

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. *Para tanto, o autor deverá* entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Instituto de História

Viola: fragmentos da cultura caipira no Brasil Central

Fábio Luciano Oliveira Costa

Fábio Luciano Oliveira Costa

Viola: fragmentos da cultura caipira no Brasil Central

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação do Prof. Newton D'Ângelo.

Uberlândia, Janeiro de 2005.

Fábio Luciano Oliveira Costa

Viola: fragmentos da cultura caipira no Brasil Central

BANCA EXAMINADORA

Prof. Newton D'Ângelo – Orientador.

Profa. Margarete Arroyo.

Prof. Rodrigo Dias Oliveira.

Agradecimentos

Agradeço às pessoas, que de uma forma contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Sumário:

Introdução		6
Capítulo 1.	Viola Caipira e colonização no Brasil Central	10
1.1.	Os Índios e a política de aldeamentos (1750-1800)	12
1.2.	Igreja Católica e a ação jesuítica	18
Capítulo 2.	A Viola de Dez Cordas	27
Capítulo 3 .	Música caipira e sua consagração através da modernização no país (1930-1940)	33
3.1.	A Música Caipira Através dos veículos de Comunicação	41
3.2	Os Temas Caipiras nas letras musicais	45
Considerações finais.		49
Bibliografia.		50
Referências Fonográficas.		52

Resumo

Este trabalho está vinculado aos estudos sobre História Cultural, sobre a cultura popular brasileira, e em especial, sobre o que se denominou: Cultura Caipira. Num primeiro momento, a atenção é voltada para o início do período de colonização efetiva, adotada pela coroa portuguesa, na região do Triângulo Mineiro, através do conflito entre brancos, índios e negros, na segunda metade do século XVIII, no intuito de observar no processo colonizador, os elementos que vão definindo a cultura do caipira, e sua música, principalmente.

Em seguida, os estudos recaem sobre o instrumento, no caso, a viola caipira e algumas de suas particularidades, para depois falarmos do gênero musical que ganha espaço na nascente indústria cultural no Brasil, através da implantação dos veículos de comunicação de massas, sobretudo nos anos de 1930 e 1940.

Introdução

A escolha do tema, em primeiro lugar, tem que ser justificada através de atribuições particulares, muitas delas elaboradas ao longo do curso de graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Para este trabalho de conclusão de curso, deveria escolher um tema em específico e fazer, sobre este, um trabalho historiográfico para a obtenção do título de bacharel em História.

Para a escolha deste tema, os estudantes tendem a optar por assuntos nos quais tem maior afinidade intelectual, muitas destas afinidades apresentadas e adquiridas no curso de graduação. Particularmente, a cultura popular brasileira é a motivação para o desenvolvimento do texto, contudo, percorro uma das vertentes da ciência histórica, os chamados estudos sobre a História Cultural (Burke,2000). Esta vertente é hoje muito popular nos centros de estudos históricos, não só na França e no Brasil, mas em vários cantos do mundo.

Mas falar de cultura popular, é homogeneizar uma série de características e particularidades feitas pelos homens em sociedade, que recebem o nome de cultura. Na verdade, o conceito abrange numerosos temas em específico. Muito comum na atualidade, é a apresentação de diversos trabalhos sobre cultura, principalmente nas academias universitárias.

Variados são os assuntos que estão enquadrados dentro do aspecto “cultura popular”. A partir daí começo a delimitar este trabalho, quando almejo trabalhar com cultura popular brasileira. Vamos para o universo da música, quando falamos de uma música produzida em um instrumento musical de cordas em específico, a **viola de dez cordas**. A elaboração do trabalho contou com pesquisa no Arquivo Público de Uberaba, através de consulta em jornal de época da cidade e consulta em revista dedicada ao tema “cultura Popular”, elaborada pelo mesmo arquivo, e ainda, leitura de bibliografia selecionada e consulta a pequenos acervos discográficos.

Temos já, dentro do conceito de cultura popular, uma de suas manifestações artísticas: a música. E não qualquer música, mas uma das particularidades de outro conceito

que recebe o nome de “música popular brasileira”, que é o caso da chamada música caipira, com a viola como principal instrumento, consagrada popularmente, na execução destas músicas.

A região do Triângulo, particularmente, constitui apenas um núcleo e não as fronteiras de onde podemos localizar tais aspectos culturais. Quando estamos falando da cultura popular, e em específico sobre a música caipira e suas influências na região do Triângulo, não quer dizer que tais atributos fiquem confinados a este espaço, e pelo contrário, podem ser observados em vasta parte do território brasileiro.

Na busca de tentar entender o processo de formação desta cultura caipira, que tem na música uma de suas principais manifestações, busco começar a levantar questões sobre o processo de colonização da região no período de 1750 a 1800, tema para o capítulo I. De colonização recente, no que diz respeito às políticas adotadas pela coroa portuguesa para ocupar a região, encontramos um conflito permanente entre índios, portugueses, e mesmo quilombolas, na ocupação e dominação pelo território por quase todo século XVIII (Lourenço,2002).

Os recentes trabalhos dão uma idéia das dificuldades encontradas quando buscamos discutir sobre o processo de colonização da região do Triângulo Mineiro, com poucos trabalhos publicados, bem como temas sobre a cultura popular brasileira. As especificidades atribuídas à cultura do caipira, assumem um caráter maior, se discutidas mediante o estudo da trajetória histórica de sua população, em determinado território. E desta forma, este trabalho reflete apenas um esboço, de um assunto pouco discutido, dentro dos padrões intelectuais.

Busquei desta forma, discutir o processo de colonização da região através de observações sobre os traços culturais, quando possível, na perspectiva de que a colonização portuguesa determinou o processo de formação cultural, para depois falar sobre a música que tem suas raízes no campo, mas também, suas particularidades quando é incorporada pelos novos veículos de comunicação que adentram o país, através de nosso acelerado processo de modernização segundo a estrutura capitalista, sobretudo nas cidades (Sevcenko,1998).

A intenção é buscar na origem da colonização do território, a formação de características culturais específicas, que determinam, em especial, a música caipira. O papel

dos portugueses e da Igreja Católica, determinando o povoamento do território, as influências destas imposições na cultura popular brasileira de um modo geral, quando voltamos nossa atenção para a música do homem no campo (Giraldin,1994).

As lacunas deixadas neste trabalho, tornam-se desafios para novas pesquisas, mas não desviam do tema proposto. Se num primeiro momento a preocupação do trabalho foi falar da colonização, objetivando compreender aspectos culturais com relação à formação da cultura do caipira, em seguida, busco falar do instrumento no capítulo II, no caso, a viola, um dos elementos mais conhecidos nesta cultura. Particularidades são elaboradas historicamente, no que diz respeito à construção e à maneira de se tocar o instrumento.

Assim, antes de falar em música caipira propriamente dita, que ganha sua consagração entre a população do Brasil Central, principalmente nos anos de 1930 e 1940, procurei uma relação desta música com a colonização na região do Triângulo. As músicas levadas para a discussão saem do estado de São Paulo, e ficam também consagradas popularmente na região pela afinidade de traços culturais comuns, principalmente depois da avassaladora chegada dos veículos de comunicação no Brasil, como por exemplo o rádio e as gravações em discos 78 rpm (Sant'Anna,2000). Relaciono esta música tentando discutir como foram consagrados alguns hits caipiras por estes veículos que por aqui chegaram. As questões populares usadas e pensadas dentro da esfera capital direcionada para o lucro, a arte como mercadoria.

Na cultura popular, e para ser mais específico, a música caipira passa a ser produzida voltada para o mercado, e não mais nos meios tradicionais, da vida no campo, de um Brasil rural, sem muitos traços da modernidade. Isto implica uma série de mudanças, nas quais proponho algumas discussões, observando a cultura popular, incorporada e redirecionada pela nossa recente indústria cultural, dos bens materiais e culturais produzidos voltados para o consumo de massas (Jésus,2003).

Para o capítulo III, pesquisei uma literatura que pudesse nos dizer mais sobre esta figura do chamado caipira e sua música (Cândido,1982). No contexto da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão é sem dúvida a maior referência bibliográfica.

Geralmente, o imaginário social tende a colocar a música caipira como a representante oficial das tradições da música do homem do campo, colocando uma imagem bucólica, de uma vida do homem no campo brasileiro, contrastando com a nova vida da

população de origem campestre nas cidades. Colocam esta música caipira produzida em larga escala nos anos de 1930 e 1940, como a representante oficial do caipira, seja no campo ou na cidade, e esta melancolia tende a ocultar os verdadeiros problemas de opressão e desigualdade, referentes à população.

Propus de certa forma, desmistificar um pouco esta representação romantizada. A música caipira dos rádios e dos discos 78 rpm, é também, fruto da indústria cultural no Brasil. As imposições desta indústria, transformam e redirecionam a produção cultural voltada para o mercado consumidor.

As particularidades deste texto, de certa forma justificam as dificuldades em se estudar o tema. É claro que a falta de recursos, impede o contato com possíveis fontes em outras bibliotecas nacionais, e mesmo internacionais, onde este material poderia nos proporcionar uma pesquisa mais consistente.

Capítulo I: Viola Caipira e colonização no Brasil Central

Em Portugal, a viola antes de 1500, já assumia seu caráter de instrumento predominantemente popular. Muito provavelmente, ela tem suas origens no alaúde (instrumento de cordas), levado para a Península Ibérica com a invasão dos árabes no século VIII, sofrendo várias modificações ao longo dos séculos e adquirindo características peculiares depois de sua vinda ao Brasil com os portugueses, tanto na constituição física do instrumento, que envolve o *corpo* da viola, quanto como no manuseio desta pelos violeiros.

Recebia a denominação de *vihuela* em território português, e seus tocadores, *vihuelistas*. Identificar como chegou a primeira *vihuela* no Brasil é um dado oculto e aqui desnecessário. Tem relevância a preocupação em discutir-se como este instrumento acompanha desde o início a formação da sociedade brasileira e chega nas primeiras décadas do século XX a incorporar a nascente indústria cultural de massas voltada para um mercado consumidor. Ainda, é preciso esclarecer que a discussão estará centrada numa das diversas variedades de viola que temos espalhada pelo território, a *viola de dez cordas* e suas variadas denominações.

Contudo, a viola conserva as principais características da viola portuguesa no Brasil, inclusive seu caráter popular. Este ponto é de extrema importância, pois define numerosas características desenvolvidas ao longo de séculos que assim apresentam-se exclusivamente representadas por um público historicamente restrito a setores das camadas mais pobres da população brasileira.

Mário de Andrade afirmou que a música popular brasileira é a maior criação de nossa raça, só que desta mesma música pouco podemos interpretar por um período que se estende até o século XVIII. Tinhorão¹ relaciona a música popular com o aparecimento dos centros urbanos no Brasil. Antes deste período aponta que podemos falar de uma *pré-história da música popular Brasileira*. Antes de aparecerem os primeiros gêneros

¹ TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972

populares, como o Lundu e a Modinha, sobretudo nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro, certamente muita música havia espalhada por este país.

