tomamos como ponto de partida para a análise na presente dissertação.

Ainda hoje, há formação de duplas que fundamentam suas composições nos mesmos arcaísmos estéticos da música caipira das primeiras duplas. No entanto, a utilização da viola no contexto de um tipo de tradição e de uma renovação não é conflituosa na medida em que o espaço de divulgação dessa música é restrito nos meios de comunicação de massa.

Como já dito, há uma música realizada na viola que incorpora linguagens regionais e outros gêneros musicais. Violeiros como Paulo Freire, que tiveram uma formação erudita no violão, quando passam a utilizar a viola, apresentam referências refletidas em fusões de cantigas de roda, jazz, caipira, sem limites para essa renovação.

O professor Ivan Vilela eleva essa renovação por meio dos estudos acadêmicos através do ensino da viola na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, promovendo esse intercâmbio entre o popular e o erudito por meio da viola. Da mesma forma o faz Roberto Correa, violeiro pesquisador e responsável por sistematizar o ensino da viola em um método didático chamado *A Arte de Pontear a Viola*.

Esses instrumentistas mantêm íntima relação com as manifestações populares dos seus locais de origem, como também realizam suas produções artísticas com parcerias, projetos e festivais que remontam aos trabalhos de mutirão de seus antepassados migrantes de Minas Gerais para São Paulo.

Podemos considerar que essas levas migratórias de mineiros para o estado de São Paulo permitiram o desenvolvimento de duplas da música caipira, a exemplo de Tião Carreiro e Pardinho. A música caipira mineira é impregnada de influências de uma grande fronteira cultural, mesclando, principalmente, os ritmos do centro-oeste baiano, de Goiás e de São Paulo.

Os violeiros Chico Lobo, Pereira da Viola e Wilson Dias, aqui estudados, são violeiros que permaneceram em suas localidades originárias. Em sua contemporaneidade artística e nas relações de trabalho, situam-se em um contexto em que a migração para a divulgação de seus trabalhos é passageira. As manifestações populares do estado de Minas Gerais são os principais eventos de inspiração para suas criações artísticas. Os dois primeiros artistas utilizam o que chamaremos de afinação paulista da viola, ou cebolão em mi, e Wilson Dias, em Rio Abaixo ou em sol, na qual prevalece a Moda de Viola e batuques que utilizam o corpo do instrumento como elemento rítmico para as melodias, a exemplo da canção popular de domínio público “Vagalume”, em seu disco “Mucuta”.



Figura 16 - Ouça Vagalume utilizando o QR Code

Se o contexto caipira idealizado não encontra correspondência nas relações materiais da realidade atual, os seus temas certamente ainda são recordações coletivas compartilhadas socialmente. O carro de boi, a boiada, o tropeiro, a devoção, a natureza, as festas na roça, o amor, a saudade são temas presentes nas músicas desses violeiros, seja para exaltar uma memória, seja devido ao engajamento com lutas sociais, a exemplo da dupla Duo Aduar, que compõe músicas engajadas com a defesa do meio ambiente.



Figura 17 - Ouça Silêncio do Rio utilizando o QR Code

A música caipira original, hegemônica por muitos anos, não desapareceu, mas, evidentemente, não tem a mesma força na indústria fonográfica e de veiculação sonora. Da música raiz, confeccionada a partir de uma tradição rural da primeira geração da era do disco, restam apenas Tinoco e Carreiro, com mais de 90 anos, denominados patriarcas.

[Digite aqui]

A música caipira contemporânea relaciona-se com a valorização da viola como instrumento solo, em conjuntos, em orquestras de violas, com uma nova roupagem harmônica e presente em outros gêneros musicais. Podemos encontrar a viola no rock, no forró, no grupo Baião violado e nas salas de concerto, executada pelo violeiro Neymar Dias. Hoje, a viola ocupa espaços para além da música caipira tradicional ou raiz e, ainda assim, há violeiros que, em meio às inovações tecnológicas, buscam os temas para suas composições a partir da sociabilidade vivida no interior do Brasil.

Com o desenvolvimento das técnicas de gravação, monopolizadas no passado por grandes gravadoras, e descentralização da produção, o registro fonográfico tornou-se cada vez mais independente. Os artistas conquistaram espaço para produzir e divulgar, de forma autônoma, sua obra nas plataformas digitais como *Spotify* e *Deezer* (VICENTE; DE MARCHI, 2014). No entanto, apesar de um retorno ao modo de produção artístico similar ao artesanato, grandes gravadoras dominam o número de visualizações nas plataformas digitais por meio de uma reconquista desses espaços com a injeção de capital e o impulsionamento dos artistas.

No entanto, o que era necessário para a gravação de um disco no passado, para o artista independente, acabou. Não é mais necessário o contrato com uma grande gravadora para o registro de fonogramas. É possível utilizar a tecnologia de gravação de áudio em qualquer computador com uma placa de som compatível, adquirido por um valor acessível, que pode ser utilizado em uma sala, ou no quarto da casa do artista, proporcionando uma autonomia dele em relação a sua obra.

Evidentemente, artistas amadores não dispõem, em sua maioria, de recursos financeiros para impulsionar suas obras em plataformas digitais como o fazem artistas da grande mídia. Entretanto, violeiros como Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola assinariam com alguma gravadora tendo a consciência da perda de autonomia na produção de suas obras que isso causaria?

Os violeiros contemporâneos valorizam as características individuais de composição e formas próprias de tocar a viola, tornando-se únicos, e não parte de uma padronização estética imposta pela indústria cultural. Essas características distintas remontam aos desafios dos violeiros e ao misticismo do contexto das manifestações populares em que atuam, representando a manutenção de uma tradição reinventada por meio de suas obras fonográficas.

Não há instrumentistas iguais quando prevalece a autonomia de composição. As técnicas podem ser transmitidas oralmente ou sistematizadas, mas a forma de tocar e de

[Digite aqui]

compor vai depender de como o instrumentista observa o mundo e se relaciona com ele e, no caso da viola caipira, essa situação é ainda mais complexa dada a quantidade de afinações, linguagens e ritmos que fazem parte do cotidiano desse instrumento.

Observaremos essas diferenças ao analisar as obras escolhidas para este trabalho: as diferentes parcerias poéticas, formas de arranjos, afinações de viola e incorporações de outros instrumentos.

**Tabela 1** - Análise de álbuns lançados por violeiros contemporâneos

<b>Artista/Álbum/Ano</b>	<b>Total de Faixas</b>	<b>Músicas inéditas</b>	<b>Músicas regravadas (outros autores)</b>
Chico Lobo/Louvação/2017	12	12	---
Wilson Dias/Lume/2013	13	13	---
Pereira da Viola/ Terra Boa/1993	10	4	6

**Fonte:** Elaboração própria

É importante salientarmos que os violeiros escolhidos para este estudo fazem parte de um grupo de artistas independentes que gerenciam suas produções e criam selos fonográficos em parcerias, como o LOBO/KUARUP, do Chico Lobo em parceria com a gravadora independente KUARUP, e o PICUÁ PRODUÇÕES, de Wilson Dias.

Para compreender as canções dos álbuns escolhidos de Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola, construímos um modelo de análise que compreende a forma estética e o conteúdo da música de viola caipira, acentuando os elementos temáticos das letras das canções e a estrutura de cada obra. Ao observarmos sua estrutura, tomamos como princípio normativo da canção a forma A-B-C-D-E, composta por cinco partes.

Esta forma de análise foi desenvolvido por Caique Geovane Oliveira de Carvalho em sua dissertação de mestrado, cujo título é “Da curtição à sofrência: modernização agrícola e sertanejo universitário”. Este formato segue a sugestão de análise do historiador Marcos Napolitano para melhor compreensão da música como um todo.

[Digite aqui]

Quando pensamos em música, ou melhor, quando pensamos numa canção específica, pensamos numa obra abstrata, lembrada a partir de uma certa “letra” e de uma certa melodia. Não nos preocupamos muito em especificar qual versão, qual fonograma (gravação), qual situação social específica que ouvimos a canção, como tomamos contato com ela pela primeira vez. (NAPOLITANO, 2001, pág., 86)

Assim, a *introdução*, representada aqui pela letra “A”, que é apresentação instrumental inicial da obra. O *tema* (letra B), que pode ser constituído tanto pela apresentação poética quanto melódica, é o momento em que a narrativa é introduzida na canção. O *refrão* (letra C), terceira parte da canção, é a apresentação de uma maior intensidade, provocando sua ruptura ou continuidade. O *interlúdio*, representado pela letra D, é o ponto de ligação entre o tema e o refrão por meio de uma melodia. Na última parte, temos a *coda* (Letra E), momento de conclusão da música.

A ordem das letras não segue uma regra específica para determinar um modelo de composição. Aqui haverá modelos variados que se transformam em características particulares de cada compositor.

#### 4.1 Chico Lobo – Louvação.



Figura 18 - <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/louvacao-7047>

Mineiro, nascido em São João del-Rei, Chico Lobo é compositor, cantador e, sobretudo, violeiro. Ao longo de sua carreira, gravou uma dezena de discos e participou de outras parcerias, além de colecionar prêmios e indicações como o Grammy Latino, por [Digite aqui]

exemplo. Como violeiro, canta as folias, os congados, os catiras, as modas e demais ritmos que enfocam suas raízes mineiras.

A importância de Chico Lobo na produção da música de viola é o que há de mais significativo entre os violeiros na abertura de diálogos musicais, não destinando a sua música a uma reprodução técnica e temática das obras das primeiras duplas caipiras. Sua obra representa uma fronteira estética, pois, apesar de o compositor identificar a sua obra como caipira, o seu conteúdo é urbano e carregado de inspiração trazida do cotidiano vivido em sua origem interiorana.

O seu disco, *Louvação*, em parceria com Vicente Ferreira, foi lançado em 2017. Dom Vicente de Paula Ferreira é bispo da Diocese de Livramento de Nossa Senhora, BA., tomando posse em 15 de abril de 2023, como terceiro bispo dessa diocese. Dom Vicente Ferreira tem doutorado em Ciência da Religião, com estágio pós-doutoral em antropologia teológica. Defensor dos direitos humanos e da causa comum, é membro da Comissão de Ecologia Integral e Mineração da CNBB, psicanalista, poeta, compositor e escritor.

O álbum *Louvação* mostra a rica e sublime sonoridade do compositor mineiro, entoando folias e toadas, canções que mergulham no universo místico das crenças e tradições da viola caipira. A parceria criou 12 canções, sendo sete delas acompanhadas por cinco textos poéticos e reflexivos. O disco foi lançado pela gravadora Kuarup. *Louvação* apresenta uma sonoridade, em alguns momentos, da viola modal<sup>4</sup> do Sertão nordestino.

Segundo Chico Lobo, “esse álbum tem ladainhas, a reza pela chuva, folias, batuques intercalados com poesias que falam da relação do homem com o Divino, o desejo de justiça, de felicidade, desejos que são elementares nos corações das pessoas” (LOBO, 2015).

---

<sup>4</sup> A característica principal da música modal é a presença constante da "nota centro", a qual, de certa forma, nunca é realmente abandonada: a música modal gira em torno do centro. Assim, a música modal pura não tem "harmonia" - no sentido de tríades e de funções harmônicas. Essa presença do centro dota esse tipo de música de uma característica "hipnótica", que faz com que ela geralmente apareça ligada a algum tipo de ritual: realmente, a música da Antiguidade e a do período medieval não são independentes de cultos, festas, solenidades e funções religiosas.

