

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA ‘JÚLIO DE MESQUITA FILHO’
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Ricardo Poletini

NOVA VIOLA BRASILEIRA
UMA CENA MUSICAL MARCADA POR EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS HÍBRIDAS E
MEDIAÇÕES CULTURAIS E COMUNICACIONAIS

Bauru
2022

Ricardo Poletini

NOVA VIOLA BRASILEIRA
UMA CENA MUSICAL MARCADA POR EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS HÍBRIDAS E
MEDIAÇÕES CULTURAIS E COMUNICACIONAIS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura Artes, Comunicação e Design da UNESP, câmpus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Doutor em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Laan Mendes de Barros

Bauru
2022

P765n	Polettini, Ricardo Nova viola brasileira : uma cena musical marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais / Ricardo Polettini. -- Bauru, 2022 253 p. : il., fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Laan Mendes de Barros 1. Viola brasileira. 2. Experiência estética. 3. Cena musical. 4. Miatização. 5. Híbridos culturais. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RICARDO POLETTINI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de março do ano de 2022, às 09:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de RICARDO POLETTINI, intitulada **Nova viola brasileira: uma cena musical marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES (Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Doutor HEROM VARGAS SILVA (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social / Universidade Metodista de São Paulo, Professor Associado JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO (Participação Virtual) do(a) Centro de Artes, Humanidades e Letras / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVA-
DO _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS

A todos que amam e se dedicam à arte e à ciência.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Laan Mendes de Barros, pela provocação que me levou a realizar esta pesquisa, pela paciência e dedicação e por me mostrar que Comunicação e arte caminham juntas.

Ao grupo de pesquisa MIDIAisthesis, pela oportunidade de compartilhar de ricas leituras com os colegas e professores e que tanto me ajudaram a edificar este trabalho.

Aos violeiros Ivan Vilela, Paulo Freire, Levi Ramiro e Ricardo Vignini e à violeira Letícia Leal, por terem aceito o convite para participar desta pesquisa e pela generosidade com que compartilharam suas impressões e experiência no universo da viola brasileira.

À banda *Mercado de Peixe*, pelos anos de convivência, amizade e experiências estéticas.

A meu pai, Décio, que me levou àquelas primeiras aulas de violão. A minha mãe, Maria Olinda, que sempre apoiou meus sonhos. A minha irmã, Ana Paula, pela cumplicidade de toda a vida. E a meu irmão, Rodrigo, que certamente estaria muito orgulhoso de mim neste momento.

A minha esposa, Marcia, pelo amor e companheirismo.

A minha filha, Gabriela, pela alegria e inspiração.

*Mineiro cantou calango no Rio Grande do Sul
Caipira dançou catira lá no Xingu
A dança do carimbó foi em São Paulo que eu vi
Gaúcho dançar rancheira no Piauí
O carioca no Rio tocando viola de cocho
Índio faz roda de choro no Mato Grosso*

(Levi Ramiro)

POLETTINI, Ricardo. **Nova viola brasileira:** uma cena musical marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais. 253 p. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP.

RESUMO

A tese analisa a música de viola brasileira contemporânea em uma abordagem comunicacional e estética. Desenvolve articulações entre a ideia de uma cena musical da viola na atualidade com os conceitos de mediações culturais da comunicação e mediações comunicacionais da cultura, hibridismos e transculturação. O estudo assume a noção de experiência estética em sua dimensão relacional, enquanto percepção sensível partilhada em uma sociedade que tem na mídia um elemento chave de sua estrutura, e se insere no campo da produção de sentidos na cultura midiaticizada. Desde que foi introduzida no Brasil pelos portugueses, no século XVI, a viola se difundiu por várias regiões do país e passou por uma série de transformações ao longo da história, principalmente no século XX, a partir das primeiras gravações das duplas caipiras, quando alcançou sucesso no rádio, cinema e TV. No século XXI, a nova viola brasileira se manifesta como cena musical, estabelecendo práticas de produção, consumo e circulação em um ambiente de transculturação e referências cruzadas, resultando em poéticas híbridas que se desdobram em novas experiências estéticas, em um reiterado ciclo criativo. A tese traz uma análise interpretativa sobre a cena musical da nova viola brasileira fundamentada em pesquisa documental e bibliográfica e em entrevistas com violeiros, que falam sobre sua relação com a música, a indústria cultural, as tradições e o ambiente digital. A pesquisa realizada nos permite afirmar que a nova viola brasileira constitui uma cena musical marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais. As discussões contribuem para compreensão de fenômenos comunicacionais no âmbito da música popular e da sociedade em processo cada vez mais acelerado de midiaticização.

Palavras-chave: Viola brasileira; Experiência estética; Cena musical; Midiaticização; Mediações; Hibridismos culturais.

POLETTINI, Ricardo. **New brazilian viola**: a musical scene marked by hybrid aesthetic experiences and cultural and communicational mediations. 253 p. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP.

ABSTRACT

The thesis analyzes contemporary Brazilian viola music in a communicational and aesthetic approach. It develops articulations between the idea of a musical scene of the viola nowadays with the concepts of cultural mediations of communication and communicational mediations of culture, hybridisms and transculturation. The study assumes the notion of aesthetic experience in its relational dimension, as a sensitive perception shared in a society that has the media as a key element of its structure, and is inserted in the field of production of meanings in mediatized culture. Since it was introduced in Brazil by the Portuguese, in the 16th century, the viola has spread through several regions of the country and has undergone a series of transformations throughout history, especially in the 20th century, from the first recordings of the caipira duos, when it reached success on radio, film and TV. In the 21st century, the new Brazilian viola manifests itself as a musical scene, establishing production, consumption and circulation practices in an environment of transculturation and cross-references, resulting in hybrid poetics that unfold into new aesthetic experiences, in a reiterated creative cycle. The thesis brings an interpretative analysis of the musical scene of the new Brazilian viola based on documentary and bibliographic research and on interviews with guitar players, who talk about their relationship with music, the cultural industry, traditions and the digital environment. The research carried out allows us to affirm that the new Brazilian viola constitutes a musical scene marked by hybrid aesthetic experiences and cultural and communicational mediations. The discussions contribute to the understanding of communicational phenomena in the context of popular music and society in an increasingly accelerated process of mediatization.

Keywords: Brazilian viola; Aesthetic experience; Music scene; Mediatization; Mediations; Cultural hybrids.

POLETTINI, Ricardo. **Nueva viola brasileña**: una escena musical marcada por experiencias estéticas híbridas y mediaciones culturales y comunicacionales. 253 p. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP.

RESUMEN

La tesis analiza la música de viola brasileña contemporánea en un enfoque comunicacional y estético. Desarrolla articulaciones entre la idea de escena musical de la viola en la actualidad con los conceptos de mediaciones culturales de la comunicación y mediaciones comunicacionales de la cultura, hibridismos y transculturación. El estudio asume la noción de experiencia estética en su dimensión relacional, como percepción sensible compartida en una sociedad que tiene a los medios como elemento clave de su estructura, y se inserta en el campo de la producción de sentidos en la cultura mediatizada. Desde que fue introducida en Brasil por los portugueses, en el siglo XVI, la viola se ha extendido por varias regiones del país y ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo de la historia, especialmente en el siglo XX, desde las primeras grabaciones de los dúos de caipira, cuando alcanzó el éxito en la radio, el cine y la televisión. En el siglo XXI, la nueva viola brasileña se manifiesta como escena musical, estableciendo prácticas de producción, consumo y circulación en un ambiente de transculturación y cruces de referencias, resultando en poéticas híbridas que se despliegan en nuevas experiencias estéticas, en un ciclo creativo reiterado. La tesis trae un análisis interpretativo de la escena musical de la nueva viola brasileña a partir de investigaciones documentales y bibliográficas y de entrevistas con guitarristas, que hablan de su relación con la música, la industria cultural, las tradiciones y el entorno digital. La investigación realizada permite afirmar que la nueva viola brasileña constituye un escenario musical marcado por experiencias estéticas híbridas y mediaciones culturales y comunicacionales. Las discusiones contribuyen a la comprensión de los fenómenos comunicacionales en el contexto de la música popular y de la sociedad en un proceso de mediatización cada vez más acelerado.

Palabras-claves: Viola brasileña; Experiencia estética; Escena musical; Mediatización; Mediaciones; Hibridismos culturales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Reprodução de material de divulgação da segunda edição do festival <i>Caipira Groove</i> , em Campinas – SP, em 2003.....	40
Figura 2: Reprodução de capa do CD <i>Moda Nova</i> (2003 – <i>Obi Music</i>).....	41
Figura 3: Reprodução de capa do CD <i>Roça Elétrica</i> (2003 – <i>Atração Records</i>).....	42
Figura 4: Primeiro mapa das mediações de Martín-Barbero: as mediações culturais da comunicação	68
Figura 5: Segundo mapa das mediações: mediações comunicativas da cultura.....	69
Figura 6: Terceiro mapa das mediações: Mutações comunicativas e culturais contemporâneas	70
Figura 7: Quarto mapa das mediações: Mutações culturais.....	71
Figura 8: Reprodução de material de divulgação da segunda edição do festival <i>Caipira Groove</i> , em Campinas – SP, em 2003.....	94
Figura 9: Reprodução de capa do DVD <i>Violeiros do Brasil</i> (2008).....	95
Figura 10: Reprodução de peça de divulgação da edição <i>online</i> do festival <i>Violeiros do Brasil</i> (2021).....	96
Figura 11: Reprodução de peça de divulgação do festival <i>Nova Viola Brasileira – Instrumental</i> (2020).....	97
Figura 12: Reprodução de peça de divulgação do CD <i>Viola Paulista Volume 1</i> (2018 – <i>Selo Sesc</i>).....	100
Figura 13: Ivan Vilela – foto reproduzida da página do violeiro no Facebook.....	102
Figura 14: Paulo Freire – crédito: Adriano Rosa (reprodução site sescsp.org.br).....	109
Figura 15: Levi Ramiro – crédito: Adriano Rosa (reprodução site leviramiro.com.br).....	114
Figura 16: Ricardo Vignini – crédito: (reprodução site leviramiro.com.br).....	118
Figura 17: Letícia Leal - crédito: Adriano Rosa (reprodução site leviramiro.com.br).....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – VIOLA BRASILEIRA: UMA HISTÓRIA DE TRANSFORMAÇÕES.....	24
1.1 Viola portuguesa e matrizes indígenas.....	25
1.2 A midiaticização da música de viola.....	30
1.3 A viola redescoberta.....	36
1.4 O movimento pós-caipira e as experiências estéticas híbridas.....	39
CAPÍTULO 2 – MÚSICA POPULAR, MUDIATIZAÇÃO, HIBRIDISMOS CULTURAIS E TRANSCULTURAÇÃO	44
2.1 Mudiaticização, lógicas das mídias e música popular.....	46
2.2 Híbridismos e música popular no contexto da mudiaticização e transculturação.....	52
2.3 Música de viola na sociedade em mudiaticização.....	57
CAPÍTULO 3 – MEDIAÇÕES COMUNICACIONAIS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	61
3.1 Mediações culturais da comunicação e o mapa noturno.....	62
3.2 Das mediações culturais da comunicação às mediações comunicacionais da cultura	66
3.3 Mediações culturais e comunicacionais e experiência estética.....	72
CAPÍTULO 4 – O VIOLEIRO NA CENA MUSICAL DO SÉCULO XXI.....	78
4.1 Cena, gênero, mudiaticização e experiência estética.....	80
4.2 Nova viola brasileira: uma cena musical no século XXI.....	92
4.3 Encontro com o violero: o músico e a cena.....	101
4.3.1 Ivan Vilela: a viola brasileira e a colonização cíclica.....	102
4.3.2 Paulo Freire: Urucuia rio abaixo.....	109
4.3.3 Levi Ramiro: as purungas de Estiva.....	114
4.3.4 Ricardo Vignini: entre sirenes e seriemas.....	118

4.3.5 Letícia Leal: dentro da cena, dentro do tom.....	123
4.4 Encruzilhada: viola, tradições, cultura de massa e ambiente digital.....	126
4.4.1 Matrizes culturais, tradições e hibridismos.....	127
4.4.2 Formatos industriais, música caipira e música sertaneja.....	136
4.4.3 Lógicas de produção, redes digitais e ambiente virtual.....	140
4.4.4 Espacialidade, a viola, o rural e o urbano.....	144
4.4.5 Viola caipira, sertaneja, nordestina, mineira, viola brasileira.....	145
CAPÍTULO 5 – CENA MUSICAL DA NOVA VIOLA BRASILEIRA:	
MIDIATIZAÇÃO, MEDIAÇÕES, HIBRIDISMOS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA..	149
5.1 A cena musical da nova viola brasileira: uma cena dentro da cena.....	150
5.2 A nova viola brasileira, Martín-Barbero e os mapas das mediações.....	155
5.2.1 O rádio, a TV e a cotidianidade familiar.....	157
5.2.2 Diacronia e tensionamentos entre matrizes culturais e formatos industriais.....	157
5.2.3 Identidade e tensionamentos entre matrizes culturais e lógicas de produção.....	159
5.2.4 Tecnicidade e tensionamentos entre lógicas de produção e formatos industriais.....	160
5.2.5 Ritualidade e tensionamentos entre fluxos e espacialidade.....	160
5.2.6 Narrativas e tensionamentos entre lógicas de produção e formatos industriais.....	162
5.3 Viagens, hibridismos e transculturação.....	163
5.4 Miatização, experiência estética e a cena musical da nova viola brasileira.....	166
5.5 A nova viola brasileira no velho Brasil do século XXI	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
APÊNDICES - ENTREVISTAS	189
Ivan Vilela	190
Paulo Freire	199
Levi Ramiro.....	210
Ricardo Vignini	223
Letícia Leal.....	235

INTRODUÇÃO

Quando comecei a tocar violão, por volta dos sete anos de idade, a primeira música que aprendi foi *O menino da porteira*, um cururu de Teddy Vieira e Luís Raimundo que narra a tragédia de um menino morto por um “boi sem coração”. Lembro que me comovia muito essa história: como deixaram uma criança cuidando da porteira sozinho sabendo desse perigo? A sugestão de repertório ao professor deve ter partido do meu pai, que também queria aprender a tocar naquela época. Frequentamos juntos algumas aulas no início dos anos 1980. Lembro de ter aprendido a afinar o violão, a fazer alguns ritmos e acordes básicos a partir de cifras: D (*ré* maior), A (*lá* maior), E7 (*mi* com sétima) etc. Ficamos com uma apostila feita pelo professor, com ilustrações e textos datilografados. Vez ou outra voltava àquelas páginas, relia nomenclatura das partes do violão, modelos de acordes, figuras rítmicas, algumas canções cifradas para acompanhamento e alguns solos transcritos, não em partitura, mas numa espécie de tablatura numérica, onde os números 1 a 6 representavam as cordas do violão, e os algarismos subsequentes, separados por um traço desse primeiro, correspondiam à casa no braço do instrumento. Por exemplo: o número 1-12 significava apertar a décima segunda casa na corda 1 (*mi*) do violão. Entre as músicas transcritas nesse sistema estava justamente *O menino da porteira*, incluindo introdução e melodia principal, em duetos de terças. Naquela época, muitos anos após da primeira gravação - de 1955, pela dupla Luizinho e Limeira - a canção ainda era muito presente no imaginário do público. Isso porque, além de ter sido um grande sucesso no rádio, em 1973 foi regravada por Sérgio Reis, em um estilo diferente daquele das duplas, em voz solo em vez de dueto, e sem o tradicional acompanhamento de viola e violão. O cantor trouxe uma versão mais próxima do sucesso que fazia na época da Jovem Guarda, com guitarra, baixo e bateria, diluindo a rispidez do cururu num ritmo binário mais fluido, com adornos de flautas, coro de vozes e suíte de cordas. O sucesso foi potencializado mais ainda em 1976, quando o cantor viveu nas telas do cinema o papel do peão de boiadeiro personagem da canção.

Nos anos seguintes, segui aprendendo música sozinho, com revistinhas de acordes vendidas nas bancas de jornal e, de vez em quando, aulas com algum professor. Do violão de acampamento fui para a guitarra elétrica, para as bandas de rock, palcos e festivais. Pouco antes da virada para os anos 2000, já trabalhando como jornalista, tive a oportunidade de tocar uma viola pela primeira vez, durante uma entrevista com o violeiro Levi Ramiro, que divulgava em Bauru seu primeiro CD, *Maracanãs* (1997). Pedi para experimentar o instrumento, que ele mesmo tinha construído. O som da viola trouxe instantaneamente a lembrança daqueles primeiros acordes aprendidos na infância. Alguns meses depois, juntei as economias de repórter e encomendei com ele minha primeira viola. Depois de pronta, levá-la aos ensaios da banda na época, a *Mercado de Peixe*, foi inevitável. Entendemos logo que aquele som estaria na nossa música dali para frente. As experiências estéticas com a viola caipira nos renderam ao grupo quatro discos autorais, *Roça Elétrica* (2003 - Atração Records) e *Territórios Interioranos* (2006 - independente), *Caminho do Peabiru* (2014 - independente) e *Água da Faca* (2015 - independente/Proac) e nos inseriu, no início dos anos 2000, numa cena de bandas paulistas que buscavam nas sonoridades interioranas, principalmente na viola, uma identidade musical, aos moldes do que tinha acontecido, por exemplo, como o movimento Manguebeat, em Recife-PE.

O fato é que *O menino da porteira* - que foi um estopim dessa trajetória pessoal e, talvez motivadora primal desta pesquisa - tornou-se uma das músicas mais conhecidas do cancionário popular brasileiro. Na gravação de lançamento, trazia os principais elementos estéticos daquilo que hoje se chama de “música caipira raiz”, um formato consagrado pelo rádio entre os anos 1940 e 1950, caracterizado, conforme explica o pesquisador Ivan Vilela (2011), pelo canto das duplas em vozes intervaladas acompanhadas pelo violão e pela viola. Em sua tese de doutorado, *Cantando a própria história*, Vilela mostra que o rádio proporcionou algo raro na história: dar voz a um segmento social marginalizado culturalmente. A imagem do caipira difundida no início do século XX, de sujeito preguiçoso, maltrapilho, de costumes rudes, era o oposto da noção de modernidade positivista que se pretendia na recém-criada República. Ao levar sua música ao rádio, o caipira narrou aos quatro ventos suas vivências e desventuras, tendo assim registrada a sua versão da história. Com quase um século de inserção na mídia - as primeiras gravações foram em 1929 - a música das duplas do rádio tornou-se uma matriz sonora muito difundida entre violeiros na atualidade.

A partir das gravações e difusão pelo rádio, a música caipira incorporou novas formas de produção e escuta, deixando de ser uma manifestação cultural localizada, de um

território específico, para se tornar um fenômeno de comunicação. E como produto de mídia, passou a ser apropriada por artistas e público, que a partir dela desenvolveram novas poéticas, que se desdobram em experiências estéticas, num ciclo criativo potencializado pelos espaços de compartilhamento na sociedade em processo cada vez mais acelerado de midiaticização, tal qual nos propõem José Luiz Braga (2012, 2015) e Stig Hjarvard (2012, 2014).

