

A TRAJETÓRIA DA VIOLA CAIPIRA NO BRASIL: UMA VOZ MUSICAL EM POLIFONIA NO CONCERTO DAS OUTRAS VOZES

Schafhauser, Lucas Guilherme¹
Fanini, Angela Maria Rubel²

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

Palavras-chave: cultura musical; cultura popular; polifonia; viola caipira.

1 Mestre em Tecnologia e Sociedade – PPGTE - Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Curitiba – PR; Luthier – Universidade Federal do Paraná – Curitiba – PR; schafhauser_lg@yahoo.com.br

2 Doutora em Teoria Literária e Literatura Brasileira – Docente do Centro Universitário Andrade- UNIANDRADE; Docente no PPGTE – Universidade Tecnológica Federal do Paraná; Bolsista de produtividade em pesquisa, CNPq. rubel@utfpr.edu.br

TRAJECTORY OF THE VIOLA CAIPIRA (BRAZILIAN GUITAR) IN BRAZIL: A VOICE ON POLIPHONY AMONG OTHER VOICES

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

Keywords: musical culture; popular culture; polyphony; viola caipira (Brazilian guitar).

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 à 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, sobremodo do interior ao meio urbano. Apresentamos um breve contexto dessa caminhada desde sua chegada com os colonizadores portugueses, até os dias atuais a fim de ilustrar a história do instrumento. Destacamos dados que mostram o interesse da sociedade de forma geral pela viola nas últimas décadas do século XX e XXI.

Parte da 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, o músico sempre nos diz que o século passado foi o século do violão, mas que este 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 Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR, Curitiba.

Para podermos verificar a afirmação referida, passamos então a amear 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, aos trabalhos acadêmicos relacionados ao nosso objeto de estudo.

A VIOLA NO BRASIL: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A viola é um instrumento musical que está no Brasil desde a colonização. Uma das primeiras tarefas que a viola cumpre no Brasil é auxiliar os padres 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 vida do Brasil quando da chegada dos colonizadores:

[...] 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)

Desse modo, o instrumento vige no Brasil por séculos. Não vamos nos ater à trajetória histórica do instrumento visto que não é o foco do artigo. Assim, apenas chamamos a atenção para os certos períodos históricos significativos em que tanto ocorre uma certa marginalização do instrumento como em outros em que a viola assume novas feições, avivando-se e sendo ressignificada. Com a chegada da Coroa Portuguesa, no Brasil, em 1808, ocorreu uma grande alteração de costumes na nova sede da Colônia visto que a Corte passa a impor a sua cultura europeia que atinge também o campo musical. O universo musical em torno da Corte é hegemonicamente de feição europeia, segregando aqueles que destoavam daquele tipo de gosto artístico. 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).

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 (2014) 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 Colúmbia³. 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 período passa a ser o início da história da música sertaneja por intermédio dos discos e na rádio, que teve seu auge com as duplas de cantores 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 ocorra um processo de avivamento, sendo fortalecida no meio urbano, como nos traz Corrêa (que veremos adiante). Todavia, ela continua a ser apreciada, majoritariamente, pelas classes menos favorecidas economicamente. A música sertaneja cada vez mais demonstra seu pertencimento à

³ 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).

cultura popular, sendo colocada às margens dos principais meios midiáticos dominados pela elite. Na visão de Tereza Alves (2006, p. 12), no período entre 1940 e 1980, que compreendem o primeiro e o segundo governos de Getúlio Vargas e o de Juscelino Kubitschek e, posteriormente o período do milagre econômico-desenvolvimentista, o foco das elites, do governo e da grande mídia era representar um país em crescimento e modernização, não podendo então ser destacada a figura do caipira que sinalizava para o atraso cultural e econômico. Isso faz com que a música sertaneja de gosto popular seja preterida. 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 enaltecer.