A partir desses pressupostos, podemos chamar também de "modais" – por analogia – as músicas orientais, africanas e americanas tradicionais. Embora tais músicas não utilizem os modos diatônicos que nós, ocidentais, utilizamos, elas continuaram, há até pouco tempo atrás – e continuam ainda em certos lugares –, presentes em cerimônias ritualísticas, jamais assumindo os riscos estéticos proporcionados pela harmonia tonal das tríades maiores e menores. Estruturalmente, há uma forte tendência pentatônica nas músicas africanas, do Extremo Oriente e dos índios americanos, e uma tendência para a utilização de escalas com mais sons do que a nossa na Índia e no Médio Oriente (MOLINA 2020).

A canção de abertura do álbum é a música título do disco, Louvação. Esta música executada por uma viola, um violino, um berimbau de boca, baixo e teclado, tem sua intencionalidade sonora representada na música nordestina por meio dos ponteiros modais característicos. A canção representa uma oração à Nossa Senhora, para quem o poeta clama por chuva para no sertão. Neste tipo de moda de viola, não há um retorno ao topo da música e o canto é acompanhado na mesma linha melódica que a viola caipira, representando uma oração em forma de cantoria.

Este tipo de música em forma de oração não apresenta repetições. A composição poética contém quatro estrofes com ausência de refrãos e é acompanhada de uma melodia da viola seguindo a voz em lamento e com ausência de acordes.

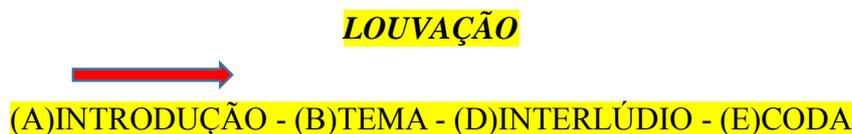


Figura 19 - Estrutura básica da canção

Oh senhora Mãe do mundo  
Escutai lamentos meus  
Não deixeis que falte nada  
Nessas terras de meu Deus  
Se o sol forte e abrasador  
Queimar toda a plantação  
Mandai chuva nessa hora  
Para molhar o meu sertão



Figura 20 - Ouça Louvação utilizando o QR Code

Evidentemente, estamos analisando um álbum com características devocionais que representa, segundo seus autores, partilhar benditos, folias, modas e toadas, o que pode parecer algo restrito ao bom caboclo cantador, do sertão. A reza, a festividade

[Digite aqui]

religiosa e o canto propiciatório, através da música, levam o ouvinte ao aspecto místico das toadas. Não é incomum, no canto devocional dos rincões, pedidos de prosperidade ou de fim de uma sina. O místico e o sobrenatural são colocados como elementos que devem ser levados a sério e o sentimentalismo prolonga um ideário medieval que coloca o mundo numa visão imaginativa e comovedora, associado a questões de ordem histórico-social. Não obstante, o “passado” e a “herança cultural” constituem elementos de uma tradição cultural específica, redimensionada ou recriada (NAPOLITANO, 2001).

A segunda canção, além do aspecto devocional, promove uma repetição a partir da segunda estrofe. Sua narrativa demonstra influência do aprendizado por meio da oralidade e da repetição comuns em comunidades tradicionais. A perpetuação da devoção através da oralidade é transmitida pelos idosos para manter viva a tradição dos folguedos e a esperança é o mote da canção.

Bandeira da Paz resgata a sonoridade de uma folia de reis com uma intencionalidade alegre, promovida pelos instrumentos percussivos, violas, violinos, baixo e teclado, trazendo, assim como na música anterior, uma atualização nesse gênero musical. Assim como a canção anterior, a viola ponteia trechos em que o canto é realizado, atenuando seu clímax na medida em que o refrão surge na canção. Sua rítmica contagiante fica a cargo da percussão e do contrabaixo.

### **BANDEIRA DA PAZ**

  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA**

Figura 21 - Estrutura básica da canção

Na dança fraterna colorida aquarela  
 Balança no peito o som do coração  
 Alegria da gente que coisa tão bela  
 Folia de todos, amizade de irmãos  
 O saber do velho ensina a criança  
 Nas lutas humanas singela canção  
 Fecunda a história grão da esperança  
 Seja sempre bendita a nossa união



Figura 22 - Ouça Bandeira da paz utilizando o QR Code

A terceira música do álbum chama-se Esperança. Como tema principal, a esperança trabalha com a função de semear sonhos e harmonia entre os homens. Aqui há uma descrição da esperança como um agente finalizador de todos os preconceitos e amarguras, como o elemento criador e, em se tratando de uma música devocional, as suas ações são inevitáveis.

Acompanhada de escalas em dueto pela viola caipira, a poesia é recitada. Esta é uma das características da música caipira em que uma história é contada acompanhada de uma melodia ou ponteio da viola. Um exemplo desse estilo é a música Cabocla Tereza, na qual uma narrativa introdutória antecede a canção propriamente dita. Na música Esperança, ausenta-se o canto, predominando a recitação poética acompanhada da viola. Em sua narrativa, a Esperança acorda cedo para cumprir sua função diante da vida.

### **ESPERANÇA**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (E)CODA**

Figura 23 - Estrutura básica da canção

Esperança acordou cedo  
 No silêncio da madrugada  
 Arrumou suas asas ligeiras  
 Pra germinar novos versos  
 No vento sopro da liberdade  
 Voou, voou e bem altaneira  
 Pousou seus sonhos na terra  
 Sinfonia do grande universo



Figura 24 - Ouça Esperança utilizando o QR Code

Casa Sagrada repete a fórmula do acompanhamento da voz, tendo destaque os ponteios da viola, as flautas e o violoncelo. Seu tema representa a devoção ao lar no campo, acompanhada do trabalho, isolamento e da felicidade de partilhar o cotidiano com os visitantes. Não são incomuns, na música caipira, letras que descrevem paisagens, o rancho, a criação, entre outros. Esses temas aparecem como temáticas resgatadas em que o eu lírico recria seu discurso acompanhado pela viola.

A esperança, assim como nas canções anteriores, é o mote principal, tomando a forma descritiva através da memória do poeta, em uma valorização da simplicidade da vida, da família e da fé, componentes da devoção proposta no álbum.

Uma característica pontual da música caipira são as vozes dobradas. Em Casa Sagrada, as estrofes são divididas em oito linhas, redondilha maior, rimas nas linhas pares e estrofes em oitavas. Nessa música, destacam-se as vozes dobradas de Chico Lobo e da dupla Paulo e André, esta última aparecendo a partir da segunda metade da estrofe.

### **CASA SAGRADA**



**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA**

**(E)CODA - (C)REFRÃO**

Figura 25 - Estrutura básica da canção

Minha casa tem a cor da liberdade  
 Que clareia sempre inteira no sertão  
 Mansa brisa ou braveia tempestade  
 É meu amparo em qualquer ocasião  
 Aconchego amoroso Deus do céu  
 E um leito pra gerar grande esperança  
 Que destino tão bondoso concedeu  
 Pra quem vive de trabalho e confiança

[Digite aqui]



Figura 26 - Ouça Casa Sagrada utilizando o QR Code

As músicas Mariposa branca, Coração aprendiz e Divina Poeira são poemas acompanhados pela viola em uma mesma melodia. São três melodias interligadas, um pensamento comum representado em poemas distintos. Não há pausa entre as músicas. Os poemas são recitados por Vicente Ferreira e acompanhados pelo ponteio da viola de Chico Lobo, que serve de fundo musical para os temas. Os ponteios da viola seguem a mesma melodia e os temas, utilizados nos poemas, exaltam a natureza.

Aqui, a esperança aparece na metamorfose de uma mariposa e temos três poemas em uma mesma melodia. Na segunda música, Coração aprendiz, o riacho é comparado a uma criança que precisa da experiência dos mais velhos para não se perder nos caminhos da vida. Em Divina poeira, o campesino é descrito em uma peregrinação devocional. Essa peregrinação torna a esperança em uma graça a ser alcançada o elemento principal a poesia.

A poesia narrada com uma melodia da viola caipira propõe, nesse estilo musical, o renascer de uma lembrança do tempo passado em imagem sonora. Outras faixas do álbum dialogam harmonicamente com as narrativas equivalentes à devoção e à natureza, propondo o renascimento da memória.

**MARIPOSA/ CORAÇÃO APRENDIZ / DIVINA POEIRA**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (E)CODA**

Figura 27 - Estrutura básica da canção

Mariposa branca da madrugada  
 Balanceia a noite de esperança  
 Deixando casulo de alma lavada  
 O silêncio abissal que é seu ninho  
 Somente entende quem faz vigília

[Digite aqui]

Buscando a sorte nos torvelinhos  
 Tem claridade que a gente procura  
 Que só desponta em noite escura

Rio de água cristalina, mas sem margem  
 Não conhecerá a beleza imensa do mar  
 Se perdera nos atalhos fáceis da viagem

A ventania espalha no pó da velha estrada  
 Compasso de um povo peregrino e valente  
 Na travessia forjando a alma de uma nova jornada



Figura 28 - Ouça Mariposa branca/Coração aprendiz/Divina poeira utilizando o QR Code

Seguindo a fórmula da canção Bandeira da paz, Trem da vida tem uma estrutura com três estrofes e um refrão de duas linhas. Em sua narrativa poética, encontram-se as experiências de um viajante que leva a mensagem da esperança e da sabedoria ao longo de sua vida. Aqui, a natureza destaca-se como elemento descritivo e comparativo para demonstrar o aprendizado adquirido pelo viajante em sua jornada. Outro elemento significativo, comum entre violeiros contemporâneos, é pôr a viola como o veículo condutor e de acompanhamento dessas narrativas.

O destaque da viola em arpejos, ponteiros recortados e escalas em dueto, elementos característicos da música caipira raiz, funde-se com o canto, acelerando o ritmo, o que propõe ao ouvinte uma sonoridade contagiante.

### **TREM DA VIDA**

**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA**

Figura 29 - Estrutura básica da canção

Sou viajante do trem da vida  
 O coração é minha bagagem  
 Em cada encontro e despedida  
 Canto a beleza das paisagens



Figura 30 - Ouça Trem da vida utilizando o QR Code

Assim como a sequência na quinta música, “Mariposa Branca”, “Gramática Humana” segue a mesma fórmula: recitação poética acompanhada da viola em ponteio. Vicente Ferreira novamente exalta a esperança e o exercício para semeá-la **metaforicamente como** na atividade agrícola.

### **GRAMÁTICA**

  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (E)CODA**

Figura 31 - Estrutura básica da canção

Vasto mistério da gente  
 Não cabe nas previsões  
 Dos senhorios verbais  
 Ou das emoções casuais



Figura 32 - Ouça Gramática utilizando o QR Code

Uma vez mais, a natureza é o elemento temático central deste álbum. “Passarinho cantador” é uma canção singela em que os passarinhos são mensageiros da felicidade e seu canto faz o ser humano não viver em solidão. O lirismo romântico, que faz parte da [Digite aqui]

música brasileira de modo geral, também é posto em narrativa na música caipira como uma ode à vida simples, mediante a devoção à criação divina.

O romantismo tornou-se a base narrativa de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Seja narrando fatos, histórias ou valores, as canções caipiras atravessaram o tempo mantendo vivas memórias, costumes e comportamentos de comunidades.

A viola caipira de Chico Lobo é acompanhada pela melodia de um violino que perpassa a canção, representando cantos dos pássaros. A fórmula da composição contém uma introdução, a narrativa e o refrão.