A viola e a história da música popular brasileira ficam encostadas às margens pela construção de uma história elitista, justamente pelo fato de estar vinculada ao popular. Como não aparece em orquestras de música erudita, ou raramente tocada pelas mãos de pessoas com conhecimento musical erudito, ou de gente que circulava entre os espaços restritos destinados a elite brasileira, a viola pouco aparece na divulgação de nossa história escrita, mais amplamente conhecida entre a tradição oral popular.

Isto por um período de mais de quatro séculos, até que as questões referentes ao popular, ao folclore, ganham importância entre o espaço intelectual brasileiro no final do século XIX. Não é de se estranhar que estas mesmas questões tenham ganhado importância entre o povo europeu em fins do século XVIII e no início do mesmo século XIX, questões referentes aos costumes e hábitos, a cultura popular entre o espaço erudito, despertando um interesse da intelectualidade para refletir sobre o assunto, e sem dúvida alguma, se apossar dele. É importante lembrar a frutífera capacidade brasileira em copiar as ideologias metropolitanas, quase cem anos depois de seu surgimento na Europa.

“No século XV, e sobretudo, no século XVI, era largamente difundida em Portugal, sendo considerada o principal instrumento dos jograis e cantares trovadorescos, como revelam alguns relatos desta época”²

² CORRÊA, Roberto. **A arte de Pontear Viola**. Brasília-Curitiba: Edição do Autor, 2000, p21.

1.1 Os índios e a política de aldeamentos (1750-1800)

Instrumento com um belo e rico potencial harmônico e melódico, consta na pequena bibliografia em que podemos encontrar o termo viola, que foi rapidamente bem aceita pelos índios e utilizada como veículo importante para serem *domesticados*, principalmente na catequização feita pelos jesuítas, que resultou no massacre gradual da cultura de vários povos indígenas durante suas ações.

A viola tornou-se um importante veículo de comunicação entre índios e jesuítas, dada a dificuldade e o espanto pelo contato de ambos. As atividades desenvolvidas pelos jesuítas com relação aos índios quase sempre são colocadas no imaginário de discussões pela sociedade brasileira como a expressão de uma atividade nobre do povo católico, cujo intuito consagrado foi o de tirar os índios brasileiros da condição de primatas, tidos como menos evoluídos. As regras ditadas pela civilização ocidental ocultam o extermínio que fizeram em vários povos indígenas, e os que puderam sobreviver foram amparados pela “bondade” dos católicos que tinham como obrigação levar a palavra divina aos povos profanos. O genocídio cultural sempre foi amparado pela desculpa da necessidade de colocar os “selvagens” de acordo com o modelo de civilização europeu, e de acordo com os ditames colocados para a civilização brasileira desde a chegada dos portugueses.

Foram os jesuítas os primeiros professores de música depois do desembarque dos portugueses no Brasil, ensinando aos índios e aproximando-os da sacra música católica dos portugueses, com o intuito de catequizar, de cristianizar os hábitos indígenas considerados pagãos pela cultura dos católicos.

“Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flauta de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc.- trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptam à música sacra.”³

³ Idem, Ibidem, p.11.

A presença dos jesuítas tem que ser entendida mediante a política indigenista adotada pela coroa portuguesa durante o período colonial no Brasil. Os jesuítas foram encarregados do dever de conversão para com os indígenas, assim como o cumprimento das decisões políticas, econômicas e sociais das aldeias estabelecidas pela coroa portuguesa dos índios pacificados e à mercê das decisões lusitanas.

Os milhares de índios aldeados pela coroa portuguesa eram desta forma tidos como livres e aptos a receber salário, até sua completa integração na sociedade luso-brasileira. Isto na teoria, pois na prática ficaram ocultas as explorações servis de seus trabalhos na qual foram desde 1500 colocados os índios brasileiros com a exploração de seu trabalho, sobretudo nos aldeamentos que foram espalhados pelo território. Do outro lado, os limites entre as fronteiras do território já conquistado pela coroa e os sertões, encontrava-se infestado de índios tidos como hostis aos tratamentos dos brancos, a estes índios era declarado guerra justa por meio de sua hostilidade (recusa a pacificação e ataques aos portugueses), e os sobreviventes dos massacres eram justamente escravizados.

Desde 1500, a coroa portuguesa teve definitivamente que conquistar as terras brasileiras das mãos dos índios, o espaço estava primeiramente dividido entre eles. É por isto que um número não calculável de mortos foram abatidos na luta pela terra, justificando o extermínio das etnias.

“As recomendações de destruição total dos inimigos são numerosas no século XVII e início do século XVIII, e os documentos falam de guerra rigorosa, total, veemente, a ser movida cruamente, fazendo aos inimigos todo o dano possível, de preferência até a sua extinção total.”⁴

Aos índios aldeados eram concedidas terras geralmente próximas aos arraiais e pequenas vilas, principalmente para a proteção destas, contra ataques dos índios considerados hostis, e inimigos estrangeiros da coroa portuguesa. Apesar do estabelecimento de uma legislação para tratar destes índios aldeados, ela não passou de

⁴ MOISÉS, Beatriz Perrone. **Índios Livres e Índios Escravos: Os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII)**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 110.

“contraditória, oscilante, hipócrita”⁵. Além da exploração de sua mão-de-obra. Um mito percorre a nossa história, de quando os índios não se adequaram às normas de trabalho dos brancos e de todas as barbaridades, eles foram então tidos como livres, ocultando a exploração do trabalho indígena nestas aldeias ao longo dos séculos.

*“A política para esses índios de pazes, índios das aldeias ou índios amigos segue o seguinte itinerário ideal: em primeiro lugar, devem ser descidos, isto é, trazidos de suas aldeias no interior (sertão) para junto das povoações portuguesas, lá devem ser catequizados e civilizados, de modo a tornarem-se vassalos úteis.”*⁶

Ou ainda de acordo com Tinhorão sobre a questão dos jesuítas:

*“Na verdade, desde os fins do século XVI, quando os jesuítas assumiram o monopólio da educação nos primeiros núcleos urbanos do império colonial português, o espírito que presidia seu ensino era o da Contra-Reforma, que, por artes da escolástica, conduzia no plano religioso ao respeito à autoridade moral da Igreja e, no plano político, à sujeição ao poder do Estado.”*⁷

Às tribos que não se sujeitavam a uma pacificação forçada, a guerra era justificada por serem os índios hostis aos tratamentos dos brancos. Milhões foram mortos desde 1500, como os índios Caiapós que viveram e dominara a região do Triângulo Mineiro até o século XVIII.

O declínio de sua era na região do Triângulo Mineiro e na de boa parte das terras do Brasil Central começa com o auge do ciclo aurífero no interior central do país, principalmente na rota entre a cidade de São Paulo e a cidade de Goiás, mas sobreviventes deste mesmo povo viveram em pequenas comunidades na região do Triângulo Mineiro até o início dos anos de 1900. O século XIX é o período onde já não há muitos conflitos

⁵ Idem, Ibidem, p.125.

⁶ Idem, Ibidem, p.115.

⁷ TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Ed.34, 2004, p.54.

armados entre os índios e os não índios na região do Triângulo, os primeiros ficam à mercê das decisões de como devem ser tratados, ficando encurralado à inevitável incorporação na sociedade nacional.

“Quando o objetivo dos grupos coloniais era destruir as sociedades indígenas, para que o espaço por elas ocupado pudesse ser colonizado, recorria-se ao sertanismo de extermínio, isto é, expedições armadas destinadas a aniquilar fisicamente os núcleos indígenas.”⁸

O massacre dos índios Caiapós ganha peso no século XVIII sob a figura de Antônio Pires de Campos, ordenado pela coroa portuguesa para desinfetar os sertões dos índios Caiapós. O extermínio não foi total, os que sobreviveram e os que não acabaram como escravos (fica difícil a obtenção de números nestes casos), foram confinados à política de aldeamentos já muito utilizada durante toda o período colonial, ou ainda, de acordo com a tese de Giralдин⁹, um pequeno grupo teria subido a região central do Brasil até proximidades do que temos hoje como parque do Xingu, tendo sido incorporados ao parque depois de sua criação pelos irmãos Villas Boas já no século XX.

Quando do início da ação do extermínio dos Caiapós e tomada de suas terras através da política adotada pela coroa portuguesa, a ação dos jesuítas não havia sido interrompida no Brasil, e a viola já está configurada no seio da cultura popular brasileira com uma variedade de ritmos, com um forte tempero de regras católicas e mistura de raças.

Estes índios são confinados a pequenos aldeamentos com uma vida de escassez e miséria, juntamente com os índios trazidos pelos portugueses para proteger o caminho de Goiás, principalmente depois das descobertas das Minas em Goiás e Cuiabá. Estes primeiros índios aldeados compunham os já pacificados Acroás, Chacriabás e Tapirapés de Goiás, e os Bororos e Parecis de Mato Grosso (Lourenço,2002). O certo é a incorporação do que restou dos Caiapós a estes aldeamentos já estabelecidos. O Sertão da Farinha Podre teve uma definitiva ocupação no século XIX, e os índios poderiam estar vivendo na região, ainda como povos seminômades. Estes aldeamentos iniciais davam ainda aos índios um

⁸ LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. A oeste das Minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista: Triângulo Mineiro (1750-1861). Uberlândia,2002,p.35.

⁹ GIRALDIN, Odair. **Caiapós, luta e sobrevivência do povo Jê no Brasil Central**. Campinas: Editora da Unicamp,1994.

razoável pedaço de terra, mas nada comparado aos seus antigos territórios, geralmente às margens da estrada do caminho de Goiás, tendo na agricultura seu principal meio de sobrevivência.

No Triângulo Mineiro, os primeiros aldeamentos datam de 1748, feita na Estrada dos Goiases e ainda sob a ação dos jesuítas, que duraram ainda por mais uma década, até a sua expulsão do Brasil em 1759 na era do Marquês de Pombal (1750-1777). Daí até o período de “independência” do Brasil serão estabelecidos uma série de aldeamentos para colonizar e proteger o território do Triângulo dos ataques dos Caiapós.

(Giraldin,1994) e (Lourenço,2002), estabelecem mapas e pontos fixos para estes aldeamentos. Uns deram origem a arraiais e depois vilas que se tornaram cidades no século XIX e XX. Para termos idéia, o antigo aldeamento de Rio das Pedras, deu origem à cidade de Cascalho Rico, o de Santana à cidade de Indianópolis, na época sob a tutela da Capitania de Goiás, mas a maioria dos aldeamentos foi extinta. A região do Triângulo Mineiro foi incorporada ao Estado de Minas apenas em 1816. Depois da expulsão dos jesuítas, as aldeias ficaram restritas às administrações dos homens da coroa que não tardam em destruí-las por completo.

“O padre jesuíta José de Castilhos foi nomeado protetor dos índios dos aldeamentos triangulinos em 1749, e foi responsável pela ereção da capela (e provavelmente pelo plano do aldeamento) da aldeia de Santana do Rio do Rio das Velhas.”¹⁰

Fica a questão se com esta primeira frente de colonização, por parte da coroa portuguesa, teria chegado definitivamente à região, a viola caipira com os índios já pacificados e ainda sob a tutela dos jesuítas. A falta de maior documentação não nos permite responder à indagação.