Tereza Alves apresenta dois momentos da música sertaneja no Brasil, a moda de viola e o sertanejo eletrônico. O primeiro em que “houve a reunião de várias duplas para gravar um disco, cantando a moda de viola, cuja temática abordava a vida do homem da roça, com o acompanhamento apenas de viola” (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 menos presente na grande mídia, o *pop* sertanejo, em contrapartida, é protegido por ela, alçando-se a primeiro plano, recebendo estímulo das emissoras de rádios, de televisão, sendo símbolo de um Brasil que se pretende em ascensão e americanizado (Ibid., p. 20). Na década de 1980, aparece uma nova safra de músicos sertanejos, ocorrendo uma grande modificação em todo o contexto musical. O cenário sofre forte influência do contexto norte-americano da música *country*. 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 dessa 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 em novos cenários. De acordo com Corrêa, esse movimento se inicia 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 musical⁴; depois, o que marcou o terceiro foi o surgimento de um novo gênero musical na música sertaneja, que rapidamente se popularizou, o pagode⁵ em 1960, em que a viola passa a ser explorada melódica e ritmicamente em uma maneira mais virtuosa; o quarto fator foi o lançamento do primeiro LP de música instrumental de viola; e por fim, o quinto acontece com o lançamento da música “Disparada”, em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em que temos a presença do instrumento novamente em meio urbano. 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 telenovelas que contaram com violeiros consagrados de porte, por exemplo, de Almir Sater. O autor chama a atenção também para o projeto

4 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.

5 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.

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).

Há 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 formal de viola, não existia professor de viola. As técnicas geralmente eram aprendidas no âmbito familiar 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 escutado. Esse é o modo de aprendizagem oral, que permanece hegemonicamente 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”⁶ e transmitido no cotidiano das festas e celebrações do dia a dia da vida no campo. Não há remuneração, profissionalização e mercantilização desse saber musical. É um bem comum e faz parte da identidade comunitária, não sendo explorado mercantilmente. Uma vez que ocorre o êxodo rural, sobretudo a partir de sessenta, com a expulsão da terra de inúmeras famílias brasileiras em prol do agronegócio, esses modos vão sendo recriados, formalizando-se. Não se pode precisar ao certo quando esses modos começam a aparecer, mas provavelmente eles vêm junto com o agrupamento dessa cultura⁷ 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 também 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 vem sendo evidenciado a partir do trabalho dos novos violeiros. O instrumento adentra cada vez mais nos meios formais de ensino, surgindo novos métodos de ensino que se focam 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. O silenciamento dessa voz pode estar vinculado a um processo de elitização. A palavra é um bem comum que nomeia o mundo e o caipira a utiliza para cantar a sua vida, os seus amores, os seus sofrimentos e a sua labuta diária. Esse processo de protagonismo do instrumental leva a um apagamento dessas letras. O discurso da cultura caipira não combina com o modo de ser do meio urbano e este se apropria da viola, mas essa agregação traz talvez uma perda irreparável, ou seja, silencia a voz do caipira que canta o seu cotidiano e a sua existência por intermédio das letras, não raro sentimentais, dramáticas, mas prenhes de sua lide. A partir da década de 1990, o mercado cultural passa a ser influenciado pelo aumento dos novos violeiros e, com isso, movimenta 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 de forma mais equânime com outras

6 Tomamos o termo a Gramsci (1995), intelectual italiano que se refere, sobremaneira, aos intelectuais que advêm do meio menos elitizado e que, por conhecerem de modo empírico o assunto que estão a tratar, melhor podem dele se aproximar. O pensador italiano alia teoria a práxis a partir de uma perspectiva materialista, dialética e marxista. O vocábulo aqui empregado por nós vai nesse sentido, ou seja, da valorização do saber prático do violeiro.

7 Estamos entendendo cultura neste artigo na acepção de Geertz (2003), antropólogo americano, que destaca a cultura como um modo de viver e sobreviver inerente a cada agrupamento humano. Para o estudioso, em uma perspectiva culturalista e relativista, há culturas no plural que consistem em guias, receitas, padronizações, orientações que orientam as pessoas a viver, conviver, trabalhar, planejar suas vidas, rituais, festividades e comemorações. Desse modo, há diferenciação de culturas para o meio urbano de grandes cidades e para cidades de pequeno porte, vinculadas ao trabalho agrário. São modos de viver diversos que atendem a demandas diferentes de cada comunidade. Logicamente que essas culturas se interceptam e dialogam entre si. Dependendo do cenário, da força política, da indústria cultural etc há a hegemonia de uma ou outra. A viola caipira faz parte da cultura caipira e sertaneja, mas tem circulado também em meios urbanos em que outros instrumentos aparecem em cena.