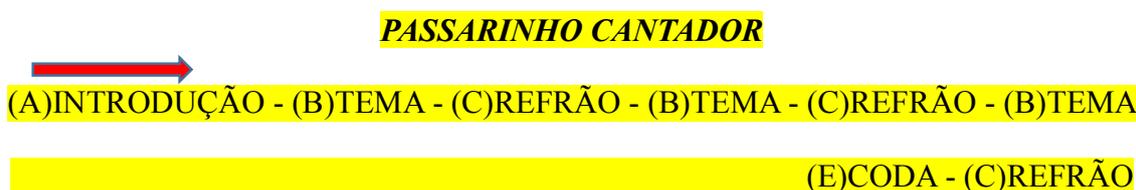


Figura 33 - Estrutura básica da canção

Assobiou pelo canto no vento  
 Passarinho de pena dourada  
 Misturando alegria e lamento  
 Bateu asas com a passarinhada



Figura 34 - Ouça Passarinho cantador utilizando o QR Code

“Conselho de amigo” é o poema mais longo do álbum. Sua narrativa tem a função de acalmar e valorizar a paciência, o valor da vida e a fé. Em sua estrutura musical, a viola caipira serve como elemento sonoro de acompanhamento para a narrativa de Vicente Ferreira.

Como a característica desse álbum é devocional, o que é comum na poesia de Vicente Ferreira, o aconselhamento tem um tom clerical, exortando o devoto a ser resiliente diante dos infortúnios da vida.

[Digite aqui]

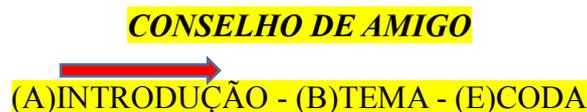


Figura 35 - Estrutura básica da canção

Acalma-se caminheiro  
 Não ande assim apressado  
 Seguro de tantos amigos  
 Gente em que se confia  
 Na vida inteiramente  
 Se parece com peixe pescado  
 Em espera demorada



Figura 36 - Ouça Conselho de amigo utilizando o QR Code

Apesar de a natureza ser um elemento significativo da música caipira, o mar não é um elemento comum nas canções, mas aparece aqui, em “Amor de mar”, em um álbum que não está situado em contexto caipira tradicional. A viola caipira, assim como em todas as canções do álbum, é o instrumento principal. As cordas extras do violoncelo, a percussão e o piano são acompanhamentos pontuais que não afetam a evidência da viola na música.

Em sua narrativa, o mar é o elemento central, que representa os desafios que a providência dispõe para aqueles que mantêm a esperança viva diante desses desafios. A característica devocional da música complementa todo o contexto proposto por seus idealizadores. Apesar de manter-se a forma de tocar a viola e a fórmula de a música ser similar ao contexto do gênero caipira, seu conteúdo é distinto. Assim como Glauber Rocha mostrou em sua obra Deus e o Diabo na Terra do Sol, a redenção das agruras do sertão está no elemento distante, o mar.

[Digite aqui]

**AMOR DE MAR**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA**

Figura 37 - Estrutura básica da canção

O amor mora no mar  
 Que banha a criação  
 Nas ondas de velejar  
 Mistura de sim e não  
 E se quiseres ser feliz  
 Amar divina verdade  
 Seja menino aprendiz  
 Nas fontes da amizade



Figura 38 - Ouça Amor de mar utilizando o QR Code

Na estrutura musical de “Pai palavra”, assim como nas outras canções do álbum com a mesma característica, a viola caipira serve como elemento sonoro de acompanhamento para a narrativa poética de Vicente Ferreira, portando uma mensagem de esperança e fé.

**PAI PALAVRA**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (E)CODA**

Figura 39 - Estrutura básica da canção

Igual garimpeiro de labor atento  
 Na busca de um velho diamante  
 Procurei entre dores e lamentos  
 Das palavras mais importantes

[Digite aqui]



Figura 40 - Ouça Pai Palavra utilizando o QR Code

A música e a religião fundem-se em expressões culturais em distintos contextos do mundo. Práticas religiosas das mais diversas utilizam-se da música para expressar as suas crenças e os seus ritos. E essa fusão aparece nessa canção de Chico Lobo e Vicente Ferreira. “Bendito”, a última música do álbum, configura-se como uma oração de agradecimento diante da graça alcançada na transmissão da mensagem de esperança por meio das canções.

Uma vez mais, a viola caipira, em arpejos e ponteios, acompanha a voz de Chico Lobo com uma sonoridade etérea do teclado e do contrabaixo, este último sustentando os elementos graves da música.

A cultura caipira, registrada nas músicas pela viola, seja pela intencionalidade sonora dos compositores, pelas manifestações culturais que os rodeiam ou pelos temas que cantam, pode ser, então, considerada uma memória coletiva na medida em que representa sentimentos, crenças e histórias de determinado contexto histórico e social. Os diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória, como os costumes e a música, entre outros, são o que insere a cultura caipira na memória da coletividade (HALBWACHS, 2023).

A música caipira é um elemento de coesão social cuja apreciação se dá por afetividade, formando-se, em torno dela, o que Halbwachs (2023) nomeia como “comunidade afetiva”, compondo uma identidade social do que é ser caipira. O álbum “Louvação” é uma mistura de citações poéticas e canções que representam a esperança e a natureza, mas, sobretudo, é uma obra devocional, sendo essa devoção uma das principais características da cultura caipira.

Não encontramos registros de quantos álbuns foram vendidos. Ele está disponível em Cds em lojas específicas pela internet ou em plataformas de *streaming*. Também não há registro sobre a intencionalidade de seus autores além daquela escrita no encarte do álbum: “fortalecer a esperança, amor e fé”.

**BENDITO**

(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (D)INTERLÚDIO - (B)TEMA - (E)CODA

Figura 41 - Estrutura básica da canção

Bendito seja o encanto  
 Que clareia o novo dia  
 Pai, filho, espírito santo  
 Oh, divina fonte de amor  
 Sonora de belos acordes  
 Acolhei o nosso louvor



Figura 42 - Ouça Bendito utilizando o QR Code

A obra de Chico Lobo, de modo geral, tem como mote de inspiração a devoção. Apesar de ter realizado parcerias inesperadas, ao longo de sua carreira, com artistas como Luiz Caldas, Kleiton e Kleidir, Maria Bethânia, dentre outros, sua música personifica a linguagem musical do convidado que, ao mesmo tempo, incorpora a estrutura de composição da música caipira.

Por mais que sua música tome como elementos temáticos a vida cotidiana interiorana, sua obra ultrapassa essa fronteira e promove uma renovação da música de viola.

## 4.2 – Wilson Dias – Lume



Figura 43 - [https://popdiscos.com.br/detalhe.asp?shw\\_ukey=42107](https://popdiscos.com.br/detalhe.asp?shw_ukey=42107)

Wilson Dias é um compositor mineiro nascido no município de Olhos d'Água, norte do estado. Desde a infância, manteve contato com as manifestações populares de sua cidade, como as folias de reis. Vivendo em Belo Horizonte, trabalhou em grupos musicais como baixista de estilos variados, mas, ao presenciar Pereira da Viola em um festival do Vale do Jequinhonha, percebeu as possibilidades técnicas que vinham se renovando na viola e iniciou sua jornada como violeiro, tornando-se um dos mais importantes na música de viola da atualidade.

Nas palavras de Wilson Dias, “música é lume, uma harmonia que brilha”. Lume é o quinto álbum de uma carreira iniciada em 2002 no contexto da música de viola. Este álbum aproxima-se do estilo denominado MPB, com sua sonoridade influenciada pelo uso do contrabaixo *fretless* (sem trastes), da flauta transversal, da bateria, do violoncelo e de violões barítono e de oito cordas, distanciando-se, assim, da obra de Chico Lobo e de Pereira da Viola, sendo, dentre os três, o que mais renovou a música de viola. As temáticas, no entanto, por vezes, remetem-se às da música raiz: devoção religiosa, viola, natureza e eu lírico romântico.

Lume é um álbum que atenua as fronteiras entre a música rural e a urbana. Sua característica é de uma música de viola repleta de fusões, distanciando-se da música

[Digite aqui]

caipira tradicional. Esta obra foi criada em parceria com o poeta João Evangelista Rodrigues, coautor em onze das treze canções do álbum; as duas últimas canções foram feitas com Déa Trancoso e com Miguel Cangassu respectivamente.

A canção Deus é violeiro, que faz a abertura do álbum, foi composta em parceria com João Evangelista Rodrigues. Esta música tem sido mais divulgada em apresentações televisivas e em festivais, aparecendo como a mais reconhecida do compositor em função de suas características devocionais e da própria sonoridade da viola como seu instrumento principal. A viola afinada em sol maior segue o canto com a escala em duetos, característica da música caipira, sendo acompanhada por outros instrumentos, como violões, flautas, violoncelo e percussão.

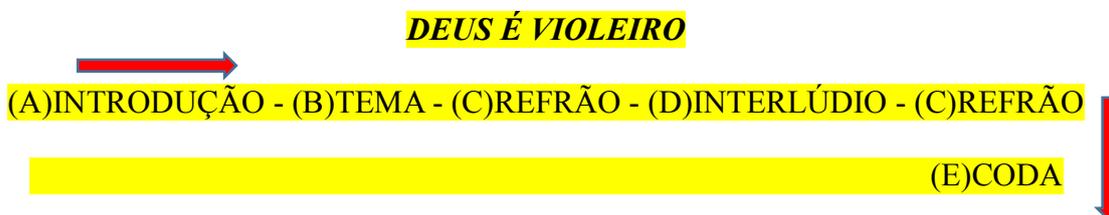


Figura 44 - Estrutura básica da canção

Som de água doce  
 Trouxe a melodia  
 Canta o dia todo  
 Todo santo dia  
 Salta a cachoeira  
 Segue a cantoria  
 Um romeiro diz  
 Deus é violeiro



Figura 45 - Ouça Deus é violeiro utilizando o QR Code

Apesar de ser um disco que tem a viola caipira como elemento principal, Canção urgente é a música que mais se distancia do gênero caipira. Seu arranjo remete aos

[Digite aqui]

arranjos da MPB, incluindo violoncelo, oboé, flautas e violões, com interlúdios antecedendo o refrão e o tema principal. Em sua temática poética, o tempo é o mote da canção.

A percepção do tempo na poética de João Evangelista está relacionada a uma percepção profética, que sinaliza a esperança numa vida melhor, porém uma esperança não definida, nem com desejo exemplificado, pois é passageira como as estações. A poesia da música aproxima-se do gênero caipira devido à sua temática.

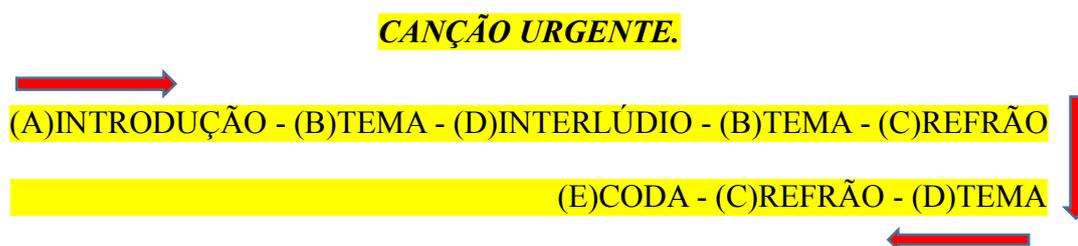


Figura 46 - Estrutura básica da canção

Tudo passa tão depressa o verão, a primavera  
 O dia da vez primeira, o calor de nossa festa  
 Vejo as flores na roseira, a clareira na floresta  
 Lua cheia de mistérios, os segredos que nos restam



Figura 47 - Ouça Canção urgente utilizando o QR Code

Em Desafio, temos uma homenagem a personalidades da música nordestina, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, e, de forma inusitada, a personagens literárias contadas em cordéis, a exemplo de Don Quixote encontrando Lampião.

