

Ivan Vilela

## Capítulo X

### O caipira e a viola brasileira

#### Introdução

Este artigo pretende mostrar a relação da viola com o seu principal interlocutor no Brasil: o caipira. Num primeiro momento apresento o caipira a partir de pesquisas bibliográficas. Num segundo momento, a partir de conversas com pesquisadores e também a partir de minhas próprias indagações como instrumentista e pesquisador que sou, mostro a relação deste caipira com a música e como esta se tornou elemento de vital importância para o desenvolvimento desta cultura.

#### Quem é o caipira

O Brasil é um país que apresenta inúmeras peculiaridades que chamam atenção de seus estudiosos. Uma delas é a unidade da língua conquistada ao longo de sua formação histórica. Isto possibilita viajar do Oiapoque ao Chuí sem desdobrar-se para falar outro idioma.

Outra característica brasileira é a diversidade de influências culturais que se deu com as três etnias e suas culturas que aqui se encontraram e misturaram: o índio, o branco e o negro. Assim, apesar da aparente uniformidade cultural citada acima, criaram-se, por razões históricas e sociais, nuances que fizeram com que a chamada cultura nacional fosse sendo formada de modo diverso. Desenvolveram-se características regionais, que fundiam parte da cultura nacional às características inerentes à própria localidade.

Estas peculiaridades, que nos permitem distinguir elementos culturais, fizeram com que alguns autores, dentre eles Jacques Lambert e Maria Isaura Pereira de Queiroz, diferenciasssem o *Brasil urbano* do *Brasil rural*.

Olhando para o *Brasil rural*, percebemos profundas diferenças dentro de um estado de semelhanças entre o «rural sertanejo», o «rural caipira», o «rural dos pampas», o «rural seringueiro». Esta diversidade cultural regional dá a cada região configurações próprias.

Alguns autores, com perspicácia, olharam para estes pedaços do país e os trataram como universos culturais distintos. Enfatizaremos neste trabalho aqueles que se aprofundaram no universo cultural caipira.

É impossível falar no caipira sem nos remetermos a Antonio Candido. Este estudioso dedicou uma extensa pesquisa ao tipo regional *caipira*. Em seu clássico *Os Parceiros do Rio Bonito* (1975), Antonio Candido mostra, a partir dos processos históricos e sociais da colonização do Sudeste brasileiro, a formação de uma cultura caipira, fruto inicialmente da miscigenação do branco português com o indígena brasileiro. Esta cultura posteriormente incorporou alguns elementos da cultura africana presente no Centro Sul.

O processo de formação da cultura caipira confunde-se com a própria colonização do Brasil. Bandeirantes – como foram chamados os pioneiros a adentrarem em terras brasileiras, muitas vezes eles mesmos mestiços de índia com português, *mamelucos*, abriam frentes no interior, posteriormente ocupadas por pequenos agricultores que aos poucos foram fundindo sua maneira de viver com a dos povos que já habitavam a terra. Assim, foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho, etc.

Antonio Candido percebe que, além da devastação e da predação, o bandeirismo trouxe consigo:

determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrúpis. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento do grupo ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra [...] (Candido, 1975, p. 36).

Antonio Candido mostra detalhadamente que os modos de obtenção dos meios de subsistência aparecem como forma social organizada de atividades, criando-se uma relação entre a sociabilidade do grupo e as formas de se obter alimento. O autor afirma que existem «mínimos vitais de alimentação e abrigo e mínimos sociais de organização» (Candido, 1975, p. 25) e que o equilíbrio social depende da equação destas duas determinantes. Assim se entrelaçam aspectos biológicos, econômicos, lúdicos, religiosos e sociais a partir da manutenção da subsistência.

Estes são alguns dos aspectos que Antonio Candido identifica como as bases e as origens da cultura caipira. Após o ciclo dos bandeirantes, no século XVII, várias transformações sócio-econômicas interferiram nas soluções mínimas que mantinham a vida daquelas pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Surgiram fazendas, mão-de-obra escrava, equipamen-

tos e relações econômicas mais intensas. Porém, a cultura caipira persistia na figura de sitiantes, posseiros e agregados. A definição plena do modo caipira de subsistência e sociabilidade vinculou-se aos *bairros rurais*.

Antonio Candido aponta que a estratificação produziu algumas mudanças na ordem de relações, pois as vilas e fazendas abastadas romperam o círculo da economia fechada. Os proprietários de fazendas de cana, gado ou café ligavam-se ao mercado, tornando-se vulneráveis a suas alterações (Candido, 1975, p. 79). Os costumes, a fala e o grau de rusticidade fizeram desta categoria freqüentemente «*participante* mas nem sempre *integrante* da cultura caipira, considerada nas suas formas peculiares» (Candido, 1975, p. 80).

Assim, a cultura tradicional foi perdendo sentido e perdendo funções numa sociedade crescentemente organizada com base nas leis de mercado, pois, de certo modo, segundo diálogo com José de Souza Martins, economia caipira e economia de mercado estão numa relação de oposição.