O fato é que além do considerável número de aldeamentos na região colocados por (Lourenço,2002), o número destas diversas etnias e de índios que foram aldeados ao longo do Caminho dos Goiases, era um número necessário para garantir a permanência dos

¹⁰ LOURENÇO,Luis Augusto Bustamante.Op.Cit,p.44.

aldeamentos, caso contrário, uma pequena quantidade de índios pacificados poderiam ser facilmente aniquilados pelos Caiapós.

O resgate às questões indígenas pode explicar a larga aceitação que tivemos na região de ritmos, frutos do sincretismo de hábitos entre índios e portugueses, como o Cururu ou a Catira só para darmos exemplos. A catira, não só um ritmo, um sapateado, uma dança, está ainda hoje amplamente presente na vida de setores da camada mais pobre da população, sendo encontrada em toda a região. O cururu, já citado em textos desde o século XVI, é amplamente tocado em violas e violões por todo o sertão do Triângulo.

Os aldeamentos indígenas foram a primeira forma de ocupação da região de acordo com a política da coroa a partir do século XVIII. Região de colonização recente, vários são os traços da cultura indígena na formação da sociedade triangulina, a reparar os nomes dos Arrais, vilas e cidades, a maioria dos nomes vindos do vocabulário indígena já aportuguesado, poderia nos remeter a língua geral que até a segunda metade ainda era falada no Brasil (uma lei da coroa estabelecia que de 1759 em diante, estaria proibida o uso da língua brasílica), nomes como Uberaba, Uberlândia, Ituiutaba, Itumbiara, Tupaciguara, etc.

Na música, o gosto pelo caipira na região (hoje reformulado pelos veículos de comunicação passou a designar-se sertanejo) é soberano em aceitação popular, e nesta música a participação da cultura indígena faz-se necessário voltarmos ao processo de colonização da região iniciada com os índios.

1.2 A Igreja Católica e a ação jesuítica:

A ação dos jesuítas no que diz respeito à viola e à cultura popular brasileira, levadas em consideração desde o início no século XVI, mostra uma imagem de suas ações com os índios diante da sociedade brasileira que reflete o mesmo ideal até a atualidade. A letra da música de Capitão Furtado e Laureano, do começo do século XX, num período em que a figura do caipira brasileiro começa a gerar muito dinheiro, expressa de forma clara esta intenção jesuítica, de nobreza e misericórdia de homens tentando salvar outros homens pelos tortuosos caminhos da fé, agindo de forma clara em nome da salvação de toda a humanidade, para que todos os povos comunguem uma mesma religião, costumes, etc. Se desta forma foi escrita a letra, provavelmente é esta a concepção que tem os autores sobre o assunto, assim como é esta versão que ficará consagrada para muitos ouvintes, no geral menos críticos, se levarmos em consideração a história da educação brasileira de fracasso no que diz respeito a formar cidadãos.

*“Catequista se moviam
pra provar o seu amor
aos nativos que temiam
o estranho invasor
mas ouvindo o som mavioso
de uma viola a soluçar
o selvagem cauteloso espreitava a escutar”¹¹*

A Igreja Católica acompanhou as novas descobertas dos povos europeus e garantiu seus interesses não só religiosos, mas também econômicos e políticos pelas diversas colônias. O trabalho de catequizar povos tidos como em estado primitivo dentro do sistema de evolução europeu, foi largamente recompensado pelos privilégios garantidos pela igreja em todo o planeta, tornando-se uma das instituições mais poderosas em termos materiais e espirituais sobre os homens ocidentais.

¹¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: Da Roça ao Rodeio**. São Paulo: ed34, 1999, p 55-56

A letra da música citada acima, firma no imaginário popular a idéia e a intenção que estão expressas na música. Fica então determinada uma versão para os fatos que não é questionada e a história que fica é camuflada em versos que podem não condizer ou distanciar-se do que provavelmente aconteceu, tendo sido escrita quase dois séculos depois do fim da ação jesuítica no Brasil.

O fato é que foi esta a versão apresentada aos autores da letra da música, e desta forma a colocaram em versos musicais. O efeito é como uma bola de neve que cresce na medida em que a música alcança os ouvidos de novos espectadores, que tomam a versão da música como a oficial. Aqui, a música popular já aparece vinculada à indústria cultural, onde a música do caipira raramente quase sempre vai expressar os traços de um povo que tem em sua base a formação do catolicismo.

Ainda ilustrando esta questão do entrave indígena frente à noção de progresso e civilização, no jornal *Lavoura e Comércio* da cidade de Uberaba do ano de 1937, na coluna destacada “MUSICÁLIA”, o autor da coluna coloca a figura do ilustre jesuíta padre José de Anchieta da seguinte forma:

“Na história brasileira de Southey lê-se que foi esse ilustre e benemérito missionário o primeiro a servir-se de meios artísticos para o fim de intervir e educar as tribos indígenas, concorrendo com a música para o triunfo rápido da civilização.”¹²

Enfim, a situação apresentada é a de que agiram em nome do bem, como reforçam as citações, abrindo a possibilidade de salvação aos que estavam perdidos. Esta a versão colocada para a sociedade brasileira, que justifica a ação dos jesuítas e a viola entra nestas questões como um intermédio importante de comunicação e submissão dos indígenas frente aos europeus, principalmente no que diz respeito aos dogmas católicos.

Se de um lado a igreja associa viola com profano desde os tempos de Portugal, discriminando-a pelo seu caráter popular, do outro aparecem jesuítas violeiros ensinando aos índios o manuseio da viola. Isto quer dizer que a Igreja condenava o uso da viola quando associada às manifestações populares, mas não quando esta estava em poder de

¹² JORNAL LAVOURA E COMÉRCIO. Uberaba, Sábado, 9 de janeiro de 1937. Arquivo Público de Uberaba.

seus missionários. O profano não está diretamente relacionado com a viola, mas sim com as manifestações populares.

Sagrado e profano dão origem a um sincretismo de valores e hábitos que determinam particularidades na cultura popular brasileira. As crenças cristãs misturadas aos hábitos indígenas criaram ritmos e gêneros caracteristicamente brasileiros, apesar de os não aceitar. Aos violeiros cabe santo particular, no caso São Gonçalo, protetor dos violeiros que tocava e dançava com prostitutas desde tempos em Portugal, o santo profano. Viveu em Portugal no século XIII, comemora-se seu dia em 10 de janeiro anualmente, desta forma fica configurada na Igreja a manifestação popular como profana em todos os âmbitos, só que dentro da instituição.

Se o intuito dos jesuítas sempre foi o de “civilizar” os povos indígenas, o resultado do sincretismo de valores e hábitos dados pelo contato entre brancos e índios, foi um aparato de rituais (festas populares, músicas, crenças, danças, etc) que saiu do controle dos jesuítas e acabaram colocados pela Igreja Católica como profanos.

*”Sabe-se que a Igreja, não conseguindo muitas vezes apagar os velhos costumes pagãos, conservou muitos deles à sua sombra, mudando-lhes os nomes e a destinação aparente.”*¹³

Deslumbrados com a sonoridade do instrumento, viam com “bons olhos” os pais dos meninos índios ou dos meninos caboclos que seus filhos tivessem o aprendizado praticado pelos jesuítas e que tocassem o instrumento cantando devoções à religião católica.

A viola, a música, os cantos, as danças, e uma série de particularidades e manifestações populares aparecem associados à religião, até que a tradição firma e consagra as festas populares de fundo católico, como no caso da Festa de Folia de Reis, de São Gonçalo e uma série de outras festas populares de tradição católica.

Nestas festas, os violeiros recebem especial atenção e muitos têm reconhecido destaque nas comunidades em que vivem. Isto faz com que o incentivo para o aprendizado do manuseio da viola permaneça vivo, e com raras exceções este aprendizado não se dá de pai para filho.

¹³ ALVARENGA, Oneida. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.212.

Percorre o imaginário o fato da questão do Dom de Deus estar relacionado com o aprendizado, um Dom nato, quer dizer que aquele(a) que não nasce com este Dom, não vai conseguir aprender a tocar viola, e se na família tem-se um violeiro, é mais fácil que venha aparecer novos violeiros, pois o suposto Dom já está dentro da família. Também, a viola caracteriza-se por aparecer como instrumento tocado quase que exclusivamente por homens.

Se as questões divinas não resolvem, pode-se também “apelar ao diabo” para que dê um jeito e faça então aparecer o violeiro, prevalece um maniqueísmo entre o bem e o mal de fundo católico, surgem casos em que o indivíduo só tornou-se um exímio violeiro porque fez pacto com o Diabo ou com entidades extraterrenas

Oneida Alvarenga nos dá um esclarecimento sobre o catolicismo popular no Brasil:

“Povo de crenças muito misturadas, o brasileiro não tem um catolicismo puro, nem mesmo qualquer religião definida. Suas crenças católicas (melhor se diria: um grupo de práticas recebidas do catolicismo) mesclam-se a superstições de toda ordem. Muitas das superstições que constituem o fundo desse catolicismo aparente, criaram-se aqui, provavelmente filhas do negro e do índio. Outra vieram já prontas da Península Ibérica.”¹⁴

Como o processo de extermínio das tribos indígenas no Brasil começou do litoral para o interior, e na medida que os índios ou eram exterminados ou rendiam-se a uma *pacificação* inevitável na incorporação do modelo social imposto pelos portugueses, as tribos foram aniquiladas da mesma forma em que adentrando o país vai aumentando a participação e a presença dos não índios.

Na região do Triângulo Mineiro, pela larga difusão do Cateretê ou Catira, é grande a presença de traços culturais indígenas ligados à viola, às danças e aos cantos entoados. A Catira, um complexo de dança sapateado com palmas, canto entoado em violas ou violões, no século XIX aparece então como uma prática de lazer, num período em que a maioria da população brasileira vivia no espaço rural. Hábito comum eram as rodas de Catira que se formavam após o período de trabalho nas fazendas:

¹⁴ Alvarenga, Oneida. Op. Cit, p.229.

“Esta quadrilha quase sempre é dansado após a terminação dos trabalhos na roça... erguem a cantoria do termo do trabalho, rithimando-a ao entrechoque dos cabos e foice. Lá chegados, largam as armas e, então, sob murchas folhagens, é terrível o avanço das comedorias. Todas as violas são encordoadas e principia o baile ou dansa do camaradas.”¹⁵

Consta em bibliografia que até 1910 existia um aldeamento de índios entre as divisas do Triângulo Mineiro e São Paulo, já com poucos indivíduos. Estes índios eram os que sobraram do antigo povo Caiapó e dos índios pacificados trazidos para a região. Se esta versão apresentada caminha para incriminar os culpados pelo extermínio dos índios, não é menos verdade o rio de sangue derramado em território brasileiro travado pelas guerras intertribais entre os índios em largo período de tempo. No momento da invasão dos brancos e suas tropas, eram os Caiapós os senhores do território.