Esta canção faz referência à literatura de cordel e ao Nordeste, citando, em um refrão, o xote. Assim como em Canção urgente, distancia-se da música caipira, aproximando-se de um samba, acrescentando à viola instrumentos como rabeca, violão e pandeiro.

Esta canção explicita como a música de viola contemporânea interage com outros ritmos. Tanto em Desafio quanto em Louvação, de Chico Lobo, por exemplo, veremos [Digite aqui]

que, mesmo diante de temáticas devocionais tão acentuadas na música caipira, há uma renovação estética, sonora, através da incorporação de outros elementos, elaborando uma nova harmonia e melodia que, de modo alguma forma, afasta-se da forma tradicional da música caipira.

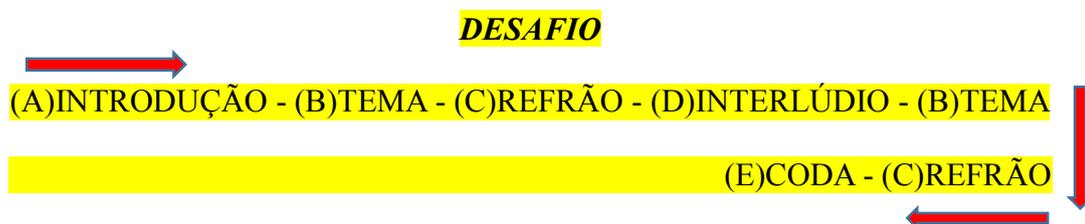


Figura 48 - Estrutura básica da canção

Um dia desses eu vi Jackson do Pandeiro  
 Num forró em Limoeiro, João do Vale estava lá  
 Luiz Gonzaga chegou um pouco depois  
 Trazendo o baião de dois, a tapioca e o mugunzá  
 Caí na dança, vi o Sol secar o rio  
 O meu coco deu um nó quando vi o desafio  
 De Dom Quixote que propôs a Lampião  
 A mistura do romance com o cordel lá do sertão



Figura 49 - Ouça Desafio utilizando o QR Code

Já a música Fluvial, assim como Canção Urgente, tem arranjos que remetem ao gêneros MPB e Jazz. A sonoridade é resultado do uso do contrabaixo *fretless* (sem contrastes dividindo a escala), aliado ao corne inglês e à bateria, com similaridade com o Clube da Esquina e com a obra de Milton Nascimento como um todo. Esta obra de Wilson Dias é a que mais renova, em aspectos sonoros, a música de viola. Aqui não temos o compositor querendo ser caipira ou fazendo esforço para produzir uma música tradicional desse gênero.

[Digite aqui]

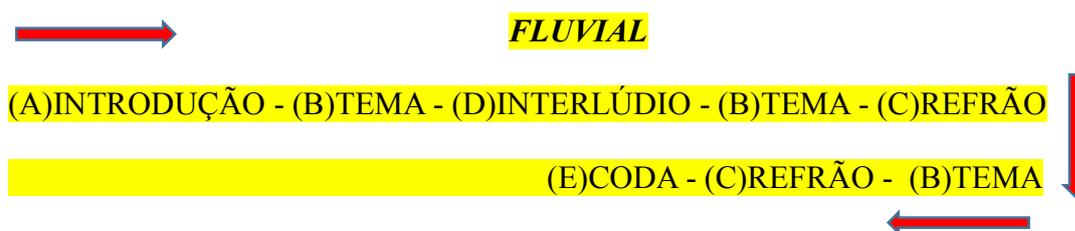


Figura 50 - Estrutura básica da canção

No leito do rio do Jequitinhonha feito lua cheia  
 Maria se banha, noite se lava de sua tristeza  
 De sua agonia, de sua vergonha, Maria se deita  
 Sozinha na cama de amor se perdeu  
 Na vida e no sonho, Maria não dorme



Figura 51 - Ouça Fluvial utilizando o QR Code

Lume é uma obra em que elementos rítmicos e temáticos da música caipira estão a serviço da renovação estética em que o compositor gesta sua obra. O arranjo desse álbum ficou a cargo de André Siqueira, músico e multi-instrumentista. Sua presença no álbum vai além dos arranjos. Há canções nas quais a viola é acompanhada por trompete, violões e contrabaixo. O encarte do Cd desta obra de Wilson Dias lembra que o compositor pertence a uma tradição que resgata, por meio do violeiro, uma memória, porém a função de seus arranjos é promover um paradoxo que desloca a tradição para que ela se renove.

Amorosa é uma canção que traz o elemento do eu lírico romântico para o álbum. A amada é caracterizada por elementos da natureza, o que a torna inalcançável e idealizada. A presença do bandolim e do violão barítono leva a música para outros gêneros que a distanciam da música caipira tradicional.

A apropriação de outros gêneros, como o jazz e a MPB, mais uma vez, é o elemento renovador da música de viola. Para esta canção, o simples cancionista toma forma por meio de um dueto entre a viola e o bandolim, levando a música de viola para outras possibilidades de harmonia e ritmos, em uma linguagem própria do compositor.

[Digite aqui]

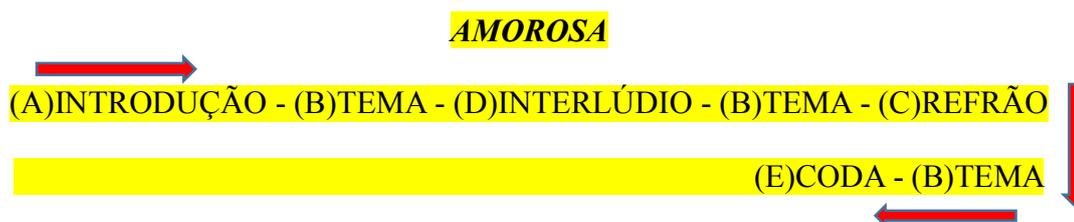


Figura 52 - Estrutura básica da canção

Rosa Branca descuidada, enfeitada de desejos  
dentro da saia rodada, rosa vive a florescer  
mora longe da cidade, onde quase ninguém vê  
ama desde a eternidade, ser feliz é só querer



Figura 53 - Ouça Amorosa utilizando o QR Code

A canção Nomes retorna ao jazz com uma introdução que tem como elemento principal o trompete e a bateria, pondo a viola como coadjuvante. Nela, o eu lírico romântico acompanha uma melodia fora do contexto caipira através do solo de um violão de nylon e do clima proposto pela bateria em seu interlúdio.

O paradoxo do encontro desses ritmos e arranjos é resolvido a partir da apropriação de gêneros musicais, jazz e música caipira, propondo uma intertextualidade sonora construída com as frases melódicas do trompete, o clima musical típico do jazz.



Figura 54 - Estrutura básica da canção

Quantos nomes você tem  
Quantas formas de sentir

[Digite aqui]

Quanto amor tem o seu bem  
 Muitos jeitos de pedir  
 Você vem de onde vem  
 Vem de lá de onde eu vim  
 Ou de cá de muito além  
 Você vive em mim



Figura 55 - Ouça Nomes utilizando o QR Code

A música Kazanga continua no diálogo “jazz caipira”, trazendo as mesmas características sonoras da música Nomes, porém acrescentando em seu refrão, de forma sutil, o ritmo dominante no reggae. Em sua poesia, João Evangelista denuncia o extermínio dos povos originários como principal causa para a morte da memória e da natureza. Kazanga é um tema que também deixa a viola fora do elemento instrumental principal, o que nos leva a uma percepção dúbia a respeito do álbum. Por mais que seja considerado uma obra caipira contemporânea, Lume promove uma inquietude por sua sonoridade distanciar-se do mundo rural tradicional.



Figura 56 - Estrutura básica da canção

Revela a força dessa flor calcária  
 Herança e fé de labor e sangue  
 A cada manhã recomeçará  
 Casa de pedra coração de água  
 Um índio chora no meio da sala  
 Na mata escura canto de ave rara

[Digite aqui]

Amor de perto mais sufoca a mágoa  
 Kazanga zanga, kazanga zanga  
 Kazanga, zanga zangará



Figura 57- Ouça Kazanga utilizando o QR Code

Porfia é a música caipira mais tradicional do álbum. Voz e viola. Viola caipira como acompanhamento melódico para a voz de Wilson Dias em uma narrativa poética do eu lírico romântico. O lamento e a tristeza que a obra apresenta funcionam como um elemento estético isolado em todo o álbum devido a sua simplicidade sonora. Nesta canção, é possível observar a sonoridade mais tradicional na obra de Wilson Dias.

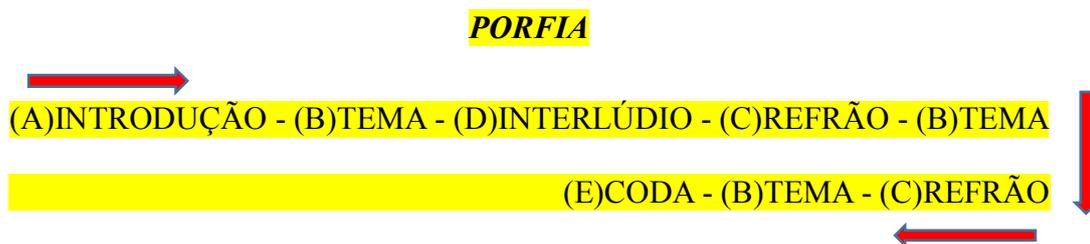


Figura 58 - Estrutura básica da canção

Foi feitiço nosso amor  
 Coisa feita sei que foi por precisão  
 Ela era meu feitiço  
 Minha festa meu aboio abolição  
 Ela era minha pátria e meu chão  
 Meu querer de companhia  
 Perto dela me sentia  
 Protegido e guardião



Figura 59 - Ouça Porfia utilizando o QR Code

Como violeiro, em diversas entrevistas encontradas na internet, Wilson Dias sempre afirmou que a “viola não é mais tão caipira”, ainda assim, em sua obra, características de uma música tradicional fazem-se presentes. Em álbuns como “Mucuta” e “Picuíá”, por exemplo, apesar de serem obras hegemonicamente instrumentais, é possível observar a viola e sua sonoridade mais caipira como elemento principal.

A música Penitência, por sua vez, segue a fórmula dos arranjos em características entre o jazz e o caipira, porém, aqui, a viola tem um destaque maior que nas outras canções que seguem a mesma intencionalidade no arranjo.

Na poética da canção, o elemento central é a seca e, como consequência, a devoção do campesino em romaria pedindo chuva para que sua sina tenha fim. Não é incomum, na música caipira, que a tragédia faça parte da narrativa. Olhos D’água, cidade natal de Wilson Dias, localiza-se na região norte de Minas e faz fronteira com o Vale do Jequitinhonha. Essa região possui uma grande concentração de grupos de Folias de Reis, Festas do Divino. Apesar de ser considerada uma região de grande aridez, calor e pobreza material, as riquezas de suas manifestações estão presentes na obra de Wilson Dias.