Porém, mesmo onde o mercado predominou, a cultura caipira permaneceu residualmente nas gerações mais velhas que não se adaptaram completamente às novas formas de sociabilidade e aos padrões modernos e racionais de pensamento e ação. É nesse universo que se constitui e se reproduz uma cultura da qual faz parte o que chamamos de música caipira.

## A presença da música na formação da cultura caipira

É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador nas relações destas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. Normalmente uma folia de Reis envolve toda a comunidade, principalmente quando ela termina o seu giro e chega à igreja do local. No giro, tocadores e devotos se juntam, caminhando, às vezes por distancias imensas, passando pelas casas e levando a benção de «Santo-Reis». Nas noites caminham para um pouso que normalmente é feito na última casa por onde passarão naquele dia. Ali jantam e antes de dormir realizam uma pequena função, onde a música deixa então de ser sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados verdadeiros romances (modas-de-viola), alguns desafios, onde os participantes se provocam, e não raro danças onde apenas o palhaço da folia<sup>146</sup> dança, como a jaca, ou formações maiores, como a quatragem.

---

<sup>146</sup> Também conhecido como marungo ou bastião, este mascarado é uma das peças importantes na estruturação de uma folia. Além de ser a «alegria da criançada», é o princi-

Folia de Reis, dança de São Gonçalo, folia do Divino, folia de S. Sebastião, dança de Santa Cruz, enfim, são inúmeros os ritos que se utilizam da música como fio condutor.

Nas colheitas ou mutirões estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho, fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo (situação comum nas vindimas europeias). Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando e parte da conversa entre as pessoas é feita através do canto.

Já as cantigas de roda passam conceitos e valores de conduta. Assim, a música exerce diversos papéis e é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas.

Voltemos novamente no tempo. Os jesuítas, como parte do plano de colonização ditado pela coroa portuguesa, começam a chegar no Brasil a partir da metade do século XVI. Vêm com o real intuito de trazer a fé cristã ao povo nativo. Dentre estes jesuítas, um em especial se destaca no processo da catequese, José de Anchieta. Anchieta chegou ao Brasil em 1553<sup>147</sup> (Thomaz, 1981, p. 38). Após dominar com fluência a língua geral falada entre os indígenas<sup>148</sup>, começou a criar para ela uma gramática, nos moldes das línguas latinas, e um dicionário para auxiliar o trabalho de toda a ordem jesuítica no Brasil. Essa língua geral foi chamada «nheengatu», que quer dizer língua boa, língua fácil. Até o século XVIII foi a principal língua utilizada no Sudeste e Sul do país<sup>149</sup>.

Quando então uma provisão do reino proibia no Brasil o uso da língua geral [...] apesar disso, até o fim do século XVII, a língua geral foi por assim dizer a única que se falou em São Paulo para baixo até o Rio Grande do Sul, e durante todo o séc. XVIII falava-se duas vezes mais o nheengatu que o português [Amaral, 1976, p. 13].

Anchieta percebe uma particularidade destes povos nativos: que a música é o principal veículo na relação destes povos com o sagrado<sup>150</sup>. Começa então a inserir textos litúrgicos em nheengatu nas melodias e danças indígenas<sup>151</sup>, iniciando assim o seu processo de catequese.

---

pal responsável pelo sucesso material da empreitada. É ele quem dialoga com o dono da casa solicitando prendas ou dinheiro.

<sup>147</sup> Anchieta desembarca na Bahia em 13 de Junho de 1553 (Thomaz, 1981, p. 38).

<sup>148</sup> Uma variante do tupi.

<sup>149</sup> O nheengatu foi a língua falada no Centro-Sul até 1727.

<sup>150</sup> O antropólogo e professor Robin Wright (Universidade de Campinas), profundo estudioso de temas relacionados à religiosidade dos índios sul-americanos, afirma ser esta uma particularidade de índios da América do Sul, a de terem a música como principal veículo na sua relação com o sagrado.

<sup>151</sup> Mário de Andrade (1989) afirma que Anchieta já se aproveitara do cateretê, dança indígena, alterando-lhe os textos para catequizar os índios brasileiros.

Começa já aí a fusão da musicalidade do português com a dos povos autóctones.

É importante notarmos que o volume de homens portugueses a aportarem em terras brasileiras nestes tempos era muito maior que o de mulheres portuguesas. Desta forma, foi comum a união de homens portugueses com mulheres de origem indígena. Isto significa que o mameluco era comumente filho de mãe indígena, o que contribuiu para perpetuar o nheengatu como língua primeira.

Assim, o mameluco, que é o povo formado e formador desta região compreendida como o Centro-Sul do Brasil, é quem começa a assimilar e a juntar estas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe. Hoje esta musicalidade se encontra difusa e seus elementos difíceis de serem apontados dentro da música caipira, pois, devido ao quase total extermínio da nação tupi, perderam-se as referências de como era a música produzida por estes povos, restando a nós hoje descobri-la através da eliminação de elementos musicais inerentes às culturas brancas e negras, num trabalho de arqueologia musical.

## A música caipira e suas origens

Chegamos agora ao primeiro foco deste nosso trabalho, a música produzida por estes caipiras.