Com o fluxo das descobertas de ouro em Minas, Goiás e Mato Grosso, o Triângulo Mineiro passou a fazer parte em definitivo da rota que ligava São Paulo ao caminho de Goiás, por onde era enviado o escoamento de ouro que saíam das minas e iam para Portugal.

Em território dos Caiapós, muitas poderiam ser as surpresas durante a trajetória, tidos como hostis para com os brancos pela dificuldade de sua rendição. E no caminho muitas tribos de índios já pacificados eram colocadas para garantir parada aos viajantes. Como no caso dos índios Bororos na cidade de Uberaba, fixados ali por Antônio Pires de Campos, local importante na rota de Goiás na segunda metade do século XVIII. A cidade surge às margens do rio “Uberabinha” com o aldeamento dos índios, para impedir possíveis ataques dos Caiapós e manter a segurança durante o trajeto.

A intensificação da exploração mineira aumenta também o fluxo comercial e escoamento de ouro para a metrópole entre São Paulo e Vila Boa (cidade de Goiás). Nesta fase do ouro, grande contingente de população se concentrava em áreas onde a retirada do metal é maior, e assim como o ouro que ainda estava na terra atraía grande número de pessoas, da mesma forma as levava embora para outras regiões quando da terra era retirado e esgotava-se. As necessidades da dominação para a exploração do território impunham o

¹⁵ FONTOURA, Sônia Maria. **Em Nome de Santos Reis**. Uberaba: Arquivo Público de Uberaba, 1997, p. 12-13.

inevitável massacre de boa parte dos Caiapós, na medida em que aumentavam as viagens pelo interior do país, manter os índios soltos pelo sertão não era garantia de segurança durante as viagens.

Com o declínio da exploração aurífera, a população abandona as áreas de povoação geralmente situadas próximas das minas, e se dispersa pelo campo ocupando grandes extensões até então inabitadas pelos novos colonizadores e que estão supostamente improdutivas pela recente expulsão dos índios de seu território, mas submissos à formação dos grandes latifúndios. A agropecuária começará a ganhar especial importância na região do Triângulo Mineiro, sobretudo a partir do século XIX, mas com dificuldades de escoamento de materiais, pela dificuldade e altos custos de transporte neste período.

A política para com os índios tende a acelerar o processo de incorporação definitiva destes na sociedade brasileira. O Triângulo recebe um rápido processo de ocupação de seu território, surgindo vários arraiais e vilas durante todo o século.

A região do Triângulo da segunda metade do século XVIII se apresentava como um local em que poderíamos encontrar vários quilombos espalhados (Lourenço,2002). Da mesma forma que a coroa determinou o quase extermínio dos Caiapós, também estes quilombos da região foram duramente combatidos. A intenção de “limpar”, para depois povoar a região, toma rumos claros pela coroa, sobretudo no século XIX.

“ Toda a faixa de terras do alto São Francisco e médio rio Grande encontrava-se povoada por quilombos... Formavam um crescente sobre as serras da Marcela, da saudade, o Campo Grande e a Serra da Canastra, que marcam o início dos chapadões que se estendem até o atual Triângulo Mineiro. Provavelmente a escolha desses sítios pelos quilombolas deveu-se à dificuldade de acesso para quem vem do leste. ”¹⁶

Depois da limpeza do território e da queda da mineração, vejamos como rapidamente surgem os arraiais e vilas: Araxá (1804), Prata (1811), Campo Florido(1812), Uberaba (1816), Sacramento (1819), Ituiutaba (1820), Frutal (1830).

¹⁶ LOURENÇO,Luis Augusto Bustamante.Op.Cit,p97.

Num dos livros que aponta uma versão para a história oficial da cidade de Uberaba, o autor, Tenente-Coronel Borges Sampaio ¹⁷ diz que a primeira viola chega na cidade com um ouropretano no início do século XVIII. Não é muito fácil acreditar nesta versão, não pela patente do Coronel ou pelo título positivista da obra, mas se temos que estabelecer datas para uma possível chegada da viola na região do Triângulo Mineiro, como deve ser feita?

Poucos são os relatos dos viajantes por toda extensão do território brasileiro, e quantos destes podem ter sido um violeiro que pela região passaram? Isto é de pouca importância, e a História enquanto ciência, esforça-se para tentar compreender os aspectos da realidade humana no passado e sua ligação com o presente, dentro da noção de processo muito defendida.

Saint-Hilaire, em suas viagens pelo interior do Brasil, nas quais deixou importantes relatos, pode nos revelar melhor a maneira pela qual a viola, índios e caboclos no interior do país relacionam-se, principalmente nas ocasiões fora do ambiente de trabalho na terra. O autor nos descreve hábitos de nossa sociedade pouco conhecidos e estudados pela tradição escrita, só que não deixa de expressar sua opinião etnocêntrica no que diz respeito à cultura popular, quando comparada com os moldes eruditos.

“Quando ali cheguei era dia de festa, um de seus moradores tinha acabado de derrubar um trecho da mata, o qual, depois de queimado, iria servir para fazer um roça. Todos os lavradores pedem ajuda dos vizinhos para este tipo de serviço e em seguida lhes oferecem um repasto, com muita cachaça, o qual termina sempre com danças e batuques. Os índios dançaram a noite inteira, cantando e batendo palmas para marcar o compasso, o que sem dúvida os divertia muito, mas que aos ouvidos de um europeu parecia mais apropriado a um enterro do que uma festa.”¹⁸

Vários aspectos podem ser observados quanto aos hábitos da população espalhada pelo interior do país, e nesta parte, visões acerca da prática do lazer, da festa, das danças, e da presença da viola junto com o homem do campo.

¹⁷ SAMPAIO, Antônio Borges. **Uberaba: História, Fatos e homens**. Uberaba: Arquivo Público de Uberaba, 2001.

¹⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

Com o fim da política de aldeamentos, o extermínio dos Caiapós e a extinção dos quilombos da região, esta têm, em pouco tempo, um rápido fluxo de povoação. Com a posse do território, a coroa começa a conceder sesmarias e estabelecer a propriedade particular das terras do Triângulo Mineiro. (Lourenço,2002) define que o modelo de ocupação da região adquiriu características particulares com relação ao povoamento, se compararmos com o começo da colonização.

Na região do Triângulo Mineiro, temos na família a base da colonização, tanto no que diz respeito aos privilegiados com as concessões da coroa, quanto aos desprivilegiados históricos. A família poderia representar sem dúvida alguma, possibilidade de mais mão-de-obra para o trabalho no campo. Nos estudos de inventários *post mortem* de (Lourenço,2002), podemos observar o número de integrantes de uma mesma família. Era comum às famílias ultrapassarem o número de dez pessoas, em todos os setores da população. Família esta, fruto do advento da sociedade burguesa, onde as pessoas eram antes de tudo, sinônimo de mão-de-obra para o trabalho nas fazendas.

As terras férteis da região atraem um fluxo de população que vêm na agricultura e na pecuária o mecanismo para tirar sua subsistência. Assim como quase o todo o país, a região teve no início de sua colonização a mistura e a influência de negros, brancos e índios, que acabaram espalhados por estes sertões.

Poderia dizer que o século XIX é o período de emancipação da região do Triângulo junto aos índios, onde os primeiros vilarejos ganham emancipação e começam a delimitar as fronteiras dos municípios, longe das ameaças dos Caiapós e com o fim da política de aldeamentos, deixando os índios da região encostados às margens como miseráveis nas suas pequenas resistências. As propriedades privadas cercam os sertões definitivamente e espalham a população pelo campo quase sempre subjugada pelos grandes coronéis. Apesar da suposta independência nacional, o Brasil percorre quase todo este século tendo como uma de suas principais características, a ordem escravocrata.

Os arraiais surgiram pela doação de terras por um ou mais fazendeiros ao patrimônio de um santo. Logo depois, a população erguia uma capela e buscavam logo obter a benção de um vigário. Assim, surgiram no início do século XIX um grande número de arraiais e vilas por toda a região, fora os aldeamentos que conseguiram sobreviver e que perderam totalmente suas características iniciais depois da ocupação definitiva pelos colonos

tornando-se também novas vilas e povoados. Terras, escravos e o gado são as principais fontes de riqueza durante o período na região do Triângulo.

A preocupação com o início da colonização na região reflete o interesse por um gosto musical que se tornou muito apreciado na região, a música caipira. A viola, que desde o início esteve vinculada ao homem do campo no Brasil, ganha força na região por sua aceitação popular.

Capítulo II: A Viola Dez cordas:

Quanto à estrutura física da viola, enfatizo uma dentre as várias formas de viola espalhadas pelo território brasileiro. No caso a *viola de dez cordas*, ou *viola caipira*, ou *viola de três corações*, ou *violinha*, ou qualquer um dos possíveis nomes que este instrumento recebe principalmente na região centroeste do país. É esta viola de dez cordas, de origem ibérica, que se espalhou pelo interior do Brasil e foi amplamente difundida, em especial na região do Triângulo Mineiro.

Portanto, a viola pode receber várias denominações para o mesmo instrumento, e que às vezes apresentam particularidades em sua constituição física, bem como na afinação e quanto às *maneiras* de tocá-la, se assim posso dizer. E estas particularidades podem determinar diferentes formas de viola, variados ritmos musicais, danças e cantos.

Podem ser encontradas violas de sete, dez, doze e mesmo catorze cordas espalhadas pelo país. Diferem nos números de trastos (de dez até mais de vinte, que correspondem às divisões das casas musicais e que definem o intervalo entre as notas), no tamanho, formato, número de cordas, e numa série de particularidades que podem variar de instrumento para instrumento, isto para as violas de arame, em especial a de dez cordas. O mais comum é a fabricação de violas com o número de dezenove trastos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Até o início do processo de industrialização do Brasil, que se acelera a partir da era do governo de Getúlio Vargas, toda confecção do instrumento era feita de forma artesanal, o que define o feitio do instrumento diretamente ligado às mãos do homem, principalmente no campo. Pela sua popularidade, desde tempos coloniais, é certo que o conhecimento para a produção de violas artesanais sempre teve larga difusão. Quer dizer, além do grande número de tocadores, sempre tivemos um bom número de conhecedores desta arte manual, os chamados nos dias de hoje de *luthiers*, mas em menor número se comparados ao número de tocadores.

Assim, estes instrumentos começaram a ser fabricados nas indústrias e em lotes que são feitos em série. Isto na maioria dos casos faz com que a produção de violas tenha uma menor qualidade se comparadas às que são produzidas manualmente, mas em contrapartida

geram produtos mais baratos e que garantem maiores vendas, tornando-se acessíveis a seu público fiel.

O conhecimento do feitiço do instrumento que até então acompanhava o homem do campo vai para as cidades provocado pelo êxodo rural que rapidamente enche as cidades e tira do país a condição de rural para urbano. As primeiras fábricas, nascidas no começo do século XX, irão distribuir para diversas regiões do país suas violas, que podem ser compradas nas cidades.