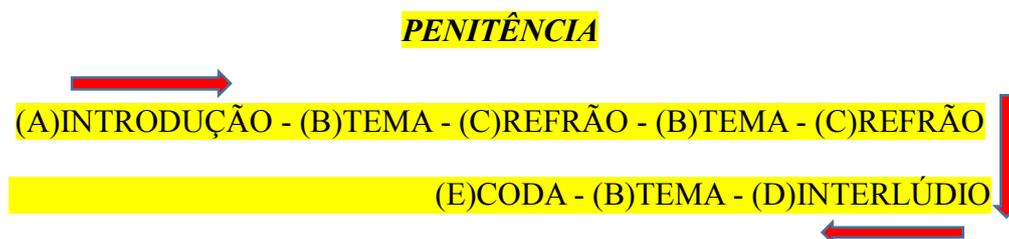


Figura 60 - Estrutura básica da canção

Nem sinal de chuva no horizonte claro  
 Tudo campo limpo nem trovão nem raio  
 Só o Sol faminto queimando o cascalho  
     Só o capim seco, o pó na estrada  
 Nada no arvoredado, berro de boiada  
     Urubu na cerca fica de tocaia



Figura 61 - Ouça Penitência utilizando o QR Code

Na Canção de além-mar, assim como em Amor de mar, de Chico Lobo, o oceano, que não é comum no cancioneiro caipira, aparece como tema central, retomando a tradição ibérica, presente no poema de João Evangelista em uma estrutura simples e com ausência de um refrão.

Mais uma vez, a viola toma lugar de destaque diante da presença de instrumentos como oboé, bandolim, bateria, flauta e violão compondo o arranjo da canção. O “navegar é preciso”, em referência a Camões, é o paradoxo idealizado de uma narrativa de quem está longe do mar, mas aqui o incorpora à sua música de viola.

Nesse sentido, a música de Wilson Dias também se apropria do litoral, comungando um sentimento de vastidão, infinidade para esse campesino situado em uma dimensão visível a curta distância. O mar torna-se uma possibilidade infinita para o desconhecido, em uma similaridade com as incertezas da vida.

### **CANÇÃO DE ALÉM-MAR**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (D)INTERLÚDIO - (B)TEMA - (E)CODA**

Figura 62 - Estrutura básica da canção

De onde veio a saudade  
 Veio nas ondas do mar  
 Da ilha de Cabo Verde  
 Veio na luz do luar  
 De herança trouxe a tristeza  
 Desejos de navegar

Trouxe a lira portuguesa  
 E as belezas de além-mar  
 (...)  
 Se navegar é preciso  
 Não é preciso chegar  
 A vida tem seus motivos  
 Mais desvios que o mar



Figura 63 - Ouça Canção de além-mar utilizando o QR Code

A homenagem às congadas e à devoção popular está presente na canção Anjo negro, em parceria com Miguel Cagussu. A música de viola dessa peça tem como elemento central a apropriação de um refrão de uma cantiga popular pertencente ao domínio público: “Ô, meu mano, ô, mano meu. Cadê o meu mano que não vem brincar mais com eu”.

O arranjo é mais voltado para a intencionalidade poética de uma manifestação popular, mesmo considerando a utilização de instrumentos que, em outras canções do álbum, trouxeram uma sonoridade mais próxima do jazz. Além disso, o interlúdio da canção não antecede o refrão, mas, sim, o tema, fugindo de uma fórmula padrão presente nas outras canções.

Lume é um álbum em que, em certa medida, a viola é um instrumento coadjuvante diante das complexidades dos arranjos. No entanto, em Anjo negro, temos um retorno à cultura popular presente na localidade de origem do compositor e a viola torna-se protagonista dessa linguagem.

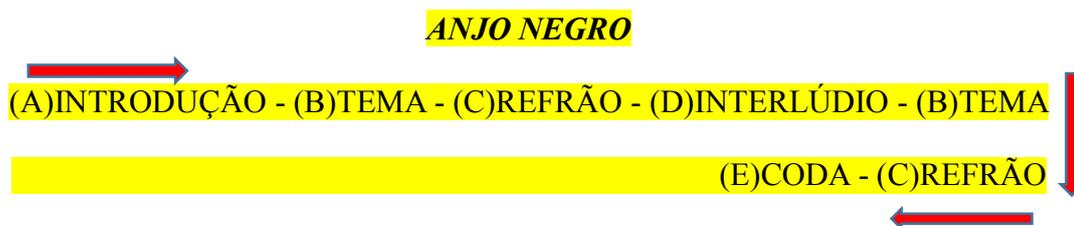


Figura 64 - Estrutura básica da canção

Na igreja do Rosário, os tambores rufaram  
 E um grito forte ecoou  
 O guerreiro se encantou  
 Congadeiro reverente se calou  
 Canta, meu povo, há esperança  
 Abaixo a dor  
 Tá caindo fulô, tá caindo fulô  
 Tá no céu, tá na terra, tá caindo fulô  
 Liberdade não é sonho  
 Neste mundo medonho



Figura 65 - Ouça Anjo Negro utilizando o QR Code

Déa Trancoso realizou parceria com Wilson Dias na composição da música Céu, além de ter colocado voz na gravação. Céu representa um samba-canção, com a presença do bandolim e do pandeiro, deixando a viola como instrumento secundário. Assim como em Anjo Negro, o interlúdio é utilizado para anteceder o tema da canção. A variação rítmica dos arranjos produz uma percepção sonora que demonstra as influências de outros subgêneros musicais na obra dos autores. Ainda em paridade com Anjo Negro, Wilson Dias retorna os aspectos interioranos da música popular por meio de um samba rural, que traz a narrativa de uma infinidade do céu que nos torna vulneráveis à sua vontade apesar da devoção e submissão.

As parcerias nas composições e colaborações em álbuns são comuns entre esses artistas independentes e funcionam como uma relação de estilos e influências na música de viola, contribuindo para sua renovação.



Figura 66 – Estrutura básica da canção

O céu é o teto  
 Que a mão quer pegar  
 O céu passa perto  
 De todo lugar  
 O céu se enfurece  
 Quando vai chover  
 O céu se acalma  
 Pro sol te benzer



Figura 67 – Ouça Céu utilizando o QR Code

Por fim, Asa Ferida, com a parceria de João Evangelista Rodrigues, finaliza o álbum. Uma característica poética dessa canção é que o refrão não é uma repetição de palavras com a função de criar uma exclamação na canção. O refrão é caracterizado pela melodia da voz e da viola na presença de um interlúdio.

### **ASA FERIDA**

→  
**(A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA**

Figura 68 - Estrutura básica da canção

Asa ferida asa azares do coração  
 Ferida minha vida querida confusão  
 Asa ferida casa casa de Sol verão  
 Verão meu sentimento florida minha voz  
 Contida comoção por todos nós  
 Versão mais divertida da dor feito canção  
 Asa farol do tempo temporal da promessa



Figura 69 - Ouça Asa ferida utilizando o QR Code

Lume não traz, em seus arranjos, características de uma música caipira tradicional. Podemos utilizar o conceito de “moderno” na música caipira desse compositor, cujo estilo se apropria de variados gêneros musicais. Essa característica contribui para uma renovação técnica na forma de tocar a viola, quebrando a fronteira de uma música tradicional. Lume é uma obra que pode ser considerada do gênero MPB, em que seu compositor tem como instrumento para execução de suas criações a viola caipira.

Nesse contexto da MPB, a sonoridade de Milton Nascimento e do Clube da Esquina é o referencial sonoro para esta obra. A mistura musical evidente na obra de Milton Nascimento traz o jazz de Miles Davis e de Wayne Shorter mesclado ao cancionero popular do interior de Minas Gerais e, sobretudo, traz os Beatles, promovendo uma confluência sonora ímpar na música brasileira.

Em 1972, explodia outro fenômeno musical, já conhecido como compositor havia algum tempo: Milton Nascimento, que trouxe junto todo o Clube da Esquina – um conjunto de compositores, instrumentistas e intérpretes de Minas Gerais, que fundiam gêneros e estilos locais com o *rock*. O álbum Clube da Esquina 1, de Milton Nascimento e Lô Borges, era uma verdadeira coleção de clássicos da canção, que apresentava uma visão mais sutil, porém não menos crítica, do momento social e político. O “trem azul”, “San Vicente”, “Nada será como antes”, “Paisagem na Janela”, retratavam a busca por liberdade individual e coletiva, por meio de imagens poéticas e sutis e música sofisticadas, fora das fórmulas conhecidas até então (NAPOLITANO, 2004, pág. 87)

As formas “sofisticadas” de música afirmadas por Napolitano, evidentemente, vêm da influência do jazz presente na música de Milton Nascimento, que é também característica marcante do álbum Lume.

#### 4.3 – Pereira da Viola – Terra Boa

José Rodrigues Pereira nasceu em uma comunidade quilombola no distrito de São Julião, em Teófilo Otoni, no Vale do Mucuri, nordeste do estado de Minas Gerais. Filho de lavrador, Pereira da Viola trabalhou na lavoura, assim como os pais. Sua mãe cantava antigas cantigas da roça. Pereira também ouvia Folias de Reis na região, o que irá influenciar suas canções.

Iniciou sua carreira artística nos anos 1980. Apresentava diversos subgêneros do folclore brasileiro, tais como calangos, forrós, catiras, frevos, maracatus, toadas e folias. Mesmo sem uma formação acadêmica em música, Pereira também incursionou na música erudita, criando arranjos para a viola caipira do famoso Bolero, de Ravel. Em 1993, Pereira gravou seu primeiro disco "Terra Boa", destacando as músicas "Menina flor", "Bicho calango", "Véio caipira", "Nas veias da viola" e "Terra boa".

É autor de outros álbuns, como Tawanará, de 1996, além de participar, no mesmo ano, do álbum Violeiros do Brasil, ao lado de Ivan Vilela, Paulo Freire, Almir Sater, Xavantinho, entre outros. Além desses, compôs os álbuns Viola Cósmica, em 1998, Viola Ética, em 2001, Akpalô, em 2007, e Pote, em 2010, em parceria com Wilson Dias. Registrou parcerias com outros artistas e participou do disco coletivo Viva a Viola, com Wilson Dias, Chico Lobo, Bilora, Gustavo Guimarães e Joaci Ornelas.

Em 2003, Pereira promoveu o I Encontro Nacional de Violeiros, em Ribeirão Preto/SP. O evento recebeu 10 mil pessoas e resultou na criação da Associação Nacional dos Violeiros do Brasil (ANVB), entidade que busca valorizar a cultura caipira e lutar por melhores condições de trabalho para a categoria. Foi presidente da Associação, cargo que ocupou até abril de 2010. Em 2004, 2005, 2006 e 2008, a ANVB manteve-se parceira na realização do Encontro Nacional de Violeiros em Ribeirão Preto/SP.

Em 2008, através ANVB, Pereira promoveu o I Seminário Nacional de Viola Caipira. Em 2005, realizou uma turnê na Venezuela, onde representou o Brasil no Festival da Canção Necessária. Em 2006, participou do "CinePort", festival de cinema dos países lusófonos, e do Festival "Rotas", ambos realizados em Portugal, nas cidades de Lagos e Lisboa.

Católico devoto, desde cedo, foi influenciado pela Teologia da Libertação e envolveu-se na luta pela reforma agrária, aproximando-se das organizações de luta dos trabalhadores rurais. Foi um dos fundadores e presidiu o sindicato dos trabalhadores

[Digite aqui]

rurais da Serra dos Aimorés, em Minas Gerais. Como membro atuante do MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), promove atividades culturais em diversos estados brasileiros.