Conforme foi dito, o observador Anchieta percebeu a importância da música na relação com o sagrado do indígena brasileiro e corroborou esta importância em seu esforço de catequizar. Esta relação com o sagrado mediada pela música perpetuou-se na cultura do mestiço caipira e se faz presente ainda nos dias de hoje em seus ritos e festividades sagradas, como nas folias em devoção aos Reis Magos (folia de Reis) ou ao Espírito Santo (folia do Divino), nas festas e danças para S. Gonçalo, nos ternos de Congo e em muitas outras tradições religiosas caipiras<sup>152</sup>.

A musicalidade do caipira se faz presente também em cantos de trabalho e no desenvolvimento de ritmos e danças, como cateretê, catira e pagode, sendo alguns deles de origem marcadamente indígena.

Vale notar que, além da herança indígena, e posteriormente negra, inúmeros gêneros musicais presentes hoje no universo rural brasileiro foram antes danças de salão da corte ou ritos religiosos urbanos. Algumas práticas religiosas foram marginalizadas pela Igreja, sobretudo a partir da chamada romanização, no final do século XIX, segundo Martins. Danças como a mazurca, a

---

<sup>152</sup> Cada uma delas merece muitas páginas de descrição, simbolismo e história (v. mais em Brandão).

quadrilha e a polca, presentes nos salões dos séculos XVIII e XIX, migraram para o meio rural e ainda hoje animam as festas de pequenas comunidades no interior.

Permito-me aqui fazer uso da distinção feita por Martins entre música caipira e música sertaneja:

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre um acompanhamento vocal, mas porque é sempre *acompanhamento de algum ritual* de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-viola, denominação genérica de canto rural profano, não aparece se não acoplada a algum rito [Martins, 1975, p. 105].

Daí a distinção que este autor faz da *música caipira* para a chamada *música sertaneja*, que, quando começa a ser gravada, converte-se em mercadoria, perdendo assim a sua função ritual e deixando de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras.

A música caipira poderia ser também por nós chamada de música folclórica. Definamos então o que entendemos por folclore. Para isto recorreremos à Maria Isaura Pereira de Queiroz.

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976) afirma que o termo «folclore» é um tipo específico de fato social e cultural que diz respeito às comunidades<sup>153</sup> ou grupos de pequena extensão demográfica. O fato folclórico traria algumas características importantes, entre elas a de reforçar ou fortalecer a identidade e personalidade dos pequenos grupos. Ser tradicional é um traço marcante do fato folclórico, compreendendo-se por «tradição» a transmissão oral ou através de exemplos, por longos espaços de tempo, de doutrinas, lendas e costumes (Queiroz, 1976, p. 125):

Muito embora sua origem se perca no passado, o fato folclórico permanece vivo, na medida em que homens e mulheres continuam a exercê-lo em sua vida quotidiana, na medida em que desempenha uma função dentro dos grupos de média e pequena envergadura, dentro dos quais surgiu e continua a surgir [Queiroz, 1976, p. 126].

Maria Isaura Pereira de Queiroz também chama atenção para o fato de os aspectos sociais, econômicos, religiosos e lúdicos se entrelaçarem nas manifestações folclóricas. Daí seu caráter de fato social e fato cultural; e talvez daí a expressão *fato folclórico* utilizada pela autora.

O folclore não é imóvel. Ele pode existir de modo pequeno ou grande em diferentes momentos e situações e com diferentes significados culturais (no

---

<sup>153</sup> O termo «comunidade» é usado pela autora como unidade social com pequena variedade de subgrupos e divisões de tarefas e em cujo interior as relações entre os membros são pessoais, diretas e afetivas (Queiroz, 1976, p. 124).

todo da cultura de que são um *modo* e uma *parte*) e para a vida das pessoas, grupos, classes sociais e comunidades que o criam (Brandão, 1982, p. 75).

Ainda seguindo o fio condutor sugerido por Martins ao distinguir a música caipira da música sertaneja, vale notar que a música caipira teve de se transformar para poder tornar-se mercadoria palatável. Em primeiro lugar, como bem fez notar o autor, ela perde seu caráter ritual. Em segundo lugar, mesmo a música caipira, por assim dizer profana, a música não diretamente relacionada ao domínio religioso, era muitas vezes um romance cantado, eram músicas longas que narravam histórias de dimensões que não seriam comportadas em um disco<sup>154</sup>. Para poderem ser gravadas, estas músicas foram também redimensionadas e ao serem redimensionadas muito se perdeu em tempo, conteúdo e também na forma. Isto interfere em uma categoria fundamental da vida social: a relação com o tempo; e o tempo de ouvir ocupa espaço importante em meios não letrados.

Porém, um traço da música caipira se fez sempre presente: o uso da viola. A viola e a música caipira se tornaram tão associadas que é impossível se falar de uma sem falar da outra.