A atenção do artesão é substituída pelo trabalho das máquinas. A produção manual não desaparece, muito pelo contrário, mas as violas em série conquistam um mercado que nasce ligado ao desaparecimento em número daqueles que possuem a arte da produção. O tocador passa a obter sua viola em um estabelecimento comercial, e a relação direta de troca entre artesão e tocador cede lugar ao comércio interligado com as indústrias nas cidades.

As primeiras indústrias datam do começo do século XX no estado de São Paulo, juntamente com o início da consolidação das indústrias de bens de consumo voltadas para o caipira. A consagração desta figura no cenário brasileiro gera um mercado de bens de consumo voltados para atender seu estereótipo e gerar lucros. No final do século XIX, com a valorização de temas regionais, vemos músicas populares feitas na viola incorporadas pela elite brasileira, onde arranjos de modinhas passam a ser feitos para outros instrumentos como o violão, o piano, a flauta. Diz-se que um bom violeiro faz sua viola chorar, e este fato passa então a agradar não só a gregos, como também a troianos, quer dizer, por gostar das expressões populares feitas na viola, é que a elite brasileira reformula determinados temas até, então só vistos em meios não consagrados por nossa própria história.

“E era exatamente para acentuar essa intenção poética dentro do ritmo cadenciado que o tocador de viola procurava fazer as cordas chorarem, isto é, chegarem sonoramente a um efeito expressivo capaz de acentuar a intenção do texto.”¹⁹

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora. 1991, p52-53.

Uma das principais características da viola dentro do universo musical consiste na sua definição de instrumento de cordas. A fabricação de cordas estava ligada à técnica de fabricação artesanal, caseira, fundada na tradição oral, até a substituição em massa pelas cordas de fabricação industrial, e que estabelecem as violas de arame.

O relato de um fabricante de cordas de viola, colhido no ano de 1983 por Côrrea, define a ação da arte reformulada com as gerações, passada quase sempre, em boa parte dos casos, de pai para filho (pela tradição), e assim como já foi dito, o aprendizado da fabricação e toque na viola.

*“Ah, isto é bem fácil, o sinhô mata o anima, tira a tripa e limpa bem por fora; vira ela e limpa bem por dentro, bem limpadinho. O sinhô marra um fio dum lado e dôtro e troce bem trucido. Estira o fio duma árvore a outra, põe um pesinho e pronto. Ela vai estirando...estirando...secano. Ah! Fica que uma beleza!!!
Seu Gregório José da Silva, 74 anos, curureiro-Poconé:MT,”²⁰*

Se comparada ao violão (instrumento de origem posterior à viola, mas que adquiriu um caráter popular em diversas regiões do planeta, tornando-se conhecido e muito estudado com a criação de métodos escritos), ambos tem o formato parecido, no entanto, características peculiares os distinguem tais como o menor tamanho que assume a viola; sua cintura mais fina; o número de cordas; afinação, dentre outros.

A viola é encordoada aos pares (em número de cinco). Observando o instrumento de baixo para cima, recebem estas denominações as cordas da viola de acordo com a *afinação cebolão*, a mais utilizada na região do Triângulo Mineiro pelos tocadores para afinarem suas violas: Primeiro par: Prima e Contra - prima; Segundo par: Requite e Contra - Requite; Terceiro par: Turina e Contra - Turina; Quarto par: Toeira e Contra - Toeira; Quinto par: Canotilho e Contra-Canotilho.

Nos terceiro, quarto e quinto pares, a Contra-Turina, Contra-Toeira e Contra-Canotilho, representam as cordas mais finas, enquanto que as cordas Turina, Toeira e Canotilho representam as cordas mais grossas, dada a característica das cordas duplas para este tipo de viola.

²⁰ CORRÊA, Roberto. Op. Cit, p59.

Muitos são os nomes dados às afinações e cada uma define uma nova postura na altura do som de cada nota entoada nas cordas. A mais utilizada no Triângulo Mineiro certamente é a afinação cebolão, mas encontramos outras afinações para as violas, dentre as mais conhecidas temos:

- “-Afinação Cebolão, São João, Oitavada...,
- Afinação Boiadeira, ou Itabira, Do-Meio, Dos Antigos, Criminosa...,
- Afinação Rio Abaixo, Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira...,
- Afinação Guitarrinha, Guitarra, Violada, Direta-Fogo-de-Guerra...,
- Afinação Paulistinha...,
- Afinação Riachão...,
- Afinação Rio Acima...,
- Afinação Oitavado...,
- Afinação Cana-Verde, Cururu...,
- Afinação Paraguassu..., ”²¹

As cordas aparecem aos pares na viola (veja desenho) na afinação cebolão, olhando no instrumento de cima para baixo, tem-se no quinto, quarto e terceiro pares as nota Si(B), a nota Mi(B) e Sol#(G#) afinadas em intervalos de oitava dentro da escala musical, pois cada um destes pares apresenta um bordão, uma corda mais grossa que a outra; já os segundo e primeiro pares, tem as notas Si(B) e MI(E) afinadas em uníssono, com as cordas iguais.

Desta forma, a afinação cebolão apresenta entre suas notas, de cima para baixo intervalos de quarta justa (4J), terceira maior (3M), terceira menor (3m) e quarta justa (4J) de acordo com a teoria musical. Soando todas as cordas simultaneamente, temos a formação do acorde Mi maior, característica especial desta afinação na viola.

Geralmente cada afinação apresenta uma nota maior ou menor da escala musical, quando todas as cordas são tocadas simultaneamente. O que caracteriza a afinação cebolão é o intervalo entre as notas das cordas, e não a emissão do acorde de Mi maior, consequência da postura entre as notas nas cordas.

²¹ CORRÊA, Roberto. Op.Cit,p33.

Na afinação *rio abaixo*, também comum no Triângulo Mineiro, a nota soada tocando todas as notas simultaneamente é o acorde Sol maior. Na afinação cebolão, temos o acorde de Mi maior vibrando todas as cordas simultaneamente, seguindo o padrão especificado, pois temos cebolão em Ré (D), em Dó (C), etc, mas se afinarmos a terceira corda, o Sol(#) um semitom abaixo, levando este par para a nota Sol natural, e se agora novamente as cordas forem tocadas simultaneamente, o acorde agora é um Mi menor, quer dizer, conforme afinada cada corda, pode-se produzir um determinado acorde. Se prendermos todas as notas na primeira casa temos o acorde de Fá maior, e percorrendo cada casa, aumenta-se um semitom dentro da escala musical, quer dizer que na segunda casa, fazendo pestana temos o acorde de Fa(#) maior, na terceira o acorde de Sol maior, até que na décima segunda casa repete o acorde de Mi maior uma oitava acima do que foi soado com as cordas soltas vibrando.

Como as cordas são colocadas aos pares, a técnica de execução da mão direita no instrumento, onde é colocada a sonoridade pela expressão do tocador, varia conforme o executante. Mas diferentemente do violão, que tem uma apurada técnica de execução documentada por nobres violonistas em diversas partes do mundo principalmente a partir do século XIX, a viola brasileira desenvolveu uma técnica da mão direita que explora pouco o instrumento se comparado à técnica de estudo da música erudita no violão.

Criou-se o hábito entre a maioria dos violeiros, de usarem sobre o polegar uma dedeira que comanda o pontear na viola. Isto faz com que a técnica fique restrita apenas a um dos dedos da mão direita, no caso o polegar, imobilizando os demais quatro dedos.

Nas músicas feitas na viola, o mais comum é o uso dos graus mais importantes da escala de Mi maior (Tônica), Lá maior (subdominante) IV grau da escala de Mi maior, e Si maior (Dominante) V grau da escala de Mi maior. A maioria das músicas, tanto as que ficaram consagradas pela recente indústria cultural do começo do século XX, seguem estas tonalidades em suas execuções.

Assim, esta variedade na estrutura física do instrumento, juntamente com vários outros fatores, como a larga extensão do território brasileiro, a diversidade cultural desenvolvida ao longo de mais de cinco séculos entre os povos, proporcionou à música popular brasileira uma diversidade de ritmos, ou os chamados “toques” feitos na viola, que caracterizam as regiões se assim forem divididas. A viola tocada no Nordeste brasileiro

mereceria um outro estudo, porque a diversidade de ritmos e toques no instrumento se diferencia dos da região centroeste do país.

No caso da *viola caipira*, estes toques podem receber o nome de Guarânia, Rasqueado, Moda-de-Viola, Pagode, Valsa, Cururu, Cateretê ou Catira, Bolero, Polca, Fado, Mazurca, Tangos, Chamamés, Toadas, para falar dos mais conhecidos. Alguns deste importados das fronteiras com o Paraguai, como a guarânia ou a polca; a Argentina com o tango, os corridos mexicanos, e rancheira de cowboy americano, enfim, do intercâmbio com os *caboclos* da América, do sincretismo entre europeus, negros e índios. Com a introdução dos veículos de comunicação no país, variados ritmos foram gravados em discos e muitos deles mesclados aos ritmos brasileiros.

Merece especial atenção, o uso de escalas em dueto na viola caipira, como as escalas em dueto de Mi maior, Lá maior e Si maior, como já dito, as mais usadas e conhecidas pelos violeiros. Fica claro o entendimento de quais as posições mais utilizadas em dueto na viola, relacionando-as com as músicas que fizeram sucesso junto ao público caipira. Chamo a atenção para o largo uso destas escalas na composição das músicas.

Capítulo III: A Música Caipira e sua consagração através da modernização no país (1930-1940)

Nesta etapa do trabalho, gostaria de fazer algumas considerações sobre um gênero musical que sem dúvida alguma agradou (e ainda agrada) grande número de brasileiros. Em especial, gostaria de mencionar a música de raiz caipira dentro do recorte das décadas de 1930 e 1940. Poderia dizer que dentro deste recorte temos o apogeu da música caipira de raiz, tanto na produção de composições de músicas do gênero, quanto na popularidade da mesma, principalmente na região Centro-Sul do país. A viola aparece e consagra-se como instrumento ligado ao homem do campo, instrumento de caráter popular sinônimo deste gênero musical chamado caipira, assim denominado pela força da recente indústria cultural no país voltado para o mercado consumidor.

Contudo, o assunto abrange variadas discussões numa boa parte do território brasileiro. As necessidades deste trabalho o levam para a região do Triângulo Mineiro, para falar da música caipira e do caipira propriamente dito junto com a viola. Mas não é possível estabelecer discussões sobre esta região, sem antes levar em consideração o Estado de São Paulo, que é o espaço pelo qual a frente modernizadora do país chega em primeiro lugar e é a nascente de um rio que percorre o Brasil. Especialmente na região Sudeste e particularmente o Estado de São Paulo é que esta frente de modernização ganha maior impulso, adentrando posteriormente as demais regiões do Brasil, isto quer dizer que é neste estado que as músicas do gênero caipira são primeiramente consagradas espalhando-se depois para novas regiões como o Triângulo.

Músicas estas as quais estou selecionando por sua consagração feita pela indústria cultural, dentro de um vasto repertório que deixarei oculto, principalmente no que diz respeito à produção musical local, ou seja, da região do Triângulo Mineiro. Tais músicas, vão ficando cada vez mais conhecidas por um número maior de pessoas, por sua difusão proporcionada com os novos veículos de comunicação, tendo como principal objetivo a estratégia para o mercado e para o lucro.