Terra Boa, seu primeiro trabalho, por ser uma obra que antecede as obras de Chico Lobo e Wilson Dias, tem uma intencionalidade sonora voltada para ritmos e melodias característicos da música raiz da região de Pereira da Viola. A viola é o instrumento principal do Terra Boa e, segundo Josino Medina, parceiro de Pereira no álbum, “cantar versos da terra, recolher poemas, transformar em disco é um projeto de vida”. Para Pereira da Viola, em entrevista no programa A Hora do Improviso, Terra Boa é um marco em sua obra por colocá-lo no segmento de música de viola, diferenciando-o da música caipira do início do século XX. Pereira da Viola denomina sua música como “viola rural”.



Figura 70 - [https://www.recantocaipira.com.br/duplas/pereira\\_da\\_viola/.html](https://www.recantocaipira.com.br/duplas/pereira_da_viola/.html)



Figura 71 - Ouça Terra boa utilizando o QR Code

Menina flor, música de abertura composta em parceria com Josino Medina, nas palavras de Pereira da Viola no programa A Hora do Improviso, é inspirada em uma contradança. Segundo o compositor, a música tinha por objetivo ironizar as danças europeias. A forma de tocar a viola requer uma dominação do instrumento por parte do [Digite aqui]

violeiro, em um contraponto rítmico e harmônico. A viola passa a ter duas funções na contradança: percussiva, na qual o violeiro utiliza o tampo da viola para definir o ritmo; e na formação do acorde, para determinar a tonalidade. Essa forma de tocar a viola inspirou Josino Medina a realizar uma adaptação da contradança numa composição em parceria com Pereira da Viola, o que resultou em Menina flor.

Josino Medina é um violeiro natural de Carlos Chagas (MG), que iniciou sua trajetória musical com os festivais de música na década de 1980, no Vale do Mucuri. Sua trajetória nas composições está associada à sua prática social no trabalho com a Comissão Pastoral da Terra em Rondônia, a partir de 1991, e no Movimento Cultural na cidade de Ji-Paraná. Hoje reside no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, e é atuante nos movimentos populares, ministrando oficinas para educadores e crianças, além de musicar poemas de outros autores.

Para esta adaptação, a viola acompanha a voz, utilizando a escala em dueto (oitavas) e outros elementos percussivos. A letra da música tem início com o refrão e o tema faz referência à esperança e ao uso coletivo da terra. No segundo refrão, a viola é o tema da canção. Terra Boa, dentre as obras analisadas, é a que mais destaca a importância da viola para este subgênero musical. Na terceira estrofe, está presente o eu lírico romântico expressando o amor aos elementos disponíveis na natureza. Menina flor é parte fixa do repertório de Pereira da Viola nas apresentações que realiza.

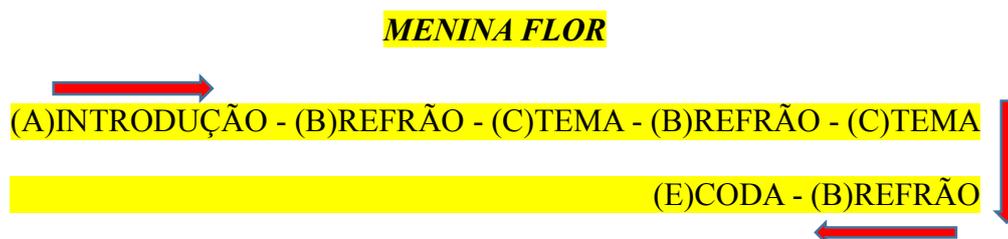


Figura 72 - Estrutura básica da canção

Oh, menina flor, me diga  
 Onde mora o meu amor  
 Mora no fundo do mar  
 Oh, menina flor  
 Dentro d'um caixão de ouro  
 Oh, menina flor do amor dia  
 Eh dia, eh dia, eh dia

Margarida é uma composição de Josino Medina. A viola é o elemento central e segue a fórmula do acompanhamento percussivo de modo que os arranjos da viola dialoguem com a letra da canção do mesmo modo que em Louvação.

A flor, citada na canção de modo lírico, é uma referência ao campesinato. Margarida é uma metáfora do trabalho no campo, da esperança diante das adversidades e, sobretudo, é uma exaltação ao homem do campo. Como primeiro trabalho, Pereira se identifica com o MST e com a cultura camponesa, mas, nos álbuns seguintes, estabelece um diálogo com outros territórios, por perceber que “acampados e assentados já não são mais pessoas do meio rural, mas saem das periferias das cidades”.

Esta canção é reconhecida e cantada pelos movimentos sociais de sua região e faz parte das cantorias promovidas pelo MST durante os encontros do movimento. Margarida é uma canção presente nas apresentações de Pereira da Viola e com representação popular na mesma medida que Menina flor.

### **MARGARIDA**

 (A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA

Figura 73 - Estrutura básica da canção

Qual a flor  
 Que nasce do beijo,  
 do sol sobre o solo  
 E na noite ainda diz  
 Ser mulher e ter lar  
 Qual a flor  
 Que lança nos campos  
 Semente da vida  
 E diz que a ferida  
 Ainda pode curar

Bicho calango faz parte do cancioneiro popular e da transmissão oral. A viola executa um toque que simula um calango em movimento, representando os desafios entre violeiros comuns nas cantorias de viola após a realização de algum folguedo. Os desafios dos repentistas no Nordeste estão na narrativa do tema proposto, impelindo o violeiro desafiado a responder, de improviso, os versos narrados. Na viola de Minas Gerais, esses desafios estão associados aos toques de viola: toque da onça, do calango, da cobra, da

[Digite aqui]

inhuma e assim por diante. As particularidades técnicas de cada violeiro promovem, no duelo, associações místicas como fitas na viola, imagens de São Gonçalo, rosários, pactos da cobra coral e, sobretudo, a mística do pacto com o diabo atribuída ao violeiro vencedor.

### **BICHO CALANGO**

 (A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA

Figura 74 - Estrutura básica da canção

É dedo, é mão, é junta, é braço, é cotovelo  
 Cara, cabeça, cabelo, chambari fora da pá  
 E deu, e deu, e deu, e deu, e deu e dá  
 Seu cabelo deu farinha, seu cabelo deu fubá  
 É dedo, é mão, é junta, é braço, é cotovelo  
 Cara, cabeça, cabelo, chambari fora da pá

Veio caipira é uma parceria entre Pereira da Viola e João Evangelista, este último já citado nas parcerias com Wilson Dias no álbum Lume.

Nessa música, a viola executa um arpejo (dedilhados) e, logo após as escalas em dueto, acompanha o canto na fórmula comum desse subgênero de música. Porém os arpejos são enfatizados, exaltando o clímax poético para descrever a viola como um ser vivo e transmitir sentimentos para tudo que a rodeia.

Não é incomum encontrar canções na música caipira que exaltem a viola caipira como elemento sagrado ou porta-voz de uma tradição. Pereira da Viola, Wilson Dias e Chico Lobo seguem esse costume, seja transformando a viola e o violeiro em parceiros sagrados ao identificar Deus com um violeiro, seja usando a viola como instrumento de uma música devocional, como em Louvação, de Chico Lobo e Vicente Ferreira.

### **VEIO CAIPIRA**

 (A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (B)TEMA - (C)REFRÃO - (E)CODA

Figura 75 - Estrutura básica da canção

Viola veio de Minas  
 De uma vila singela  
 no brilho da turmalina

[Digite aqui]

nos olhos de uma janela  
 no cheiro da tangerina  
 rosa de flor amarela  
 Quando a viola suspira  
 tudo suspira com ela

Em *Nas veias da viola*, música de Josino Medina, há uma retirada do elemento sagrado, e o instrumento divulga as necessidades do povo, das manifestações populares, dos trabalhadores rurais. Assim como na canção *Veio caipira*, a música de Josino Medina propõe a viola como a porta-voz da cultura local interiorana.

A execução da viola nessa canção é similar à realizada em *Veio caipira*. Arpejos propõem uma rítmica similar ao galope nordestino, em que cada estrofe se impõe como um clímax.

### **NAS VEIAS DA VIOLA**

  
 (A)INTRODUÇÃO - (B)TEMA - (D)INTERLÚDIO - (B)TEMA - (E)CODA

Figura 76 - Estrutura básica da canção

Nas veias da minha viola  
 corre um corpo de menina  
 nos braços de um violeiro  
 contando causos de Minas  
 violas e violeiros  
 Minas e suas meninas  
 Nas veias da minha viola  
 corre a voz do cantador  
 cantando as dores do povo  
 desassombra nossa dor  
 nas veias da minha viola  
 só vale quem tem valor

Composta por Pereira da Viola, *Rela chifre* é uma música instrumental que reproduz toques de viola em escalas cujo refrão instrumental introduz a música segundo o tema. A música instrumental está presente na obra de Pereira da Viola de modo distinto daquele visto na obra de obra de Wilson Dias. Enquanto Wilson Dias dialoga com

[Digite aqui]

elementos estéticos de outros subgêneros musicais, a música instrumental de Pereira da Viola é uma reprodução de toques de viola que trazem o significado de elementos da natureza, mas isso não significa que em sua obra não haja outras formas de diálogos musicais. Pereira da Viola adaptou o Bolero de Ravel e o Hino Nacional brasileiro, além de ter participado de álbuns com outros artistas fora do contexto caipira, como o coletivo Viva Viola.

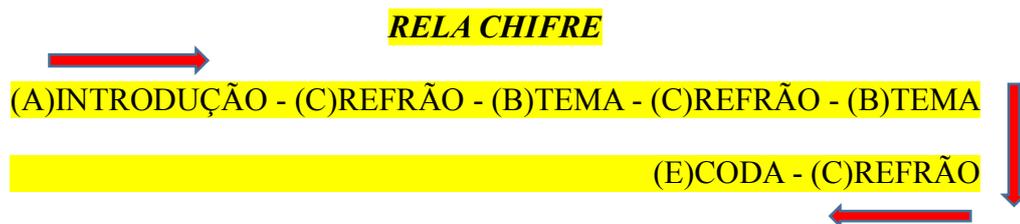


Figura 77- Estrutura básica da canção

Cantiga das 4 luas é outra canção de Josino Medina gravada por Pereira da Viola. A lua, como elemento central do eu lírico romântico, faz com que esta canção seja a mais próxima de um tipo de composição do cancioneiro caipira, porém, de modo algum, faz parte de uma fórmula estrutural de composição da música caipira do disco dos anos 40 e 50 do século XX, tornando-se uma obra mais associada a uma música rural de folguedo.

A viola acompanha o canto como forma padrão, acrescentada pelos arpejos do violão acentuando as tonalidades graves da música.

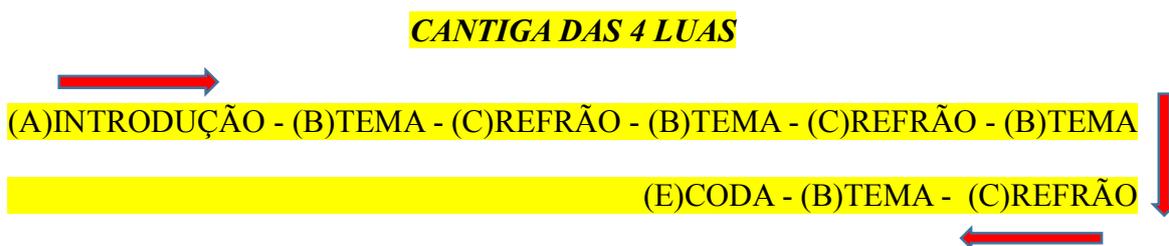


Figura 78 - Estrutura básica da canção

Plantei meus versos em flor  
nas quatro fases da minha canção  
O primeiro verso eu fiz  
com a lua na crescente  
enquanto a lua crescia  
crescia o amor da gente

num galho de alecrim  
perfumando águas correntes

Viola enfeitada é uma canção de Paulo Amorim presente neste álbum. A viola, mais uma vez, é o tema principal da canção. Por mais que a viola e as manifestações populares façam parte desse estilo de música, a forma como Pereira da Viola interpreta as canções é particular e o distingue da música caipira tradicional. Sua forma interpretativa está relacionada aos cantos devocionais apreendidos ao longo de sua formação musical.

