

Comunicações - Sessão 9

Da cultura popular ao erudito: A ascensão da viola caipira no Brasil em uma trajetória monológica a uma possível polifonia

Lucas Guilherme Schafhauser
Angela Maria Rubel Fanini

Menção Honrosa no Prêmio RIdIM-Brasil 2017

A investigação

Quando tratamos dos instrumentos musicais no Brasil, são poucos estudos que levam em conta o viés do instrumento. Devido ao fato da Luteria ser inserida mais recentemente no meio acadêmico brasileiro, pesquisas relacionadas a área são poucas. Nosso tema concentra-se ao redor do instrumento viola caipira. Focamos nossos estudos em traçar a trajetória percorrida pela viola caipira no Brasil, desde sua chegada com os colonizadores portugueses, até os dias atuais. Também, em buscar dados que mostrem o interesse da sociedade pela viola nas últimas décadas.

A motivação da nossa pesquisa vem da afirmação do músico Fernando Deghi: “Este é o século da viola” (DEGHI, 2015, p. 44-45). Em conversas informais com Fernando Deghi, ele sempre nos diz que o século passado foi o século do violão, mas que esse será o século da viola. Isso nos despertou o interesse em buscar informações que viessem apoiar essa afirmação, ou então, que nos dissessem o contrário. O interesse também se ancora por sermos pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, em que, analisamos os impactos da técnica e da tecnologia na vida cotidiana. Os instrumentos musicais são produtos tecnológicos e estão inseridos na vida cultural e material dos homens. Desse modo, o estudo da viola caipira se insere nesse viés do Programa da UT-FPR, Curitiba.

Para podermos verificar essa afirmação, passamos então a amearhar informações que cercam o instrumento viola e sua música. Optamos por levantar três modalidades de dados que acreditamos corroborar com o panorama da viola na sociedade. Um deles, refere-se às orquestras de viola, outro aos festivais de viola e, por fim, os trabalhos acadêmicos relacionados à viola.

1 A viola

1.1 A viola no Brasil

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

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

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

Embora a viola tenha sido instrumento de grande importância para os jesuítas nos primeiros séculos do Brasil, ela acaba sendo pouco a pouco colocada às margens dos centros urbanos, sofrendo discriminações nesse meio, onde quem predominava nesse momento era a ópera e os modismos europeus (NOGUEIRA, 2008, p. 38). Há um grande vazio nessa parte da história que é difícil de ser preenchido. O que podemos inferir é que com

a chegada da Coroa Portuguesa no Brasil, em 1808, ocorreu uma grande alteração de costumes na nova sede do Império visto que a Corte se transfere para a colônia e visa a transformá-la a fim de ali impor a sua cultura. O universo musical se torna mais europeu, segregando aqueles que destoavam daquele tipo de gosto musical. Isso alterou profundamente os costumes musicais. Até meados do século XIX, tínhamos a viola de arame como o instrumento de cordas dominante nos meios rurais e urbanos; já a viola francesa (o violão), que veio com a corte, aos poucos foi substituindo a viola de arame em ambiente urbano (CASTRO, 2005). Essa dicotomia se acirra e a partir de um decreto, já adentrando o século XX, Rui Barbosa mandou “recolher e queimar todo e qualquer documento relacionado com a escravidão” (CALDAS, 2010, p. 23), fazendo com que as fontes (principalmente sobre os costumes populares) fossem apagadas da história. O Brasil tenta se livrar de seu passado colonialista, escravista e escravocrata e isso repercute em uma política, até de governo, de desqualificação de tudo o que é popular. Há uma elitização da música a se fortalecer.

Indo mais adiante na história, em 1930, com as primeiras gravações de músicas de viola e do interesse de emissoras de rádio pela música caipira, houve um primeiro período moderno de apreço ao instrumento. Corrêa explica o aparecimento das músicas caipiras na rádio, na década de 1930, por intermédio do produtor independente e jornalista Cornélio Pires, que gravou inicialmente seis discos, de uma série que viria a ser composta de cinquenta e dois discos, que foram gravados pela Colúmbia¹. Para Nogueira (2008, p. 51-52), Cornélio Pires consegue promover ‘seus caipiras’ através da rádio, contando com a ajuda de seu sobrinho e radialista Ariovaldo Pires. Esse passa a ser o início da história da música sertaneja nos discos e na rádio, que teve seu auge com as duplas nas décadas de 1940 e 1950.