O caipira é uma obra imagética da sociedade brasileira, dentro da reformulação das estratégias de comunicação desenvolvidas pela elite do país para caracterizar uma

população numerosa, formada ao longo de mais de quatro séculos. População que envergonha a elite e seus modelos para a sociedade brasileira através da ordem e do progresso, por apresentar-se inapta ao espírito do capitalismo, mas que começa a despertar o interesse comercial através de sua cultura, quase sempre a deturpando de seus aspectos tradicionais.

Uma série de invenções tecnológicas que irão ligar a cultura com a produção em massa, com todo este processo vinculado à concepção e estruturas de onde as novas teorias e invenções vão sendo produzidas e primeiramente desenvolvidas, principalmente na nova potência mundial em emergência, os Estados Unidos.

Tudo isto graças às necessidades da estrutura do capitalismo, que obrigatoriamente precisa sempre de novos mercados e novas fronteiras para sua própria sobrevivência. O problema é o endividamento que compromete de início o futuro das nações menos desenvolvidas dentro da estrutura capital, financiado pelos países mais corruptos, que garantem o funcionamento do sistema capitalista baseado na trocas desleais de mercadorias e informação, bem como a dependência das novas colônias frente suas metrópoles.

Dentro do período dos anos de 1930 e 1940, os Estados Unidos da América já aparecem como a principal potência do mundo capitalista, deixando para trás os séculos de dominação dos países europeus junto às várias regiões do planeta, como no caso da Inglaterra, França, Portugal, Espanha, etc. Desta forma, o Brasil, historicamente acostumado a respeitar seus senhores, não tem muitas dificuldades em aceitar novos patriarcas, não apenas um como no caso de Portugal que por mais de três séculos defendeu quase que unicamente a exploração da terra e do povo brasileiro, ou da Inglaterra que financia a independência brasileira junto a Portugal, trocando apenas os nomes dos senhores. Os Estados Unidos são a nova potência e os novos senhores, o território brasileiro abre-se ao capital estrangeiro e às novas indústrias multinacionais que pagam a mão-de-obra brasileira a preços de escravidão e impõe à sociedade o ideal do trabalho.

Fator determinante que reestrutura a vida do homem do campo é a sua saída do espaço rural e inevitável nova vida na cidade. O ideal é o de tirar o país da condição de agrário e ingressá-lo junto aos países onde a maioria de sua população vive nas cidades, gerando uma economia com maiores números. O trabalhador do campo, bem como povos de diversas nacionalidades que vão enchendo as cidades, ficam encostados pelos cantos,

dando origem aos complexos de favelas que se espalham pelos centros urbanos cada vez maiores.

Muitos dos lavradores ou pequenos proprietários da terra que vão para as cidades tornar-se-ão os operários e desempregados nas cidades. Até 1940, quase 70% da população brasileira vivia no campo (Lourenço,2002), o que determina maior afinidade entre os homens e a cultura no campo. Como relacionar alguns aspectos desta modernização forçada com a música caipira e com o caipira?

Forçada porque imposta pelas regras da minoria, estabelecendo no senso comum a idéia de progresso como sinônimo de melhora que ainda está por vir, junto com o trabalho sacrificado pela exploração. Fica no imaginário a necessidade do trabalho (mal pago) como atividade vital, reina o individualismo, aumenta-se os laços neocoloniais pela interdependência política, econômica, cultural com as metrópoles modernas que financiam um modelo de vida.

Se o cotidiano do homem brasileiro muda, se a sociedade como um todo passa a sofrer mudanças significativas no seu dia-a-dia, é natural que a música caipira também passe a sofrer transformações e adaptar-se às novas condições vigentes. A famosa cordialidade proposta por Sérgio Buarque de Hollanda ao povo brasileiro, fruto talvez de laços de subordinação de uma população que tem seus laços no campo e na escravidão e que é misturado ao estereótipo do “Jeca” de Monteiro Lobato, na preguiça, na vagabundagem, cede lugar ao individualismo proposto pelos centros urbanos, gerado na luta pela sobrevivência.

‘‘Nestas condições, houve na Moda Caipira de Raízes transformações por adaptações ao meio, pelos retoques em vista dos desvios de percurso proporcionados pela brusca mudança de perspectivas. Inverte-se o eixo de um modo tradicional de civilização, e instaura-se outro modelo, marcado pela lógica do autoritarismo neo-liberal e ligado à usura mercantilista de que, certo ou errado, se convencionou chamar de modernidade.’’²²

Essas transformações irão re-direcionar a percepção do grande público nas cidades principalmente (seus sonhos, fantasias, perspectivas). Assim, com a colaboração de quase

²² SANT’ANNA,Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: UNIMAR, 2000, p350.

todos e uma estrutura que começa a engrenar, fica mais fácil estabelecer as desigualdades necessárias para o bom desenvolvimento do capitalismo.

Com uma população de laços rurais, seus elementos culturais, como no caso da música, passarão a ser produzidos de acordo com a lógica dos produtores culturais e com o intuito de atingir públicos cada vez maiores que comunguem com esta cultura que se desenvolveu através de mais de quatro séculos entre a população brasileira. A indústria cultural tomará em suas mãos os elementos da cultura caipira redimensionando-a de acordo com a lógica do mercado consumidor e uma de suas principais armas, a propaganda do negócio.

*''A melhor expressão do modo como o consumo se converteu em elemento de cultura acha-se na mudança radical sofrida pela publicidade, por essa época, quando passou a invadir tudo, transformando a comunicação inteira em persuasão.''*²³

Outra arma do negócio para o bom funcionamento do negócio cultural voltado para o mercado, como no caso da música, é a propaganda junto com o barateamento do produto para que este possa tornar-se acessível a um número cada vez maior de expectadores, gerando mais vendas. Produzindo mais produtos e com a venda desta mercadoria, a lógica do sistema permite a comercialização a um menor custo. A música passa a ser produzida com o intuito de tornar-se descartável, alimentando a ideologia de consumo num círculo vicioso.

*''A combinação do progresso tecnológico com abundância de créditos possibilitou a produção massiva de uma boa quantidade de utensílios, barateando seu custo e abrindo às massas as comportas do consumo, inaugurando o consumo de massas.''*²⁴

²³ JESÚS, Martín B. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2003, p193.

²⁴ Idem, ibidem. p192

O rádio aparece como um dos principais veículos em que a propaganda é a arma para a venda do produto. Para termos uma idéia de como o negócio estava tornando-se lucrativo, em 1933 havia 23 estações de rádio espalhadas pelo país, dois anos após, este número sobe para 72 estações. *''As emissoras de rádio se multiplicavam no interior e nas capitais e as gravadoras acirravam a disputa pelos fazedores de sucesso''*.²⁵

O rádio é o espaço usado para a política, para a religião, para o comércio e para fazer mitos. Muitas músicas consagradas neste período e às quais voltarei adiante, dão a seus autores ou a seus intérpretes a fama e certa posição social, criam uma dependência entre fã e ídolo que vão estruturando a dominação dos veículos de comunicação de massa. Uma série de músicas com arranjos e temáticas semelhantes são colocadas no mercado, para que o ouvinte possa identificar-se com aquilo que ouve, orgulhar-se em reconhecer esta ou aquela música, em cantá-la integral ou parcialmente.

O novo mistura-se ao velho, e como as novas opressões geradas pela vida nas cidades são camufladas por uma diversão pobre e desonesta, as pessoas buscam fugir das ansiedades do cotidiano consumindo o que lhes é proporcionado, e o resultado é a pouca preocupação em tentar estabelecer uma discussão em torno do que está sendo promovido. Adorno diz que esta geração do rádio que viveu nos anos de 1930 e 1940: *''São extremamente suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário.*''²⁶

O problema é a desvalorização da obra de arte com uma produção voltada para a reprodução, A essência da arte perde suas características, o ritual criado pela obra é interrompido e mediado pelo rádio, pelos discos, pelo cinema e posteriormente pela televisão. A obra de arte não precisa de reprodução, precisa sim, de uma renovação constante.

O rádio passa a dialogar com o discurso popular, criando mecanismos de identificação com um público saído dos campos brasileiros e de imigrantes, propondo elos de ligação com um passado onde o ouvinte possa ali se identificar, passando assim, a falar vários idiomas.

²⁵ NEPOMUCENO, Rosa. Op. Cit, p136.

²⁶ ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organizador: Gabriel Cohl, Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p138.

O interesse pelos temas rurais poderia refletir o fracasso das rápidas mudanças impostas pela modernização e industrialização do país, com uma população analfabeta em matéria de capitalismo liberal. Muitas vezes o caipira apareceu no rádio de forma ridicularizada, tentando esconder a vergonha de um território com maioria Jeca e ânsia européia.

A discussão entre homem do campo e homem da cidade muitas vezes partiu para o lado de que é no popular que está guardada a tradição, a visão de um passado bucólico, romântico, com uma impressão de que neste passado estava uma vida segura, tranqüila, como se isto pudesse esconder a triste história do poder do homem sobre o homem em território brasileiro.

“Há, contudo, inúmeros traços de semelhança física e cultural entre caboclos concentrados em boa parte das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil (Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás), tendo-se, no atual século, generalizado para os mesmos uma designação tipicamente paulista: caipiras”²⁷

Em primeiro lugar, a figura do caipira, do pobre, das pessoas mais humildes, sempre esteve às margens dos meios intelectuais e de tradição escrita. A figura do Jeca de Monteiro Lobato, sujo, esfarrapado, preguiçoso, motivo de piadas, é o estereótipo do caboclo frente à cultura “cult”. O caboclo brasileiro que sempre teve dificuldades em aceitar os padrões de comportamento ocidental tem o reflexo da figura do caipira, porque foge ao tipo modelo do homem moderno.

Sobre esta discussão vejamos uma citação de Antônio Cândido:

“ Desambição e imprevidência devem ser interpretadas como a maneira corrente de designar a desnecessidade de trabalho, no universo relativamente fechado e homogêneo de uma cultura rústica em território vasto. ”²⁸

²⁷ FERRETE, J.L. **Capitão Furtado; viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música. Divisão de Música Popular, 1985, p21.

²⁸ CÂNDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p87.

Incorporando a noção do progresso material, o caipira dá os primeiros passos para deixar sua condição de “atrasado” aceita por eles mesmos, sua condição histórica de preguiçoso, vadio, e cair nas garras do trabalho assalariado depois de uma longa escravidão. Antônio Cândido justifica esta vadiagem caipira pela falta de necessidade do trabalho, de ambição material por parte do caboclo brasileiro, o ideal de consumo ainda não está definido como padrão de necessidades. Por certo, os índios e negros não desenvolveram o hábito de imaginar uma vida centrada no trabalho compulsivo e explorador, e muitos dos brancos que foram por aqui se estabelecendo não tinham lá grandes paixões pelo trabalho.