## A viola

Viola caipira, viola de arame, viola nordestina, viola de festa, viola de feira, viola cabocla, viola sertaneja, viola brasileira. Apesar de todos estes nomes brasileiros, esta viola é na realidade um instrumento de origem portuguesa. Originária, como todos os outros instrumentos de cordas dedilhadas com um braço onde se possam modificar as notas, do *e'ud*, instrumento de origem persa que chegou à Europa através da gloriosa invasão sarracena no ano de 711. Digo gloriosa, embora a historiografia européia corrente negue, porque deixaram um legado sem igual no que toca às ciências e às artes, sobretudo a música. Foram os árabes que introduziram a rima no Ocidente<sup>155</sup>. O período da Idade Média foi o tempo necessário para a gestação de novos instrumentos. As violas são descendentes diretas da guitarra latina, que, por sua vez, tem uma origem arábico-persa (Oliveira, 2000, p. 146)<sup>156</sup>. Este instrumento

---

<sup>154</sup> Tinoco, cantor sertanejo, conta que, quando ele e Tonico, seu irmão e parceiro, eram jovens, tinham de fazer uma parada para tomar café com bolo durante o cantar de uma moda (leia-se romance).

<sup>155</sup> A poesia latina era métrica e estrófica, mas não usava a rima. A árabe não parcelava estrofes, porém tinha rima, recurso muito coerente com a própria estruturação das palavras na língua árabe (Soler, 1995, p. 49).

<sup>156</sup> «Em qualquer caso, no século XIII, a *guitarra latina* prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente o seu prolongamento direto. E a nossa viola atual, que o mesmo é essencialmente que essa viola quinhentista, teria

torna-se um instrumento muito popular nos séculos XV e XVI, época dos grandes descobrimentos:

Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento, sob a designação corrente de *viola*, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais. Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males por causa das violas se sentem «por todo o reino»; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. Philippe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa em 1582, menciona as dez mil *guitarres* – que parece sem dúvidas serem violas – que constava terem acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir, e que teriam sido encontradas nos despojos dos campos de D. Sebastião: o número é certamente exagerado, mas mostra claramente que, como diz o cronista, «les portugais sont très grands amateurs de leurs guitarres» – ou sejam, violas [Oliveira, 2000, p. 155].

Curioso observarmos que esta viola mantém uma característica básica de seu velho ancestral, o e'ud: as cinco ordens de cordas. O e'ud tem cinco pares uníssonos e às vezes um bordão só é colocado abaixo das cordas mais agudas para facilitar as respostas graves-agudos da melodia. Normalmente este bordão solo tem a mesma nota que os bordões em dupla. Já a viola, independente do número de cordas que tenha, de cinco a quinze, sempre mantém a idéia das cinco ordens, fazendo assim agrupamentos de cordas, duplas, triplas ou mesmo simples.

É com esta força que este instrumento chega em terras brasileiras e aos poucos vai se aninhando nos interiores e misturando a musicalidade já presente em suas cordas com os novos sons existentes na nova terra. Aos poucos, a viola vai se tornando a principal porta-voz do homem do campo no Brasil.

Em torno de si vai tecendo músicas em novos ritmos agora presentes. Cururus, cateretês, cipós-pretos, batuques, guaianos, calangos, recortados.

Ela se ambienta principalmente nas Regiões Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste, mas é nestas duas últimas, o ambiente dos caipiras, onde ela encontra o seu maior desenvolvimento no que toca à rítmica e gêneros onde é utilizada. A diversidade de afinações que aqui se desenvolveram é uma mostra do quanto este instrumento se adaptou às terras brasileiras.

Das aproximadamente nove afinações<sup>157</sup> advindas de Portugal ao Brasil, algo como quinze outras aqui se desenvolveram. Isto denota, possivelmente,

---

desse modo como protótipo e longínquo antepassado a *guitarra latina* do arcepreste de Hita, ou seja, o velho instrumento jogralesco do *Cancioneiro da Ajuda*.

<sup>157</sup> Afinação é a maneira de se dispor as alturas (notas) das diferentes cordas existentes no instrumento quando estas se encontram soltas, ou seja, sem nenhum dedo apertando-as. Cada vez que se mudam estas notas nas cordas soltas muda-se o jeito de montar as posi-

uma imensa musicalidade e criatividade deste homem rural brasileiro que, tendo as mãos duras da lida no campo com instrumentos como a foice e a enxada, dispõe as cordas de uma maneira que com um ou dois dedos ele se acompanha na maioria das músicas que compõem o seu repertório.

A afinação principal utilizada por estes caipiras foi chamada de *cebolão* e o seu estilo de tocar chamou-se *viola de serra acima*. A maneira poética de se manifestar se faz sempre presente nas histórias e explicações<sup>158</sup>: conta-se que o nome da afinação *cebolão* vem do fato que, quando os homens tocavam, o som da viola nesta afinação era tão bonito que as mulheres choravam como se estivessem descascando cebolas. Muitas outras afinações têm também a sua história diversa.

## O violeiro

O tocador de viola, chamado doravante de violeiro, com o passar do tempo, vai se tornando uma pessoa de destaque nas pequenas comunidades rurais onde vive. É ele sempre solicitado para animar os ritos religiosos, como as folias do Divino (Espírito Santo), de Reis (Três Reis Magos), as folias de S. Sebastião, as danças de Santa Cruz, de S. Gonçalo e também as *funções*, festas onde todos se reúnem para um encontro com a culinária, a música e a dança.