A partir dos anos 1960, a música sertaneja segue mais uma vez um caminho às margens da elite, embora ela inicie o processo de avivamento e seja introduzida no meio urbano, como nos traz Roberto Corrêa (que veremos adiante). Todavia, ela passa agora a ser apreciada, majoritariamente, apenas pelas classes mais baixas. A música sertaneja começa a tomar um

¹ Em 1929, Cornélio Pires, produtor e jornalista, estreia o registro da música caipira através dos discos, gravando de forma independente seis discos de uma série que viria a compor cinquenta e dois discos, fabricados pela gravadora Colúmbia. Cornélio Pires torna-se o primeiro produtor independente do Brasil, custeando cinco mil exemplares de cada disco (totalizando 30,000 discos). Essas gravações acabaram sendo determinantes para a popularização das duplas caipiras (Corrêa, 2014, p. 99-100).

caminho onde vai ser cada vez mais pertencente à cultura popular, sendo cada vez mais colocada às margens dos principais meios midiáticos dominados pela elite. Na visão de Tereza Alves (2006, p. 12), nos anos 1940 e 1980 - que compreendem o primeiro e o segundo governos de Getúlio Vargas e o de Juscelino Kubitschek - no período do milagre econômico-desenvolvimentista, o foco das elites, do governo e da grande mídia era representar um país em crescimento, não podendo então ser mostrada a figura do caipira que sinalizava para o atraso cultural e econômico. Isso faz com que a música sertaneja venha a ser colocada de lado. Essa música carrega consigo costumes e hábitos culturais de uma identidade popular que não remete a um Brasil cuja elite e o governo gostariam de demonstrar. Alves (2006, p. 16) nos traz ainda sobre a memória de uma parte da cultura popular que foi deixada de lado, as músicas ‘cafonas’ ou ‘bregas’ que o autor Paulo César de Araújo² faz questão de dizer que possuem “um juízo de valor impregnado de preconceitos” com os quais ele não compartilha. Alves nos fala que para Araújo, essas expressões vão assumir referência à:

vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e de cidades do interior. (ARAÚJO, 2003, p. 16-17)

Para Tereza Alves, houve dois momentos da música sertaneja no Brasil, a moda de viola e o sertanejo eletrônico. O primeiro em que “houve a reunião de várias duplas para gravar um disco, cantando a moda de viola, cuja temática abordava a vida do homem da roça, com o acompanhamento apenas de viola” (ALVES, 2006, p. 17). E o segundo momento, que ocorre a partir dos anos 1980 e “é representado por canções românticas, instrumentos de percussão e guitarras elétricas, fundindo o estilo caipira brasileiro com o *country & western* norte-americano” (Ibid., p. 18). Enquanto a moda de viola é barrada pelas mídias, o pop sertanejo, em contrapartida, protegido por ela, é colocado em primeiro plano, recebendo ajuda das emissoras de rádios, de televisão, sendo trazido com a ideia do Brasil em ascensão (Ibid., p. 20).

Embora a música sertaneja se mantenha, a partir da década de 1960,

² Paulo César Araújo, historiador e professor, em sua obra “Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar”, fala sobre a cultura que foi deixada de lado durante a ditadura militar, onde as músicas cafonas e bregas não representavam o país em ascensão que a elite queria mostrar.

a viola passa a ser substituída por outros instrumentos como sanfonas, violinos, harpas, trompetes e guitarras (CORRÊA, 2014, p. 101). Ocorre um desinteresse das gravadoras, assim como ocorrera com o governo, que descreditaram na viabilidade comercial no produto (Ibid., p. 103).

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

as violas de dez cordas, trazidas em sacos de batata, são substituídas por guitarras elétricas, guardadas em caixas de couro; os chapéus de palha são substituídos pelos de caubóis americanos; as blusas e calças de tecido são trocadas por blusas e blazers de couro com franjas; e, finalmente, no lugar das botinas velhas e surradas, usam botas de bico e salto, reportando aos caubóis texanos. (ALVES, p. 19)