Ao longo do século XX, a música caipira midiaticizada foi incorporando diferentes elementos nos arranjos, sendo influenciada por ritmos estrangeiros que eram sucesso nas rádios brasileiras e nas trilhas do cinema. As rádios e gravadoras logo perceberam um grande filão comercial nessas misturas. Duplas e compositores ligados à indústria do entretenimento mais afeitos a tais influências foram se distanciando cada vez mais do formato que hoje se chama de “caipira raiz”, conservando apenas alguns elementos simbólicos, mais visuais e discursivos do que musicais, como a formação em duplas e o nome sertanejo, que associa o estilo a um certo *ethos* rural, desfrutando, assim, de um capital simbólico (BOURDIEU, 1989) adquirido pelos anos de sucesso no rádio. A música de viola ativa a memória afetiva de grandes públicos, o que para a indústria cultural é muito positivo no sentido publicitário e mercadológico. No mundo todo, os formatos industriais se apropriam de matrizes populares, numa relação quase sempre conflituosa, podendo tanto substituir tradições quanto apenas reproduzi-las. As matrizes, por sua vez, podem resistir ou absorver tais padrões, se distanciando das motivações originais das manifestações que lhe deram origem, numa dinâmica próxima do que descreve Muniz Sodré (2006), em *As estratégias sensíveis*.

Sob o ângulo de seus conteúdos, essas culturas, também ditas “rústico-plebeias”, parecem tender hoje à assimilação ou hibridização com a cultura massiva, tecnologicamente produzida, sem referência ao sagrado, sem intervalos demarcados (das produções fonográficas à televisão) vem penetrando irreversivelmente, seja para tomar o lugar, seja para reproduzir os seus conteúdos, no que se costumava chamar de “festas do povo”. (SODRÉ, 2006, p.222).

A matriz caipira midiática cria os substratos sonoros que vão compor grande parte das bases da música da viola brasileira na atualidade, expressa em formatos distintos: seja por duplas e violeiros que preservam o estilo tradicional, seja por artistas que reestilizam a música de viola para trazê-la próxima às performances do sertanejo pop, e também por violeiros concertistas, num movimento que teve expressivo incremento nas décadas de 1990 e 2000 - levando a música de viola a uma maior complexidade em termos de mistura de referências, entre matrizes tradicionais e globalizadas, o que vai refletir nas composições, arranjos, performances, modos de escuta, e também resultar em novas práticas de produção, circulação

e divulgação, estabelecendo-se uma cena ligada a uma nova maneira de se pensar a música de viola brasileira.

Tal movimento ganhou ainda mais evidência e força com o avanço da internet e das redes sociais. A circulação da produção dos violeiros foi ampliada com as plataformas de *streaming* e comunidades de violeiros e violeiras foram criadas nas diversas redes, além da profusão de cursos de viola e aulas *online*, o que potencializa o estudo da viola entre as novas gerações. Festivais de música de viola ganharam versões para o ambiente digital. Em 2020, o violeiro Fernando Sodré e a violeira Letícia Leal realizaram a primeira edição do *Festival A Nova Viola Brasileira*, que reuniu artistas dessa cena musical da viola mais experimental, que traz matrizes tradicionais em diálogo com elementos da música globalizada, entre eles, os próprios organizadores e outros nomes expressivos da viola no Brasil, como Neymar Dias, Ricardo Vignini, Fabrício Conde e Arnaldo Freitas.

Esse movimento em torno de uma viola autoral no Brasil, embora sem uma denominação específica, já é discutido em estudos acadêmicos, inclusive de violeiros, como Roberto Corrêa (2014), no campo da Musicologia, e Ivan Vilela (2011), na Psicologia Social. Já na tese *Mestres de ontem e hoje - uma sociologia da viola caipira*, de Luiz Antonio Guerra (2021), numa abordagem sociológica, é utilizado o termo “nova viola brasileira” para designar o segmento dessa viola mais experimental. Essa vertente, no entanto, está abrangida na tese como uma das expressões da “viola caipira contemporânea”, categoria que também incluiu a viola dos folgedos, ou seja, dos grupos tradicionais ainda em atividade, como as folias de reis, e também a “viola caipira no mercado fonográfico contemporâneo”, ao qual associam-se artistas que reestilizam a música de viola caipira tradicional, principalmente o pagode caipira de Tião Carreiro, numa roupagem mais próxima às performances das duplas dos megashows do sertanejo universitário.

O que denomino como *nova viola brasileira* não é propriamente uma vertente da prática do instrumento, mas um amplo e difuso movimento constituído por violeiros e violeiras que se utilizam da viola para explorar variadas vertentes musicais, como a música instrumental e a canção, tocando e/ou cantando sozinhos, em formação de duos, trios, bandas, câmaras ou orquestras, trazendo influências plurais, como a música erudita, as manifestações folclóricas e diversos ritmos da música popular brasileira, latino-americana e mundial. A viola caipira abriu-se a qualquer linguagem musical – “tudo pode ser tocado na viola” –, o que faz desse movimento essencialmente inovador, se levarmos em conta a trajetória da viola caipira vinculada ao meio rural e ao gênero fonográfico sertanejo. (GUERRA, 2021, p. 169).

Dessa forma, parece adequado, como formas de denominação ao segmento mais experimental e autoral da viola na atualidade, o termo “nova viola brasileira”. Assim como seria pertinente a denominação “viola brasileira contemporânea”, que se diferencia da categoria proposta por Guerra (2021), “viola caipira contemporânea”, pois, como será discutido neste estudo, a apesar de ser a mais presente, a matriz caipira é uma das que estão em jogo na música de viola da atualidade, daí a preferência pelo termo “viola brasileira” em vez de “viola caipira”, tanto para se referir ao instrumento como para a definição da cena escolhida como recorte nesta pesquisa. No entanto, sob uma perspectiva da experiência estética, que consideramos ser a chave para a compreensão de fenômenos no campo da comunicação e arte, o termo “nova viola brasileira” parece ser mais aplicável à ideia de experimentação, de inovação, de novidade. E “novidade” é um elemento constitutivo da experiência estética que caracteriza a cena da “nova viola brasileira”, e por isso será utilizado para definir a cena objeto deste estudo.

E essa música da nova viola brasileira vem encontrando novos espaços de escuta e produção no ambiente digital e nas redes sociais, o que se aproxima da ideia de cena musical, termo trazido ao debate acadêmico nos anos 1990 a partir das proposições de Will Straw (1991; 2006; 2013) e que vem sendo discutido no âmbito da pesquisa em comunicação, seja pela leitura que o termo permite sobre as conexões que se formam em torno dos gêneros musicais, seja por sua abrangência às vezes tomada como excessiva. Conforme Jeder Janotti Jr. (2014), nas cenas, se formam territórios de experiências e consumo. É a cena que conecta o gênero musical ao ambiente comunicacional. As cenas musicais comportam-se como um “enquadramento de práticas de escuta que englobam experiências estéticas, redes sociais e lógicas econômicas”. (JANOTTI JR., 2014, p.14).

As cenas musicais, nesses moldes, são uma expressão dos contextos urbanos, e a música da nova viola brasileira é urbana. Manifesta-se a partir de uma complexidade sonora que recombina matrizes rítmicas, fraseados e padrões melódicos com elementos da música globalizada, mantendo conexões afetivas com a ancestralidade cultural e territorial, o que o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa (2002) chama de “essência caipira”, e que pode levar o ouvinte a experimentar, a partir sua rede de referenciais e mediações, uma aproximação com temporalidades e territorialidades rurais, sonoridades que remetem a tempos passados, sensibilidades que são potencializadas no atual contexto de intenso fluxo de pessoas e culturas, conforme lembra Laan Mendes de Barros (2012a), de “desterritorialização e interculturalidade”.

Nesse contexto, identificamos a nova viola brasileira como uma cena musical, um movimento que se configura como um fenômeno comunicacional, em um processo em que o insere nas lógicas da sociedade em processo cada vez mais acelerado de midiatização (Braga, 2015), uma sociedade que tem a mídia como elemento-chave de sua estrutura, o que insere este estudo no campo da produção de sentidos na cultura midiatizada. A cena musical da nova viola brasileira estabelece práticas de produção, consumo e circulação em um ambiente de transculturação e referências cruzadas, resultando em poéticas híbridas que se desdobram em novas experiências estéticas, em um reiterado ciclo criativo.

A experiência estética pode ser entendida como uma ação cognitiva em que o espectador confere sentidos ao objeto comunicacional apresentado, a partir de seus referenciais e sensibilidades, fazendo da recepção um campo de interpretações e apropriações sensíveis, que se desdobram em reinterpretações e recriações. Assim, podemos pensar o processo comunicacional e, especialmente, a recepção como um local de “estesia”, ou, conforme nos traz Barros (2017), a comunicação “sem anestesia”. A recepção ativa e consciente potencializa a configuração de novos produtos e significados, criando um terreno para a “pós-produção”, como escreve Nicolas Bourriaud (2009b, p.41), assumindo um papel como de um “consumidor inteligente e potencialmente subversivo: o usuário das formas.” Um usuário que cria novas formas a partir do que lhe é apresentado, que inova sobre o que parecia estar estagnado, pronto e acabado. Dá novas possibilidades ao objeto artístico disposto que, nesse sentido, sempre estará inacabado.

Esse ciclo permanente de recriações, de poéticas que se desdobram em novas experiências estéticas, consiste em um sistema social de trocas simbólicas em constante renovação, em que tradições se encontram com elementos globalizados, gerando experiências estéticas híbridas, que expressam um contexto mundial de transculturação, que de acordo com Ianni (2003), pode ser entendido como um longo e permanente processo transformações, desencadeadas pelas trocas culturais resultantes de encontros, choques, disputas, dominações, assimilações, traduções, hibridações, e que são características do próprio processo civilizatório. As formas estéticas híbridas devem, no entanto, ser compreendidas em sua complexidade, não como tentativas de se isolar uma ou outra matriz, conforme aponta Herom Vargas (2007), quando se trata de arte e cultura, o termo “hibridismo” revela que está em jogo uma mistura que rompe com as classificações imediatas. “Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes” (VARGAS, 2007, p.20).

Na sociedade contemporânea, em processo cada vez mais acelerado de midiatização, essas trocas culturais e transformações ocorrem de forma ainda mais diferida e difusa, que resultam em experiências, usos e recriações imprevistas na ponta da produção. Braga (2012) afirma que uma das consequências da midiatização da sociedade seja um atravessamento dos campos sociais estabelecidos e a imprevisibilidade de situações decorrentes desse processo. Entendendo, aqui, a visão compartilhada pelo autor, de que campo social se constitui em uma “esfera de legitimidade”, ou, conforme cita Barros (2012b), seriam “espaços de legitimação”. Esses espaços sociais são locais importantes de observação acadêmica, pois, ainda de acordo com Barros (2012b), é nas apropriações ali vivenciadas que ocorre a produção de sentidos. Podemos entender a cena musical da nova viola brasileira como sendo ela mesma esse espaço.

A sociedade apropria-se, assim, dos aparatos tecnológicos, atribuindo novos sentidos para essas plataformas e que vão figurar, por sua vez, entre as mediações culturais do indivíduo, ou como mediações comunicacionais da cultura, nas proposições de Jesús Martín-Barbero. E, nesse sentido, os processos comunicacionais tornaram-se parte estruturante das próprias mediações culturais, ou seja, a cultura midiatizada passou a ser elemento-chave nas mediações das interações sociais.

Martín-Barbero (2004) propõe um redirecionamento em seus estudos da Comunicação - anteriormente alinhados à inserção cultural do receptor e suas mediações - agora, denotando a necessidade de se direcionar o foco para as mediações comunicacionais da cultura. Barros (2012b) lembra que Martín-Barbero adota, então, a denominação mediações comunicacionais da cultura, referindo-se não somente aos produtos culturais, mas à sociedade e à política. E essa formulação nos permite traçar um paralelo entre os conceitos de mediações e midiatização. As “mediações comunicacionais da cultura” poderiam, assim, ser entendidas como midiatização da cultura.

Esse deslocamento de foco também parte da ideia de que as tecnologias midiáticas passaram a estar cada vez mais presentes no cotidiano da sociedade, diminuindo-se, então, o estranhamento em relação aos dispositivos e seus usos, o que justifica o enfoque deste estudo na compreensão das mediações comunicacionais da cultura presentes nas transformações da música de viola e nos usos do instrumento.

Assim como o estudo da comunicação precisa considerar as mediações culturais que modulam as relações dos sujeitos nos processos comunicacionais, é preciso conduzir o estudo da cultura desde a perspectiva comunicacional. Ou seja, as duas formulações de Martín-

Barbero devem ser pensadas de maneira dialética e complementar. Existem mediações culturais nos processos comunicacionais, assim como existem mediações comunicacionais nos processos culturais da sociedade contemporânea. São como duas faces da mesma moeda. Sob essas lógicas, não faz sentido que as questões das investigações em Comunicação recaiam sobre as funcionalidades dos aparatos técnicos ou seus efeitos sobre a sociedade, mas na esfera da recepção, onde agem as mediações culturais e comunicacionais, conforme nos propõe Martín-Barbero (2004).

As reflexões aqui expostas levam a inferir que a chave da compreensão da cena musical da nova viola brasileira, enquanto fenômeno midiático, se dá no campo da percepção, da sensibilidade, no campo das subjetividades, afetos e gostos, elementos que articulam comunicação e a noção de experiência estética. Desta forma, no campo teórico, a tese se apoia nos conceitos de mediação da sociedade, das mediações culturais e comunicacionais da cultura, hibridismos culturais e nas articulações da comunicação no campo da fenomenologia da percepção estética, assumida neste estudo em sua dimensão relacional, enquanto percepção sensível partilhada.

Tomada como objeto de estudos no campo da Comunicação, a cena musical da nova viola brasileira suscita algumas questões: Se a música de viola está inserida no processo de mediação da sociedade, que fenômenos de comunicação podem aí ser identificados? Como as experiências estéticas e hibridizações se relacionam com as mediações culturais e comunicacionais? Se a produção de sentidos se dá num espaço compartilhamento de sensibilidades e afetos, como a noção de experiência estética contribui na compreensão do objeto estudado?

A partir dessas questões, foram traçados os objetivos. No aspecto geral, o propósito nesta pesquisa foi, a partir de uma perspectiva histórica e comunicacional, tecer uma análise interpretativa sobre a cena musical da nova viola brasileira, tendo como apoio argumentativo entrevistas semi-estruturadas com violeiros e o aporte teórico dos estudos das mediações culturais e comunicacionais da cultura, hibridismos culturais, mediação e experiência estética. Especificamente, as metas foram identificar situações e contextos em que lógicas das mídias foram fatores relevantes para transformações estéticas na música de viola; identificar fundamentos teóricos do campo das mediações, mediação, hibridismos e experiência estética que embasassem as proposições sustentadas; coletar dados qualitativos por meio de documentação direta, a partir de entrevistas com violeiros inseridos no contexto do recorte proposto.

Assim, o primeiro capítulo da tese compreende um percurso histórico da viola no Brasil, não com objetivo de se esgotar a historiografia do instrumento e seus usos no país, mas sim de materializar o objeto midiático em suas dimensões sociais e culturais ao longo do tempo, evidenciando suas formas de apropriação nas diferentes temporalidades. Abrange desde a chegada da viola portuguesa ao Brasil, o surgimento dos primeiros ritmos caipiras, a partir do encontro entre os europeus e os nativos, as primeiras gravações das duplas, o sucesso no rádio, TV e cinema, até chegar aos dias atuais, em que identificamos a cena musical da nova viola brasileira.

No segundo capítulo, abordamos os conceitos de midiatização da sociedade, as lógicas da mídia e suas relações com a música popular, a partir das proposições de José Luiz Braga (2012, 2015), Stig Hjarvard (2012, 2014), Eliseo Verón (2014) e Muniz Sodré (2006). Também aborda os hibridismos culturais e a música popular no contexto da transculturação, colocando em debate conceitos e proposições de García Canclini (2015), Homi Bhabha (1998), Octávio Ianni (2003), Peter Burke (2010) e Herom Vargas (2007).

O terceiro capítulo as mediações culturais e comunicacionais da cultura propostas por Martín Barbero e detalha os mapas teórico-metodológicos, que fazem parte de um conjunto epistemológico desenvolvido pelo autor espanhol-colombiano ao longo dos últimos 30 anos e que tomou corpo no campo da pesquisa em Comunicação na América Latina, sobretudo nos estudos da recepção. Os mapas serão a base para as análises das entrevistas com os violeiros no capítulo seguinte. A cada nova reformulação, outras mediações passam a tensionar as práticas de sociabilidade, as noções de espacialidade e identidade, que se tornam nômades, vinculadas a territórios móveis e espacialidades fluidas. A metodologia dos mapas, tal qual proposta por Martín-Barbero, possibilita olhares a partir de múltiplas trajetórias, ampliando-se, assim, a interposição de relações entre sucessivas camadas conceituais, o que amplia o espectro interpretativo e a abertura ao posicionamento crítico a cada nova interligação de pontos. Conforme destaca a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2018), tal estratégia metodológica se adequa a cada objeto, pois, segundo ela,

[...] desenha não exatamente mapas no sentido tradicional do termo e sim diagramas, que se referem a lugares e movimentos marcados não por determinismos, mas por densidades, intensidades e expõem as linhas de força de um determinado espaço, que neste caso, é o campo da comunicação. (LOPES, 2018, p. 46).

Ainda no terceiro capítulo relacionam-se as mediações culturais e comunicacionais da cultura com a noção de experiência estética, tomada como percepção sensível partilhada no processo comunicacional, com base nas formulações de Laan Mendes de Barros (2012, 2017 e 2021), Jacques Rancière (2009 e 2012), Nicolas Bourriaud (2009a/b) e Muniz Sodré (2006). O quarto capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, discorre-se sobre a noção de gênero musical de Felipe Trotta (2008) e Franco Fabbri (2017) e de cena musical, discutida Will Straw (1991; 2006; 2013), Simone Pereira de Sá (2013), Micael Herschmann (2013), Felipe Trotta (2013) e Jeder Janotti Jr. (2014) para se chegar ao recorte da cena musical da nova viola brasileira, objeto deste estudo. Certamente outros autores do campo da pesquisa em música e comunicação midiática no Brasil, de diversos estados e regiões do país teriam muito a contribuir com este trabalho, que não se fecha às muitas indagações suscitadas pelos conceitos de cena e gênero. Nesse sentido, a ideia é que as reflexões aqui trazidas também possam ser percebidas numa perspectiva de diálogo que se abre.

Com base em pesquisa documental, ainda nessa primeira parte, descrevem-se eventos e produções recentes que materializam a cena estudada. Delimitada a cena, trazemos alguns de seus personagens para descrevê-la, na forma de entrevistas semi-estruturadas, balizadas nos mapas teórico-metodológicos das mediações culturais e comunicacionais da cultura de Martín-Barbero. Os dados qualitativos levantados nas entrevistas, em cruzamento com o aporte teórico estudado compõem a análise interpretativa apresentada no Capítulo 5. Assim, as informações trazidas pelos entrevistados são relacionadas às mediações descritas no sistema de Martín-Barbero e discutidas sob a luz dos conceitos que embasam a tese, concluindo com a aproximação da cena musical da nova viola brasileira ao contexto cultural do Brasil do século XXI. As considerações finais traçam uma síntese crítica da pesquisa e apontam possíveis desdobramentos no campo da pesquisa em Comunicação, especialmente nos estudos de fenômenos comunicacionais que transitem pelo campo da arte e da percepção sensível compartilhada, e cuja compreensão passa pela noção de experiência estética.