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 mais individualista, distante das origens dessa cultura que foi forjada como um bem mais coletivo. Essa reorientação da forma de cantar e tocar também sinaliza para uma alteração profunda no *modus operandi* da viola. Ela é introduzida em novos contextos, mas perde parte de sua identidade. Entretanto, se transforma e se fortalece. O processo de ressignificação do objeto atende a outras demandas do meio urbanizado. E ela vai vivenciando novos projetos e experiências de vida no dedilhar dos músicos. Um leque mais polifônico vai se delineando em sua trajetória.

A VIOLA E A PLURALIDADE DA 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 que fazem referência 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 friccionados⁸ (CORRÊA, 2014, p. 23). 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 o apoio na iconografia.

Através da literatura técnica que refere 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 informa o seguinte sobre essa múltipla denominação: “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 traz 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 enfranche⁹)” e guitarra “designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfranche)”. Sardinha (2001 apud CORRÊA, 2014, p. 24) nos adverte sobre o violão, verificando 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, simplificarmente e sobretudo no Sul, também por viola”. Essa diferenciação do instrumento nas regiões do Norte e do Sul também é apontada por Oliveira (1982) :

8 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.

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

[...] 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 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 por intermédio do primeiro dicionário de música do Brasil a definição que serve para três instrumentos com o mesmo nome, sendo que um deles é o da classe dos ungulares (dedilhado) e os outros dois são instrumentos de arco (friccionados) (MACHADO, 1855, p. 268. Mário de Andrade, literato e considerado estudioso da cultura popular, expõe de modo similar essa questão:

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 é um termo muito abrangente e generalizante. Como solução, podemos tentar recorrer à região e à época em que o instrumento figurou, para tentar identificá-lo. Ou então, quando o texto nos traz uma imagem da viola, podemos fazer em muitos casos o trabalho inverso, identificando qual o instrumento, região e época. O uso e a produção do instrumento e a região de onde parte lhe conferem nomeações diversas. Essas nomeações são importantes de serem estudadas, rastreando-se o porquê ocorrem. Talvez nunca se chegue a um acordo sobre a relação entre o nome e a referência visto que cada região, cada tempo e cada cultura nomeiem o instrumento de modo diverso. No entanto, 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 vive no concreto da existência e aí vai adquirindo nomes diversos, instituindo-se pelo uso de forma plural, manifestando-se polifônica, resistindo a uma padronização. 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 centrípetas¹⁰, mas o instrumento escapa a essa tentativa de uniformização, aparecendo, não raras vezes, na multiplicidade de nomes e formas. Esse fenômeno é bastante comum, pois no âmbito teórico há um intenso movimento de padronização, definição e unificação. As forças centrípetas exercem esse movimento. Todavia, como os fenômenos são vivos, por estarem em uso nos contextos sociais e culturais, acabam por escapar a esse movimento por intermédio de forças centrífugas. Neste artigo, voltaremos a referir constantemente a essas forças duais que são, na verdade, realocadas da área da Física, pelos filósofos da linguagem Mikhail Bakhtin e o Círculo russo que embasam este artigo. Os filósofos se utilizam dessas forças referidas a fim de explicarem o embate que ocorre no meio social entre o conservadorismo e a resistência. Neste caso,

¹⁰ Bakhtin e o Círculo se utilizam desses termos em boa parte de suas obras (por esse motivo não especificamos obras) como princípio fundante da perspectiva dialógica. Tomam os termos emprestado da área da Física, realocando-os para esclarecerem o embate dialógico dos bens culturais e da linguagem, advogando que há sempre uma luta incessante, não dialética, mas dialógica entre forças contrárias. A história do homem em sociedade ocorre sempre no embate entre forças centralizadoras e unificadoras e forças descentralizadoras, de fuga à padronização, unificação e centrimento. Nesse sentido, tomaremos os termos para analisar a trajetória da viola entre a sua qualificação e desqualificação em cenários diversos.

a viola escapa a uma uniformização e demonstra a sua ligação orgânica ao contexto de uso que a torna polissêmica. A trajetória da viola se dá em um embate dialógico entre essas forças. Ora é desqualificada, ora qualificada, ora se vincula ao meio do interior, ora ao urbano; ora à academia, ora às rodas de viola em comunidades menos privilegiadas economicamente, sendo ressignificada a cada novo cenário. E a sua denominação também varia de acordo com esses cenários, não sendo possível uma unificação vocabular para denominá-la.

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 à 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 duplas¹¹, 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.