De repente o Brasil importa uma vontade sobrenatural em adquirir um modelo social que não lhe pertence, e seu povo deve apresentar-se desde o início, pronto a aceitar as regras a que tem que ser submetido, juntamente com um manancial humano de imigrantes estrangeiros que vêm para o Brasil para gerar força de trabalho de certa forma especializada e branquear a população de maioria negros, índios e caboclos.

Como não era o caso, o caboclo brasileiro, o Jeca, adquiriu todas as características negativas frente ao ideal tipo do homem escravo moderno. A melhor alternativa encontrada pela elite brasileira foi proporcionar a vinda de imigrantes em ritmo acelerado a partir da segunda metade do século XIX, em grande medida, porque estes trabalhadores vieram de locais onde o espírito do trabalho já estava há mais tempo disseminado.

O caipira passa a ser pensado para que possa gerar fonte de renda pelo consumo de sua própria cultura re-elaborada como na música, e ao mesmo tempo é vítima de uma elite social que despreza e condena o país por ter uma população tida como caipira. Por certo, este adjetivo colocado sobre a população, não foi criado pelo caipira. Esta designação não o preconceito desenvolvido para com o pobre brasileiro.

“buscando as raízes históricas da fuga ao trabalho, devemos também apontar as determinantes econômicas e culturais de um fenômeno que não deve ser considerado vadiagem, mas desnecessidade de trabalhar, que é outra coisa e, no caso, mais importante para caracterizar a situação.”²⁹

²⁹ CÂNDIDO, Antônio. Op. Cit, p85-86.

O certo é que sempre houve, desde a chegada do Cabral, uma enorme discrepância entre os setores mais favorecidos da população, no caso a minoria histórica, e a respectiva maioria desfavorecida. Como aproximar estes extremos, e no que diz respeito à música, no caso a música do caboclo brasileiro e sua viola?

No capítulo I foi feita uma referência sobre a incorporação de alguns ritmos populares que passaram a frequentar os salões da elite brasileira a partir do século XIX, mas com uma roupagem erudita, seria demais levar o “Sr.Zé” para tocar nos salões da gente “importante”?

Provavelmente sim, como certamente o foi. O popular só poderia ser admitido mediante uma camuflagem erudita, até o início deste interesse por parte da elite brasileira. Moda na Europa desde fins do século XVIII pelas questões populares, pouca coisa podemos apontar sobre isto pela falta de material. Textos escritos não poderiam ser produzidos por uma população que não sabe escrever, a cultura popular brasileira fica restrita à tradição oral.

“Nesse meio tempo, um violeiro cantava fanhosamente algumas modinhas bem tolas num tom plangente, acompanhando-se ao violão. Em geral, é a gente do povo que canta modinhas. As letras dessas canções são muito jocosas, mas ouvindo-se apenas a música dir-se-ia que se trata de um lamento.”³⁰

Pode-se dizer que no espaço social começa a ocorrer desde fins do século XIX, uma brecha para divulgação de temas populares. Em 1922, temos a semana de arte moderna com a iniciativa de intelectuais de diversas áreas do conhecimento em renovar as artes e as formas de se pensar no país, a valorização do nacional e de temas referentes às coisas dos brasileiros, o resgate preservação do folclore pela cultura letrada.

³⁰ SAINT-HILAIRE.Op.Cit,p.47.

3.1 A Música Caipira através dos Veículos de Comunicação

“Já tendo acesso à cidade, ou mesmo residindo em sua periferia, o homem do campo (ou recém chegado do campo), precisa de um som que lhe lembresse as músicas de sua região.”³¹

Foi Cornélio Pires, um entendedor do universo caipira, o primeiro observar a música caipira como uma lucrativa fonte de renda? Talvez só o próprio Cornélio pudesse nos responder a esta indagação.

O que temos é que foi Cornélio, no ano de 1929, o primeiro a mandar prensar um disco de música caipira, e não só um, mas cerca de vinte mil, um número considerável para o período. Diz-se que o mesmo saiu em dois carros pelo interior do estado de São Paulo a vender os discos. Rapidamente estes se esgotaram frente ao sucesso junto ao grande público que encontrou pelo caminho.

Não tardou para que os novos empresários da jovem indústria de discos brasileira percebessem a música caipira como uma importante fonte de renda pela abrangência de seu público. O interessante é observar quais são os objetivos que temos para com os discos gravados. Qual é a imagem do caipira e como deve ser feita a música para tornar-se sucesso junto ao público, já que não é possível transcrever o cotidiano, apenas compilá-lo em pequenos reservatórios?

A música constitui-se como um forte campo que produz visões de mundo, perspectivas, imagens, sonhos. No âmbito regional, a questão da incorporação da tradição popular pela elite é vista no jornal Gazeta da cidade de Uberaba, do ano de 1934, um jornal de caráter progressista a favor da ordem modernizadora, que expira por vários anos colunas onde reina o medo aos comunistas, garantindo o apoio a ordem e o ideal de modernização

³¹ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art Editora, 1991, p128.

para o interior do país, bem como aquele que está estabelecendo-se pelas regiões próximas ao litoral.

Nesta cidade em específico, a agropecuária passa a gerar a maior fonte de renda para o município, mas a influência do espírito modernizador e industrial não poderia faltar a Uberaba, a maior cidade da região do Triângulo dentro dos anos de 1930 e 1940. O carro não é mais o de boi, mas a cultura do boi pode andar lado a lado com a esfera do progresso.

“É a parada da Uberaba Industrial, da Uberaba pecuarista, da Uberaba agrícola. E a cada uma destas Uberabas se opõe uma cidade sertaneja, mas culta, sertaneja mas civilizada, alegre, galhofeira; e todos brincam e todos pulam e todos se divertem.”³²

O interessante disto tudo é o fato da elite uberabense manter como tradição os hábitos da cultura caipira, que passam a chamá-la de arte, aproximando-a da cultura popular por excelência. Aqui a elite local assume uma postura diferente do preconceito que está espalhado entre popular e erudito, entre culto e inculto.

Numa outra edição do ano de 1934 do mesmo jornal, prossegue:

“Haverá hoje, executado por um grupo de artista, na Exposição, um animado cateretê, que promete fazer a alegria de todos os que ali forem passar parte da noite. Serão apresentadas dansas regionais em que entram rapazes e moças da nossa alta sociedade, perfeitos conhecedores de cateretês, catiras, bailados sertanejos, etc...”³³

Fato curioso é a junção destes dois pólos opostos, a cultura caipira e o ideal de modernização no intuito de esclarecer que na cidade, tanto brancos quanto pretos, pobres ou ricos, cheirosos ou fedidos, todos comungam pelo *caipirismo*. Temos uma aproximação entre laços culturais que indicam hábitos comuns entre setores distintos da sociedade

³² JORNAL GAZETA. 23 de junho de 1934.n4570. Diário Matutino. Uberaba: Arquivo Público de Uberaba

³³ JORNAL GAZETA, 07 de junho de 1934.n4581. Diário Matutino. Uberaba: Arquivo Público de Uberaba.

uberabense, mas com clareza no que se refere à divisão das riquezas e das terras do município, entre proprietários e não proprietários.

O que chamarei de modo de viver caipira, centrado no homem que tem quase toda sua experiência de vida no campo e sem a influência cotidiana da cultura citadina, é reformulado na medida em que os próprios homens vão também se modificando socialmente diante das novas questões.

Novas regras sociais estabelecem novas posturas dos homens. O ideal de trabalho, progresso, ordem, futuro, remete à sociedade uma perspectiva em que todos juntos trabalhando construirão a nação com a mesma elite histórica roubando desde sempre. Num primeiro instante, o caboclo brasileiro vê este ideal de progresso lançado na sociedade como uma possível fuga.

3.2 Os Temas Caipiras nas letras musicais:

Muitas letras de música clamaram pelo então progresso que não trouxe a solução, mas sim, novos problemas ao trabalhador brasileiro. Com certeza, o espanto e as muitas confusões trazidas por modernização forçada, provocaram por outro lado uma desordem social nas mentes dos que sentiam na pele tão rápidas transformações.

Com o caipira na cidade, seu estilo musical tem como principal preocupação a preservação da autenticidade da vida no campo, os temas nas músicas estilizam a lamentação, a pureza, a inocência, a simplicidade e variados outros temas. Mas o mais freqüente é o canto de letras lamentosas seguida da desilusão amorosa, que certamente caracteriza este estilo a partir da chegada dos novos sistemas de comunicação.

O amor que não deu certo é cantado às vezes em prolongados versos. De forma alguma o caipira, ou qualquer outro indivíduo estilizado, geralmente é considerado inferior por uma baixa formação nos moldes intelectuais, mas uma boa educação perpassa os círculos institucionais, e a verdade é que a população brasileira sempre foi mal educada historicamente para buscar soluções que pudessem amenizar e enxergar soluções práticas para a desigualdade.

A sociedade como um todo, e não só o verso de raiz caipira estabelecem a tradição de reclamar. O lazer é o espaço destinado a fugir do ambiente atordoante e explorador que é a esfera do trabalho. O importante veículo de comunicação é usado de forma inadequada, principalmente, num momento em que veículos de comunicação de massa entram no país conquistando de forma arrasadora imensa parcela da população. Adiante veremos como alguns autores explicam esta lamentação.

Nos anos de 1930, o acesso a estes meios de comunicação ficam restritos a aqueles que de alguma forma pudessem encontrar um aparelho de rádio, pouco socializada pela dificuldade de aquisição, ou uma vitrola que fizesse falar um disco de 78 rpm. Estes dois veículos de comunicação têm em especial a característica de divulgar a música caipira neste período, que cresce de forma assustadora.

As rádios são instaladas no país de acordo com o modelo das rádios norte americanas, e de sua função junto às regras do mercado e da efervescente indústria cultural. No Brasil, a música popular tem grande participação na consagração do rádio como veículo de comunicação que ganha acelerado espaço entre a população, bem como é o veículo de comunicação um dos fatores determinantes para a produção e divulgação da música feita para o grande público, pensada para atingir cada vez mais novas fontes de renda.

A música popular caipira no rádio é o espaço para a diversão, o lugar para fugir às ansiedades do mundo do trabalho, o reconhecimento e compreensão de hábitos comuns onde as pessoas se orgulham em poder encontrar identidade com a música. A linguagem musical da música caipira é uma linguagem que tenta se aproximar da linguagem do ouvinte, conquistando-o por esta proximidade. Wolney Honório Filho nos coloca uma pergunta interessante em seu trabalho:

“Quais significações rurais estavam em jogo quando da inauguração dos discos caipiras e que imagens rurais passam a predominar no seu interior, ao reinar a técnica industrial de conservação do som sertanejo?”³⁴

Com a indústria de produção de música voltada para um mercado consumidor, o gênero caipira insistiu desde o começo na exploração de temas como a desilusão amorosa, um certo amor que não deu certo; insiste em temas que valorizam a antiga vida que o homem teve do campo e que agora que está vivendo na cidade, lamentando também o progresso que não passou de mera ilusão; temas que exaltam o caboclo que entende bem a vida no campo, com os animais, a vegetação, os rios.