Curiosamente, o violeiro atrai para si uma aura de diferenciação, de misticismo, pois tocar viola com destreza é sempre visto como algo que salta aos olhos das pessoas e suscita curiosidades. E a habilidade no tocar é muitas vezes associada ao resultado de algum pacto. Assim, este violeiro mantém um trânsito do profano para o sagrado, e vice-versa, como nenhuma outra pessoa da comunidade consegue. Ele toca nas festas da igreja e faz o pacto com o tihoso para tocar melhor e nem por isso é rechaçado do meio onde vive<sup>159</sup>.

A proximidade com o mundo sobrenatural é uma constante em seus hábitos. A ligação com cobras peçonhentas, sobre as quais ele mantém um domínio e assimila delas parte de seu poder – a ponto de ter sempre no bojo de sua viola um guiso (chocalho) de cascavel ao qual atribui uma melhora na sonoridade. Também é presente o costume de manter preso em garrafas pequenos

---

ções na mão que segura o braço do instrumento e, muitas vezes, a maneira de se dedilhar as cordas.

<sup>158</sup> Por inúmeras vezes em minhas pesquisas encontrei homens que em determinados momentos, na festa ou no cotidiano, passavam a falar tudo em versos.

<sup>159</sup> D. Francisco Manuel de Melo pinta a guitarra (viola) como atributo de farçolas, metediços e amigos dos diabos [...] embora reconhecendo noutra passo que tocar este instrumento é prenda que distingue quem o faça (Oliveira, 2000, p. 162, *apud* Mário de Sampaio Ribeiro, «Música e dança», in *Arte Popular em Portugal*, vol. II, pp. 26-27).

cramulhões (demônios) e o uso de simpatias para aumentar o seu domínio sobre o instrumento.

Me lembro bem de uma viagem de pesquisa onde conversei com um morador dos confins da serra do Caparaó, divisa dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Ele me contou que era fato comum na região os violeiros terem pequenos cramulhões presos em garrafas. Quanto mais diabinhos presos, maior seria o poder dos violeiros com o seu instrumento.

Normalmente este violeiro tem para si que o dom de tocar bem a viola é um trunfo que não deve ser ensinado a qualquer um. Assim, sempre foi comum o violeiro escolher um ou outro pupilo, e ninguém mais, e para estes passar todos os conhecimentos que acumulou. Esta retenção do poder acabou por gerar um clima de rivalidade entre os violeiros que sempre se auto-intitularam «o maior do mundo». Curioso observar que, ao viajar para a localidade vizinha, tinha lá a oportunidade de conhecer um outro «maior violeiro do mundo», e assim por diante.

Devido a retenção e não socialização destes conhecimentos, leigos ansiosos por aprenderem os segredos do instrumento começaram a recorrer a simpatias<sup>160</sup> que viessem suprir a falta de um mestre para iniciá-los no aprendizado do instrumento. Simpatias estas que são feitas com cobras peçonhentas, simpatias feitas em um cemitério numa sexta-feira santa ou ainda simpatias feitas com aquele que é tido como o maior de todos os violeiros: o diabo<sup>161</sup>.

O mais interessante é que sempre há um escape redentor para se livrar dos males incorporados ao se tentar adquirir, por meio das sombras, algum poder. Ainda em minha conversa com este homem da serra do Caparaó, quando interpelei-o, comentando que talvez não valesse tão à pena vender a alma ao diabo para poder tocar melhor a viola, ele prontamente me interrompeu, dizendo que não havia mal algum em um violeiro fazer o pacto com o diabo, pois Deus, que está nos céus, adora o som da viola e Deus, que é onisciente, está atento a tudo o que acontece aqui na Terra. Assim, quando um violeiro pactário morre e o tihoso vem buscá-lo para levá-lo às profundezas, basta que a alma do violeiro diga «sou violeiro» para Deus então resgatá-lo, dizendo «se é violeiro vem para o céu», e, como Deus pode mais que o tihnado<sup>162</sup>, ele resgata a alma deste violeiro, salvando-o do infortúnio de ter de viver no inferno.

---

<sup>160</sup> Ação (observação de algum ritual, uso de determinado objeto, etc.) praticada supersticiosamente com finalidade de conseguir algo que se deseja.

<sup>161</sup> Curioso observar que esta relação do instrumentista com o diabo é presente em outras culturas e segmentos musicais. Encontramo-la no *blues* e na música de concerto (v. Pagannini).

<sup>162</sup> Tihnado, Tisne, Peba, Pemba, Cramulhão, Capeta, Diabo, Demônio, Tisne, Aquele Que Não Se Diz, Cujo, O Dito, Cão, Aquele, Chifrudo, Pé-de-Bode, Rabudo, Lúçifer, Capiroto, Coisa-Ruim, são nomes dados à entidade maléfica personificada pelo diabo.