LUTERIA: ENTRE O SABER FORMAL E O INFORMAL

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 alaúdes¹², 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 precisar copiar um instrumento a que não teve acesso empiricamente, seja para o músico reproduzir um repertório antigo, seja por ele gostar do estilo de certo instrumento que já não é mais circulante. 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 produção dos instrumentos. Todavia, tem uma importância capital à medida que visa confeccionar, por exemplo, instrumentos como a viola caipira, visto que essa modalidade, como referido, figura mormente na cultura e no meio caipiras. 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

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

12 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.

imprescindíveis de acervo dessa cultura no intuito de recuperar os modos de fazer populares de instrumentos cuja origem se enfraqueceu devido a alterações político-geográficas do território. A Luteria se constitui entre o saber mais formalizado e o saber popular, unindo duas vozes díspares, mas em diálogo ininterrupto para o bem de se constituir um acervo popular-erudito. Culturas que se interceptam dialogicamente, ora em harmonia, ora em dissenso, visto que o instrumento é também ressignificado por um outro público dentro das academias de ensino.

EMBASAMENTO TEÓRICO: PERSPECTIVA BAKHTINIANA E O CÍRCULO RUSSO

Para a análise dos dados, apoiamo-nos nas teorias de Bakhtin e o Círculo. A Análise Dialógica do Discurso, ADD, como metodologia, percebe o discurso como uma prática social, com natureza ideológica e que ocorre sempre nas interações verbais. Ela considera os enunciados, orais ou escritos, como responsáveis pela manifestação do discurso e este está atrelado a uma situação social concreta. Não há discurso que não esteja na vida e em dialogia com outros discursos e instituídos por homens concretos. Mas como se orientar pelos estudos do Círculo, analisando a viola caipira e sua trajetória? Sabemos que Bakhtin e o Círculo são, antes de tudo, pensadores da cultura e percebem a cultura em sua profunda e ininterrupta dialogia, ou seja, em eterno embate de vozes, posições axiológicas, lutas políticas e enunciações plurais que nomeiam esses confrontos. Entendem que há vozes que são silenciadas ou enfraquecidas ou desqualificadas porque há jogos de poder nas relações sociais. Ambientes monológicos são provenientes desses jogos de poder. Seguindo essa orientação teórica e política, é que percebemos a trajetória da viola caipira, instrumento ora desvalorizado, ora entronizado, convivendo em embate com outros instrumentos. No campo, no meio sertanejo, no ambiente caipira, o instrumento está à vontade, pois se encontra em casa; já na cidade, quando adentra certa posição cronotópica, precisa ser alterado, modificado para ser aceito. Todavia, essa passagem é positiva visto que passa a figurar em cenário diverso, podendo se fortalecer e sobreviver. Pode ser tocado e apresentado junto a outros instrumentos tradicionalmente mais integrados ao meio erudito. Entretanto, nessa trajetória, também perde certos traços de sua identidade como temos referido ao longo do artigo, sendo ressignificado. Bakhtin e o Círculo russo tratam mais especificamente do âmbito cultural e não somente da linguagem. Esta está dentro da cultura e na dimensão cultural o que se percebe é uma intensa luta de posições pela sobrevivência. Essa luta é dialógica e não dicotômica. No caso da viola aqui em tela, podemos nos embasar no Círculo russo à medida que notamos essa luta do instrumento desde a sua vinda ao Brasil colônia. Ora é exaltado; ora desqualificado em relação aos outros instrumentos. Esse embate sinaliza para uma luta social em certos momentos históricos em que a viola é depreciada por se vincular a estratos menos favorecidos da população. Porém, o instrumento tem sobrevivido por intermédio de uma resistência de seus usuários e pela apropriação de contextos não originais. Para o Círculo, os bens culturais e também a linguagem vivem nesse meio histórico dinâmico, sendo constantemente alterados.