CAPÍTULO 1

VIOLA BRASILEIRA: UMA HISTÓRIA DE TRANSFORMAÇÕES E TRANSCULTURALIDADE

O intuito deste primeiro capítulo não é o de fazer uma revisão da historiografia da música de viola no Brasil, até porque autores no campo da História, Antropologia, Sociologia, Psicologia e, claro, da própria Música já se encarregaram dessa tarefa com muito mais propriedade, como alguns consultados para esta pesquisa, entre eles, Ivan Vilela, Roberto Corrêa, Gustavo Alonso, Rosa Nepomuceno, Romildo Sant’Anna, Antônio Cândido.

A ideia aqui é nos apoiarmos nesse conhecimento histórico sobre a música de viola brasileira para traçar uma linha do tempo pontuada por acontecimentos sociais, políticos e culturais e que, de alguma maneira, se articularam com a música de viola brasileira. Isso permitirá lançar um olhar em perspectiva sobre as transformações estéticas e suas relações com processo histórico, na tentativa de compreender tanto as interações no passado com as que se desenvolvem na sociedade contemporânea, altamente midiaticizada, e cujas lógicas são discutidas nesta tese.

Este capítulo está estruturado em quatro seções. A primeira tem enfoque na introdução da viola ao Brasil e sua utilização como estratégia de aproximação dos europeus com o indígena, o que resultou nos primeiros ritmos da música caipira. Na segunda seção, tratamos da consolidação da música caipira como gênero musical midiático e as consequentes transformações estéticas. O terceiro ponto descreve o processo de “avivamento” da viola no Brasil, apontado pelo violeiro Roberto Corrêa, um crescente interesse pela viola notado a partir dos anos 1960 e que vai se consolidando ao longo das décadas até chegar na cena musical da viola na atualidade. A última seção aborda a cena alternativa que se criou em torno da viola no circuito universitário de bandas independentes no início dos anos 2000.

A compreensão da origem histórica da viola e seus usos no período que antecede as gravações fonográficas nos ajuda a projetar de que maneira as transformações sociais, políticas e tecnológicas impactaram nas tradições e geraram matrizes, posteriormente midiaticizadas. A análise histórico-descritiva deste capítulo e discussões teóricas dos demais capítulos, sobre os conceitos de midiaticização, hibridismos, mediações culturais e comunicacionais e experiência estética, dará suporte argumentativo necessário para a análise interpretativa que a tese propõe.

1.1 Viola portuguesa e matrizes indígenas

Martins (2018b) e Vilela (2018) trazem que a música caipira começa a ser forjada dentro da chamada “língua geral”, ou *nheengatu*, uma mistura do tupi com a gramática

portuguesa e que foi utilizada pelos jesuítas na catequização dos índios. Foi predominante no Brasil entre os séculos XVI e XVIII, mesmo após sua proibição, já no final do século XVII, por imposição da coroa portuguesa. Vilela (2018), lembra a importância do Padre Anchieta na concepção dessa nova língua que surgia no Brasil:

Anchieta chegou ao Brasil em 1553. [...] Após dominar com fluência a língua geral falada entre os indígenas, começou a criar para ela uma gramática, nos moldes das línguas latinas, e um dicionário para auxiliar o trabalho de toda a ordem jesuítica no Brasil. Essa língua geral foi chamada nheengatu, que quer dizer língua boa, língua fácil. Até o século XVIII foi a principal língua utilizada no Sudeste e Sul do país. (VILELA, 2018, p.i.)

Sant’Anna (2015) aponta que, no Brasil daquela época, apenas documentos oficiais eram escritos na língua do colonizador, já que a população em geral se comunicava mesmo era na língua híbrida, que mais tarde também foi chamada de “dialeto caipira”. É da dificuldade do indígena de pronunciar, por exemplo, o “lh” potuguês que se ouve em algumas letras de canções caipira palavras como “muié”, em vez de mulher, ou “véio”, em vez de velho (MARTINS, 2018b). Atento ao dia a dia e à cultura dos índios, Anchieta encontra na musicalidade dos nativos a oportunidade de aproximação que precisava para consolidar a catequização, fazendo adaptações aos cantos e danças nativas, conforme descreve Vilela (2018):

Anchieta percebe uma particularidade destes povos nativos: que a música é o principal veículo na relação destes povos com o sagrado. Começa então a inserir textos litúrgicos em nheengatu nas melodias e danças indígenas, iniciando assim o seu processo de catequese. (VILELA, 2018, p.i.).

A liturgia era acompanhada musicalmente pela viola e pelos ritmos e danças indígenas. Esses encontros entre as diferentes matrizes dão origem ao cateretê, à catira e ao cururu, que compõem parte da complexidade rítmica da música caipira que se conhece hoje. Vilela (2018) situa a música caipira geograficamente a partir da difusão da viola como “porta-voz do homem do campo”, principalmente nas regiões Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste, mas, de acordo com o autor, “é nestas duas últimas onde ela encontra seu maior desenvolvimento no que toca à rítmica e gêneros onde é utilizada” (VILELA, 2018, p.i.). Como lembra Martins (2018b), trata-se do território abrangido originalmente pela Capitania de São Vicente, que compreende atualmente os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais.

Quando Vilela (2018) refere-se à complexidade rítmica e à diversidade de gêneros que a música de viola desenvolveu no território caipira, isso não deve ser tomado como valorização estética com intuito de comparação entre as diversas apropriações feitas a partir da viola por outras culturas no país. Haja vista o riquíssimo universo poético e musical criado em torno da viola nordestina – que se diferencia tecnicamente da viola caipira pela afinação e pelo número cordas – embora haja espaço e estrutura para dez cordas no instrumento, o repentista utiliza apenas 7 cordas, deixando três cravelhas sobressalentes. A simplicidade rítmica e harmônica da viola nordestina não impediu a criação das fantásticas fabulações de cantadores, repentistas e da poesia de cordel. A viola nordestina dá origem a um universo musical tão tradicional e rico quanto o da música caipira, e que também se desdobra em manifestações culturais diversas, transferindo sua sonoridade a outros instrumentos, como o violão, de artistas como Elomar, Xangai e Geraldo Azevedo, e formações de câmara, como o Quinteto Armorial. Assim, Djavan retrata com genialidade a rica simplicidade dos violeiros nordestinos, na música *Violeiros* (1992):

Anteontem minha gente, fui juiz numa função
De violeiros no Nordeste, cantando em competição
Vi cantar Dimas Batista e Otacílio seu irmão
Ouvi um tal de Ferreira, ouvi um tal de João

Um a quem faltava um braço, tocava com uma só mão
Mas como ele mesmo disse com veia de emoção
Eu canto a desesperança, vou na alma e dou um nó
Quem me ouvir vai ter lembrança de Tomás de um braço só

No âmbito acadêmico, uma definição do termo que teve bastante influência no campo da música popular brasileira foi a desenvolvida por Antonio Candido (1987), em sua tese de doutorado, de 1954, e que, dez anos depois, daria origem ao livro *Os Parceiros do Rio Bonito*. Nesse trabalho, o autor faz uma imersão antropológica pelo interior de São Paulo com objetivo de estudar os hábitos do homem rural da época, da alimentação às formas de socialização e cultura. Em sua conceituação, Candido relaciona termo caipira ao modo de vida, refutando, assim, definições etnicistas.

[...] o termo *caboclo* é utilizado apenas no primeiro sentido, designando o mestiço próximo ou remoto de branco e índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional. Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial). (CANDIDO, 1987, p.22)

Diversos tipos de viola coexistirem no Brasil desde a época colonial, como nos mostra Corrêa (2014): “a viola de cocho, a viola de buriti, a viola de fandango, viola repentista ou de-cantoria, a viola nordestina e a viola de samba do recôncavo baiano” (CORRÊA, 2014, p.15). No entanto, foi a viola de dez cordas, de origem portuguesa, a responsável por nos fazer chegar os ecos desse passado rural brasileiro. Conforme Martins (2018a, p.i.), um som que representa “um mundo bucólico, ligado à natureza, onde as pessoas vivem da terra e para a terra”.

As afinações e maneiras de distribuir as cordas nas várias regiões em que a viola se difundiu associam sua música a determinados territórios. Por exemplo, a afinação “cebolão”, forma um acorde aberto em *mi* ou *ré* maior, sendo a quinta do acorde (*si* ou *lá*, respectivamente) no baixo, é mais comum no interior do estado de São Paulo. Já a afinação “rio abaixo”, normalmente em acorde aberto de *sol* maior, tendo a tônica *sol* a nota mais grave, é mais difundida pelo interior de Minas Gerais. As diferentes afinações conferem à viola um forte componente identitário. Representam a tradição de gerações que nelas se apoiaram para transmitir suas histórias.

Na atualidade, a forma mais rara de ouvir música de viola talvez seja nesse ambiente bucólico de origem, seja em alguma celebração religiosa ou “brincadeira”, como são chamados alguns festejos populares brasileiros, conforme registrou o antropólogo Hermano Vianna, em *Música do Brasil* (2000). Vianna percorreu 80 mil quilômetros por todos os estados brasileiros, passando por 82 municípios, juntamente com o fotógrafo Ernesto Baldan, para registrar in loco a diversidade musical de manifestações folclóricas tradicionais, como folias de reis, marujadas, congadas, festas do divino, canto de lavadeiras, fiandeiras, resultando em quatro CDs, acompanhados de material com informações sobre os grupos e as músicas gravadas, além de um livro de fotos. Assim é apresentado o trabalho no encarte:

A enorme riqueza da música brasileira é um dos nossos mais propagandeados motivos de orgulho nacional. [...] É estranho, então, que tão poucos estilos musicais brasileiros tenham sido devidamente registrados. Apenas uma parcela mínima desses ritmos podem ser escutados em vinil, fita, ou CD, mesmo pelo mais empenhado e rigoroso pesquisador. Música do Brasil nasceu justamente deste desejo simples: querer ouvir - sem ter que empreender longas e complicadas viagens por todo o território nacional - músicas brasileiras que nunca tinham sido gravadas ou cujas gravações são de difícil acesso. (VIANNA, 2000, p.5).

As músicas refletem a diversidade de matrizes intercruzadas que se espalham pelo Brasil e que afloram em formas híbridas, algumas mais preservadas, outras, mais influenciadas

pelo rádio e pela televisão. Vianna (2000) aponta que o foco do trabalho não é o de encontrar uma suposta pureza musical, mas sim, focar em sua própria indefinição, a fim de compreender os processos comunicacionais envolvidos nesse espaço de inter-relações.

Não interessa classificar as músicas registradas nessas viagens como “tradicionais” ou “folclóricas”. Muitas vezes esses rótulos apenas obscurecem a realidade musical que se quer documentar. Música do Brasil não saiu por aí caçando as purezas e as autenticidades perdidas, ou procurando a verdadeira música nacional, não “contaminada” pelo rádio, pelo pop. [...] Essas músicas estão vivas, e vida sempre significa transformação, confusão, complexidade, mudança (VIANNA, 2000, p.5).

Embora seja associada às populações rurais tradicionais, Martins (2018a) lembra que a viola esteve por muito tempo ligada à cultura urbana, por meio da música de salão e das modinhas.

A modinha, gênero de canção urbana, canta tormentos de amor de forma singela e sentida, tendo sido nos séculos XVIII e XIX uma música de salão amplamente apreciada pela nobreza, que também passou a ser ouvida e cantada pelas camadas mais populares da sociedade. Ela era acompanhada por viola e/ou guitarra, podendo também ser acompanhada por teclado (piano ou cravo). (MARTINS, 2018a, p.i.).

Até meados do século XIX, a viola de arame, como era chamada na época, era o principal instrumento de acompanhamento das canções na corte. Aos poucos, a viola foi caindo em desuso nos arredores palacianos, sendo substituída pelo violão e deixada de lado nas cidades, tornando-se um instrumento ligado às tradições rurais, conforme Castro (2005):

Não se sabe como a viola francesa (violão) apareceu em terras brasileiras, se pelas mãos da recém chegada elite portuguesa, ou pelo enorme número de viajantes que aqui estiveram na primeira metade do século XIX. O fato é que, em algum momento do século XIX, o violão passa a ser o instrumento preferido para o acompanhamento das canções populares na cidade do Rio de Janeiro. (CASTRO, 2005, p. 783).

No campo, como afirma Vilela (2018), a viola acompanhava as canções de trabalho e celebrações religiosas. Hoje, costuma-se chamar de música caipira a música produzida pelas duplas que cantam em duetos vocais, com acompanhamento simples, geralmente apenas com a viola e violão, e que preserva, de certa forma, a estrutura e ritmos da música tradicional, um modelo consolidado a partir do sucesso de duplas no rádio, na década de 1940, que

discutiremos ainda neste capítulo, e que se tornou em uma das principais matrizes da música de viola brasileira na atualidade.

Mas, o tipo *caipira* que prevaleceu no imaginário popular no século XX talvez tenha sido o personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato, em 1918, no livro *Urupês*. O sujeito descrito como arredio, preguiçoso, desconfiado, indolente, anti-social, de hábitos nômades era visto pelo escritor de Taubaté - SP, como um símbolo do atraso no Brasil. O próprio autor faria um *mea-culpa* anos mais tarde, mas a imagem do caipira, associada ao atraso, permaneceu. (ALONSO, 2015).

1.2 A midiaticização da música de viola

Contemporâneo de Monteiro Lobato, no entanto de visão antagônica em relação ao caipira - e com quem inclusive polemizava publicamente em jornais e livros - estava um personagem fundamental na consolidação da música caipira como um gênero musical midiático: o jornalista, folclorista, compositor e escritor Cornélio Pires. Nascido em 1884 em Tietê-SP, cresceu ouvindo histórias do povo da roça, cantadores e desafios de cururu. Na adolescência, trabalhou como tipógrafo e, aos 17 anos, mudou-se para São Paulo para continuar os estudos. Morou numa pensão muito frequentada por jornalistas e artistas e começou, então, a andar pelas redações de jornais e fazer reportagens, até conseguir emprego fixo no *O Comércio de São Paulo*. (MASSA, 2018).

O bom começo na carreira o estimulou a escrever poesias usando o dialeto caipira. Diferentemente de Monteiro Lobato, fez sucesso explorando o estereótipo positivo do caipira, descrito por Cornélio Pires como sujeito astuto, sempre com uma resposta pronta para qualquer situação. O sucesso com a poesia no dialeto caipira o levou a publicar 24 livros, tornando-se o autor mais lido no Brasil dos anos 1920, trazendo para a literatura brasileira o folclore caipira. Com a boa repercussão, passou a promover as *Conferências Caipiras*, percorrendo o Brasil com shows de duplas e artistas que se apresentavam com música, poesias, piadas e imitações. Era a famosa *Turma Caipira* de Cornélio Pires. (MASSA, 2018).

Ao final dos anos 1920, Cornélio Pires já era bastante conhecido e tinha um certo prestígio no meio artístico, além de uma visão de mundo para além do seu tempo. Percebendo uma grande influência estrangeira no país no final dos anos 1920, nas artes, na língua, na música, principalmente nas rádios, onde tinha pouco material nacional para tocar, Cornélio Pires decidiu que iria gravar em discos as duplas caipiras de sua trupe, suas músicas e suas

histórias. Conseguiu um empréstimo para bancar sozinho uma empreitada bastante ousada. Com dinheiro na mão, convenceu a gravadora Columbia a lançar uma série de 53 discos de 78 rotações, gravados entre 1929 e 1930, que ficou conhecida como a *Série do selo vermelho*, com mais de 100 músicas, piadas e causos. (ALONSO, 2015).

Assim, Cornélio Pires passaria a ser o primeiro produtor musical independente do país. Foram ao todo 300 mil cópias vendidas, numa época em que ter um toca-discos em casa era privilégio para poucos, e em pleno período pós-quebra da Bolsa de Nova York, que provocara grande crise econômica mundial. Cornélio Pires também passa a produzir cinema e, nos anos 1940, cria o *Teatro Ambulante*, percorrendo todo o país, levando espetáculos gratuitos ao ar livre, deixando um grande legado para a cultura brasileira, conforme nos coloca a pesquisadora Lays Matias Mazoti Corrêa (2017), na conclusão de sua tese de doutorado, em que analisa o cosmopolitismo de Cornélio Pires:

[...] um indivíduo de um mundo em ebulição, ao mesmo tempo em que se fez personagem de seu próprio enredo, colocando-se a refletir sobre as questões que se faziam intermitentes à sua época. Sua sistemática de pesquisa não era acadêmica, mas intuitiva, resumindo-se em pescarias regadas de boa prosa com caipiras. Para ele, este era o melhor modo de superar a desconfiança caipira com os sujeitos urbanos. (CORRÊA, 2017, p. 169).

Com a gravação dos discos, a música caipira passa a tocar no rádio. A década de 1930 é marcada, então, pela primeira leva de artistas e compositores caipiras fonográficos, como Raul Torres e Florêncio, Angelino de Oliveira, Serrinha, João Pacífico, entre outros. Nessa época, o Rio de Janeiro, então capital do país, era a referência de urbanização e civilidade, em oposição ao interior e sua população, dita “atrasada”, “caipira”. O samba tinha preferência no imaginário do Brasil getulista como símbolo da identidade nacional: uma música urbana, ligada à modernidade, em oposição à música rural, associada à rusticidade. Vilela (2011) considera essas primeiras duplas como sendo de uma “primeira fase” da música caipira, cuja sonoridade ainda não estava caracterizada. As primeiras duplas que se aventuraram na capital cantavam versos sobre seus percalços na cidade grande, a temática das letras normalmente girava em torno desse estranhamento ao cotidiano urbano. As duplas gravavam com músicos profissionais dos estúdios, tornando-se comum a formação musical semelhante aos regionais do choro, com violão, percussão e flautas.

Nesse período que vai até o início dos anos 1940, a sonoridade presente nos discos não é somente a de violão e viola. Aí encontramos a base instrumental da já pulsante música popular brasileira que é o choro. Nas gravações de Raul

Torres além do violão e da viola, há violinos, flautas, tuba, havaiano e até triângulo, este último, instrumento presente nas emboladas outrora cantadas por Torres (VILELA, 2011, p. 83).

Na década de 1940, vieram as duplas que se consagraram no rádio, como Tonico e Tinoco, Cascatinha e Nhana, Mario Zan, Nhô Pai, Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado (sobrinho de Cornélio Pires), Luizinho e Limeira, Carreirinho e Lourival do Santos. Esta, segundo Vilela (2011), já seria uma segunda fase, que consolidaria a sonoridade das duplas caipiras tradicionais como entendemos hoje, com o canto em dueto de terças e sextas, acompanhado apenas de viola e violão, e uma reaproximação aos ritmos tradicionais, como cateretê e cururu.

Nesta que chamamos de segunda fase da música caipira reparamos a inserção de ritmos outros ainda não gravados como o recortado, a querumana, a guarânia e a polca paraguaia. [...] Outra mudança que ocorre a partir dessa etapa está nas vozes das duplas. Estas tornam-se timbradas. Irmãos cantando juntos passa a ser algo mais comum. O resultado que se processa é patente; a sonoridade fica mais inteira, mais coesa. Ouçamos Tonico e Tinoco, Vieira e Vieirinha. O padrão das vozes timbradas passa então a ser buscado por todos. (VILELA, 2011, p.89).