Numa outra feita conversava com Quelé, corruptela do nome Clemência. Quelé era nascida e crescida em Berilo, cidade situada no vale do Jequitinhonha, Nordeste do estado de Minas Gerais. Tinha 70 anos. Conversávamos sobre a Mãe do Ouro, entidade fantástica que habita o fundo das águas dos rios, protegendo este nobre minério dos garimpeiros gananciosos que para retirá-lo estragam as paisagens internas dos rios. Quelé descrevera em detalhes como era a Mãe do Ouro, grande, de longos cabelos dourados, bela e terrível. Na continuidade de nossa conversa ela me disse que quem olhasse para a Mãe do Ouro viraria pedra eternamente. Perguntei-lhe então como ela conhecia tão bem os traços físicos da Mãe do Ouro, uma vez que quem para ela olhasse se transformaria em pedra. Ao que ela rapidamente me respondeu: «Sabe, seu Ivan, é que a minha avó viu a Mãe do Ouro», e antes que eu pudesse perguntar se ela havia virado pedra ela prontamente disse: «Ela viu a Mãe do Ouro mas não virou pedra.»

Narro este episódio apenas para que reflitamos sobre como sempre parece haver solução para o insolúvel. A redenção onde as forças do bem (no caso, as forças do bem aliadas às forças humanas) sempre, através de artimanhas que não estavam previamente combinadas, suplantam as forças do desconhecido.

A crença neste mundo sobrenatural ainda é presente em diversas regiões do Brasil. Em 1994 eu estava participando como professor de um festival de música na cidade de Cascavel, estado do Paraná. Cascavel é uma cidade de aproximadamente 250 000 habitantes. Certa ocasião fui convidado a falar acerca da viola e seu universo para um grupo de professoras de ensino fundamental. Toquei, falei da origem do instrumento e do universo mítico que o circundava. Uma jovem professora começou então a tremer e seus olhos ficaram úmidos. Parei a minha exposição e perguntei-lhe se acontecera algo. Ela então, com a voz ligeiramente embargada, contou que tinha um tio violeiro que pescava nas barrancas do rio Paraná. Sempre na pescaria ele levava sua viola. Uma vez surgiu do nada um outro violeiro que o desafiou. Duelaram com seus instrumentos por horas afins e quando o pescador viu que seu repertório estava acabando puxou nas cordas a *Ave Maria* de Bach-Gounod, ao que se deu um imenso estouro, sucedido pelo desaparecimento do outro violeiro. O pescador exausto, caiu por terra e ali foi encontrado muitas horas depois. Parece um conto de carochinha, mas durante esta narrativa esta jovem professora se alterou emocionalmente, ficando claro que realmente cria naquilo que narrava.

## A música caipira vista por dentro

Após falarmos brevemente sobre a música caipira em seus aspectos sociais, gostaria de refletir sobre alguns aspectos de sua forma.

Geralmente, os ritmos musicais mais antigos utilizados na música caipira têm em sua estrutura literária a presença do romance. São sempre narrativas de feitos heróicos, momentos épicos, ou, em outras vezes, narrativas de fatos corriqueiros. Esta característica de ser um canto romanceado talvez se apóie na idéia sugerida por Camara Cascudo sobre a tendência que os povos iletrados têm de colocarem a história de suas memórias em versos para facilitar a memorização dos mesmos:

Não entra aqui discutir origem do «romance», do «rimance», a controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica. O que é real é a sua ancianidade veneranda. Todos os acontecimentos históricos estão ou foram registrados em versos. Guerras de Saladino, proezas de Carlos Martel, aventuras de cavaleiros, fidelidade de esposas, incorruptibilidade moral de donzelas, são materiais para a memória coletiva. Só esse verso anônimo carrou para nosso conhecimento fatos que passariam despercebidos para sempre. A lenda de Roland, Roldão, a gesta de Robin Hood, heróis da Geórgia e do Turquestão, da Pérsia e da China, só vivem porque foram haloados pela moldura sonora das rimas saídas da homenagem popular [Cascudo, 1984, p. 28].

Alguns gêneros existentes na música caipira são marcadamente de origem luso-indígena, noutros percebe-se a influência negra.

Sob um recorte musical, podemos perceber a ausência de síncopas<sup>163</sup> nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao samba, ao batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da cultura africana. Por isso acredito que a contribuição do negro para a formação de alguns gêneros da música caipira não foi tão expressiva como a das duas outras etnias.

Via de regra, a forma final de qualquer manifestação musical determina o seu padrão de existência, a sua proposição estética. Na música sertaneja e na música caipira, contingências e manifestações de percepção inerentes à própria cultura foram aos poucos moldando um padrão de se fazer, de se tocar e cantar a música.

É sabido por nós que a prosódia musical difere, normalmente, da prosódia gramatical. Quando cantamos, nem sempre acentuamos as palavras nas suas sílabas tônicas. «A tendência dos povos iletrados é a de ter um domínio intuitivo da língua, ter mais a informação do espírito da língua que a informação da própria língua», é o que me explicou o teórico literário Romildo Sant'Anna.

---

<sup>163</sup> Musicalmente, entende-se por síncopa um som que é articulado sobre um tempo fraco ou parte fraca de um tempo e prolongado sobre o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte, dando assim uma sensação de deslocamento deste tempo forte.