PERSPECTIVA POLIFÔNICA: A VIOLA EM EMBATE COM OUTROS INSTRUMENTOS

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 e da cultura ou culturas. Essas vozes podem somar-se, orquestrando-se, ou ainda confrontarem-se, mas sem que exista necessariamente uma voz dominante. Bakhtin (2002) 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)

Bakhtin percebe a polifonia na vida e exemplifica a obra de Fiódor Dostoievski, sobretudo seus romances, como uma formalização estética dessa polifonia. Entretanto não se atém ao estudo da literatura exclusivamente. Antes, é a vida social com sua pluralidade de vozes que o interessa. Urge se destacar que o filósofo russo vivia em ambiente que tentava sufocar vozes sociais que confrontassem o sistema político, cultural e econômico implantado por Stalin. Avesso a esse cenário autoritário e monológico, destacou o plurilinguismo social e a polifonia. Esta se daria em um ambiente ideal em que não houvesse hierarquia, ou seja, as vozes sociais poderiam entrar em amplo processo dialógico de modo democrático. Utilizaremos aqui, neste artigo, essa perspectiva bakhtiniana para entender a voz da viola caipira como uma voz dentre outras vozes. Sabemos, no entanto, que há relação de poder no meio social que elevam algumas vozes e silenciam outras. Todavia, percebemos que a viola caipira, embora desqualificada em certos períodos e cenários, nunca deixou de existir e sobreviver em certos meios, fortalecida e avivada. Nesse passo, percebemos essa voz musical de uma forma polifônica, ou seja, dentro do grande concerto social de vozes musicais. Ela aí vige e resiste em embate contínuo. A viola caipira comparece com sua voz porque está inserida em uma cultura viva e em mutação que a integra de diversos modos.

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 musicais. Isso não quer dizer que não haja luta dentro da polifonia. O embate é fundante para a perspectiva dialógica. Ainda que a viola não tenha vindo em toda a sua força para a ribalta, percebemos que figura entre outros instrumentos já secularmente canonizados pela cultura erudita.

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

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, mas interligadas dialogicamente, que atualmente representam parte desse rico universo. Uma lembra a outra e há dialogismo intenso e tenso entre elas.

O LEVANTAMENTO DOS DADOS: ORQUESTRAS DE VIOLA CAIPIRA

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, comparecendo 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

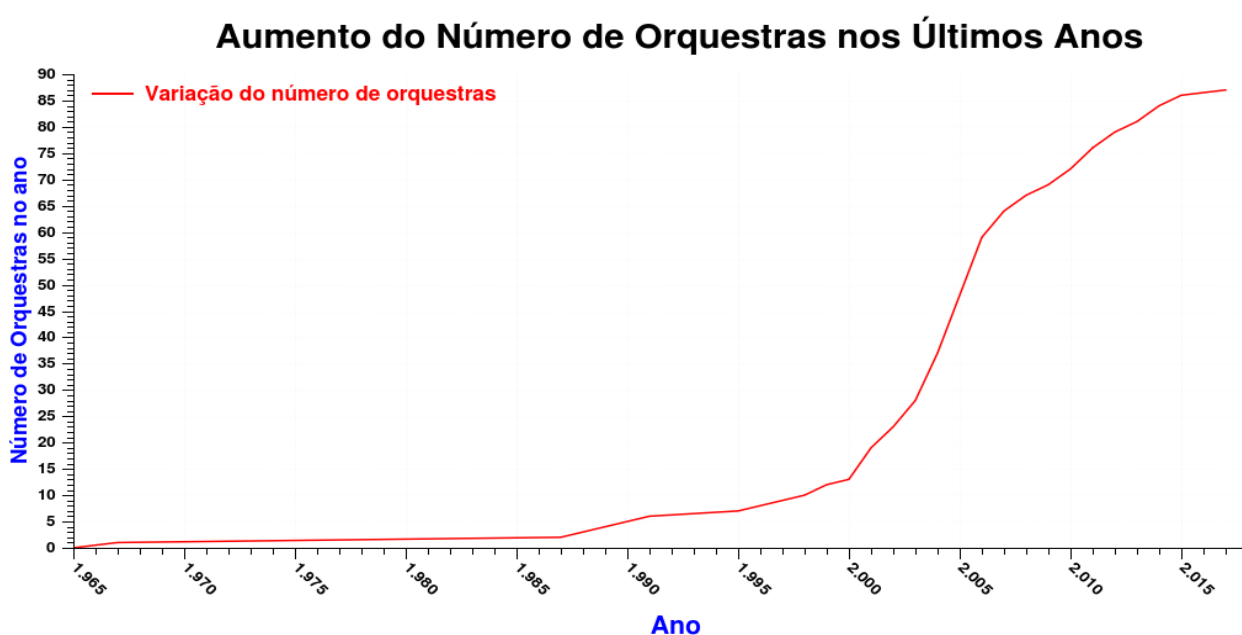


Figura 1 – Aumento do número de Orquestras de viola caipira

Fonte: (SCHAFHAUSER; FANINI; FREITAS, 2018 p. 74)

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, comparecendo e sobrevivendo em outro contexto. As duplas de cantores 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

FESTIVAIS DE VIOLA

Nos dados dos festivais de viola, optamos por procurar cartazes de eventos relacionados à viola por intermédio 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.