No entanto, em paralelo com os músicos da nova safra, que acabam se distanciando muito das origens musicais caipiras - mostrando um ‘novo estilo’ que combina com o país que pretende se espelhar na cultura norte-americana - começa a se fortalecer um outro movimento em torno da viola. Na década de 1980, surge um grande interesse na composição e execução de música instrumental para viola, abrindo assim o leque de uso da viola e atraindo novos personagens para essa história. De acordo com Roberto Corrêa, esse movimento inicia-se na década de 1960, com o que ele chama de avivamento da viola, que ocorre através de uma série de ações que são apontadas por Corrêa (2014, p. 16). Ele nos traz cinco fatores que para ele foram os responsáveis por esse avivamento: o primeiro foi o surgimento da primeira orquestra de violeiros na cidade de Osasco, em 1967; o segundo teria sido a viola receber, pela primeira vez no Brasil, uma notação musical³; depois, o que marcou o terceiro foi o surgimento de um novo gênero musical na música sertaneja, que rapidamente se popularizou, o pagode em 1960, onde a viola passa a ser explorada melódica e ritmicamente em uma maneira mais virtuosa⁴; o quarto fator foi o lançamento do primeiro LP de música instrumental de viola; e por fim, o quinto acontece com o lançamento da

³ Notação musical é o nome dado a qualquer sistema de escrita que é utilizado para representar graficamente uma peça musical. Esse sistema permite a um intérprete executar uma obra como ela foi prevista pelo compositor.

⁴ O ritmo pagode foi criado pelo músico Tião Carreiro, em 1959, juntamente com Lourival dos Santos. É um ritmo que foi feito para ser executado com a viola caipira, esse ritmo possui uma grande complexidade ao executado.

música Disparada, em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em que temos a penetração do instrumento novamente em meio urbano e ele começa a ser inserido na música popular brasileira, ainda que não na MPB propriamente dita, mas nos reais meios populares. Também houve, segundo o autor, uma grande importância dos meios televisivos para esse avivamento da viola. Isso acontece com os programas de música de viola como o Viola Minha Viola, conduzido pela cantora e apresentadora Inezita Barroso e com as novelas que contaram com violeiros como Almir Sater. O autor traz também o projeto Violeiros do Brasil, da produtora Myriam Taubkin, com a primeira edição em 1997, bem como o surgimento de Helena Meirelles na década de 1990 (Ibid., p. 133-134).

Temos também um fator muito importante que auxiliou esse novo movimento de músicos instrumentais de viola, trazido por Sandro Saulo Alves em sua tese sobre a escolarização da viola caipira. No meio rural não havia uma prática de ensino de viola, não existia professor de viola, as técnicas geralmente eram passadas por e para alguém da família. Tocar viola se aprendia através da imitação, os violeiros aprendizes observavam os experientes tocarem e depois tentavam imitar o que eles haviam tocado. Esse é o modo de aprendizagem oral, que permanece até a década de 1980 e acaba por se tornar uma marca de identidade do violeiro e da viola (DIAS, 2012, p. 48-50). É um saber coletivo gerado pelos “intelectuais orgânicos” e transmitido no cotidiano das festas e celebrações do dia a dia da vida no campo. Não há remuneração, profissionalização e mercantilização desse saber. É um bem comum e faz parte da identidade comunitária. Uma vez que ocorre o êxodo rural, sobretudo a partir de sessenta com a expulsão da terra de inúmeras famílias brasileiras, esses modos vão sendo recriados, formando os modos de ensino formais de viola caipira. Não se pode precisar ao certo quando esses modos começam a aparecer, mas provavelmente eles vêm junto com o agrupamento dessa cultura no meio urbano. Em 1985, ocorre a criação do primeiro curso de viola (de maneira institucionalizada), que operou no Centro de Educação Profissional, por Roberto Corrêa, na Escola de Música de Brasília (Ibid., p. 100).

Na década de 1980, temos o início do estabelecimento da viola como um instrumento de múltiplos estilos musicais. Na visão de Roberto Corrêa, a viola ainda está muito presente entre as duplas sertanejas, mas também o seu potencial como um instrumento dedicado a peças solo vêm sendo evidenciado através do trabalho dos novos violeiros. O instrumento adentra