Além de estar associada à sonoridade da viola, a música caipira tem a característica de narrar grandes histórias, criar fabulações, sugerir imagens e transmitir tradições. A base dessas narrativas está em estruturas de versos e rimas herdadas do romance popular tradicional, de origem medieval ibérica, como relata Sant’Anna (2015) na aproximação que faz da literatura popular europeia com a música caipira. O pesquisador escreve que as modas de viola, assim como os antigos romances feudais, são expressões que se mantêm distantes das regras formais da língua, estampando, assim, a diversidade de fala de seus autores e do grupo social ao qual pertencem - preservando, pela oralidade, os “erros” de pronúncia, prosódia, acentuação e concordância, sem levar em conta a norma culta. Assim, sua riqueza está justamente na capacidade de expressar os modos e costumes de onde se manifesta. A literatura popular apoia-se na oralidade, na sonoridade e no ritmo das palavras para se perpetuar. A música, mais que acompanhamento harmônico, funciona, assim, como um elemento de memorização, possibilitando a perenidade da mensagem mesmo entre grupos iletrados. É de se compreender, então, o expressivo protagonismo que a viola e o violeiro assumiram na música caipira do século XX. “Em resumo, os cantadores-violeiros fazem a mediação da matéria escrita amparada pelo suporte melódico de cada moda. Nesse sentido, maior será a eficácia do letrista quanto mais sensível for a execução dos violeiros” (SANT’ANNA, 2015, p. 53).

Em 1946, a gravação do primeiro disco de Luiz Gonzaga, faria do baião a música associada ao interior nordestino, gerando uma distinção maior entre as músicas interioranas produzidas em regiões rurais distintas no país e tornando a música caipira, enquanto gênero musical, algo ainda mais específico e associado a um território determinado. Na década de 1950, surgem na música caipira artistas como Irmãs Galvão, Pedro Bento e Zé da Estrada e Inezita Barroso, assim como os primeiros grandes violeiros solistas, como Bambico, Zé do Rancho e Tião Carreiro. (ALONSO, 2015).

Depois do rádio, o cinema e a televisão também passaram a influenciar os compositores e duplas caipiras. A partir da popularização de filmes e programas musicais, são suscitadas novas mudanças estéticas na música das duplas, desde a incorporação de elementos estrangeiros nos arranjos até modificações de ordem visual e comportamental. Após a Segunda Guerra Mundial, numa tentativa de aumentar a influência na América Latina e minar interesses geopolíticos do bloco soviético na região, a partir da “política da boa vizinhança”, os Estados Unidos passam a valorizar personagens e ritmos latinos em filmes musicais, como a rumba, o samba, a salsa, além de lançar versões cantadas em inglês de sucessos radiofônicos de origem latino-americana. É dessa época, por exemplo, o personagem Zé Carioca, de Walt Disney, e o sucesso internacional de Carmem Miranda (ALONSO, 2015).

Os Estados Unidos, nessa época, incentivam o adensamento populacional das terras mais a oeste do país, em um movimento de caráter nacionalista, que ficou conhecido como “Marcha para o Oeste”. O alinhamento de Getúlio Vargas à política estadunidense o inspira a fazer o mesmo por aqui, com incentivos à pecuária para regiões de Mato Grosso e Goiás. A mudança de foco no campo da agricultura para a criação de gado vai repercutir nas músicas das duplas. “As músicas foram deixando a temática agrícola e passando, paulatinamente, a uma temática mais pastoril, que condissesse com esta marcha para o Oeste somada ao avanço da pecuária.” (Vilela, 2011, p.93).

Influenciados então pelo rádio e o cinema, os caipiras começam a gravar versões de músicas estrangeiras. A guarânia *Índia*, em 1952, pela dupla Cascatinha e Nhana, versão de José Fortuna dos compositores paraguaios José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, é considerada o primeiro grande sucesso fonográfico de clara influência estrangeira gravado por uma dupla caipira - uma forma híbrida, cantada em português, mas com ritmo paraguaio e instrumentação regional brasileira.

A partir dessa época, surge uma distinção mais clara, dentro do gênero fonográfico associado ao rural, no sentido de se chamar de caipira a música mais ligada às origens,

formatos, estruturas e ritmos tradicionais. Em oposição a uma música mais urbana e cosmopolita, associada a misturas com formas estrangeiras. No entanto, nessa época, os termos sertanejo e caipira ainda eram intercambiáveis. (ALONSO, 2015).

Depois de *Índia*, outras misturas vieram. Além das polcas e guarânias paraguaias, com harpas nos arranjos, chegaram também as rancheiras mexicanas e seus trompetes, um estilo que ficou famoso com a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada. Nas capas dos discos e nos shows, a dupla adotou o visual dos *mariachis*, com roupas decoradas e enormes *sombreros*. A dupla explica a opção no relato trazido por Sant'Anna (2015).

Tivemos que partir para outros ritmos. A gravadora queria que nós gravássemos bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango. [...] Foi aonde nós colocamos pistão, harpa, baixo de pau, importamos o guitarrão (tololocho), e sempre malhando no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com nosso gosto de brasileiro, uma música muito amorosa. (SANT'ANNA, 2015, p. 488).

Ainda conforme Sant'Anna (2015), a sofisticação dos meios audiovisuais influenciou de forma determinante na escolha do aspecto visual do sertanejo.

A própria sofisticação dos meios audiovisuais e o fascínio da imagem inibem a informalidade de “vestir-se mal” ou à semelhança do semelhante. Daí a nova indumentária e outras inserções visuais agregadas à nova música. O resplandecer sonoro e textual se imiscui de outros incrementos significativos que reverberam interativamente. O que atravessa como efeito comunicativo, através do meio tecnológico, impõe uma distância entre público e plateia, constrói uma relação de realidade virtual em consonância com o “espírito distante” da tecnologia. Nasce o “espetáculo” que, naturalmente, implica posicionar o sujeito na situação de espectador fruidor e participante da consolidação e legitimação do que lhe foi oferecido. (SANT'ANNA, 2015, p. 490)

Com o tempo, os arranjos musicais baseados na viola caipira vão perdendo espaço entre os sertanejos modernos. A música sertaneja chega à década de 1960 num cenário de transformações políticas, econômicas e culturais. Depois da euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek e do advento da bossa nova, o país mergulharia na ditadura militar em 1964. Em meio ao turbilhão cultural e político, a música caipira era reverenciada como símbolo de resistência à opressão, instrumento de um homem do campo idealizado, sofrido, mas valente. Essa visão vai permear a obra de vários artistas urbanos que vêm no caipira e no retirante nordestino a verve revolucionária, uma forma de combater o imperialismo cultural estrangeiro a partir das matrizes brasileiras. Na música, a viola caipira e nordestina

passam a ser personagens frequentes em versos e instrumentação de canções de autores como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, entre muitos outros.

Nesse contexto, é possível identificar em movimentos culturais como o Cinema Novo e a Tropicália, cada um à sua forma, a busca de identificação da cultura rural como um ideal de nacionalidade, guardadas as devidas ressalvas de contiguidade e tensão que caracterizam os dois movimentos. O Cinema Novo denunciava a miséria do povo do sertão, a exploração das massas, expunha a religiosidade e o poderio do coronelismo e trazia referências da cultura popular, como a música e a literatura de cordel, em uma estética calcada na rusticidade e na aridez. Esse imaginário se faz presente em obras como *Vidas Secas*, adaptação de Nelson Pereira dos Santos do romance de Graciliano Ramos. Já a Tropicália buscava nas raízes populares elementos estéticos para serem articulados a referências mais modernas, como no universo pop internacional, de forma a escancarar as contradições brasileiras decorrentes da dependência econômica e do consumismo. Ao mesmo tempo em que aproximava a música brasileira de elementos da cultura globalizada, simbolizada, por exemplo, pela guitarra elétrica, buscava um entrelaçamento com as origens populares. Essa contradição provocava um rompimento com o discurso político vigente na época, representado por aqueles que defendiam que as tradições deveriam permanecer intactas (FAVARETTO, 1996).

Entre 1965 e 1968, vai ao ar pela *TV Record* o programa *Jovem Guarda*. De enorme sucesso entre os jovens nas tardes de domingo, apresentava artistas brasileiros que cantavam, principalmente no início, versões em português de sucessos do rock internacional. Segundo Ivan Vilela (2011), nessa época a música caipira passa para uma terceira fase, em total sintonia aos programas de TV, não apenas misturando-se à novidade globalizada, que era o rock, mas também aos comportamentos e à moda.

Influenciada pela *Jovem Guarda* e pelo rock dos *Beatles*, em 1969 a dupla Leo Canhoto e Robertinho gravaria o primeiro disco de música sertaneja a utilizar bateria, guitarras e contrabaixos elétricos. Além da inovação musical, a dupla também introduziu no meio sertanejo as roupas extravagantes, de influência *hippie*, em moda na época, e dos filmes de *bang-bang* norte-americanos. Algumas músicas trazem, inclusive, diálogos simulando conversas entre bandidos e suas vítimas em algum *saloon* do velho-oeste americano, além de sons de tiros de revólver e ricochetes, típicos desse gênero cinematográfico.

A dupla Milionário e José Rico, na mesma época, também optaram por uma linha mais híbrida, mas apostaram na trilha iniciada por Pedro Bento e Zé da Estrada, inspirada nas guarânias paraguaias e nas rancheiras mexicanas, porém dessa vez com arranjos mais modernos

e letras com temáticas urbanas e românticas. As duplas Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico definiram a estética que seria a base para as duplas sertanejas das décadas seguintes: visual e roupas extravagantes, cortes de cabelo inspirados em cantores da música pop internacional, as letras abordam temáticas urbanas e românticas. O carro de boi no chão batido foi substituído pelo caminhão na estrada de asfalto. Embora as duplas caipiras nunca tenham deixado de existir, sua presença no rádio e na TV foram diminuindo, ficando cada vez mais restrita na programação em comparação às vertentes mais comerciais. Para Vilela (2011), a dominação “música sertaneja” passou a ter uma conotação meramente mercadológica.

Aliado ao novo visual e nova poemática ocorreu também uma forte mudança no que toca à sonoridade destas duplas. Aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato de bandas pop. Esta vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de venda da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome Música Sertaneja. Na verdade, esta música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu [...] Grande parte das duplas sertanejas autênticas que insistiram em continuar com o padrão viola e violão foi na sua maioria relegada ao insucesso e ao desaparecimento. (VILELA, 2011, p. 99-100).

Na década de 1990, a música sertaneja industrial cria as bases para se transformar num fenômeno midiático de grandes proporções. Com o sucesso de *Fio de cabelo*, de Darci Rossi e Marciano, a dupla Chitãozinho e Xororó conseguiu estrutura profissional e financeira para levar aos palcos a pressão sonora e a estrutura dos grandes shows pop internacionais. Estava inaugurada a era dos megaespetáculos sertanejos, conforme nos conta a jornalista Rosa Nepomuceno (1999).

No vácuo de *Chitãozinho & Xororó* - a marca -, novas duplas surgiram, trafegando velozmente pela auto-estrada que levou artistas sertanejos aos programas de grande audiência das televisões, aos estádios, às arenas dos rodeios, ao mercado latino, às casas de espetáculo mais sofisticadas do país e, finalmente, aos Estados Unidos. Importando equipamentos de som e luz, cada vez mais possantes, aumentando as bandas, cuidando do figurino e montando um *staff* de apoio digno dos grandes grupos de astros internacionais, os irmãos inauguraram os megaespetáculos sertanejos. (NEPOMUCENO, 1999, p.416).

1.3 A viola redescoberta

Aberta a porteira pop para os sertanejos, dali em diante, os artistas do gênero foram conquistando cada vez mais espaço nas televisões, rádios e, mais recentemente, nas redes sociais: base diferencial do sucesso das duplas do chamado sertanejo universitário. A internet,

local de compartilhamento e engajamento de público, potencializa as estratégias de lançamento de músicas, como a de “vazar” gravações ainda rascunhadas de canções inéditas e, dessa forma, garantir que fãs já saibam cantá-las nos shows, mesmo antes de seu lançamento “oficial”. (ALONSO, 2015). O formato ao vivo se consolida como padrão da indústria do sertanejo. Músicas e videoclipes de performances ao vivo são lançadas antes das gravações em estúdio, invertendo-se a antiga lógica da era do CD e dos discos. A estética colou tanto que muitas duplas em começo de carreira chegam a gravar músicas em estúdio e acrescentar “plateia” à posteriori, em *overdubs*, para que as gravações soem como se fossem “ao vivo”.

A viola raramente aparece entre grupos musicais que acompanham as duplas do sertanejo pop. O formato de instrumentação consolidado é muito próximo ao que no Brasil ficou associado aos CDs da série *Acústico MTV*, que basicamente, consiste no cantor, cantora ou dupla, acompanhada de banda com contrabaixo, violões, acordeon, bateria e, eventualmente, instrumentos de sopro, além de bailarinos e *backing vocals*, numa aproximação com o pop romântico e o country norte-americano. Na atualidade, misturas da música sertaneja com outras vertentes *ultra pops* brasileiras têm se estabelecido no *showbiz* como forma de ampliar os respectivos públicos para fora de seus nichos. Assim, tem sido frequente artistas de gêneros musicais populares distintos participarem uns das gravações dos outros: sertanejos gravam com artistas do funk, da pisadinha, do tecnobrega, do forró eletrônico e do pagode baiano.

Mas, se por um lado a viola caipira perdeu espaço nos padrões da indústria do entretenimento, ela experimenta uma redescoberta por parte do público, artistas e pesquisadores, o que Corrêa (2014) identifica como “avivamento” da viola, um crescente interesse pela viola pelo público, artistas e pesquisadores, e que tem sua gênese ainda nos anos 1960. Corrêa (2014) aponta que cinco eventos que funcionaram como gatilho para esse processo, culminando na atual cena musical da viola brasileira. O primeiro foi a invenção de um novo ritmo: pagode de viola de Tião Carreiro, cujas introduções acompanhadas ao violão são uma coleção de estudos para os aprendizes de violeiro até hoje. Tião Carreiro, natural de Monte Azul-MG, também introduziu mudanças harmônicas à música caipira ao utilizar o modo mixolídio em seus ponteados, cuja característica é sétimo grau menor na escala, que gera uma sonoridade próxima à viola nordestina e das folias do sertão mineiro.

O segundo marco do avivamento é a escritura da primeira partitura para viola caipira, em 1962, pelo compositor paulista Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002). O terceiro marco foi a criação da primeira orquestra de viola caipira, em Osasco. O violeiro considera que essas formações, que reúnem grupos numerosos de pessoas de diferentes

formações musicais, idades e classes sociais, cumprem papel de socialização a partir da prática musical em conjunto.

No final da década de 1960, com a criação da Orquestra de Violeiros de Osasco, inaugura-se uma nova forma de difusão da viola caipira, através das trocas culturais de pessoas oriundas de diversos segmentos sociais, das experimentações musicais, do compartilhamento de saberes e da convivência de gerações. As orquestras de violas vêm cumprindo importante papel sociocultural. (CORRÊA, 2014, p. 124).

O quarto acontecimento em que ajudou a dar protagonismo à viola caipira nos anos 1960 foi a segunda edição do *Festival da Música Popular Brasileira*, em 1966, quando *Disparada*, de Théo de Barros e Geraldo Vandré, na voz de Jair Rodrigues, empatou com *A banda*, de Chico Buarque.

A repercussão da canção *Disparada* no mundo dos violeiros foi, de certa forma, emblemática. A maioria das duplas residia em grandes cidades do estado de São Paulo, tinham vida urbana, mas o tipo de música que faziam ainda não se conectava com a canção popular. Neste sentido, a importância desta canção para a difusão da viola para outros públicos foi considerável. (CORRÊA, 2014, p. 128).

Em 1967, a gravação do álbum do *Quarteto Novo*, grupo cujo núcleo foi a base para vitória da canção *Disparada* no festival da TV Record, formado por Théo de Barros (contrabaixo e violão), Heraldo Monte (viola e guitarra), Airto Moreira (bateria e percussão) e Hermeto Pascoal (flauta), também acompanhou a música *Ponteio*, de Edu Lobo, no ano seguinte. A viola estava no coração da nascente MPB, em uma época de intensa mobilização cultural e política. (CORRÊA, 2014).

Por último, podem ser consideradas como marco para o avivamento as gravações dos primeiros discos instrumentais de viola por músicos que acompanhavam as duplas nos estúdios, muitas vezes sendo os responsáveis por todos os arranjos e execução das músicas em sua versão final. Entre esses músicos, destaca-se Julião, que gravou o primeiro disco instrumental de viola, *Viola sertaneja em alta fidelidade*, em 1959. Já na década de 1970, Renato Andrade lançou discos instrumentais, *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977) e *Viola de queluz* (1979) e introduziu a viola nas salas de concerto, fato que estendeu o tapete para as gerações de violeiros que o sucederam. São dessa década também os discos instrumentais de Tião Carreiro, *É isto que o povo quer* (1976) e *Tião Carreiro em solos de viola caipira* (1979). Embora Tião Carreiro não fizesse concertos como solista de viola, suas músicas são a base da linguagem de muitos violeiros na atualidade.

O “avivamento” apontado por Roberto Corrêa se consolida nos anos 1980, com as primeiras escolas de ensino de viola, os primeiros livros didáticos para o instrumento, novos violeiros solistas e os primeiros programas semanais de TV dedicados à viola, como o *Viola Minha Viola*, na TV Cultura. Na década de 1990, a televisão dá novo impulso à música de viola com a participação do violeiro Almir Sater em telenovelas de grande sucesso. Muitos violeiros ganharam notoriedade na música instrumental entre os anos 1990 e 2000, entre eles, Ivan Vilela, Roberto Corrêa e Paulo Freire, artistas que vinham construindo suas carreiras em torno da viola de dez cordas, mas que despontaram em um cenário histórico em que a música caipira conquistava mais espaço na mídia. Nas décadas seguintes, a música de viola acompanha as dinâmicas da sociedade em midiaticização e se consolida como uma cena musical, estabelecendo novas práticas de produção, circulação e consumo. “No final do século XX e início do XXI temos no Brasil uma grande movimentação de pessoas, de todas as gerações – músicos, aprendizes, compositores, artesãos, professores, público – em torno da viola caipira” (CORRÊA, 2014, p. 113). Esse processo será analisado no Capítulo 4.

1.4 O movimento pós-caipira e as experiências estéticas híbridas

Esse momento de ascensão da música de viola, na virada do século, coincide com o avanço e popularização da internet e de tecnologias digitais de gravação e compartilhamento de arquivos, cenário que favorece a produção musical independente, que é o caso, por exemplo, tanto da música de viola como das bandas de rock alternativo. Nessa época, despontaram no cenário pop brasileiro bandas marcadas por sonoridades híbridas, com misturas entre matrizes tradicionais e a música pop mundial, o que pode ser interpretado como uma forma de resposta à intensificação do processo de globalização da cultura. Segundo o jornalista e pesquisador Ricardo Alexandre (2013), a expressividade híbrida no pop rock brasileiro pode ser encontrada desde a geração do rock nacional dos anos 1980, com bandas como *Os Paralamas do Sucesso*. Na década seguinte, essas propostas se intensificaram com *Raimundos*, *Skank*, *O Rappa*, *Planet Hemp* e as bandas do movimento Manguebeat, como *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*. As bandas do movimento pernambucano levavam tanto para a sonoridade quanto para as letras das músicas os traços culturais locais, como as batidas do maracatu e gírias populares entre os jovens recifenses.

Por volta dos anos 2000, surgem ecos desse movimento no interior de São Paulo, com bandas no circuito universitário que buscavam expressar uma identidade local com misturas de matrizes tradicionais com outras mais globalizadas, trazendo a viola caipira para

os arranjos e composições, revisitando essas tradições e também subvertendo-as dentro de uma estética pop, onde a matriz caipira se combinava com elementos da música globalizada.