Na música caipira encontramos a tentativa de transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira diz córrego ou pássaro preto; ele possivelmente dirá «córigo», «passo preto». E ao cantar tenderá a duplicar a duração do som das palavras oxítonas. Isto é feito para se poder respeitar a prosódia. Grosso modo, quase sempre que há uma oxítona terminando uma frase poética, a tendência é esticar a sílaba, fazendo com que ela dure dois, ao invés de um tempo.

Talvez pela não importância dada ao uso das regras de metrificação, os versos se fazem maiores que o tamanho da melodia que os comporta. A saída para lidar com este «problema» é um acelerar da fala que extrapola o esperado rítmico, criando assim um novo e sofisticado recurso, o da transgressão da normalidade rítmica.

Na maneira de produzir e tocar também percebemos uma grande diferença entre a música caipira e a música erudita. A aparente falta de recursos para uma determinada ação pode ocasionar a criação de recursos outros que dificilmente seriam desenvolvidos por outras vias.

O fato de o caipira ter a mão endurecida pelo trato na enxada e a lida no campo possibilita que ele vá buscar outros recursos que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocupasse em descobrir. Falo de ritmos, de rítmica, de divisão. A maneira como um catireiro ou um pagodeiro conduz ritmicamente o acompanhamento de uma música é profundamente sofisticada, sendo assim muito difícil para uma autoridade no instrumento, porém não iniciado nos meneios caipiras, conseguir executar com o balanço e sotaque esperados.

Por exemplo: a maneira *não limpa* de se tocar, devido à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um padrão, como ocorre na música flamenga, onde os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora das músicas caipira e folclórica.

## Conclusão

A expressividade da viola na tradição musical caipira foi tamanha que até recentemente este instrumento, no Brasil, esteve totalmente associado à música caipira. Não se pensava em viola fora do contexto musical caipira. Com o crescimento das grandes cidades, e sua evidente oposição aos valores do campo, e o êxodo rural, desenvolveram-se estigmas e preconceitos que relegaram a cultura caipira a um estado depreciativo, a ponto de a viola, um dos ícones desta cultura, ter ficado por anos a fio integralmente acoplada e asso-

ciada somente à música e à cultura caipira. Porém, contingências de âmbito internacional, como a globalização e a idéia ecológica de preservação da diversidade cultural, e de âmbito nacional, como a desilusão com o mundo da cidade grande, fizeram com que se começassem a ser resgatados valores desta cultura e, conseqüentemente, suas sonoridades. O uso da viola, que diminuía consideravelmente nos anos 70 e 80 do século XX, voltou com força renovada nos anos 90. Programas de televisão em redes regionais surgiram para divulgar esta música. Curiosamente, a música *pop*, numa versão antropofágica, começou a incorporar elementos das músicas tradicionais<sup>164</sup>. Numa outra vertente, surgiram inúmeros instrumentistas vindos de outros segmentos musicais, como a música instrumental brasileira e a música erudita, que tomaram a viola e começaram a dar a ela um novo uso. Isto fez com que ela começasse a se projetar em outros espaços, como as salas de concerto e teatros, conquistando assim um novo público e se tornando um instrumento de uso universal como outros.

## Bibliografia utilizada

- ALVARENGA, Oneyda (1950), *Música Popular Brasileira*, Porto Alegre, Editora Globo.
- ALVARENGA, Oneyda (1982), *Música Popular Brasileira*, 2.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Duas Cidades.
- AMARAL, Amadeu (1976), *O Dialeto Caipira*, 3. edição, São Paulo, Editora Hucitec.
- ANDRADE, Mario de (1959), *Danças Dramáticas do Brasil*, 3 vols., São Paulo, Livraria Martins.
- ANDRADE, Mario de (1983), *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- ANDRADE, Mario de (1989), *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia.
- ARAUJO, Alceu Maynard (1952), *Documentário Folclórico Paulista*, São Paulo, Prefeitura Municipal.
- ARAUJO, Maria Gabriela J. de (1997), *Resenha – Os Parceiros do Rio Bonito*, Campinas, mimeo
- BAS, Julio (1986), *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires, Ricordi.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1981), *Sacerdotes de Viola*, Petrópolis, Editora Vozes.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1983), *Os Caipiras de São Paulo*, São Paulo, Editora Brasiliense.