cada vez mais nos meios formais de ensino, surgindo novos métodos de ensino de viola que se focam mais no desenvolvimento do músico para peças instrumentais (CORRÊA, 2014, p. 132). Parece haver aí uma certa elitização do instrumento, pois a letra é silenciada. Sabemos que o discurso verbal carrega também uma identidade comunitária e uma cultura de onde emerge e o silenciamento dessa voz pode estar vinculado a um projeto de elitização. A palavra é um bem comum que nomeia o mundo e o caipira a utiliza para cantar a sua lida, os seus amores, os seus sofrimentos e a sua labuta diária. Talvez esse processo de protagonização do instrumental leva a um apagamento dessas letras. É necessário se investigar essa questão. A partir da década de 1990, o mercado cultural passa a ser influenciado pelo aumento dos novos violeiros e, com isso, movimentando o mundo da viola, “a viola começa a contornar as longas décadas de confinamento estético musical, com ampla repercussão em todos os meios socioculturais” (DIAS, 2012, p. 126). O instrumento viola passa então a dialogar com outras vertentes musicais. Esses movimentos de novos violeiros que vem se adaptando e fundindo a ideia do rural com o urbano, ressignificando o uso da viola caipira e da música de viola, modifica, com certeza, a identidade do instrumento. Vem então, nas mãos dos novos violeiros, um novo segmento musical da viola, tendendo bastante para peças solo e música instrumental. A viola passa a ser utilizada em qualquer gênero ou estilo, podendo ser usada em qualquer estética musical, passando a ser considerada ilimitada em relação a suas técnicas (Ibid., p 149-152). Outra questão a se pensar é o caminho solo da viola. A quem interessa? As duplas caipiras geralmente eram formadas de amigos ou irmãos que comungavam do mesmo hábito e que cantavam em conjunto a lida no campo. Esse distanciamento das duplas talvez também seja movido por certa elitização e, no mínimo, por uma visão muito individualista, nada próxima das origens dessa cultura que foi forjada como um bem mais coletivo. Essa questão também carece ainda de um estudo mais verticalizado.

1.2 A viola e a problemática com sua nomenclatura

Viola Brasileira, Viola Caipira, Viola Sertaneja, Viola de Dez, Viola de Arame, Viola Cabocla, Viola Machete, Viola Repentista, Viola Nordestina, Viola Caiçara, Viola de Cocho . . . Esses são alguns dos nomes ligados às violas da família dos cordófonos dedilhados que temos no Brasil. Notoriamente, podemos ver aqui um grande problema com o termo ‘viola’, pois ele nomeia vários tipos de instrumentos, desde cordofones dedilhados até fric-

cionados⁵ (CORRÊA, 2014, p. 23). Assim, essa palavra é polissêmica, não identificando sempre o mesmo instrumento. O fato de termos tamanha variedade de nomes - alguns até mesmo para instrumentos bem diferenciados nos leva muitas vezes a recorrer ao uso de imagens para podermos identificar de qual instrumento se trata, sendo então muito comum nos apoiarmos na iconografia.

Através da literatura que rodeia a viola, podemos notar que essa polissemia da palavra possivelmente já vem com ela desde de sua saída de Portugal. Manoel Morais (2008, p. 393) nos traz que “Em Portugal, pelo menos desde meados do século XV a inícios do XIX, que o vocábulo Viola é empregado como nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço”. Através de José Alberto Sardinha, temos que o “O povo português chama viola ao instrumento de cordas dedilhadas, com caixa de ressonância em forma de oito, a que os restantes povos europeus chamam guitarra” (SARDINHA, 2001 apud CORRÊA, 2014, p. 24). Em nota de rodapé, no tratado proposto por Ernesto Veiga de Oliveira (1982, p. 182), em meados do século XX, ele nos fala que há um mal entendido entre as palavras portuguesas ‘viola’ e ‘guitarra’, em que viola “designa o instrumento a que em todos os países europeus compete o étimo de Guitarra (de caixa com enfranke ⁶)” e guitarra “designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfranke)”. Sardinha (2001 apud CORRÊA, 2014, p. 24) nos traz também, sobre o violão que “O instrumento de seis cordas singelas, com afinação mi/si/sol/ré/lá/mi, [. . .] veio a ser conhecido em Portugal por violão, viola francesa ou, simplificada e sobretudo no Sul, também por viola”. Essa diferenciação do instrumento no Norte e no Sul também é apontada por Oliveira (1982), em que ele nos traz que:

no Norte, onde subsiste com plena vitalidade o velho instrumento quinhentista, a palavra Viola designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu

⁵ Cordofones dedilhados são instrumentos onde se faz o uso dos dedos ou das unhas para excitar as cordas; Cordofones friccionados utilizam-se de arcos para excitar as cordas.