Embora o uso do termo pop remeta diretamente à indústria do entretenimento, é preciso considerar que as referências da televisão, cinema, literatura e a internet geram também um mercado de consumo diretamente ligado aos produtos midiáticos, que por sua vez, acabam dando origem a um circuito alternativo de intensa produção cultural, onde se ouve a música de bandas independentes, se vê a obras de artistas que não estão nas galerias, onde ocorrem performances corporais e visuais, saraus literários, poesia urbana e marginal, batalhas de rimas, publicações de fanzines e HQs.

E essa cena alternativa foi atingida pela onda caipira no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando bandas de formação clássica do pop passaram a incorporar nos arranjos elementos de regionalidade, como viola, sanfona e percussões diversas. A força desse movimento caipira e jovem foi captada pelo circuito Sesc paulista. Em 2002 e 2003, o Sesc Campinas sediou duas edições do festival *Caipira Groove*¹, em que foram realizados debates sobre a cultura caipira com a participação de convidados expressivos para as mesas de discussão, entre eles o cineasta Reinaldo Volpato, o antropólogo Marcelo Manzati e o músico Benjamim Taubkin. Contou com grupos de cultura tradicional de diversas cidades do interior, como folias de reis e samba de roda. Também reuniu violeiros e bandas daquele movimento pop alternativo caipira da época, como *Mercado de Peixe*, *Matuto Moderno* e *Caboclada*.



Figura 1 – Reprodução de material de divulgação da segunda edição do festival *Caipira Groove*, em Campinas – SP, em 2003

¹ Vídeo gravado por organizadores na época registra montagem de palco na segunda edição do festival *Caipira Groove*, em 2003, no Sesc Campinas-SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gG4eD3otPZo>

O texto, de certa forma, deu fôlego para o movimento, que rendeu inclusive a gravação de um CD coletânea de bandas híbridas caipiras, intitulado *Moda Nova - Caipira Pop* (2003), pelo selo *Obi Music*, com as bandas *Caboclada*, *Dioni Zica*, *Fulanos de Tal*, *Matuto Moderno*, *Mercado de Peixe* e *Sacicrioulo*.



Figura 2 – Reprodução de capa do CD coletânea *Moda Nova* (2003 – *Obi Music*). Disponível em: <https://youtu.be/-LSJHFjGgBI>

O movimento também é citado em trabalhos acadêmicos, dissertações, teses e artigos científicos. O professor José Roberto Zan, do departamento de Música da Unicamp, assim escreveu em artigo no qual trata da desterritorialização e dos hibridismos na música sertaneja:

A partir de meados da década de 90, surgem na capital e em cidades do interior do Estado de São Paulo grupos musicais que inauguram um novo segmento da música sertaneja ou caipira. São bandas formadas por jovens oriundos de camadas médias da sociedade, em geral com formação universitária. O repertório mescla elementos do universo pop como a sonoridade de instrumentos eletrônicos (guitarra e contra-baixo), o rock, o rap, o funk, o reggae, estilos “pós-punk” como o grunge e o hard rock; e matrizes musicais da cultura caipira, especialmente moda-de-viola, catira, samba rural paulista e jongo. [...] Os grupos *Mercado de Peixe* (formado em

Bauru/SP, em 1996), *Sacicrioulo* (Campinas/SP/1999), *Caboclada* (São Paulo/1997) e *Fulanos de Tal* (Rio Claro/SP/1996) estão entre os mais conhecidos desse novo segmento, e parecem ter como referência as misturas do movimento Mangubeat, especialmente das bandas *Nação Zumbi*, *Mestre Ambrósio* e *Fred Zero Quatro*. (ZAN, 2016, p.5).

A Folha de S. Paulo registrou em reportagem essa movimentação de bandas paulistas com ares caipiras, que batizou de *Agro mood*, também relacionando a cena com o Mangubeat pernambucano.

O espólio do mangue beat começa a dar frutos em solo paulista. Uma década depois do manifesto que lançaria as bases do movimento estético mais influente do rock brasileiro desde a tropicália, um grupo de bandas do interior e da capital passa de trator sobre os preconceitos com a cultura popular para colher uma releitura rural do rock paulista que pode ser chamada de agro mood [...]. Como no mangue beat, nada caiu do céu. O terreno vem sendo fertilizado desde a segunda metade da década passada por grupos como Mercado de Peixe - dono de um dos trabalhos mais maduros até o momento, como se pode constatar por seu terceiro álbum, “*Roça Elétrica*”, lançado esta semana em show para 400 pessoas em Bauru, sua cidade de origem. (VALE, 2003).



Figura 3 – Reprodução de capa do CD *Roça Elétrica* (2003 – Atração Records), da banda *Mercado de Peixe*. Disponível em: <https://youtu.be/uHVovCbs4Ik>

As bandas do movimento pós-caipira ajudaram a divulgar ainda mais a música de viola naquele momento, contribuindo para ampliar o público da música tradicional mesmo que testando seus limites. Um movimento que reverbera ainda nos dias de hoje e pode ser observado entre o crescente número de bandas que passaram a utilizar a viola em suas formações ou mesmo em outras manifestações artísticas, que exploram transposições de linguagens, como é o caso do livro *Viola Encarnada*, HQ do designer e violeiro Yuri Garfunkel (2019), obra que traz para o mundo dos quadrinhos 80 clássicas modas de viola. Esse é o universo vivo da música de viola brasileira, que se redescobre e se redefine a cada década, numa dinâmica incrível de resiliência histórica.

CAPÍTULO 2

MÚSICA POPULAR, MEDIATIZAÇÃO, HIBRIDISMOS CULTURAIS E TRANSCULTURAÇÃO

A música traz em sua materialidade o contexto histórico, cultural, social, político, econômico e tecnológico em que foi criada. Conforme Schafer (1997, p. 151), a música “é o melhor registro permanente de sons do passado”, fornece elementos que traduzem a sociedade, seus hábitos e sua percepção artística. Schafer (1997) nos traz também o conceito de “paisagem sonora”, o ambiente acústico em que vive a humanidade, um cenário mutável de acordo com as transformações sociais. Numa sociedade primitiva, os sons mais comuns eram os da natureza, o mar, os animais, o vento, as tempestades, os vulcões. O som assobiado do vento entre a vegetação inspira a busca por objetos que consigam reproduzir o atrito do ar frente a um obstáculo. Assim como a pancada no couro de animal esticada sobre um tronco oco de madeira reproduz um som grave, parecido com o do trovão.

O som manipulado tem uma carga simbólica, comunica. Sons dos pássaros são imitados e urros de animais selvagens são recriados pelas sociedades primitivas como forma de troca de mensagens. Guerreiros japoneses utilizavam o *taiko* - espécie de tambor - como forma de alerta contra a chegada de inimigos. Os pastores nas sociedades agrárias criaram as flautas e passaram a acompanhar com elas seus cantos de trabalho. Até hoje, nas orquestras, o naipe de “madeiras” é utilizado para reproduzir climas pastoris nas grandes obras musicais. “Séculos de flauta produziram um som referencial que ainda sugere claramente a serenidade da paisagem pastoril” (SCHAFER, 1997, p.73)

Das fazendas para a cidade, a paisagem sonora foi ganhando elementos: o som metálico dos martelos dos artesãos e os sinos das igrejas trouxeram novas texturas de sons ao ambiente. Com a revolução industrial, as fábricas passaram a competir com os demais ruídos no espectro sonoro. Surgiram os sons intermitentes dos pistões das máquinas a vapor. Depois, os motores elétricos, alimentados pela energia silenciosa, mas que provoca ruídos lineares, constantes e de duração indeterminada, impossíveis de se reproduzir organicamente. A música, para poder ser apreciada, precisava de um espaço isolado da ruidosa vida moderna, das fábricas e das estações de trem, então surgiram as salas de concerto. Os sons das trompas de caça, dos ventos, das águas, dos trovões, foram confinados nos teatros e salas de concerto, para uma audiência seleta.

Com a invenção do fonógrafo, no final do século XIX, a música passou a ser gravada e reproduzida, desterritorializando-se, proporcionando a experiência de ouvir uma orquestra sem estar na presença de uma delas e fazendo com que as salas de concerto e os auditórios perdessem a exclusividade como espaço de audição. Já no século XX, com a popularização do rádio e do cinema, a música gravada e reproduzível passa ainda a ser

transmitida, ampliando-se mais o alcance de uma gravação e de apresentações ao vivo. Essas mudanças sociais e tecnológicas provocaram transformações nas formas de se fazer e consumir arte. A música popular, registrada em gravações, ao longo da história desenha uma linha evolutiva de transformações na qual transparece seu entrelaçamento com o desenvolvimento dos meios de comunicação. Materializam-se no ambiente comunicacional as práticas de consumo e de produção de bens simbólicos, criando-se um espaço compartilhado de percepções e afetos, definido por gostos, linguagens, tecnologias e convenções sociais. A música popular na sociedade contemporânea é resultante de interações sociais atravessadas pelas lógicas da mídia, portanto, passível de ser descrita e estudada como fenômeno de comunicação. Tais interações envolvem diversas territorialidades, espacialidades, tradições, costumes, padrões, matrizes culturais, transculturalidades, hibridações, assimilações e resistências. Ao se encontrarem, esses elementos são ressignificados e possibilitam o surgimento de novas formas estéticas. Neste capítulo, desenvolvemos algumas reflexões teóricas a fim de se ensejar compreensão sobre fenômenos comunicacionais em curso na sociedade em midiatização, num contexto dos processos de transculturalidades e hibridações em que se insere a cultura latinoamericana.

2.1 Midiatização, lógicas das mídias e música popular

O termo midiatização vem sendo utilizado na epistemologia da Comunicação para descrever o processo pelo qual a sociedade contemporânea passa a ser atravessada em suas esferas pelas lógicas da mídia. Hjarvard (2012) conceitua a midiatização a partir da ideia de que as instituições, processos e interações sociais passam a ser indissociáveis da mídia. Esta, ao longo do tempo, se consolidou como instituição social, com saberes, linguagens, padrões e recursos próprios, criados a partir dos usos sociais das tecnologias de comunicação, passando a haver um “transbordamento” de suas lógicas para as demais instituições. “A mídia é, ao mesmo tempo, parte do tecido da sociedade e da cultura e uma instituição independente que se interpõe entre outras instituições culturais e sociais e coordena sua interação mútua.” (HJARVARD, 2012, p.54).

No entanto, Hjarvard foca sua definição de midiatização no período que abrange a modernidade tardia, ou seja, a partir dos últimos anos do século XX, quando a revolução eletrônica faz emergir uma sociedade conectada, em rede (Castells, 2003), atravessada pelas lógicas da mídia, abrindo as possibilidades para transformações ainda mais intensas nos processos comunicacionais. Verón (2014) argumenta na direção oposta, afirmando-se a favor

de uma perspectiva histórica, de longo prazo de mediação, que o autor conceitua como “semioantropológica”. E, embora seja um processo restrito às sociedades tecnológicas, a mediação resulta da habilidade humana de se valer de apropriar de dispositivos para criar significados.

A mediação certamente não é um processo universal que caracteriza todas as sociedades humanas, do passado e do presente, mas é, mesmo assim, um resultado operacional de uma dimensão nuclear de nossa espécie biológica, mais precisamente sua capacidade de semiose. (Verón, 2014, p.14)

O surgimento de uma nova tecnologia e a estabilização de seu uso social indica que ela foi assimilada de alguma forma. Isso não necessariamente se configura como determinismo tecnológico, já que os usos de tais tecnologias são determinados por suas apropriações. A apropriação tecnológica não é uma ação de cima para baixo, trata-se de um processo que se divide em interações múltiplas e que provoca transformações em todo seu entorno. Como explica Verón (2014, p.16), produz “efeitos radiais” e de “caráter transversal”, caracterizando, assim, os fenômenos midiáticos como não-lineares e “tipicamente distantes do equilíbrio”.

A perspectiva de Verón (2014, p.13) nos permite, assim, selecionar ao longo da história pontos em que transformações importantes ocorreram, e que trouxeram implicações aos processos comunicacionais e, conseqüentemente, aos produtos culturais. Para ele, fenômenos midiáticos são “uma pré-condição dos sistemas sociais complexos” e “materializam as distorções e produzem as rupturas do espaço-tempo”. A partir da música, o autor explica a ideia de “aceleração de tempo histórico” provocada pelas transformações tecnológicas nos meios de comunicação - uma das ideias-chave de seu conceito de mediação. Assim podemos entender também as transformações que ocorrem no âmbito da música popular e da música de viola, comparando-se, por exemplo, às mudanças ocorridas no século XX e nos três séculos anteriores.

A transformação do mundo musical (em todos seus aspectos: composição, performance e audiências), durante as duas ou três décadas posteriores à invenção da gravação no fim do século XIX é incomparavelmente mais profunda do que a ocorrida no mundo musical durante três ou quatro séculos anteriores. (Verón, 2014, p.17).

Faz sentido, então, considerarmos que há momentos da história em que houve intensa transformação cultural decorrentes do surgimento de novas formas de interação social e do desenvolvimento tecnológico. Neste ponto, Verón (2014) e Hjarvard (2014) convergem. É deste ainda a ideia de que onde há muitas forças se articulando - e podemos pensar que assim o é numa interação entre a arte e a comunicação - há um terreno fértil para mudanças sociais e culturais. Porém, Hjarvard (2014) diverge de Verón no momento em que localiza a

mediatização em um espaço-tempo mais restrito à modernidade, quando desenvolvimento tecnológico e a comunicação eletrônica intensificaram ainda mais as transformações culturais, já ao final do século XX. No entanto, Hjarvard (2014, p. 30) observa que, para atingir o ponto em que se tornou “instituição separada na sociedade”, foram “cem anos” de um processo em que a comunicação foi se diferenciando de outras práticas sociais.

Na sociedade mediatizada, instituições sociais como a família, a política, religião, a ciência, as organizações públicas e privadas passaram a interagir sob crescente influência das lógicas dispostas pela mídia. O termo “lógicas da mídia”, na concepção de Hjarvard (2014) refere-se ao “modus operandi institucional, estético e tecnológico dos meios, incluindo as maneiras pelas quais eles distribuem recursos materiais e simbólicos e funcionam com a ajuda de regras formais e informais.” (HJARVARD, 2014, p. 26)

Para ele, há na contemporaneidade uma “mediatização intensiva da cultura e da sociedade” que atravessa “quase todas as instituições sociais e culturais” (HJARVARD, 2014, p.21). Ou seja, a mídia age como estrutura das práticas sociais. A sociedade vale-se das lógicas das mídias em todas suas interações, modificando, transformando e construindo novas relações sociais em suas diversas esferas. Porém, há o risco de reduzirmos a ideia de mediatização ao instrumentalismo tecnológico e ao entendimento determinista sobre a influência dos meios e suas mensagens para as massas. É necessário se ater, então, ao fato de que tais lógicas ultrapassam a interação do veículo e seu público. Elas atingem processos que transbordam para outras instituições e interações sociais. Devem ser compreendidas no nível de superestrutura.

Braga (2015) alerta para o excesso de determinismo tecnológico em Hjarvard (2014). Nesse sentido, ele nos traz um entendimento sobre o processo de mediatização como sendo não apenas um atravessamento dos campos sociais estabelecidos pelas lógicas das mídias, algo abrangente demais e que fatalmente conduziria ao erro de se confundir tais lógicas com os próprios processos sociais. Para Braga, em torno das lógicas midiáticas orbitam fatores como aumento dos espaços de interação, sobretudo dos que não dependem da mídia institucional profissionalizada, a circulação ampliada da informação e sua permanência, recontextualização recorrente e maior comutação entre os diversos campos sociais.

É preciso, portanto, entender as lógicas das mídias sem o determinismo vertical, pelo qual tais lógicas seriam acolhidas passivamente pelas instituições, sem que estas recorressem a suas tradições e formas de sociabilidade estabelecidas. Diversos são os atores e práticas que vão compor o referencial de mediações nos processos comunicacionais. Acontece que tais práticas se dão por experimentação, vão sendo criadas e adaptadas, podendo ocorrer

distorções de processos, evoluções e transformações de padrões que diferem das lógicas corporativas e de mercado.

A fim de especificar quais seriam as lógicas da mídia que mais incidem no processo de midiaticização, Braga (2015, p. 2) propõe a subdivisão em dois âmbitos. O primeiro deles é o dos processos empresariais, que seriam as práticas profissionais institucionalizadas na mídia corporativa, nos jornais, revistas, rádio, cinema, televisão, internet, enfim, daquilo que corresponderia à produção de consumo de uma indústria cultural. O outro, são os processos que derivam da “materialidade das tecnologias midiáticas”. A cada aplicativo que surge, a cada rede social, novos processos vão sendo disponibilizados e experimentados, segundo uma lógica de interação proposta pelas corporações tecnológicas. Essas práticas vão sendo apropriadas, adaptadas e passam a ser parte do cotidiano, muitas delas suscitam, inclusive, novas formas de interação e práticas comunicacionais e sociais.

Além dessas lógicas mais evidentes e praticadas, outras lógicas surgem a partir da experimentação e dos usos que se fazem dos dispositivos tecnológicos, dependendo das mediações presentes no processo. “Todos os setores sociais desenvolvem tentativas para se dotar dos recursos da mídia em suas interações, com uma variedade de motivações. (BRAGA, 2015, p.2). As lógicas da mídia são padrões e regras que se tornaram habituais à medida em que foram sendo repetidas e assimiladas pela sociedade, com certo grau de complexidade e coerência entre os circuitos em que aparecem e agem de forma tácita, por meio da comunicação social, “estamos tratando de uma processualidade que não é aleatória nem dispersa, mas sim organizada, apresentando pelo menos algum grau de racionalidade” (BRAGA, 2015, p.5).

Braga (2012) também destaca dois processos responsáveis por reduzir o estranhamento sobre os dispositivos e seus usos. O primeiro, tecnológico, colocando-se que grande parte da população se articula fazendo uso das tecnologias de informação, sendo capaz de dosar e redirecionar a comunicação massiva. O segundo, um processo social, considerando que mais participantes sociais foram inseridos nos processos de produção que antes ficavam restritos à indústria cultural, proporcionando o que chama de “desvio das interpretações preferenciais da produção” (BRAGA, 2012, p.34). Braga (2012, p. 34-35) também reforça sua percepção de que “já não se pode considerar a mídia como um corpo estranho na sociedade” ao refletir sobre as considerações de Fausto Neto (2008, p.93), para quem, na “sociedade dos meios”, as mídias teriam uma “autonomia relativa”, enquanto que na “sociedade de

mediatização”, a cultura midiática se converteria na “referência” sobre a qual a estrutura da sociedade se estabelece, produzindo “zonas de afetação” em várias instâncias sociais.

As lógicas da mídia vão se desenvolvendo desde o surgimento dos meios de comunicação, passando pela evolução tecnológica e de linguagem ao longo das décadas, mais acentuadamente no século XX, com o surgimento do rádio, do cinema e da televisão e, posteriormente, entrando no contexto da internet e das redes sociais digitais. Todos compreendem um conjunto de dispositivos comunicacionais e suas práticas sociais e que hoje identificamos como mídia. Essas práticas se deslocam de seus meios originais e passam a orquestrar as demais instituições políticas, econômicas, sociais, tecnológicas, profissionais e culturais, com base nas lógicas provocadas, antes de tudo, por corporações da mídia. Conforme define Muniz Sodré (2006), mediatização é uma “articulação exponencial das tradicionais instituições sociais com o conjunto das tecnologias da informação a reboque do mercado.” (SODRÉ, 2006, p.101).