Aqui a descrição da viola repete aspectos temáticos de Veio caipira e de Nas veias da viola, descrevendo, de modo sonoro, o contexto no qual está inserida. Sua estrutura carece de refrão, sobrepondo o tema em narrativas descritivas que, mais uma vez, trazem a viola como instrumento que narra as belezas naturais, as manifestações do povo e a preservação de suas tradições.

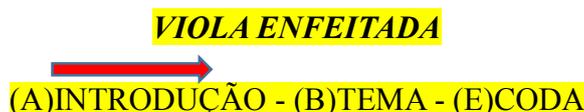


Figura 79 - Estrutura básica da canção

Eu tenho uma viola  
uma viola enfeitada  
com seu laço de fita  
sua fita encarnada  
e ela que ilumina  
o sertão da minha estrada  
quando ponteio a saudade  
nos versos de uma toada  
Na boca da minha viola  
nasce a noite enluzada  
e o mundaréu das estrelas  
incendeia a madrugada  
a minha viola acorda  
o cantar da passarada  
e vai tecendo a manhã  
com seus fios de alvorada

Terra boa, música título do álbum, utiliza a contradança, que serviu de influência para a composição de Menina flor. Também é uma adaptação de Pereira da Viola de uma canção que ouvia em sua comunidade São Julião.

Nessa canção, a descrição da partida, comum na música caipira, traz, em sua poesia, a necessidade da saída do camponês de sua terra, descrevendo sua paisagem e buscando algo que o identifique com sua origem para levar em sua jornada.

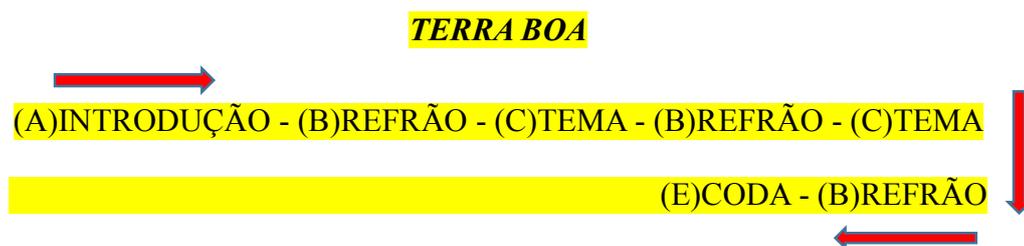


Figura 80- Estrutura básica da canção

Oi terra longe lá onde morei  
 Que terra boa de pobre viver  
 Quero um galho do seu jardim  
 Para meus campos enverdecer  
 Desta morena vou embora mais ocê  
 Adeus pátria generosa  
 Ribeirão de águas correntes  
 Desta morena vou embora mais ocê

Finalizando o álbum com uma canção de Josino Medina, o primeiro trabalho de Pereira da Viola configura-se como uma obra de canções rurais no que tange aos ritmos e temáticas, porém característicos de sua origem. Em sua poesia, as belezas naturais são exaltadas diante do temor de sua efemeridade.

Apesar de a música caipira ser associada à música paulista no disco, nessa obra, temos uma música rural de viola com elementos e parcerias que exteriorizam uma localidade específica, a comunidade de São Julião e as manifestações populares do Vale do Jequitinhonha. A viola caipira, nessa obra de Pereira da Viola, é o instrumento principal, acompanhada por elementos percussivos e duetos na voz.

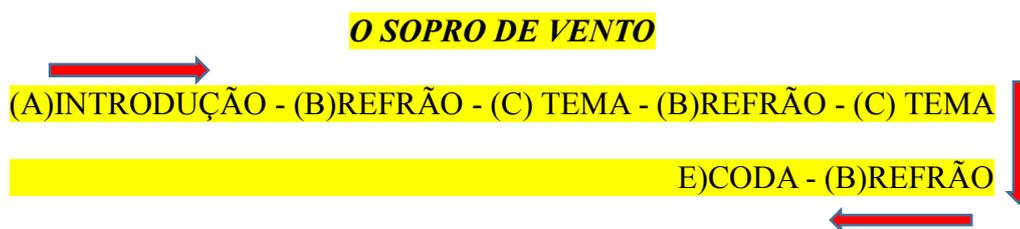


Figura 81 - Estrutura básica da canção

Seu Jovelino contou pra mim  
 que a alegria não tem mais fim  
 que campo lindo e um paraíso  
 e que todo sorriso não pode parar  
 ai,ai,ai  
 e quando o vento sacode a poeira  
 nas cabeceiras deste lugar

Pereira da Viola, dentre os violeiros analisados, é quem, explicitamente, expõe seu engajamento político-partidário a partir do seu envolvimento com o MST e com a teologia da libertação.

Como violeiro, apropria-se da sonoridade da comunidade quilombola em que cresceu e de cantigas e toques de viola que são característicos de sua região. Sua música, em certa medida, está mais próxima da música de Chico Lobo no álbum Louvação, de acordo com os aspectos característicos das modas caipiras. No entanto, a música devocional de Chico Lobo não está relacionada necessariamente ao espaço rural. A sonoridade da viola e os toques característicos das toadas, em Pereira da Viola, estão diretamente associados às manifestações de sua comunidade.

Por fim, Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola são violeiros distintos, com características particulares que os diferenciam de fórmulas musicais padronizadas. Apesar de se afirmarem caipiras, suas canções são renovações desse gênero que carrega estilos diversos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola analisadas neste trabalho expõem um aspecto profético, contemplativo, em que projetam um futuro mais justo, seja através de uma retomada utópica de um passado imaginado, seja através do engajamento dos artistas na exposição de referências que exaltem a importância deste fim. Assim como não é possível separar o artista do contexto social em que se insere, podemos compreender que os violeiros analisados se situam num contexto social mais amplo no que tange às influências musicais e estéticas. Não há isolamento ou um purismo cultural em suas composições.

Considerando-se esse contexto de não isolamento cultural, a música de viola é a denominação mais justa para definir esse estilo musical, apesar de seus intérpretes e compositores se definirem caipiras. Isso se deve ao fato de a valorização da viola ser o elemento central de representação dessa música, que vai além de um estilo musical. É um movimento de interações entre instrumentistas que utilizam a viola como instrumento de expressão de linguagens musicais, seja alimentando-se de uma tradição, seja colocando a viola em cursos universitários dos conservatórios de música, em festivais ou em workshops, desenvolvendo técnicas e linguagens.

Além da memória como elemento a ser revivido nas obras dos compositores, o desenvolvimento estilístico é politizado nas canções, tanto por meio da exaltação de um modo de vida que não existe mais e é considerado redentor diante das mazelas da sociedade atual, quanto no desejo de justiça social refletido nas suas canções.

Do ponto de vista estético, nessas obras, há uma “utopia caipira” a ser preservada, mas sem a imposição de um purismo artístico. Esses novos caipiras trazem, em suas canções, um diálogo com o seu tempo e suas influências, realizando uma antropofagia de ritmos e estilos, contribuindo para uma renovação do subgênero caipira, o que culmina na música de viola.

Nessas obras, há uma tradição viva da música caipira. O imaginário rural aqui não está em conflito com o urbano, ou a tradição com a modernidade. Suas letras tendem a reforçar laços com o passado e as tradições de suas comunidades por meio de negociações que possibilitam uma nova música de viola sem tensões estéticas.

No contexto da indústria fonográfica, por mais que se tente mercantilizar essa produção cultural rotulando-a como música regional, caipira ou folclórica, esse

[Digite aqui]

reducionismo não reflete a complexidade das variações estéticas da música de viola e isso pode ser conferido nas diferenças entre as obras estudadas neste trabalho.

A obra de Chico Lobo em parceria com o padre Vicente Ferreira, por exemplo, é devocional no contexto da música de viola. Trazendo em seu escopo temático a família, a natureza, a origem social do indivíduo e, sobretudo, a esperança como tema principal, Louvação é uma obra que reforça os elementos espirituais em que a devoção está associada ao violeiro e seu contexto social. Apesar de as composições de Chico Lobo trazerem uma forma mais tradicionalista no que tange a estrutura de composição da música caipira, ao longo de sua carreira, sempre esteve aberto a diálogos musicais, por meio de parcerias com artistas fora do contexto caipira.

Já Wilson Dias, mesmo não assumindo a intencionalidade sonora do Jazz em seu álbum Lume, reafirma a influência de Milton Nascimento em sua obra, o que nos permite concluir que o jazz é, sim, um gênero predominante em seu álbum, pois foi filtrado da estética do movimento Clube da Esquina. Lume, de modo algum, é uma obra de música caipira “raiz” ao modo das obras compostas entre as décadas de 40 e 50 do século XX. É uma obra renovada, incorporando linguagens musicais diversas e direcionando a música de viola para novas possibilidades.

Terra Boa, a obra do terceiro violeiro aqui estudado, Pereira da Viola, também não se enquadra em uma fórmula caipira da indústria do disco. Pereira da Viola coloca em sua música as referências de sua origem sem a preocupação de estar inserido em uma indústria cultural ampla. Trata-se de um álbum de música de viola característico do acúmulo cultural adquirido por seu autor ao longo de sua trajetória no cancioneiro e na política. O engajamento político de Pereira de Viola, principalmente nas parcerias com Josino Medina, traz o comprometimento desses artistas com questões sociais relevantes e situadas em suas relações diretas com seu contexto social.

Chico Lobo, Wilson Dias e Pereira da Viola são violeiros com grandes diferenças estéticas apesar de usarem o mesmo instrumento como porta-voz de sua arte e, por isso, não é possível enquadrá-los no gênero caipira tradicional, já que suas obras trazem elementos temáticos e ritmos rurais e urbanos, mesclando-se e gestando uma música de viola fora de uma fórmula da indústria do disco do passado e do presente. Podemos considerar que a arte desenvolvida por esses artistas é de um regionalismo social que celebra as potencialidades desses violeiros como produtores culturais de suas obras.