⁶ A palavra ‘enfranke’ em Portugal tem o mesmo sentido que aqui no Brasil o termo ‘cintura’ quando se trata de instrumentos musicais. Procuramos uma tradução para esse termo em dicionários portugueses, mas não encontramos nada que tratasse especificamente de instrumentos. Através da comunicação pessoal com a cantora de Fado, Filipa Carvalho - de Portugal - ela nos informou que desconhece o uso desse termo, segundo ela eles fazem o uso do termo ‘ilhargas’ para se referir a ‘cintura’ do instrumento. A cantora interpreta que, esse termo é arcaico ou trata-se de um jargão de área.

substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte, para o distinguir da Viola de cinco ordens, dá-se o nome de Violão. (p. 182)

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

Nos inventários dos bandeirantes paulistas, a colheita de Alcântara Machado foi mínima. Citam uma guitarra de Catarina d’Horta, e várias “violas”, entre as quais aquela muito rica de Sebastião Paes de Barros, que foi avaliada em dois mil réis. Mas ainda aqui precisamos entrar pela semântica a dentro, para definir exatamente o que seriam essas violas, se instrumentos de arco, talvez violinos legítimos, que na terminologia desse século XVIII ainda se chamavam também de violas na própria Itália, ou se já violas de cordas duplas dedilhadas, como as dos nossos violeiros caipiras de agora. (ANDRADE, 1998, p. 149)

Como podemos perceber, o vocábulo viola acaba sendo um termo muito abrangente, e esse problema se amplifica ainda mais quando a palavra viola aparece sozinha, sem o texto deixar claro de qual viola que está se tratando. É muito comum encontrarmos em textos, como no caso do texto de Mario de Andrade acima: “várias ‘violas’”, ou, como vimos nos textos de Anchieta e Cardim, respectivamente, “com tamboris e violas, com muita graça”; e “muitos que tangem flautas, violas, cravos”, deixando em aberto de quais violas o texto está tratando. Como solução, podemos tentar recorrer a região e época que o instrumento pertence, para podermos tentar identificá-lo. Ou então, quando o texto nos traz uma imagem da viola de que se trata, podemos fazer em muitos casos o trabalho inverso, dizendo qual o instrumento, região e época através da imagem do mesmo. Desse modo, vimos que o uso e a confecção do instrumento e a região de onde parte lhe confere nomeações diversas. Essas nomeações são importantes de serem estudadas, rastreando-se o porquê ocorrem. Percebemos claramente a tentativa de estudiosos de nomear com mais precisão a viola e isso é demonstração de que a cultura mais formalizada e erudita tem se importando

com o instrumento, tentando capturá-lo, defini-lo e “esclarecê-lo”. Há uma tentativa talvez de monogizá-lo, atribuindo-lhe uma estirpe, um nome fixo e uma história única. Talvez isso não seja possível visto que a viola está na vida e assim vai adquirindo também uma identidade incerta em cada comunidade que a utiliza, manifestando-se mais polifônica por não estar ainda totalmente petrificada e padronizada. Entretanto, isso apenas a História da viola poderá nos dizer daqui a algumas décadas. Mas é preciso levantar essa questão e problematizá-la. Há um interesse de dicionarizar a viola, exercendo forças centrípetas⁷, mas ela escapa, aparecendo, não raras vezes, na multiplicidade de nomes e formas, constituindo-se em forma de resistência das forças centrífugas.

1.3 A viola e suas características físicas

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

A viola é um instrumento musical pertencente a família dos cordófonos dedilhados, possui um corpo acústico em formato de oito. Ela é mormente um instrumento de dez cordas, distribuídas em cinco ordens de cordas duplas⁸, que são geralmente afinadas em uníssono nas duas primeiras ordens e em oitavas justas nas três últimas ordens. Existe um grande número de afinações diferenciadas para viola, de acordo com Lobo e Sombra(2015, p. 98), já foram encontradas mais de oitenta tipos diferentes de afinação por todo o Brasil, sendo as mais comuns Cebolão em Ré ou em Mi, Boiadeira, Natural, Rio Abaixo, Rio Acima, dentre outras tantas. O comprimento de escala (distância entre pestana e rastilho) padronizou-se em 580 mm. Embora haja essa uniformização, vimos que a afinação também é polifônica, ou seja, não se padroniza facilmente, resistindo a uma cultura do uníssono.

⁷ Bakhtin e o Círculo se utilizam desses termos em boa parte de suas obras como princípio fundante da perspectiva dialógica. Tomam os termos emprestados da área da Física, realocando-os para esclarecerem o embate dialógico dos bens culturais e da linguagem, advogando que há sempre uma luta incessante, não dialética, mas dialógica entre forças contrárias.