Com efeito, certas práticas se tornaram cotidianas a partir das lógicas dos dispositivos. Se hoje há uma corrida por *likes* nas redes sociais é porque os ambientes virtuais criados pelas corporações midiáticas - que são as verdadeiras proprietárias da “sua” *timeline* - lucram com a comercialização dos espaços publicitários, muitas vezes diluído em meio a “bom dias”, felicitações de aniversário, recordações, manifestações políticas, convites para festas. Os *likes* guiam os algoritmos, que decidem o que vemos e sugerem o que podemos comprar por meio de fórmulas matemáticas. Uma mistura de possibilidades facilitadas pelo design dos dispositivos e suas plataformas, formas às quais os usuários aderem voluntária e intuitivamente.

Da mesma forma, saberes vão sendo institucionalizados e difundidos circuitos de interesse. Os atrativos quase sempre se referem a formas de melhoria de desempenho e produtividade, além de qualidade e usabilidade, a ponto de tornarem populares processos antes restritos aos ambientes profissionais. Braga (2015) indica, no entanto, que não basta conhecer as lógicas da mídia no processo de mediatização, que tem suas próprias lógicas. É necessário diferenciá-las das lógicas da mídia, para o entendimento dos demais processos experimentais.

Os processos que caracterizam a mediatização, como os tratamos, não coincidem ponto a ponto com aqueles que geraram as práticas do chamado campo dos *media*. Encontramos uma pluralidade de experimentações interacionais e de geração de circuitos, na sociedade, originadas de setores e campos os mais diferenciados. (BRAGA, 2015, p.13).

Há, então, a necessidade de se articular as diferentes ordens simbólicas e práticas estabelecidas para compreendermos como os campos sociais se interagem nesse processo em

constante transição que é a midiatização. Ou seja, em um processo de transformação social, é importante saber que forças entram em ação quando uma lógica incide sobre as outras. “Essa questão se põe efetivamente como um desafio porque [...] é nesse embate, nesse tensionamento que se colocam as possibilidades de efetiva criação.” (BRAGA, 2015, p.17). Embora Braga faça suas ponderações sobre um possível excesso de determinismo tecnológico por Hjarvard, este chega a ponderar os próprios exageros, ao considerar que apesar de a mídia exercer influência em diversos domínios institucionais, o resultado dessa influência pode ser “variado devido à intersecção da mídia com outras lógicas” (HJARVARD, 2014, p.27).

A modernidade e a urbanização provocaram o deslocamento de populações de contextos tradicionais para um ambiente de relações mais complexas e individualizadas, fazendo com que a mídia progressivamente fosse provocando ajustes nas práticas comunicacionais entre os indivíduos e organizações, assumindo assim um caráter institucional. A sistematização do pensamento de Hjarvard sobre as estruturas na perspectiva institucional das lógicas das mídias também nos ajuda a articular o conceito de midiatização com os processos culturais. Se observarmos a música popular numa visão institucional em constante entrelaçamento com outras instituições ao redor, podemos compreender como estruturas sociais são permeáveis pela mídia e que ora esta exerce influência por suas regras e padrões, ora fornece recursos tecnológicos necessários para as interações sociais.

Outra abordagem de Hjarvard (2014, p. 27) que nos aproxima da possibilidade de termos a música popular como objeto de pesquisa no campo comunicacional é que, para ele, a midiatização contempla uma teoria “meso”, ou seja, uma teoria de “médio alcance”, que exerce um enfoque menos abrangente que uma explicação macro sobre o fenômeno, limitando as generalizações de suas conclusões. Também não se perde nas infinitas possibilidades das micro relações e interações individuais. Assim, também entendemos que não atingiremos em estudo nesses termos uma abrangência teórica de tal maneira que todas as relações que envolvem música popular e as práticas comunicacionais possam ser contempladas, explicadas e categorizadas, encontrando razão em cada interação social envolvida. Buscamos, antes, uma compreensão a partir de fatos e impressões experienciados por atores de uma cena musical, guiados por um processo de crescente presença da mídia na cultura e suas manifestações.

Uma teoria de médio alcance, como a perspectiva institucional da midiatização de Hjarvard (2014), parece ter o foco ajustado para proporcionar uma compreensão de fenômenos comunicacionais a partir objetos que se situem entre a abrangência da cultura e a singularidade da percepção criativa em torno de um gênero musical. Podemos traçar aqui um paralelo e com

o conceito de circuitos, trazido por Braga (2012), a partir da noção de campos sociais como “ambientes socialmente estabelecidos” (BRAGA, 2012, p.32) ou “esferas de legitimidade” (BRAGA, 2012, p.42) reconhecíveis por seus usuários, onde se dá a circulação em fluxo contínuo de produtos midiáticos.

Circulação em fluxo contínuo não é apenas uma descrição abstrata, ela se manifesta concretamente na sociedade na forma de circuitos - que são culturalmente praticados, são reconhecíveis por seus usuários e podem ser descritos e analisados por pesquisadores. (Braga, 2012, p.9).

O campo social, associado a um gênero musical, é formado por um circuito complexo, atravessado pelas lógicas das mídias, característico do processo de midiatização da sociedade, formado por uma esfera que abrange desde o público mais eventual, até os fãs, artistas, profissionais da indústria do entretenimento, técnicos e engenheiros ligados à produção musical, divulgadores, publicitários, jornalistas, críticos, empresários, vendedores etc. Tais colocações nos aproximam do conceito de cena musical de Janotti Jr. (2014), que será explorado no Capítulo 4.

2.2 Hibridismos e música popular no contexto da midiatização e transculturação

Na sociedade contemporânea, atravessada pelos processos midiáticos, as tecnologias de informação e comunicação criam um ambiente favorável à recombinação de matrizes simbólicas, à reconfiguração de sentidos e ao surgimento de novos significados para tradições, possibilitando o surgimento de novas formas estéticas, modificando modos de produção, consumo e veiculação dos produtos culturais. Novos produtos culturais subvertem tradições, que ora se constituem de matrizes, ora aparecem em equilíbrio com outras referências, ora funcionam como elemento coadjuvante ou ainda como gatilho para novas experiências estéticas.

A música de viola na sociedade midiatizada também se atualiza e se diversifica a partir de hibridações musicais, em que a tradição se encontra com referências da música globalizada. Abordamos os hibridismos, então, como forma de evidenciar o campo da experiência estética no ambiente comunicacional, como forma de mostrar que diversas referências e matrizes culturais se cruzam no campo criativo e da produção de sentidos. Assim, não incorremos no risco de simplesmente enaltecer as formas híbridas, numa espécie de devoção, afinal, toda cultura resulta de misturas e hibridações. Também evitamos, assim, cair

numa linha tão generalizante, por exemplo, de que toda música brasileira seja híbrida, diluindo, assim, as sutilezas e diversidades de matrizes culturais envolvidas num processo. Outra crítica que se faz à noção de hibridismos é que simplesmente dizer que uma cultura é híbrida pode escamotear tensões por trás dos encontros, trocas, assimilação e aculturação.

Nesse sentido, Homi Bhabha (1998) expressa que a tentativa de se entender os hibridismos se justifica como uma necessidade de se superar as grandes narrativas originárias e colocar foco nos processos que são produzidos nas diferenças culturais. “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. (BHABHA, 1998, p. 20).

Peter Burke (2010) em *Hibridismo Cultural* nos sugere algumas categorias de análise que podem ajudar a observar alguns processos de trocas e misturas entre culturas sem que se caia numa generalização despropositada. Para o historiador, os hibridismos estão por toda parte e podem estar manifestos em nos objetos, na arquitetura, nos textos, nas práticas como a religião, na música, na língua, no esporte e nos festejos, numa população. Ocorrem em situações diversas, como entre iguais ou desiguais - em que um lado pode se sobrepor ao outro por pressão ou força, como, inclusive no caso dos povos originários latinoamericanos frente aos colonizadores europeus - ou ainda entre metrópole e fronteira. Há diante dos hibridismos uma diversidade de reações, que podem ser de adaptação, adesão à moda do estrangeiro, a resistência, ou até formas mais extremas, como a ideia de purificação cultural ou segregação cultural. Também podem ser descritos por uma diversidade de termos, como imitação, apropriação, acomodação, negociação, mescla, sincretismo e hibridismo, sendo que cada um tem suas vantagens e desvantagens.

Por exemplo, no caso de “apropriação”, podemos perguntarmo-nos quem se apropria do que e com que intenção. Em outras palavras, deve-se descobrir a lógica por trás da escolha, as razões, conscientes ou inconscientes, que nos levam a escolher certos elementos de um repertório e rechaçar outros. O conceito de sincretismo nos leva a examinar em que medida se fundem os diversos elementos. [...] Hibridismo é um termo escorregadio e ambíguo, literal e metafórico às vezes, descritivo e explicativo. Os conceitos como sincretismo, mescla e hibridismo têm outra desvantagem, que é parecer excluir a ação individual. “Mescla” soa muito mecânico. “Hibridismo” evoca um observador externo que estuda as culturas como se tratasse da natureza e dos produtos da ação humana de indivíduos e grupos como se fossem espécies botânicas. Conceitos como “acomodação” ou “apropriação” jogam mais luz sobre a ação e a criatividade humanas, assim como a difundida ideia de “tradução cultural”, utilizada para descobrir os mecanismos através dos quais

os encontros culturais dão lugar a novas formas híbridas. (BURKE, 2010, p.i).²

Burke considera que o termo tradução cultural seja o que menos induz a erro. Sua vantagem está em evidenciar o trabalho intelectual realizado pelos grupos e indivíduos além de ser um termo neutro, se contrapondo a ideias carregadas de negatividade, por exemplo, como a xenofobia e a incompreensão. Um outro termo trabalhado por Burke e que se encaixa numa análise da música de viola é “crioulização”. O autor cita o exemplo de estudos linguísticos no Caribe que revelam novas estruturas criadas pelas populações que passaram a falar francês, numa mistura do navito com a língua do colonizador, criando-se, assim um terceiro idioma, algo parecido com o que ocorreu com o *nheengatu* no Brasil, ao se mesclar a língua indígena com a gramática portuguesa. Outro conceito apresentado por Burke é o de “circularidade”, que denota quando algumas adaptações são tão conscientes de uma cultura estrangeira que, em certas ocasiões, acabam sendo reexportadas.

A circularidade de Burke se aproxima da metáfora de Octavio Ianni (2003), à medida que em ambos processos há transformações tanto de um lado quanto do outro, tanto para quem viaja, quanto para quem recebe o estrangeiro, num exercício de reconhecimento do eu no outro.

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. (IANNI, 2003, p. 13).

Cabe observar que as tentativas análises de objetos híbridos a partir da hierarquização de matrizes, a fim de se chegar a um grau de permanência de determinada cultura em detrimento de outras, se mostram um equívoco de abordagem. Isso porque tais matrizes, supostamente puras, também resultam de hibridações e que, mesmo se tivessem sido preservadas, já não estariam em seu contexto sócio-histórico de origem. É o que aponta Vargas (2007) a respeito do contexto da música popular na América Latina, onde a cultura ibérica,

² Tradução nossa do original em espanhol: *Por ejemplo, en el caso de ‘apropiación’ podemos preguntarnos quién se apropria de qué y con qué intención. En otras palabras, hay que descubrir la lógica detrás de la elección, las razones, conscientes o inconscientes, que nos llevan a elegir ciertos elementos de un repertorio y a rechazar otros. El concepto de sincretismo nos lleva a examinar en qué medida se fusionan los diversos elementos [...]. Hibridismo es un término escurridizo y ambiguo, literal y metafórico a la vez, descriptivo y explicativo. Los conceptos como sincretismo, mezcla e hibridismo tienen otra desventaja, y es que parecen excluir la acción individual. ‘Mezcla’ suena muy mecánico. ‘Hibridismo’ evoca a un observador externo que estudia las culturas como si tratara de la naturaleza y a los productos e la acción humana de individuos y grupos como si fueran especímenes botánicos. Conceptos como ‘acomodación’ o ‘apropiación’ arrojan más luz sobre la acción y la creatividad humanas, al igual que esa idea tan difundida de la ‘traducción cultural’, utilizada para describir los mecanismos a través de los cuales los encuentros culturales dan lugar a nuevas formas híbridas.*

mestiça após séculos de influência moura, veio se misturar às tradições dos povos nativos, criando formas culturais também híbridas. “As marcas do autêntico nas músicas latino-americanas não poderiam estar nas permanências de determinados traços, pois estes já não são o que eram por conta dos intercâmbios [...]”. (VARGAS, 2007, p. 229).

Isso significa que o estudo dos hibridismos não visa buscar uma suposta legitimidade por meio desta ou daquela matriz cultural, hierarquizando-as. Ou ainda a ideia de vinculá-las a uma tradição primordial, evocando uma pretensa pureza ancestral, já que o objeto híbrido apenas o é senão fruto do encontro entre os diferentes que, por sua vez, reconfiguram suas origens a partir da justaposição, em novo contexto histórico, político, econômico, social e cultural. Ao se buscar uma “essência”, uma música seminal, raiz de todas as outras, poderíamos cair no equívoco de exagerar o foco nos aspectos de permanência das tradições, enquanto que a complexidade do caráter híbrido da música popular brasileira contemporânea, conforme Herom Vargas (2007), deve ser observada a partir da qualidade dinâmica das culturas caracterizadas pela mestiçagem, ou seja, que se manifesta em produtos em constante processo de hibridação. “O híbrido pressupõe, assim, uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações são colocadas a ele. E a tais combinações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras”. (VARGAS, 2007, p.21)

A música caipira, por exemplo, com seus diversos ritmos e formatos, se vê marcada por diferentes sotaques e territorialidades. Não apenas nas palavras e acentuações fonéticas, mas também na musicalidade. Quando a viola chegou ao Brasil, havia nove afinações diferentes. Hoje são mais de vinte (Viela, 2011, p.53). Outros autores indicam que possam haver mais de oitenta afinações diferentes nas diversas regiões do país, batizadas com nomes que traduzem a diversidade de sotaques e sonoridades, além das mais conhecidas, cebolão e rio abaixo: boiadeira, cana verde, cururu de ponto, gaspeado, guitarra inteira, guitarrinha, italiana, meia guitarra, paraguaçu, paulistinha, nordestina, rio acima, vencedora, entre outras. (LOBO, 2016).

Em cada região, a afinação ganha uma sequência lógica, uma sonoridade. A pluralidade de afinações aponta para dinâmica mestiça da música de viola, manifestada na volatilidade de formatos e ritmos e na diversidade de nuances tonais. Essa multiplicidade de músicas rurais tende a se diluir num amálgama simbólico ainda mais disperso conforme o processo de transculturação é acelerado pelo desenvolvimento das formas de transmissão de conhecimento e de comunicação, gerando, assim, trocas simbólicas diferentes e dissociadas daquelas que lhe deram origem.

Situar os hibridismos em um grande processo de transculturação, na concepção que nos traz Ianni (2003), é uma forma de compreendermos que as mesclas, misturas, apropriações são parte de um processo global, e evita os equívocos de epifanias nacionalistas. Muito do que se diz nacional, na verdade é mundial, isso inclui os saberes e as artes. Toda cultura é fruto de contatos, conflitos, mesclas, trocas, assimilações, tensões e resistência, ressignificações e recriações, num ciclo que nunca se acaba. Isso também ajuda a esclarecer que nas dinâmicas culturais, que são inevitáveis no processo de transculturação global, as formas estéticas também mudam, não permanecem presas às raízes.

Talvez seja possível dizer que a história das culturas e civilizações, compreendendo naturalmente a literatura e a sociologia, ou seja, as artes e as ciências sociais, seja também uma história de um longo, complexo, surpreendente e fascinante processo de transculturação. Assim, talvez se possa lançar luz sobre tudo o que parece nacional. E, simultaneamente, desvendar os contornos e movimentos do muito que tudo isso parece também mundial. (IANNI, 2003, p.98).

Nas hibridações, não há linearidade, hierarquização ou previsibilidade. Uma referência se sobrepõe a outra, e logo em seguida, a dinâmica de trocas pode fazer com que, ora uma referência seja mais evidente, ora, outra. Conforme propõe Vargas (2007, p.20), apesar de haver o rompimento de um referencial único, numa obra de perfil híbrido não há somente um elemento em questão, mas um “leque efetivo de determinantes e configurações que funcionam de forma complexa”, e, por isso, o híbrido também se configura como um produto “instável”.

O híbrido é produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele. Não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único; mas tende a se mostrar por várias facetas, e cada uma delas concebida por origens distintas e pouco delineadas. Por isso, sempre questiona as essências, aquelas substâncias que, definidas a *posteriori* e com funções normalmente legitimadoras, se confundem com conteúdos fundamentais de origem. (VARGAS, 2007, p.20)

Frente à globalização, afirma García Canclini (2015), sutilmente “culturas regionais persistem”, atreladas a acontecimentos ancestrais, fundadores de tradições, ligados à apropriação do território. Por isso, simultaneamente à desterritorialização, há fortes movimentos de reterritorialização, representados por manifestações que afirmam o local e também por processos de comunicação de massa: rádios e televisões regionais, criação de micromercados de música e bens folclóricos, a “desmassificação” e a “mestiçagem” dos consumos engendrando diferenças e formas locais de enraizamento. Assim, quando a livre

circulação de pessoas, dinheiro e mensagens nos relaciona com muitas culturas, “o objeto não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 134).

Encontros entre culturas produzem ao longo da história formas híbridas que se tornam não apenas tão legítimas quanto as matrizes que lhe deram origem, como ainda muitas vezes as suplantam em abrangência e relevância histórica. Isso se pode dizer sobre todo o território das Américas, marcado pelos hibridismos entre o europeu, os nativos e as populações negras escravizadas, com bem discute Wisnik (2011).

Correndo por fora da música erudita, músicas populares continuaram a fazer os seus sons, que se misturaram em democráticas mixagens e assumiram lugares singulares na modernidade. A música europeia se juntou com a africana no território das Américas. Esse evento é produtor de uma extraordinária força multiplicadora: ele contribuiu para criar experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza. (WISNIK, 2011, p. 55)

Barros (2012a) afirma que a canção popular contemporânea expressa nos traços locais e regionais sua natureza híbrida, e destaca que estas aparecem de forma diluída. “São tempos de fragmentação de informações, de imbricação de narrativas e de hibridação tecnológica e midiática, que provocam profundas mudanças no âmbito da cultura e, em particular, na produção e no consumo da música pelas novas gerações” (BARROS, 2012a, p. 71). Por outro lado, mesmo nesse cenário de indefinições há uma força em sentido inverso, que tende a ativar sentimentos de territorialidade e enraizamento, até como resistência a formas estrangeiras ou determinadas pelo mercado do entretenimento. Mesmo expostas à globalização, sutilmente, as culturas regionais persistem, conforme lembra García Canclini (2008), para quem, identidade é uma construção que se narra e está atrelada a acontecimentos ancestrais, fundadores da tradição, ligados à apropriação do território.

2.3 Música de viola na sociedade em midiatização

O fato de a música caipira ter sido gravada possibilitou que sua própria história fosse sendo contada pelo rádio ao longo das décadas (Vilela, 2011). Por isso, entre as matrizes da música de viola é a que temos mais registros e acesso e a que mais se materializou em produtos culturais midiáticos, o que nos possibilita abordá-los em um ambiente comunicacional e aproximarmos das dinâmicas da sociedade em midiatização. Quase cem anos depois das

primeiras gravações, a música caipira midiaticizada além de resistir ao tempo se transformou em matriz sonora para novas experiências estéticas. Vilela (2018) aponta que a cultura caipira sobreviveu ao longo do anos graças a gerações que, mesmo expostas a todas as influências da modernidade, não se adaptaram a elas.