---

<sup>164</sup> No Sudeste surgiu um movimento chamado *caipira groove*, que incorpora, no *rock*, elementos das músicas caipira e sertaneja.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1988), *O Que é Folclore*, São Paulo, Editora Brasiliense.
- CAMARA CASCUDO, Luis da (1979), *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo, Editora Melhoramentos.
- CAMARA CASCUDO, Luis da (1984), *Vaqueiros e Cantadores*, Belo Horizonte, Itatiaia-EDUSP.
- CANDIDO, Antonio (1975), *Os Parceiros do Rio Bonito*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CHAVES, Luís (1932), *Portugal Além*, Gaia (Portugal), Edições Pátria.
- CHIARINI, João (1947), «Cururu», in *Revista do Arquivo*, n.º CXV, São Paulo, Departamento de Cultura.
- FERRETE, J. L. (1985), *Capitão Furtado, Viola Caipira ou Sertaneja?*, Rio de Janeiro, Funarte.
- LIMA, Rossini Tavares (1972), *Abecê do Folclore*, São Paulo, Ricordi.
- LOBATO, Monteiro (2001), *Urupês*, São Paulo, Brasiliense.
- MARTINS, José de Souza (1975), *Capitalismo e Tradicionalismo*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga (2000), *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura (1976), *O Campesinato Brasileiro*, Petrópolis, Ed. Vozes.
- PEREZ, João Salvador (?), *Vila do Riacho*, São Paulo, Editora Prelúdio.
- PIRES, Cornélio (?), *Meu Samburá – Anekdotes e Caipiradas*, São Paulo, Editorial Amadio, L.<sup>da</sup>
- PORTO, Guilherme (1982), *As Folias de Reis no Sul de Minas*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INF.
- PROENÇA, Maria José (1996), *Domingos Machado, um Artesão de Braga*, Braga, Portugal.
- RABAÇAL, Alfredo João (1976), *As Congadas no Brasil*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- SANT'ANNA, Romildo (2000), *A Moda é Viola*, São Paulo, Arte e Ciência.
- SILVA, Francisco Pereira (1976), *O Desafio Calangueado*, São José dos Campos, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.
- TINHORÃO, José Ramos (1990), *História Social da Música Popular Brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TINHORÃO, José Ramos (1997), *As Origens da Canção Urbana*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TOMAZ, Joaquim (1981), *Anchieta*, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora.

## Discografia utilizada

(em ordem alfabética os títulos dos discos)

- A Magia da Viola*, Renato Andrade, Ed. Chantecler.  
*Ao Capitão Furtado*, Ed. Funarte.  
*Brincando de Roda*, Ed. Eldorado.  
*Cacique e Pajé, Tião Carreiro e Pardinho, Liu e Leu, Jacó e Jacozinho, Zé Carreiro e Carreirinho, Sulino e Marrueiro, Zilo e Zalo, Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e Zé Rico, Cornélio Pires*, diversos discos e fitas.  
*Cantares Brasileiros – a Valsa*, Ed. Cia. Continental de Seguros.  
*Cururu e Outros Cantos das Festas Religiosas – MT*, Ed. Funarte.  
*Cururus Gravados in Loco por Roberto Corrêa*, Cassete.  
*Danças e Instrumentos Populares de Goiás*, Ed. Marcus Pereira.  
*Das Barrancas do Rio Gavião*, Elomar, Ed. Fontana.  
*Desafio de Cururu*, Piracicaba X Soracaba, Ed. Chantecler  
*Folclore Fluminense*, Ed. MIS, Rio de Janeiro.  
*Folia de Reis nos Campos de São Bernardo*, Ed. Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo.  
*Fulejo*, Dércio Marques, Ed. Copacabana.  
*Gravações de Calango de Catuçaba*, realizadas por Carlos Rodrigues Brandão.  
*Gravações de Folias de Reis e Congados no Sul de Minas*, realizadas por Ivan Vilela.  
*Grupo de Serestas João Chaves Montes Claros*, Ed. Beverly.  
*Grupo de Serestas João Chaves Montes Claros*, Ed. Marcus Pereira.  
*Grupo Paranga*, Ed. Lira Paulistana e Continental.  
*História de Um Bandolim*, Lupérce Miranda, Ed. Marcus Pereira.  
*Literatura de Cordel*, Ed. MEC.  
*Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira*, Ed. Abril Cultural, Nova História da MPB.  
*Melão e Lery*, produção independente.  
*Música do Povo de Goiás*, 2 vols., Ed. Marcus Pereira.  
*Música Popular do Nordeste*, Ed. Marcus Pereira.  
*Música Popular Sudeste Centro Oeste*, 4 vols., Ed. Marcus Pereira.  
*Musica Popular do Sul*, Ed. Marcus Pereira.  
*Na Quadrada das Águas Perdidas* – Elomar, Ed. Marcus Pereira.  
*Nascimento, Vida e Glória do Padre Cícero Romão*, Ed. Cartaz.  
*Nordeste – Cordel, Repente e Canção*, Ed. Tapeçar – Vasp.  
*Nordestinos*, Ed. Chantecler.  
*O Ciclo do Padre Cícero*, Ed. Funarte.  
*Os Negros do Rosário*, Ed. Titane, Conrado Silva & Carlos Rodrigues Brandão (independente).  
*Padre Cícero. Sua Vida e Seus Milagres*, Ed. Crazy Discos.  
*Portuguese Folk Music*, Portugalsom, Ministério da Cultura.  
*Raul Torres e Florêncio*, Ed. Gel.  
*Raul Torres e Florêncio*, cassetes gentilmente cedidas por Sr. Nelo Balducci.  
*Renato Andrade e Sua Viola Fantástica*, Ed. Chantecler.

*Tião Carreiro em Solo de Viola Caipira*, Ed. Continental.

*Trovadores do Vale*, Ed. MCPJ.

*Viola de Queluz*, Renato Andrade, Ed. Chantecler.

*Vôo das Garças*, Zé Côco do Riachão, Ed. Trem da História.