O tema lírico-amoroso muitas vezes desemboca num desenlace trágico, de desolação, melancolia, tristeza, frustração, morte. O amor não correspondido, a dor de cotovelo, o choro, são cantados em diversas músicas definindo e estilizando o gosto musical entre a parcela populacional que defende o gênero. Estas músicas refletem o gosto da população identificado com nossa herança tradicional ibérica e seu gosto pelo romanceiro tradicional peninsular, aqui está a origem de toda lamentação segundo

³⁴ FILHO, Wolney Honório. O sertão nos embalos da música rural 1929-1950. Mestrado História. São Paulo: PUC, 1992, p95.

(Sant'Anna,2000), com a viola como principal instrumento ligado a esta forma de manifestação em território brasileiro.

Retornando à questão da família como característica da colonização do Triângulo proposta por (Lourenço,2002), podemos explicar o gosto por temas “tristes” nas músicas, tendo a “instituição família” adquirido esta particularidade com o advento da sociedade burguesa, com muitos casamentos definidos por acordos dos bens do que pelo amor entre uma determinada parcela da população.

“Esses pequenos grandes dramas familiares, que os romances mais tipicamente românticos viram a focalizar apenas como histórias de amor, escondiam, pois, outros problemas ligados à preservação da ordem social baseada no pacto burguês de que resultara a ordem do sistema capitalista moderno.”³⁵

Os exemplos a seguir apenas identificam o que acima está exposto, não há a preocupação em esmiuçar as letras musicais tentando interpretar suas significações, se bem que isto já está de alguma forma sendo feito. Sobre esta desilusão, temos algumas letras que se destacaram, pois foram consagradas pelo público ao longo das décadas depois de suas criações em vasto território brasileiro. Muitas são as letras e intérpretes, bem como muitos os autores.

A função destes exemplos é apenas citar algumas músicas dentre as mais consagradas pela indústria da comunicação, havendo com certeza inúmeras outras. - Tristezas do Jeca, toada ligeira (Angelino de Oliveira-1923); -Chico Mulato, toada histórica (Raul Torres e João Pacífico-1937); -Chico Mineiro, toada (Tonico e Francisco Ribeiro-1945) -Chalana, rasqueado (Mário Zan e Arlindo Pinto-1949); Pingo D'água, toada (João Pacífico-década de 1940); -Duas Cartas, Cateretê (Zé Carreiro e Carreirinho-1950).

Dentro deste universo caipira surgem inúmeros temas, como relatos em letras musicais da antiga vida do homem no campo que agora batalha na cidade, as questões bucólicas em Xitãozinho e Xororó, toada ligeira de Athon Campos e Serrinha em 1930; ou

³⁵ TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro (vol I: séculos XVIII e XIX)**. São Paulo: Ed.34,2000,p34-35.

temas referentes à nova vida na cidade em Bonde Camarão, moda de viola de Cornélio Pires e Mariano da Silva em 1929, ressaltando que dentre inúmeras outras.

A relação do homem com os animais em Boiada Cuiabana, moda de viola de Raul Torres em 1930; Cavalo Zaino, toada de Raul Torres e João Pacífico em 1935; Boi Amarelinho, moda de viola de Raul Torres em 1937; Moda da Mula Preta, moda de viola adaptação de Raul Torres gravada em 1947. Adaptação porque muitas destas letras foram readaptações de músicas pertencentes ao cancionário popular, pois precisaram diminuir seu tamanho original porque determinadas letras poderiam se estender por várias horas.

A pinga e a pescaria, não que um tenha ligação direta com o outro, mas a cachaça, bebida popular brasileira por excelência, sempre esteve presente nas horas de lazer do caipira, bem como em diversas outras horas, como na Moda da Pinga, moda de viola de Ochélsis Aguiar Laureano e Raul Torres composta na década de 1930 e consagrada na voz de Inezita Barroso no começo dos anos de 1950.

Uma série de músicas e ritmos, estão até aqui ocultos. Mas sem dúvida é a moda de viola a mais conhecida entre os caipiras, muitos determinam a moda confundindo-a com todo o gênero. Buscando suas origens: *“É indiscutível que a moda portuguesa produziu no Brasil a moda de viola, que se fixou nos nossos meios rurais.”*³⁶

(Sant’Anna,2000) estabelece suas origens nos enredos dos romanceiros portugueses centrados na mitologia do cristianismo medieval. Nos tempos do Brasil rural, as modas de viola se encarregavam de informar a população sobre os acontecimentos em seus versos. Também os temas das modas de viola são muito variados, abrangendo vários aspectos da linguagem do caipira. *“levava os fatos de um lugar para outro, informando as pessoas sobre o que acontecia.”*³⁷

Esta linguagem própria do dialeto caipira e suas peculiaridades, normalmente apresentam um português inculto se comparado aos padrões intelectuais. Mais uma vez o popular choca-se com o erudito e acaba por sofrer preconceitos do último. O linguajar caipira estabelece conceitos próprios, muitas vezes incompreendidos por aqueles que desconhecem seu universo. *“o dialeto se torna língua quando o território em que é falado ou o*

³⁶ ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963, p28.

³⁷ NEPOMUCENO, Rosa. Op.cit, p70.

povo que o fala se torna soberano, e, vive-versa, a língua se torna dialeto quando acontece o contrário.”³⁸

Desta forma, o dialeto caipira só aparece em suas músicas, porque é prática fluente entre a população do gênero, e não só de caipiras, como uma sociedade em que muito quer falar erudito, mas acaba não conseguindo fugir das regras populares e seus supostos “defeitos”

³⁸ AMARAL, Amadeu. O Dialeto Caipira. São Paulo: Casa Editora “O Livro”, 1920, p07.

Considerações Finais

Penso que este trabalho de conclusão de curso pode vir a ser uma porta de entrada para um trabalho mais elaborado sobre o tema. Escolhi falar sobre a viola de dez cordas e colonização no Triângulo Mineiro, e como este instrumento vem dialogando com a sociedade brasileira, principalmente depois de sua incorporação pela indústria cultural de bens de consumo.

Como tenho dito, a falta de material e registros que possam nos dizer mais sobre a cultura popular brasileira, dificultam bastante a elaboração de novas discussões, bem como o acesso à documentação que se encontra em lugares que exigiriam a demanda de outros recursos. Recente são os trabalhos voltados para a cultura e para a viola, em especial, e a dificuldade acaba por instigar a ânsia de novas descobertas reflexivas.

Nas últimas duas décadas, tem havido um crescente interesse de novos setores da população brasileira em tentar descobrir o universo e a magia deste instrumento popular no Brasil. Depois de uma ausência de quase quinhentos anos, a viola vêm ganhando estudos específicos, materiais escritos, e ainda, novas técnicas para a execução do instrumento. Chega mesmo à universidade brasileira, no caso da Universidade de São Paulo e da Universidade de Campinas, no começo do século XXI.

Isto possibilita que este instrumento possa desvencilhar-se do imaginário popular que a consagrou a um gênero musical em específico, o que vem acrescentar benfeitorias para nossa música popular brasileira. E claro, quanto mais estudos e apresentação de trabalhos sobre o assunto, maior as possibilidades de discussão e criação, de um tema ainda tão pouco comentado.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organizador: Gabriel Cohl, Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ALVARENGA, Oneida. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982. 1963.
- AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**. São Paulo: Casa Editora "O Livro", 1920.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1980.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. 3. ed, São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963.
- BAKHTINE, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CORRÊA, Roberto. **A arte de Pontear Viola**. Brasília-Curitiba: Edição do Autor, 2000.
- FERRETE, J.L. **Capitão Furtado; viola caipira ou sertaneja?**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1985.
- FILHO, Wolney Honório. **O sertão nos embalos da música rural 1929-1950**. Dissertação de Mestrado História PUC - São Paulo, 1992.
- FONTOURA, Sônia Maria. **Em Nome de Santos Reis**. Uberaba, MG. Arquivo Público de Uberaba, 1997.
- FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- GIRALDIN, Odair. **Caiapós, luta e sobrevivência do povo Jê no Brasil Central**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.
- JESÚS, Martín B. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
-

JORNAL GAZETA. 23 de junho de 1934. No.4570.Diário Matutino.Arquivo Público de Uberaba.

JORNAL GAZETA, 07 de junho de 1934. n4581.Diário Matutino. Arquivo Público de Uberaba.

JORNAL LAVOURA E COMÉRCIO. Uberaba, Sábado 9 de janeiro de 1937.Arquivo Público de Uberaba.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**.

LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. **A oeste das Minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista: Triângulo Mineiro (1750-1861)**. Uberlândia, 2002.

MOISÉS, Beatriz Perrone. **Índios Livres e Índios Escravos: Os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII)**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da.(org). **História dos Índios no Brasil**.São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: Da Roça ao Rodeio**. São Paulo:34,1999.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SAMPAIO, Antônio Borges. **Uberaba: História, Fatos e Homens**. 2^a. ed. Uberaba, MG, Arquivo Público de Uberaba, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis, Vozes, 1972.

_____. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: 34, 2004.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6^a.ed., São Paulo: Art Editora.1991, p.52-53.

_____. **A música popular no romance brasileiro (vol. I: séculos XVIII e XIX)**. São Paulo:34, 2000.

Referências Fonográficas:

Alvarenga e Ranchinho. **Monumento da música popular brasileira**. LP 052 422061M, Associação Brasileira dos Produtores de Discos: MEC, FUNART, INM,1977.

Liu e Léu. **Jeitão de Caipira**. Lp GTL LP 1067, Tocantins,1984.

Música Popular Do Centro-oeste:Sudeste-4 (LPs 1973). Coleção Marcus Pereira.

Pedro Bento & Zé da Estrada. **Som da Terra**. CD 450999819-2, Chantecler:Warner Music,1995.

Raul Torres. **Revivendo**. CD LB-054, Revivendo,1994.

Raul Torre e Florêncio. **Inesquecíveis**. LP 0-34-405.485, Phonodisc,1989.

Roberto Nunes Corrêa. **Uróboro**, Cd 107.384, Sony Music,1994.

Tonico e Tinoco. **As 12 Mais de Tonico e Tinoco**. LP 2-11-405-588, Chantecler,1968.

_____. **Canoeiro**. Lp 2-11-405-655.

_____. **Viva a Viola**. LP SALP 61039, Sabiá,1991.

Tião Carreiro e Pardinho. **Encantos da Natureza**. LP 1-71-405-577, Continental,1968.

_____. **Os Grandes Sucessos**. LP1-71-405-579, Continental,1973.

_____. **Pagodes**. LP 1-71-405-584, Continental,1977.

_____. Modas de Viola Classe A (vol.4). LP 1-71-405-640.

Vieira e Vieirinha. **30 anos de Viola e Catira**. LP-2.11.405.29-89, Continental:Chantecler,1980.

_____. **Dançando a Catira**, LP 10340500, Continental:Chantecler,1976.

Zico & Zeca. **Zico & Zeca Cantam Teddy Vieira**. CD 179325-2. Chantecler:Warner,1994.

Zilo & Zalo. **Som da Terra**. CD 995050-2, Chantecler:Warner Music,1994.