Figura 2 – Festivais relacionados à viola caipira

Fonte: (SCHAFHAUSER; FANINI; FREITAS, 2018 p. 76)

O contexto dos festivais também comprova um avanço do instrumento e sua popularização em meio urbanizado. Resta-nos, em estudo mais aprofundado, analisarmos a morfologia dos festivais, tentando perceber como a viola é ali ressignificada e com quem dialoga e como se altera e também permanece como viola caipira. A perspectiva dialógica nos fornece a ideia de territórios em interseção, ou seja, o popular e o erudito se interconectam nessa trajetória.

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.

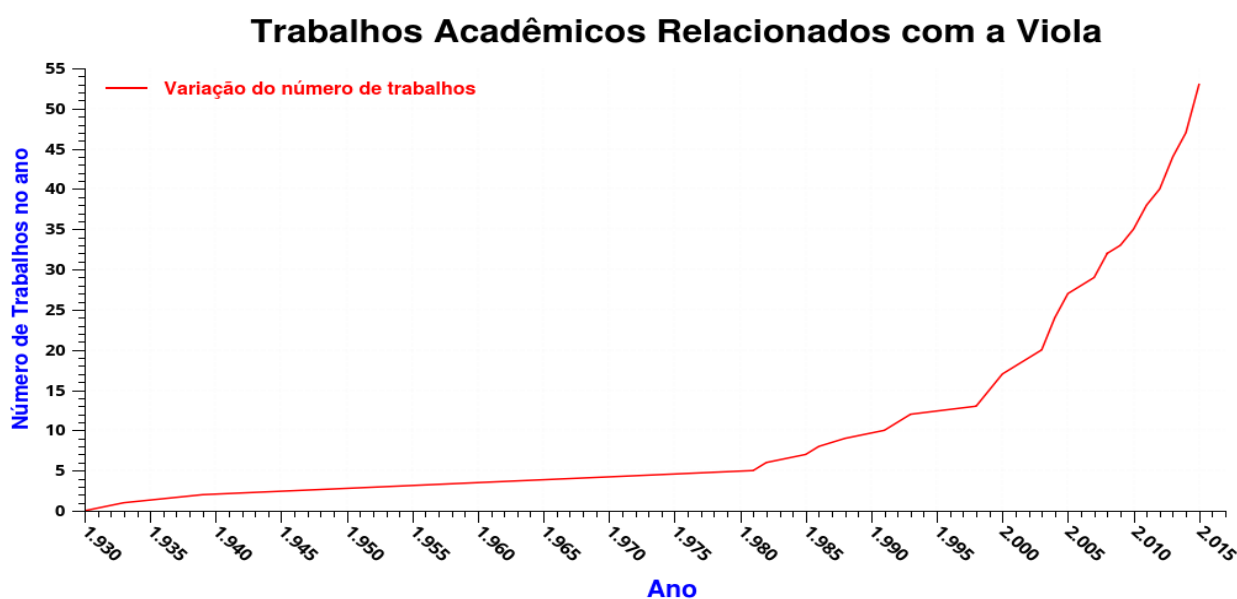


Figura 3 – Trabalhos acadêmicos relacionados à viola caipira

Fonte: (SCHAFHAUSER; FANINI; FREITAS, 2018 p. 77)

Esses achados também indicam novo nicho de encontro para a viola caipira, sinalizando para a sua visibilização, agora, dentro do espaço formal de estudo, novamente ressignificando o instrumento e fazendo-o vir a lúmen. 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. Aqui também, percebemos essa dialogia constante entre o formal e o informal, ou seja, a zona limítrofe de que tratam Bakhtin e o Círculo. Culturas específicas, mas com capacidade de interação dialógica.

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.