[...] mesmo onde o mercado predominou, a cultura caipira permaneceu residualmente nas gerações mais velhas que não se adaptaram completamente às novas formas de sociabilidade e aos padrões modernos e racionais de pensamento e ação. É nesse universo que se constitui e se reproduz uma cultura da qual faz parte o que chamamos de música caipira. (VILELA, 2018, p.i.).

Ao reconhecer o papel dos meios na preservação de matrizes culturais caipiras, Vilela se opõe a autores que vêem uma ruptura com as tradições a partir das gravações e da midiaticização, como José de Souza Martins (1975), para quem a música caipira tradicional sempre estava associada ao “acompanhamento de algum ritual” e “quando começa a ser gravada, converte-se em mercadoria, perdendo assim sua função ritual e deixando de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras” (VILELA, 2018, p.i.).

García Canclini (2015) não vê transformações nas tradições de forma negativa, pois muitas vezes podem significar oportunidades emancipatórias de populações marginalizadas do processo de modernização. “O problema não se reduz, então a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade”. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 218). Se por um lado, a indústria exige que um produto esteja adequado a suas lógicas, ela pode também ser a responsável por projetar certos aspectos culturais para além da comunidade onde foi criada. García Canclini (2015) lembra que os veículos de comunicação de massa deram visibilidade a gêneros antes restritos a seus territórios.

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. 217).

García Canclini (2015) também lembra que as tecnologias de comunicação e a reorganização industrial da cultura não substituem as tradições, mas transformam a maneira como o saber cultural e a sensibilidade são renovados.

Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. Reorganizam as relações de dramatização e credibilidade com o real. (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.263).

Nessa mesma linha, também expressa Corrêa (2014) em relação à viola caipira, para quem a inserção do instrumento nos meios de comunicação moldou a maneira de como hoje vemos, ouvimos e consumimos a música de viola:

Neste processo de expansão da viola caipira e de suas práticas, a indústria fonográfica e a difusão radiofônica muito contribuíram e até mesmo definiram uma forma de apresentação desta música para os ouvintes. Havia um público consumidor em potencial e isto foi determinante para o sucesso da música de viola, ao ponto de se ter clássicos nacionais caipiras, o que seria impensável sem os meios de comunicação. (CORRÊA, 2014, p.161).

Burke (2010), no entanto, faz uma ressalva para a rapidez das transformações em tempos da sociedade contemporânea, em que uma cultura globalizante induz forçosamente um distanciamento das referências locais e regionais e das tradições, resultando em resistência e, em muitos casos, radicalismos.

A hibridação tem um preço, sobretudo se é tão rápida como a que está tendo lugar em nossos dias, pois conduz à perda de tradições regionais e desenraizamento local. Evidentemente não é casualidade que esta época, de uma globalização cultural a que, em ocasiões, se qualifica muito superficialmente de “americanização” seja também a era dos nacionalismos e das identidades reativas. (BURKE, 2010, p.i).

A midiaticização, sob uma visão supra-estrutural é compartilhada por autores que, embora guardem divergências entre si, entendem da mesma forma que a sociedade contemporânea é atravessada pelas lógicas da mídia e que tais lógicas permeiam a complexa teia de instituições que formam um saber compartilhado entre circuitos diversos. Da mesma forma, há um entendimento de que a música resultante do encontro entre culturas, ou seja, a música mestiça, híbrida, pode ajudar a entender a complexa teia de referências no meio social onde surge, quais forças agem sobre sua concepção, qual o papel do comunicacional nesse processo.

Embora se aceite as influências da mídia, é relevante que se tenha uma abordagem crítica em relação às formas híbridas, não tratado-as como formas exóticas, dentro confinadas a subcategorias da cultura. O objetivo não é evidenciar a pureza ao se analisar hibridismos, mas

sim entender a penetração mútua entre as forças que o tornam realidade, o que há entre elas, a sobreposição.

Interessa-nos, então, encontrar fenômenos de comunicação que ocorrem no contexto da midiaticização e descobrir de que forma resultam em hibridações, a partir de quais mudanças e sob quais contextos e mediações. Nesse sentido, a música popular pode auxiliar fornecendo elementos possíveis de serem observados e descritos para chegarmos à compreensão sobre “as maneiras pelas quais as instituições sociais e os processos culturais mudaram de caráter, função e estrutura em resposta à onipresença da mídia” (HJARVARD, 2012, p.54).

CAPÍTULO 3

MEDIAÇÕES CULTURAIS E COMUNICACIONAIS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A música de viola contemporânea brasileira trafega no ambiente de múltiplas referências, de temporalidades e espacialidades cruzadas, numa sociedade em que as lógicas da mídia estão institucionalizadas. E é nesse ambiente comunicacional que situamos a música de viola, um lugar em que ela se manifesta por formatos diversos, que resultam de apropriações e interpretações e recriações, regidas por situações, instituições, relações sociais e relações com os meios e as tecnologias. A música popular surge das dinâmicas sociais em seus diversos espaços e temporalidades e para compreendê-la na esfera comunicacional se faz necessário recorrer aos conceitos que trafegam na esfera da interpretação, na produção de sentidos, e, por estarmos tratando de arte no ambiente midiático, no terreno na percepção, da sensibilidade e da criatividade. Assim, pretendemos compreender de que forma a música de viola se insere nesse contexto comunicacional e, nesse sentido, entendemos que as proposições sobre as mediações culturais e comunicacionais de Martín-Barbero podem nos ajudar nesse percurso. Da mesma forma, entendemos que a música como objeto comunicacional deve ser abordada a partir de conceitos situados na esfera da percepção e da sensibilidade. Neste capítulo, trataremos da evolução epistemológica de Martín-Barbero na formulação de seus sucessivos mapas das mediações a partir de uma descrição comentada dos mesmos. Também faremos um debate em torno das formulações de que conceituam a abordagem da comunicação a partir de uma fenomenologia da experiência estética. Tais conceitos e os mapas vão dar suporte teórico e metodológico à coleta de dados e análise a que se propõe este trabalho e serão retomados nos Capítulos 4 e 5.

3.1 As mediações culturais da comunicação e o mapa noturno

É com estranhamento às contradições da América Latina que o pesquisador espanhol-colombiano Jesús Martín-Barbero introduz seu célebre *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*, obra que é um marco teórico na pesquisa em Comunicação, sobretudo nos estudos da recepção nos países periféricos, como o Brasil, que vivem o que o autor vai chamar de *tardomodernidade*. Lugares de contradições, em que temporalidades e espacialidades se sobrepõem, em que a modernidade esbarra na desigualdade, onde matrizes locais se aglutinam com o global em composições instáveis e imprevisíveis, porém de incrível potência criativa.

O que se encontra aqui traz as pegadas de um longo percurso. Vinha eu da filosofia e, pelos caminhos da linguagem, me deparei com a aventura da comunicação. E da heideggeriana morada do ser fui parar com meus ossos na

choça-favela dos homens, feita de pau-a-pique, mas com transmissores de rádios e antenas de televisão. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.27)

Na primeira edição do livro, publicada em 1987, o autor chamava atenção para que as questões formuladas nas pesquisas em Comunicação tirassem o foco da crítica aos meios e seus braços políticos e econômicos e passassem a investigar as diversas leituras à revelia dos produtores de conteúdo, as interpretações que vêm das beiradas no processo comunicacional, onde a racionalidade industrial é reconfigurada e deslocada para tempos e espaços que se tornam cada vez mais imprecisos, numa sociedade em acelerado processo de midiatização. E nesse ambiente, em que as instituições são atravessadas pelas lógicas da mídia, essas reconfigurações e ressignificações se dão num plano do sensível comum, em um espaço compartilhado de interpretações, a partir das múltiplas mediações culturais e comunicacionais que agem nos sujeitos e nas interações sociais. Daí o alerta de Martín-Barbero para que se voltassem as questões da comunicação não mais aos meios, mas às mediações. A partir de suas formulações, o autor convida-nos a nos lançarmos ao desconhecido e imprevisível, nesse vasto campo que é a cotidianidade e a esfera da recepção, e nos oferece algumas diretrizes e categorias para se pensar o processo comunicacional o âmbito das mediações: quais são, como se tensionam e como se equilibram. Um mapa que, segundo ele, serve justamente para “tatear no escuro”.

O pensamento de Martín-Barbero parte da observação de que o contexto cultural e político de países da América Central e do Sul, fruto do passado colonial e palco de sucessivas lutas e migrações, suscitaram miscigenações não apenas étnicas, mas que geraram descontinuidades sócio-culturais e, ao mesmo tempo, criaram novas culturas, em que formas estéticas híbridas, voláteis e indefinidas expressam uma pós-modernidade tardia e desencontrada, em descompasso com a realidade social. De que comunicação estavam, então, falando pesquisadores ao se verterem em investigações sobre manipulações e induções ideológicas a partir dos meios se o que se observava em campo eram interpretações imprevistas dentro do processo comunicacional? Assim, era preciso “mudar o lugar a partir do qual as questões são formuladas” não mais a partir dos aparatos tecnológicos, dos meios, mas sim, das mediações culturais dos sujeitos nas interações. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.290).

Martín-Barbero propõe que a chave para compreender esses intercâmbios culturais e hibridações está no local onde elas ocorrem na contemporaneidade, ou seja, no ambiente comunicacional.

[...] A *comunicação* está se convertendo num espaço estratégico a partir do qual se podem pensar os bloqueios e as contradições que dinamizam essas

sociedades-encruzilhada, a meio caminho entre um subdesenvolvimento acelerado e uma modernização compulsiva. Assim, o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.261)

Outros autores também já se lançaram nessa tarefa de tentar mapear as mediações nos processos comunicacionais. Assim como Martín-Barbero, Orozco Gómez (2005) enxerga complexidade no processo comunicacional e fala em “mediações múltiplas”, entre as quais está a ideia de institucionalidade da mídia. Em estudo sobre a recepção televisiva, nos traz as mediações divididas em categorias: as de ordem “cognitiva”, que envolvem questões como interesse pessoal, vocabulário, competências tecnológicas, afinidade com os dispositivos; “situacional”, sobre local e momento da interação, se ocorreu em casa, no trabalho, com ou sem a presença de outras pessoas; de “referências”, como histórico pessoal, questões identitárias, etnia, gênero, profissão; e as de ordem “institucional”, desde as mais organizadas, como associações de classe, partidos, empresas, até as mais difusas, como ideologias, religiosidade, família. (OROZCO GÓMEZ, 2005, p.32-36). Já Stig Hjarvard (2014) adota o termo mediação no singular, num sentido mais pragmático, como “uso da mídia para práticas comunicativas específicas em interação situada” (HJARVARD, 2014, p.24). Embora o autor tenha em um olhar atento para o caráter estrutural das mídias - cujas práticas foram sendo institucionalizadas e se consolidando como influentes nos processos sociais, tornando-se a mídia uma instituição em si própria -, a ideia remete a uma centralidade tecnológica que refutamos nesta pesquisa.

Para a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2018b), a opção de Martín-Barbero pelo termo “mediações”, no plural, fundamenta-se na medida em que se trata de uma perspectiva teórica na esfera da compreensão, ampla e abrangente, assim como deve ser observado o processo comunicacional. Lopes (2018a, p.42) aponta que a teoria de Martín-Barbero se alinha às dinâmicas da sociedade e por isso está em constante reformulação, conforme novos arranjos se estabelecem, diferentes relações interacionais são forjadas, à medida em a sociedade modifica suas maneiras de comunicar.

A partir da ideia das múltiplas mediações no processo comunicacional, Martín-Barbero propõe o que ele chama de “mapa noturno”, numa metáfora referente à exploração sobre um terreno ainda desconhecido, onde se avança tateando, e onde se encontram os “lugares das mediações”. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 290). São eles: a “cotidianidade familiar”, a “temporalidade social” e a “competência cultural”.

Na visão de Martín-Barbero, a família representa a “situação primordial de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 295), o primeiro lugar a que se recorre nas ocasiões de interpretação de uma cena de novela, de um noticiário, de uma entrevista na televisão. Dessa forma, as práticas cotidianas se configuram como dispositivos mediadores do indivíduo, o que resulta em múltiplas leituras e interpretações. A telenovela transmitida é uma, a que é comentada com os membros da família é outra, ela passa pelo filtro da cultura familiar, impregnada de convivências e tradições.

A reconfiguração dos usos das tecnologias a partir das mediações representa, do ponto de vista do poder, formas de resistência, que se encontram embrenhadas na na própria cultura. Essa perspectiva se aproxima dos conceitos de “estratégia” e “tática” propostos por Michel de Certeau (1998), em *A invenção do cotidiano*. Sob esse ângulo, as mediações podem ser entendidas como instâncias dentro de um processo de resiliência cultural. Para Martín-Barbero, a visão do autor francês de tática se encaixa na ideia de luta por parte daquele que não tem como se retirar e se vê na obrigação de avançar no território inimigo. O que Certeau faz é diferenciar estratégia de tática na esfera das práticas cotidianas. Para ele, estas são como formas de enfrentamento às forças hegemônicas. Enquanto a primeira possui capilaridade de ações e algum princípio de organização intencional, a outra se dá por meio de ações isoladas, descoordenadas e imprevistas, porém, consideradas “pequenos sucessos”.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras, ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc.), pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos. (CERTEAU, 1998, p.47).

Outro lugar de mediações proposto por Martín-Barbero é o da “temporalidade social”. Há o tempo da indústria, do consumo, o tempo medido a partir dos valores do capital. O outro tempo é o da cotidianidade, fragmentário e em constante repetição. Essa repetição consiste em variações sobre as mesmas ideias, como se fossem “canções com refrão”, que são responsáveis por articular as diferentes percepções temporais. A programação das televisões poderia, assim, ser entendida como uma forma de colocar em uma cronologia comum as diferentes temporalidades possíveis das interações sociais. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 298). O terceiro lugar de mediação proposto por Martín-Barbero (2008, p. 299) é a “competência cultural”. O autor afirma que está em jogo, nesse caso, a própria noção de cultura.

Ele chama de “mal-entendidos” as dicotomias do culturalismo, ou seja, aquelas estabelecidas entre o que é considerado popular e o que se refere à alta cultura, da mesma forma que critica a posição conservadora de folcloristas, para quem a verdadeira arte do povo seria aquela livre das misturas, ou, como nos lembra Martín-Barbero, “sem história”.

Ao longo de 30 anos de percurso epistemológico, a ideia de mapa noturno de Martín-Barbero vai ganhando complexidade. O autor apresenta uma série de outros mapas, que vão evoluindo e se sobrepondo a cada nova proposição. Nessa cartografia acumulada, como será detalhado a seguir, um mapa não anula o outro, mas, a partir de uma nova proposição, outros pontos passam a se interligar, abrindo possibilidades de interpretações antes não pensadas, indicando outros caminhos, tateando por conceitos antes inexplorados a respeito de um mesmo fenômeno.

Para Maria Immacolata, a teoria de Martín-Barbero tem uma potência desestabilizadora, já que mexe com domínios políticos, culturais, filosóficos e sociológicos. E, justamente por se abrir à transdisciplinaridade, sua apropriação como base metodológica pode engendrar novos conhecimentos, provocar deslocamentos de conceitos e rupturas com abordagens reducionistas.

O caráter aberto da cartografia gera para JMB um contexto propício ao cruzamento de autores e conceitos provindos de diferentes áreas do conhecimento, configurando um interessante campo de experimentações da transdisciplinaridade em seu sentido mais amplo, ou seja, em termos de um entrecruzamento entre referências e formas de pensar de diferentes domínios disciplinares, e não apenas da justaposição de resultados ou práticas metodológicas de diversos cientistas. (LOPES, 2018a, p. 46).

3.2. Das mediações culturais da comunicação às mediações comunicacionais da cultura

Com o avanço tecnológico e o crescente protagonismo dos meios, as proposições de Martín-Barbero começaram a receber críticas no debate dentro do campo da Comunicação, sugerindo que o autor revisse suas colocações e propusesse novamente uma inversão, desta vez, das mediações aos meios. Renato Ortiz (1999), por exemplo, considerava que a abordagem de Martín-Barbero restringia o lado político das relações comunicacionais ao conferir centralidade ao aspecto cultural. Mas, o que Martín-Barbero propunha, na verdade, era dizer que o político acaba por ser reordenado, inclusive, em termos culturais, a partir da transnacionalização da economia e da desterritorialização da cultura. Ao apostar na

imprevisibilidade dos produtos culturais diante das mediações, Martín-Barbero nos oferece pistas sobre as relações sociais implicadas no processo comunicacional.

Em resposta às críticas, no final dos anos 1990, Martín-Barbero vai propor um novo giro, mas não a inversão sugerida e esperada pelos pares. O que o autor faz é repensar a noção de mediações culturais reconhecendo o protagonismo dos meios, mas não como centralizadores do processo comunicacional, mas sim o comunicacional inerente à própria cultura na sociedade contemporânea, invertendo de mediações culturais da comunicação para mediações comunicacionais da cultura. Dessa forma, apesar de reconhecer o importante papel da tecnologia nos processos sociais atuais, Martín-Barbero evita mais uma vez submergir ao fatalismo tecnológico, o que seria para o autor o mesmo que acatar os planos de perpetuação dos projetos hegemônicos mercadológicos. Desde que propôs esse espelhamento, Martín-Barbero vem sobrepondo novas mediações a cada atualização que faz de seus diagramas, notadamente manifestadas nos prefácios às reedições de *Dos meios às mediações*, até chegar ao atual contexto sócio-histórico da América Latina, a intensa mobilidade, entendida tanto como as migrações populacionais como as mobilidades virtuais, os fluxos de informação e imagens, de múltiplas temporalidades e espacialidades.

Maria Immacolata organiza os quatro mapas das mediações apresentados por Martín-Barbero na sequência de introduções que o autor faz de *Dos meios às mediações*. Ela os apresenta em duas direções: dois mapas como sob a proposição “das mediações culturais da comunicação às mediações comunicacionais da cultura” (Figuras 4 e 5) e dois mapas com “as mediações comunicacionais das mutações culturais de nosso tempo” (Figuras 6 e 7). (LOPES, 2018a, p.49). O primeiro diagrama, trazido por Martín-Barbero em 1987, o *Mapa das Mediações Culturais da Comunicação*, propõe que o enfoque da comunicação se dá a partir da cultura (LOPES, 2018a, p. 52). Ao centro, as mediações consideradas “constitutivas” ou “fundantes”, em torno das quais se entrelaçam todas as outras, são elas a “comunicação”, “cultura” e “política”. Intercruzando tais mediações, estão dispostos dois eixos, um horizontal, chamado “diacrônico”, ou “histórico”, em cujas extremidades tensionam-se as “matrizes culturais” e “formatos industriais”. Perpendicularmente, temos o eixo “sincrônico”, representando as tensões entre “lógicas da produção” e competências da recepção (consumo)”, conforme mostra a Figura 4.



Figura 4 – Primeiro Mapa Metodológico das Mediações de Martín-Barbero: Mediações Culturais da Comunicação. (LOPES, 2018a, p. 53).

O primeiro mapa coloca em oposição matrizes culturais e formatos industriais em um eixo diacrônico, ou seja, que varia ao longo do tempo, nos levando a inferir que tais forças se tensionam mutuamente, porém de maneira não linear, ficando sujeitas ao contexto histórico e social. As matrizes culturais dizem respeito aos componentes semânticos da cultura e também criam um sentido de pluralidade, dando noção de presença e quantidade. Enquanto que no eixo perpendicular, sincrônico, as forças de poder postas em jogo atuam numa relação dialética entre as lógicas de produção e as competências da recepção. O que é produzido ganha novos usos na esfera da recepção, assim como simultaneamente são criadas novas práticas comunicacionais a partir das lógicas de produção.