⁸ Instrumentos podem possuir ordens simples, onde se tem cordas únicas, ordens duplas ou triplas, que indicam pares e trios de cordas.

1.4 Luteria

A luteria é a arte da construção de instrumentos musicais de cordas, tendo seu foco na construção, manutenção e restauração desses instrumentos. Ao contrário do pensamento do senso comum, o luthier não trabalha com qualquer instrumento musical, ele trabalha mais especificamente com os instrumentos de cordas. Então, a luteria refere-se ao termo que trata da atuação do profissional luthier com alguns instrumentos musicais. O termo luthier tem origem francesa, sendo usado também no alemão, no inglês e em português; já, em italiano, usa-se o termo *liutaio* (SANTOS, 2017, p. 16-23). Esse termo aparece com os construtores de alaúdes⁹, mas com o tempo acaba incorporando também outros instrumentos.

Na luteria, o uso da iconografia é muito comum. Muitas vezes o luthier precisa recorrer a imagens para poder fazer uma réplica de um instrumento antigo. É muito comum, a pedido de um cliente, o luthier ter que copiar um instrumento que não necessariamente viu de perto ou pegou em suas mãos, seja para o músico reproduzir um repertório antigo, seja por ele gostar do estilo de um instrumento antigo. Também, muito comum ao visitar um museu de instrumentos musicais, o luthier tirar várias fotografias que irão compor o repertório dele, tanto para usar por inteiro, quanto para fazer uso de algumas partes de um desses instrumentos. A Luteria também é uma formalização e uma padronização, em certa medida, referente à confecção dos instrumentos. Todavia, tem uma importância capital à medida que visa confeccionar, por exemplo, instrumentos como a viola caipira, visto que essa modalidade tem já um espaço mais diminuto na cultura e no meio caipira em comparação com o século XIX e XX até a década de 1960. Com o enfraquecimento da cultura genuinamente caipira em decorrência da urbanização acelerada de nosso país, sobretudo com o êxodo do campo já mencionado, os cursos de Luteria são fontes imprescindíveis de acervo dessa cultura no intuito de recuperar os modos de fazer populares de instrumentos cuja origem se enfraqueceu devido à alterações político-geográficas do território. A Luteria se constitui entre o saber mais formalizado e o saber popular, unindo duas vozes díspares, mas em diálogo ininterrupto para o bem de se constituir um acervo popular-erudito.

⁹ Alaúde é um instrumento musical da família dos cordófonos dedilhados. Possui um braço com trastes para separar as notas musicais. Sua caixa acústica possui formato de pêra ou gota.

2 Embasamento teórico

2.1 Bakhtin e o círculo, Análise Dialógica do Discurso

Como análise dos dados, nos apoiamos nas teorias de Bakhtin e o Círculo. A análise dialógica do discurso, como metodologia, propõe que a ideologia vem através dos signos, vendo a língua como uma prática social, com natureza ideológica e que ocorre sempre nas interações verbais. Ela considera os enunciados, orais ou escritos, como responsáveis pela manifestação da língua. Esses enunciados ocorrem através do discurso, que é o elemento organizador das relações sociais do homem.

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

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (p. 271)

O conceito desenvolvido por Bakhtin, é incorporado de maneira que, a presença da viola caipira na sociedade é considerada um fenômeno que corresponde a uma das várias vozes dentro da polifonia das linguagens sociais.

Bakhtin e o Círculo são pensadores, sobretudo, da cultura, e a vem como uma realidade plural em que diversos, hábitos, costumes, construção material e imaterial são dados no dia a dia das pessoas em interação entre si e com o meio. O Círculo pensa a cultura de modo dialógico e assim percebe a realidade cultural dos homens enquanto uma dimensão dinâmica em constante e ininterrupta interação. Não há uma cultura única, mas luta cultural entre vieses ideológicos diversos. A cultura da viola caipira, como já temos demonstrado, tem lutado para sobreviver em meio a outras culturas musicais. Forças centrípetas e centrífugas ora a destituem do cenário, ora a entronizam. O processo é dialógico no sentido de que a história da viola caipira nos esclarece sobre essa luta por qual tem passado a viola caipira, desde seu local de origem até a sua entrada para as academias, dentro dos currículos dos cursos de Luteria. Nesse passo, andando de braços dados com a

perspectiva bakhtiniana, procuramos entender a mecânica cultural, espacial e temporal de nosso instrumento, objeto de pesquisa, percebendo o porquê dessa trajetória que ora vem ao proscênio, ora permanece nos bastidores. Com certeza, essa trajetória é fundada em posições axiológicas díspares uma vez que a entronização ou não de certo artefato tecnológico responde a demandas culturais, políticas e também econômicas. Os objetos vem para a ribalta não por acaso, mas há sempre uma vontade, um interesse de alguma natureza que o faz emergir em dado momento histórico e em certo local. A viola caipira nos faz perceber essa mecânica do movimento de entronização e desentronização do instrumento.