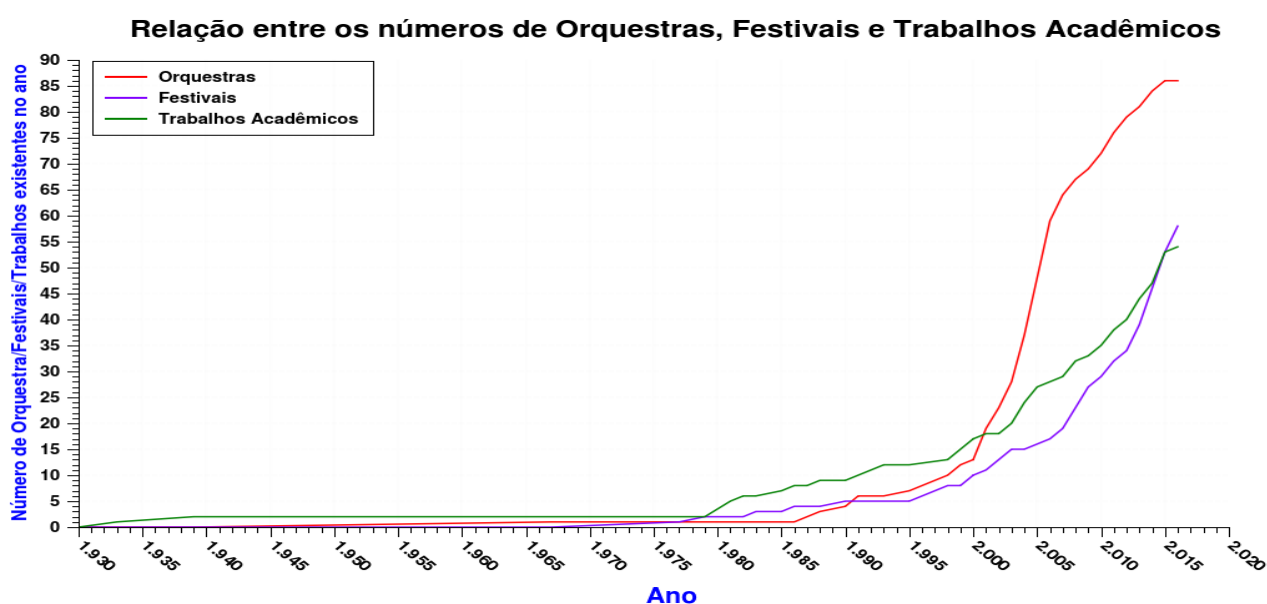


Figura 4 – Comparativo entre os dados

Fonte: (SCHAFHAUSER; FANINI; FREITAS, 2018 p. 78)

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, referido no início deste artigo, 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 à mesma mesa dos instrumentos musicais considerados mais importantes desse século.

Podemos notar também que a trajetória da viola se dá em um ambiente musical de tensão dialógica, ou seja, ora se abafa a voz da viola, ora se a traz para a ribalta. Essa voz tem se fortalecido e se posicionado 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 e cenários, pois o traz para a cena, mesmo que resignificado. As novas reinserções do instrumento são resultantes de uma cultura dinâmica e dialógica em que o instrumento não permanece estável, pois os homens e as mulheres violeiras, em sua vida cotidiana, demonstrando diversas posições axiológicas, passam a tomar o instrumento e usá-lo de modo a atender seus interesses culturais, políticos e também econômicos. O instrumento circula, tal qual o discurso, e nessa circulação vai sendo resignificado e se reinventando nas academias, nos festivais e, nas orquestras. Também ainda circulam nas rodas de viola em pequenos vilarejos, não tomados totalmente pela cultura urbana e em tantos outros cenários, como em várias rádios de difusão AM, comprovando-se que o gosto musical ocorre em cenário polimorfo

e plural. Culturas diversas em interação e interseção, concretizando-se por intermédio de um tenso dialogismo a partir de forças centrípetas e centrífugas em que a viola surge e ressurgue ressignificada pelos vários eventos sociais acadêmicos, formais, eruditos, populares, televisivos, comprovando-se que as culturas se articulam.

REFERÊNCIAS

- ALVES, T. C. K. de C. *A canção sertaneja: um espaço vazio no tempo*. 74 p. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR, Três Corações, 2006.
- 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 Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. Tradução de Paulo Bezerra.
- BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 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 substitui a viola de arame na cidade do rio de janeiro no século XIX. *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, XV Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 2005.
- 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*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo: LTC, 2003.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. 10. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- 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. *Diccionario 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.

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