**REFERÊNCIAS:**

- ADORNO, Theodor, Introdução a Sociologia da Música, 12°. Ed. Unesp, 2009
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional 1. 3. ed. Martins Fontes. 2004
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional 2. 3. ed. Martins Fontes. 2004
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Cultura Popular Brasileira. Martins Fontes; 2ª Edição
- ANDRADE, M.C. Cultura e Tradição Camponesa. In: KOSMINSKY, E.V. (org). Agruras e prazeres de uma pesquisadora: Ensaio sobre a sociologia de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Marília: Unesp Marília Publicações; São Paulo: FAPESP, P. 113-124.
- ANDRADE, Mário de. Música e Feitiçaria no Brasil. Ed. Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de Ensaio Sobre a Música Brasileira. Ed.4. Itatiaia, 2006
- BRAZ da viola, Manual do Violeiro. São Paulo: Ricordi, 1997.
- BOSI, Alfredo (org.) Cultura Brasileira: Temas e situações. 4° ed. São Paulo. Ática, 2006.
- BOSI, Alfredo. Dialética da Colonização. 4° ed. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.
- BOURDIEU, Pierre. O poder Simbólico. Portugal. Edições 70. 2022.
- BOSI, Ecléa. Cultura de massa e cultura popular. Petrópolis, Vozes, 2003.
- CARVALHO, Caique Geovane Oliveira de. Da curtição à sofrência: modernização agrícola e sertanejo universitário. Dissertação de Mestrado. PPGCS/UFBA. 2023.
- CASCUDO, Luiz da Camara. Supertição no Brasil. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1985.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 12. ed. Global editora. 2012
- CASCUDO, Luís da Câmara. Religião do Povo. 2. ed. Global editora. 2001
- CARNEIRO, Edson. A sabedoria popular. Martins Fontes; 1ª Edição
- CARNEIRO, Edson. Dinâmica do Folclore. Martins Fontes; 3ª Edição
- CORRÊA, Roberto Nunes. A Arte de Pontear a Viola. 3. Ed. Brasília. Viola Corrêa. 2017.
- CORRÊA, Roberto Nunes. Viola Caipira: das Práticas Populares a Escritura da Arte. 1. ed. Viola Corrêa. 2019
- CANDIDO, Antônio, Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o Caipira Paulista e a Transformação dos Seus Meios de Vida. edusp, 2017.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões: Campanha de Canudos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997.
- CARVALHO, Caique Geovane Oliveira de. Da Curtiçao À Sofrência: Modernização Agrícola E Sertanejo Universitário. Dissertação de mestrado, UFBA, 2023.

- CASCUDO, Luiz da Câmara. Geografia dos mitos brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983
- CASCUDO, Luiz da Câmara. Vaqueiros e cantadores. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984
- CASCUDO, Luiz da Câmara. Superstição no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985
- ELIAS, Nobert. Mozart: Sociologia de um gênio. Zahar; 1ª edição 1994.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. Novo Aurelio século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba. Editora Positivo. 2004.
- FERNANDES, Florestan. Folclore e mudança social na cidade de São Paulo. Petrópolis, Vozes, 1979.
- FERNANDES, Florestan. Mudanças sociais no Brasil. São Paulo, Editora Global, 2008.
- FERRETE, J. L. Capitão Furtado. Viola caipira ou Sertaneja? Funarte, 1985
- HOLLER, Marcos. Os Jesuítas e música no Brasil Colonial. Editora Unicamp. 2016.
- HALLBWACKS, Maurice. A memória coletiva. [Editora:antoniofontoura; 1ª edição (26 novembro 2023)]
- LOBO, Chico. SOMBRA, Fábio. Conversa de Violeiro. Viola Caipira: Tradição, Mistérios e Crenças de um Instrumento com Alma de Brasil. 1. Ed. Kaurup. São Paulo. 2015
- KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem**: a origem do trabalho livre no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- LUKÁCS, Georg. **La música**. In.\_\_\_\_\_: Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14, p. 7-82.
- MARTINS, José de Souza. A sociabilidade do homem simples. Editora contexto, São Paulo, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. História & Música. Rd. Autentica. Belo Horizonte. 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira, Utopia e massificação (1950-1980). São Paulo. Editora Contexto, 2004.
- NEDER, Álvaro. O Estudo Cultural da Música Popular Brasileira. Belo Horizonte. 2010.
- NEPOMUCENO, Rosa. Música Caipira da Roça ao Rodeio. 1º ed. Editora 34, 1999.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos musicais populares portugueses. Lisboa, Fundação Caloute Gulbenkian, 1966
- PIRES, Cornélio. Conversas ao pé do fogo. [Fac- símile a 1º ed. São Paulo, 1921]. São Paulo: Imprensa oficial de Estado, 1987.

[Digite aqui]

- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Campesinato brasileiro**: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- RABELO, Manuel Pereira. Vida e obra do excelente poeta Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de Matos. Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 1.
- RIBEIRO, José Hamilton. Música Caipira, 2.ed. Santos, SP: Realejo edições.2015
- RIBEIRO, Darcy. A Fundação Do Brasil: Testemunhos, 1500-1700. Vozes (1 janeiro 1992)
- SARDINHA, José Alberto. Viola Campaniça: o outro Alentejo. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica Lda, 2001
- SANT'ANNA, Romildo. A Moda é a Viola. Ensaio do Cantar Caipira. 3º ed. Edição do Autor, 2015.
- SOLER, Luiz. Origens árabes no folclore do sertão brasileiro; Florianópolis, Editora da UFSC, 1995.
- TAVARES, Jorge Campos. Dicionário dos Santos. Porto (Portugal): Editora Rocco, 2005.
- TAUBIKIN, Myriam. Violeiros do Brasil. São Paulo. Ed. Myriam Taubkin, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. Música e Cultura Popular. 1º ed. Editora 34. 2017
- TINHORÃO, José Ramos. Cultura Popular. Temas Questões. 2º ed. Editora 34. 2006
- VEIGA, Ernesto Oliveira. Instrumentos Musicais Populares Portugueses. 2000
- VICENTE, Eduardo. DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900 - 2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. In. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v.1, p.7-36, jul.-dez. 2014.

## ANEXO A

Notas biográficas dos artistas sertanejos citados em ordem alfabética

**Alvarenga & Ranchinho:** a dupla caipira é conhecida como “os milionários do riso”. Devido a diversas circunstâncias, a dupla teve somente um Alvarenga (Murilo Alvarenga) durante toda a carreira e três Ranchinhos - Diésis dos Anjos Gaia, Delamare Abreu e, por último, com maior duração, Homero de Souza Campos.

**Almir Sater:** é um violeiro, cantor, compositor, ator e instrumentista brasileiro. Gravou seu primeiro disco solo, *Estradeiro*, em 1981 pela Continental. Participou de diversos shows e festivais de música e, nos anos 1990, ao aceitar convites para representar em novelas "personagens de violeiro", tornou-se conhecido nacionalmente como cantor e ator.

**Cornélio Pires:** Nascido em Tietê (SP), foi um ativista cultural, jornalista e escritor. Considerado o principal responsável pelo surgimento da música sertaneja.

**Duo Aduar:** Formado no ano de 2017 na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) pelos cantautores Thobias Jacó e Gabriel Guedez, colegas do curso de licenciatura em música, o duo explora o formato viola caipira e violão (entre outros) e valoriza o trabalho vocal.

**Inezita Barroso:** Ignez Magdalena Aranha de Lima, conhecida artisticamente como Inezita, foi uma cantora e compositora nascida em São Paulo em 1925. Também foi apresentadora do programa *Viola, Minha Viola*, sobre música caipira e sertaneja, exibido pela TV Cultura por 30 anos.

**Milton Nascimento:** Milton Silva Campos do Nascimento (Rio de Janeiro/RJ, 1942). Compositor, intérprete e instrumentista. Com sucesso de público e crítica, sua vasta trajetória artística engloba traços das culturas mineira e latino-americana, da MPB, do jazz e do rock.

**Pena Branca e Xavantinho:** Pena Branca & Xavantinho foi uma dupla de música caipira formada pelos irmãos José Ramiro Sobrinho, o Pena Branca, e Ranulfo Ramiro da Silva, o Xavantinho. Fizeram muito sucesso com a canção "O cio da terra", de Chico Buarque e Milton Nascimento, com participação especial do próprio Milton Nascimento.

**Raul Torres:** filho de imigrantes espanhóis, Raul Torres foi um cantor brasileiro nascido em Botucatu (SP). Fez dupla com Florêncio de 1937-1942. O cantor faleceu em 1970.

**Renato Teixeira:** é um compositor, cantor e músico brasileiro. Teixeira é autor de conhecidas canções, como "Romaria" (grande sucesso na gravação de Elis Regina, em 1977).

[Digite aqui]

**Rolando Boldrin:** Rolando Boldrin é um homem de muitos talentos e muita personalidade, mas confessa “sou fundamentalmente um ator, esse tem sido meu trabalho a vida inteira; radioator, ator de novela, de teatro, de cinema, um ator que canta, declama poesias e conta histórias”.

**Tião Carreiro e Pardinho:** dupla de música sertaneja formada por José Dias Nunes, conhecido como Tião Carreiro, e Antônio Henrique de Lima, conhecido como Pardinho. Consagraram-se como um clássico da música caipira através de canções como Pagode em Brasília.

**Tonico e Tinoco:** com mais de 60 anos de carreira, Tonico e Tinoco foi uma dupla de irmãos cantores, João Salvador Perez e José Salvador Perez. Nascidos em São Paulo, fizeram sucesso com canções como Chico Mineiro (1945).

**Geraldo Vandré:** Geraldo Vandré foi um dos mais enigmáticos personagens da música brasileira. De herói a bandido — ou vice-versa, conforme o ponto de vista —, foi amado e odiado pela esquerda num intervalo de uma década. Colaborador do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC) desde 1961, conheceu ali o também compositor Carlos Lyra, que se afastava da bossa nova em direção a uma música mais engajada. Logo fizeram juntos as primeiras canções, como “Aruanda”.

**ANEXO B**

Músicas do Álbum Louvação de Chico Lobo e Vicente Ferreira.



LOBO, Chico. **Louvação**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Bandeira da paz**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Esperança**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Casa Sagrada**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Mariposa branca/Coração aprendiz/Divina poeira**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Trem da vida**. Rio de Janeiro, 2017. CD.

[Digite aqui]



LOBO, Chico. **Gramatica humana**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Passarinho cantador**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Conselho de amigo**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Amor de mar**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Pai palavra**. Rio de Janeiro, 2017. CD.



LOBO, Chico. **Bendito**. Rio de Janeiro, 2017. CD.

[Digite aqui]

Músicas do Álbum Lume de Wilson Dias



DIAS, Wilson. **Deus é Violeiro**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Canção urgente**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Desafio**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Fluvial**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Amorosa**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Nomes**. Minas Gerais, 2013. CD.

[Digite aqui]



DIAS, Wilson. **Kazanga**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Porfia**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Penitência**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Canção de além-mar**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Anjo negro**. Minas Gerais, 2013. CD.



DIAS, Wilson. **Céu**. Minas Gerais, 2013. CD.

[Digite aqui]



DIAS, Wilson. **Asa ferida**. Minas Gerais, 2013. CD.

Álbum Terra Boa de Pereira da viola



VIOLA, da Pereira. **Terra Boa**. Belo Horizonte, 1993.

Músicas citadas em Ordem alfabética.



ADUAR, Duo. **O silêncio do rio**. Lobo/Kuarup, 2020



ALVARENGA, Ranchinho. **Romance de uma caveira**. Som Livre. 1965



BARROSO, Inezita. **Marvada Pinga**. RCA Victor. 1953

[Digite aqui]



BRANCA, Pena e Xavantinho. **Rancho Triste**. 1993



CARREIRO, Tião. **Pagode em Brasília**. WEA. 2003



DIAS, Wilson. **Vagalume**. Minas Gerais, 2011. CD



NASCIMENTO, Milton. **Morro Velho**. Rio de Janeiro. 1967



SATER, Almir. **Peão**. Gravadora: RGE. 1988



TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. Sony. 1978

[Digite aqui]



TONICO, e Tinoco. **Tristeza do Jeca**. WEA. 2002



TONICO, e Tinoco. **Cabocla Tereza**. WEA. 2002



VANDRÉ, Geraldo. **Disparada**. WEA. 20

**ANEXO C**

Documentários e programas:

Chico Lobo

<https://www.youtube.com/watch?v=D4BZSUVLFI0&t=214s>

Wilson Dias

<https://www.youtube.com/watch?v=IMG6sUfBMyI&t=2199s>

Pereira da Viola

<https://www.youtube.com/watch?v=66VY5Otqla8&t=2812s>

<https://www.youtube.com/watch?v=I4-B7-xx8tI>