A viola francesa, ou violão, é analogamente outra voz que hoje coexiste com a viola, porém, com a qual já houve um enfrentamento direto (CASTRO, 2005). Além disso, entende-se que dentro do mundo da viola também existe polifonia, no sentido de que música caipira (ou de raiz) e a música erudita feita para a viola, são duas vozes distintas que atualmente representam parte desse universo.

3 O levantamento dos dados

3.1 Orquestras de viola

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

Ao final do levantamento dos dados, acabamos obtendo um total de 118 orquestras de viola, dentre elas, conseguimos encontrar o ano de fundação de 87 orquestras. Para esse trabalho, levamos em conta apenas as orquestras que conseguimos encontrar o ano de fundação. Como já nos apontou (CORRÊA, 2014, p. 16), a primeira orquestra de viola aparece em Osasco, São Paulo, no ano de 1967. Com os dados em mãos, optamos por gerar um gráfico, facilitando assim a visualização dos resultados, como pode ser visto na figura 1. A forma orquestra demonstra que mais músicos se interessam pelo instrumento, mas também destaca uma certa elitização da

viola visto que inicia um processo de quase “canonização” do instrumento que passa a aparecer em um formato clássico. Novamente, há aí um embate entre forças centrífugas e centrípetas, ou seja, a viola traz a sua história que não pode ser apagada, vinculada a origens populares, mas também se ressignifica, comparando em outro contexto. As duplas e as letras verbais, bastante comuns para esse instrumento e a polifonia da afinação enfraquecem na orquestra, mas a viola toma novo fôlego, manifestando-se em outro cenário.



Figura 1 – Aumento do número de Orquestras de viola nos últimos anos

3.2 Festivais de viola

Nos dados dos festivais de viola, optamos por procurar cartazes de eventos relacionados à viola através de sítios de busca. Procuramos pelo termo “Festival de viola” e levamos em conta todas as imagens de cartazes que apareceram na pesquisa. Depois, procuramos pelo mesmo termo, na busca normal (sem ser apenas imagens). Aqui, fizemos também o uso de iconografia de maneira direta, uma vez que a busca foi por imagens dos cartazes de eventos.

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

Com esses parâmetros em nossa busca, encontramos 61 festivais que tinham alguma relação com a viola. O festival mais antigo que encontramos teve sua primeira edição no ano de 1977, realizando agora, em 2017, sua 40ª edição na cidade de Mamborê - Paraná. Ao final do processamento dos dados, obtivemos o gráfico que pode ser visto na figura 2.

O contexto dos festivais também comprova um avanço do instrumento e sua popularização em meio urbanizado. Resta-nos, em estudo mais

aprofundado, analisarmos a morfologia dos festivais, tentando perceber como a viola é ali resignificada e com quem dialoga e como se altera e também permanece como viola caipira.



Figura 2 – Festivais relacionados à viola caipira

3.3 Trabalhos acadêmicos relacionados à viola

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

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

Por fim, foram adicionados mais 15 trabalhos, que foram encontrados durante a revisão bibliográfica. Passando de 39 para 54 trabalhos, que com o processamento dos dados obtivemos o gráfico representado na figura 3.

Esses achados também indicam novo nicho de encontro para a viola caipira, sinalizando para a sua visibilização, agora, dentro do espaço formal de estudo, novamente resignificando o instrumento e fazendo-o vir a lume. Aqui também as forças centrípetas e centrífugas agem sobre o instrumento que é falado, pesquisado por um contexto que é estranho ao seu local originário, ou seja, a cultura popular. Verificar como ocorre nos trabalhos acadêmicos a entrada do instrumento também é o objeto de pesquisa para outro enfrentamento de investigação.



Figura 3 – Trabalhos acadêmicos relacionados à viola caipira

3 Considerações finais

Para proporcionar uma melhor visualização dos resultados e procedermos com a análise, optamos por reunir todas as informações em um gráfico só, como pode ser visto na figura 4.



Figura 4 – Comparativo entre os dados levantado

Observando os gráficos, podemos notar que o interesse pela viola tem aumentado consideravelmente nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 2000. Isso apoia a afirmação do músico Fernando Deghi, demonstrando que, de fato, a sociedade tem ampliado de maneira considerável o interesse pelo instrumento viola caipira e sua música.

Entretanto, acreditamos ser precipitado afirmar que esse será o “século da viola”, mas podemos asseverar que se a sua presença na sociedade continuar nessa progressão, a viola vai estar sentada na mesma mesa dos instrumentos musicais considerados mais importantes desse século.

Podemos notar também que a trajetória da viola se dá em um ambiente musical monológico, abafando a voz da viola, mas essa voz tem se fortalecido e talvez venha a se posicionar polifonicamente junto aos outros instrumentos musicais.

É importante ressaltar, no entanto, que essa visibilidade pela qual passa a viola caipira, comprovada pelos dados, também traz a problemática de se tentar perceber o que se altera e o que permanece da viola caipira nessa mecânica do movimento das margens para o centro. Como referimos, o formato mais genuíno talvez da viola, aparecendo com as duplas caipiras e

sempre acompanhada de letras em que se destaca, de modo muitas vezes, melodramático, a lida cotidiana do caipira (seus sonhos, seu trabalho, suas frustrações etc) tem se enfraquecido. A nova aparição se faz pelas orquestras em modo clássico e pela via instrumental talvez mais ao gosto erudito. Há aí claramente um embate entre as forças centrípetas e as centrífugas. Só a História poderá desvelar o que acontecerá realmente. Positivo é também o fato dessa reinserção do instrumento em novas bases, pois o traz para a cena, mesmo que ressignificado. As novas reinserções do instrumento são resultantes de uma cultura dinâmica e dialógica em que o instrumento não permanece estável, pois os homens, em sua vida cotidiana, demonstrando diversas posições axiológicas, passam a tomar o instrumento e usá-lo de modo a atender seus interesses culturais, políticos e econômicos. O instrumento circula, tal qual o discurso, e nessa circulação vai sendo ressignificado e se reinventando nas academias, nos festivais, nas orquestras, nas rodas de viola que perduram e em tantos outros lugares onde haja gosto pela música dentro de um cenário polimorfo e não monológico.

Referências

- ALVES, T. C. K. de C. A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo. 74 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Vale do Rio Verde - UNIN-COR, Três Corações, 2006.
- ANCHIETA, J. de. Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta: Cartas jesuíticas iii. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio:anchieta-1933-cartas/anchieta_1933_cartas_mindlin.pdf>.
- ANDRADE, M. de. Música final: Mário de andrade e sua coluna jornalística mundo musical. Reimpresso em: COLI, Jorge: Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- ARAÚJO, P. C. de. Eu não sou cachorro não. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. Tradução de Paulo Bezerra.
- CALDAS, W. Iniciação à Música Popular Brasileira. 5. ed. Barueri, SP: Editora Manole, 2010.
- CARDIM, F. Tratados da terra e gente do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/>>

obras/tratados-da-terra-e-gente-do-brasil>.

- CASTRO, R. M. V. O violão substituiu a viola de arame na cidade do rio de janeiro no século xix. Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.
- CORRÊA, R. N. Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte. 283 p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- DEGHI, F. O século da viola. Revista Fecomércio, v. 1, n. 106, p. 44–45, junho 2015.
- DIAS, S. S. A. O processo de escolarização da viola caipira:: novos violeiros (in)ventando modas e identidades. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.
- LOBO, C.; SOMBRA, F. Conversa de Violeiro: Viola caipira: Tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do brasil. São Paulo: Kuarup, 2015.
- MACHADO, R. C. Dicionário Musical. 2. ed. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855.
- MORAIS, M. A viola de mão em portugal. Nassarre, n. 22, p. 393–462, 2008.
- NOGUEIRA, G. G. P. A viola con anima: uma construção simbólica. 233 p. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) — Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, E. V. de. Instrumentos Musicais Populares Portugueses. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- SANTOS, B. S. R. dos. Oficina de Luteria e Laboratório de Acústica: uma relação desvelada na perspectiva do ser-luthier. 228 p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciência e Tecnologia) — Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa, 2017.
- SARDINHA, J. A. Viola campaniça: o outro alentejo. Vila Verde, Portugal: Tradisom Editora Discográfica Lda, 2001.