Em 1998, Martín-Barbero complexifica a primeira proposição desde o momento em que passa a voltar as atenções para o comunicacional na formação da cultura, ou seja, para as mediações comunicacionais da cultura. O mapa passa, então, a alcançar essas mediações, interpondo, agora, entre os mesmos eixos anteriores, novas mediações, entendidas também como “submediações”: “institucionalidade”, “tecnicidade”, “ritualidade” e “socialidade” (LOPES, 2018, p. 54), conforme Figura 5.



Figura 5 - Segundo Mapa Metodológico das Mediações de Martín-Barbero: Mediações Comunicacionais da Cultura. (LOPES, 2018, p. 54).

Esse segundo diagrama mostra que as mediações agem como processos estruturantes, em transversalidade, se entrelaçando e reconfigurando os eixos de acordo com disputas, tensões e conformidades. Dessa forma, é possível pensar que as lógicas de produção operam pela tecnicidade os formatos industriais, que por sua vez, agem dialogicamente sobre as competências de recepção, que vão configurar novos usos a partir de diferentes ritualidades. Assim como as competências de consumo geram diferentes formas de socialidade, que ainda estão sujeitas às influências das matrizes culturais. Estas, tensionam com as lógicas de produção por diferentes institucionalidades. Para Maria Immacolata, “a importância desse mapa está em reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas de vida cultural e política da sociedade.” (LOPES, 2018a, p.56).

Em 2010, Martín-Barbero chega à terceira formulação de seus diagramas. Dessa vez, novas mediações transversais encontram espaço, condizentes com o que o autor chama de “novas mutações contemporâneas da cultura”. Pela primeira vez aparecem novas mediações nas extremidades dos dois eixos perpendiculares: “temporalidade” e “espacialidade”, no vertical, e “mobilidade” e “fluxos”, no horizontal. (LOPES, 2018a, p.56). Tensionando sobre tais eixos, permanecem a “tecnicidade” e a “ritualidade”. No entanto, a “socialidade” dá lugar à “cognitividade”, e a “institucionalidade”, à “identidade”, conforme mostra a Figura 6. (LOPES, 2018, p. 56).



Figura 6 – Terceiro Mapa Metodológico das Mediações de Martín-Barbero – 2010 Mutações Comunicacionais e Culturais Contemporâneas. (LOPES, 2018a, p.56).

Esse terceiro diagrama traz as crises da contemporaneidade para o leque das mediações estruturantes. As múltiplas conexões e interações se dissipam no tempo e no espaço, causando uma exacerbação do presente, que se apresenta, no entanto, de forma fragmentária, deslocando territorialidades e pertencimentos, percepções essas tensionadas pela incessante mobilidade, que por sua vez coloca em ebulição os fluxos de informação e imagens, regulados pela tecnicidade e ritualidade, condicionadas ao espaço geográfico e das redes. A noção de identidade é nômade e a cognitividade, interligada a um território que se move.

Em sua última formulação, apresentada em 2017, Martín-Barbero propõe que os mapas sejam pensados também a partir de outras demandas contemporâneas, baseadas nas “narrativas”, “identidades”, “cidadanias” e “redes”. Essas mediações se entrelaçam com o eixo sincrônico das “temporalidades” e “espacialidades”, que agora apresentam-se no plural, remetendo à maior complexidade e abrangência que os termos passaram a ter. No eixo horizontal, diacrônico, estão tensionadas pelas “sensorialidades” e “tecnicidades”, conforme mostra a Figura 7.



Figura 7 – Quarto Mapa Metodológico das Mediações de Martín-Barbero – 2017 Mutações Culturais e Comunicacionais Contemporâneas. (LOPES, 2018a, p.58).

Para Maria Immacolata (2018a) esta quarta proposição de Martín-Barbero, projeta as mediações para uma aproximação com teorias da sensibilidade, como a “partilha do sensível”, de Rancière (2009). Ao colocar em jogo as sensorialidades em tensionamento com as tecnicidades, Martín-Barbero considera a estética não mais em sua dimensão ligada ao artístico, mas à percepção, que é forjada por mediações. Maria Immacolata sugere que as sucessivas proposições dos mapas de Martín-Barbero constituem-se em uma trama de possibilidades interpretativas que se amplia a cada nova combinação. A pesquisadora entende que o conjunto de mapas apresentados por Martín Barbero, além de proporem um redirecionamento das pesquisas, ampliando suas possibilidades como aporte teórico, constituem uma poderosa ferramenta metodológica, se aproximando das metodologias cartográfica e rizomática. Nessa perspectiva, há uma construção metodológica que privilegia o percurso e que, em vez de propor metas a serem alcançadas, as metas são traçadas durante a própria caminhada.

A construção da cartografia barberiana tem natureza dialética, pois, na medida em que um mapa dialoga com as fontes dos mapas anteriores, temos a proposta de um novo mapa. Portanto, um mapa não substitui o anterior, mas se apropria, o reinterpreta e o acrescenta, em um processo que exige um pensamento de maior complexidade. Para que a cartografia opere de modo rizomático, percorre-se os pontos, as linhas e a rede do rizoma, aplicando estratégias que vão se aplicando e se revendo em função dos fenômenos em estudo. A cartografia diz respeito a um método estratégico-rizomático. (LOPES, 2018a, p.60).

Vemos, assim, que o mapeamento noturno de Martín-Barbero permite que se criem tramas cognitivas a partir de um traçado proposto como estratégia, o que significa que muitas variações são possíveis e desejáveis, já que os diversos processos são imprevisíveis. Martín-

Barbero nos encoraja, assim, a buscar conexões, mesmo que estas se dêem apenas ao longo do percurso. Como podemos pensar a música de viola em um tensionamento entre os formatos industriais e matrizes culturais? As lógicas de produção da música de viola no século XXI são tensionadas pela tecnicidade? As matrizes culturais caipira são tensionadas em que ponto pela institucionalidade? Essa lógica dos mapas vai nos guiar nas articulações que faremos entre as mediações e as entrevistas com os violeiros nos Capítulos 4 e 5.

3.3 Mediações culturais e comunicacionais e experiência estética

As mediações culturais da comunicação e as mediações comunicacionais da cultura, tais como concebe Martín-Barbero, atuam na compreensão do processo de produção de sentido nas interações sociais. Elas agem e compõem tanto o ambiente de criação como o de interpretações, onde o objeto comunicacional é experienciado e ressignificado, numa postura de percepção ativa na esfera da recepção, transgredindo as trajetórias imaginadas na produção. Essa ideia se liga à noção de experiência estética, à *aisthesis*, ou, conforme nos aponta Laan Mendes de Barros (2017), a uma “ação plena de sensibilidade, de percepção da realidade”, que está ligada a fatores como contexto histórico, sensibilidade, espacialidades. Quando o fenômeno comunicacional ocorre nesses termos, na visão do autor, temos uma comunicação com estesia, ou melhor, “sem anestesia”.

Se a produção de uma obra, a partir do etmo grego *poiesis*, pode ser entendida como uma *experiência poética*; o exercício da recepção, que envolve apropriação e produção de sentidos, pode ser definido como *experiência estética*. Nessa angulação, a experiência estética pode ser compreendida como percepção sensível, plena de sensações. (BARROS, 2017, p. 161-162).

A experiência estética se dá, então, num espaço de produção de sentidos, pleno de sensibilidades, onde ocorrem sucessivas reinterpretações, desencadeadas a partir de diferentes experiências estéticas, de modo que uma nova forma realimenta a outra, num ciclo criativo permanente. É nesses termos que também podemos pensar a música caipira, em sua complexidade simbólica, no âmbito das mediações culturais e comunicacionais da cultura, em que novas poéticas surgem a partir das experiências estéticas compartilhadas.

A ideia de um ambiente compartilhado de significações aparece também em Muniz Sodré (2006), que articula a experiência estética com as mediações, já que ele as entende como uma operação semiótica, que maneja significados, “ato originário de qualquer cognição”, algo

como um signo, que se coloca entre um elemento para o outro para produzir significados, ou seja, um processo de semiose. (SODRÉ, 2006, p.91).

O autor aponta que “há uma potência emancipatória na dimensão sensível”, ao tratar do sentimento, comunicação e compreensão, a partir das interpretações de Gianni Vattimo sobre Kant, em que o filósofo italiano compara o “agir comunicativo” ao “juízo estético”, que envolve gostos e diversas outras subjetividades. Para que o compartilhamento seja efetivo, o “gozo” estético deve ser compreendido como uma “expectativa de compartilhamento”, uma espécie de sintonia de sentidos e significados entre autor e espectador. A comunicação se aproxima dessa ideia na medida em que seu apelo estaria justamente “na possibilidade de integrar o sujeito numa sociedade de iguais, co-partícipes de um juízo de gosto”. (SODRÉ, 2006, p.22).

Para Kant, conforme nos mostra Sodré, a sensação se torna comunicável quando há um “acordo de afetos”, ou uma “eufonia”, que pressupõe uma “comunidade afetiva”, ou ainda uma “comunidade de gosto”, com base no senso de comunidade, ou *sensus communis*. Dessa forma, Vattimo, segundo Sodré, trata a experiência estética com primazia sobre as outras experiências, justamente por ela se definir no âmbito da cognição, no campo da sensibilidade. E assim também propõe Sodré, para quem o âmago do processo comunicacional está em se pensar um “sentimento intenso de comunidade e não uma razão universalista”, uma aproximação à ideia de Kant a respeito da beleza, definida como “a finalidade sem a representação de um fim.” (SODRÉ, 2006, p.22).

O espaço compartilhado de percepções nos é apresentado por Muniz Sodré (2006) pelo conceito de *commens*, ou seja, “uma trama das relações de sentido em que se d  a interpretação” (SODRÉ, 2006, p. 92). E nessa trama, afetos são entrecortados pelas subjetividades e o espectador se reconhece na obra do artista, a partir de um referencial próprio de experimentações e sentidos. Assim, a música de viola pode ser compreendida também a partir do campo compartilhado da experiência, na ideia de reconhecimento no outro. Conforme Barros (2021, p.i.), “Nas relações entre poética e estética a produção de sentidos ganha contornos de reconhecimento do Eu espectador, que se relaciona com outros e neles reconhece uma relação de alteridade. Trata-se de uma experiência relacional.”

A ideia de uma “comunidade de gosto”, de um “acordo de afetos”, pressupõe uma inter-relação entre indivíduos de grupos sociais determinados, onde os integrantes se reconhecem e interagem movidos, então, por esse senso de comunidade, uma percepção compartilhada sobre a arte, política, instituições, hábitos de consumo. Conforme Barros (2017),

a interpretação, nesses termos, implica “no exercício de apropriação e de socialização da produção de sentidos, que ganha, então, uma dimensão coletiva e cultural”. (BARROS, 2017, p. 170). Barros, assim, também nos sugere que a produção de sentidos se dá no plano da comunidade, onde os discursos se cruzam e as múltiplas vozes ecoam numa sobreposição de significados, o que faz com que se inicie um ciclo de criações, interpretações e recriações. Um processo parecido com o que ocorre no âmbito da música de viola. A partir de matrizes tradicionais e globalizadas surgem novos formatos que passam a ser compartilhados nesse mesmo círculo de reconhecimento.

Nesse jogo entre produção e reconhecimento, entre poética e estética, a interdiscursividade se dá em polifonias e polissemias, que se desdobram em novas experiências estéticas, em novas interações sociais, plenas de mediações culturais”. (BARROS, 2017, p.166).

A prática da estesia que ocorre na esfera da coletividade, ou seja, aquela vivenciada não no plano individual, mas que se dá na construção de relações, é o que Jacques Rancière (2009) chama de “partilha do sensível”, um processo em que o *eu* elabora o sentido a partir do reconhecimento de um *outro*, numa atitude de alteridade, de sentimento comunitário, de pertencimento a um grupo, a um território, à sociedade e à cultura de uma época.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Rancière traz ao primeiro plano a apreensão do objeto pela percepção, ou *aisthesis*. Se projetarmos essa ideia sobre a lógica do consumo de produtos da indústria do entretenimento, há que se pensar em uma mudança da lógica estética, um novo modo de visibilidade, prevalecendo assim, uma percepção simbólica, que, segundo ele, “revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades.” (RANCIÈRE, 2009, p.50).

Pode-se dizer então que, na produção de sentidos, estabelecem-se relações plurais em torno de um comum, configurando-se, assim, uma experiência que envolve múltiplos eus, tanto os que compõem diretamente as interações como aqueles que coexistem como

referências, como mediações. De modo que se tornam cada vez mais borrados os limites entre produção e consumo, como bem exemplifica Nicolas Bourriaud com a ideia do “usuário das formas”. “[...] É possível produzir uma obra musical sem saber tocar uma única nota utilizando os discos existentes.” (BOURRIAUD, 2009b, p.41). É o que o autor chama de lógica da “pós-produção”:

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos. (BOURRIAUD, 2009b, p. 49).

Bourriaud observa que a arte contemporânea se vale de formas pré-existentes, como se toda a produção artística realizada pela humanidade estivesse à disposição para ser reutilizada, reorganizada, pós-produzida. A arte do século XX, para ele, é “uma arte da montagem (a sucessão das imagens) e do aplique (a superposição das imagens)”. (BOURRIAUD, 2009b, p. 44). De fato, o avanço e a popularização de tecnologias amigáveis e acessíveis de produção, assim como a intensificação dos processos comunicacionais, principalmente a partir dos anos 1990, com a internet, são fatores que levaram ao que Bourriaud chama de “cultura DJ”, ou *deejaying*, uma metáfora com a atividade dos *disk jockeys*, cuja arte consiste em manipular, justapor, encadear, acrescentar novas nuances para ajustar o sentido das obras já realizadas a uma nova ocasião, novas temporalidades e espacialidades. Como afirma Bourriaud (2009b, p. 49) os artistas do que ele denomina “pós-produção” criam novos usos para as obras, “incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções”.

Barros (2021) dialoga com Bourriaud a partir da ideia de que a compreensão da arte tangencia a esfera das relações humanas, em que a experiência estética assume uma dimensão de alteridade, como fenômeno relacional, que se transforma a partir do outro, criando as articulações entre autor e espectador. Mesmo com a transformação das formas, a essência da obra permanece, ou como bem pontua Barros (2021), “nada se perde, tudo se transforma”. De fato, se pensarmos na música de viola brasileira, as matrizes tradicionais aparecem nas obras contemporâneas, embora transformadas e diluídas numa sobreposição de referências. No entanto, as matrizes são reconhecidas pelos grupos de apropriação a partir dessa “essência” que permanece, criam-se novas práticas de escuta e de produção estética. É como se os violeiros tivessem à sua disposição um arsenal de ritmos, fraseados e padrões harmônicos e melódicos originários das tradições e os colocassem lado a lado para em seguida recombina-los em novas formas e sentidos.

Podemos tomar como exemplo prático dessa ideia o álbum *Jogos de armar* (2000), de Tom Zé. Começava a era de compartilhamento de arquivos digitais de música pela internet, na lógica B2B, ou seja, de usuário para usuário. A indústria de CDs entrou em crise e Tom Zé resolveu brincar com a situação, propondo que, uma vez que os arquivos de suas músicas circulariam mesmo que à revelia, que pelo menos então se fizessem música a partir daquilo que admite fazer em sua própria música, ou seja, uma “estética do arrastão”, ou “plagicombinação”- quase que a “cultura DJ” de Bourriaud. Tom Zé dizia que sua música era uma mistura de vários trechos ou ideias ou formas já experimentadas e trazidas por outros compositores. O álbum era dividido em dois CDs, sendo que o primeiro trazia as canções no formato convencional e o segundo, uma coleção de células musicais do primeiro disco, sem a mixagem, para que o público pudesse construir suas próprias composições. O disco auxiliar é um convite para que sejamos também “plagicombinadores”. A ideia de Tom Zé também nos dá a noção de “emancipação do espectador” de Rancière (2012), que é quando o espectador escreve seu próprio poema com os elementos do poema que lê.

Em alguns casos, a “pós-produção”, ou “plagicombinação”, é a própria lógica do dispositivo, como no caso do aplicativo *Tik Tok*. Com mais de 1 bilhão de usuários mensais em todo o mundo (MATTOS, 2021), consiste numa rede social em que os usuários se lançam em desafios de recriar vídeos já postados por outros usuários a partir de interferências gráficas, dublagens e outros recursos de edição que o próprio aplicativo oferece. Assim, uma enxurrada de vídeos curtos, de 15 a 60 segundos, circulam na *timeline* do usuário que, assim como em outras redes, interage com a produção do outro deixando seus *likes*, compartilhando ou produzindo um novo vídeo sobre o anterior, perpetuando o ciclo infinito de reexibições e recriações.

Ainda, desde os anos 1990, a popularização das *DAWs* - *Digital Audio Workstations* possibilitou o crescimento da produção musical independente, não apenas nos estilos naturais das colagens e samples, que são o rap e a música eletrônica, mas também outros gêneros, como o rock, o jazz e a música instrumental de viola caipira, por exemplo, que encontra no terreno independente pista livre para a experimentação. Aqui, as colagens não se dão nos ambientes de programação de áudio, mas no campo da composição e do arranjo musical, na justaposição de referências, pela mistura de gêneros, por propostas lúdicas de intercruzar sons de espacialidades e temporalidades improváveis, como é o caso dos álbuns *Come together project* (2015) e *Feels Bach* (2017), em que o violeiro Neymar Dias apresenta, respectivamente, obras com rearranjos para viola caipira de músicas de *Beatles* e Johann

Sebastian Bach. Ou ainda o álbum *Canoeiros* (2017), uma junção da viola do paulista Noel Andrade com o grupo carioca *Blues Etílicos*, em interpretações de grandes clássicos da música caipira, mas fazendo uma aproximação sonora do *blues* norte-americano, num diálogo musical entre a viola caipira e a guitarra elétrica, entre ritmos populares brasileiros e norte-americanos.

A dimensão poética das experiências estéticas contemporâneas nos interessam nesta pesquisa já que sua abordagem volta-se aos processos de recriação, ou mesmo de reinvenção da música caipira na sociedade contemporânea. Releituras que podem ser pensadas na lógica da pós-produção de Bourriaud, em que o espectador reinterpreta o objeto do outro. E essas releituras, marcadas por hibridismos e sincretismos, são balizadas por mediações culturais e comunicacionais, que refletem temporalidades e territorialidades nas quais estão inseridos autores e espectadores, tomados aqui como sujeitos de produção de sentido, portanto, são formulações que também dizem respeito à ideia de experiência estética inserida no âmbito da comunicação. A complexidade da música de viola e suas recriações exigem uma trama teórica que contemple a esfera da sensibilidade, da experiência estética.

CAPÍTULO 4

O VIOLEIRO NA CENA MUSICAL DO SÉCULO XXI

No primeiro capítulo, observamos a música de viola no Brasil sob uma perspectiva histórica, com foco nas relações da música com o contexto social, político e econômico e as implicações na produção, circulação e consumo, em sua inserção no processo de midiaticização da sociedade. Vimos que transformações estéticas e hibridações ao longo da história levaram a música de viola a se apresentar na atualidade a partir de uma diversidade de referências e complexidade impensáveis desde as primeiras gravações no início do século XX.

Neste quarto capítulo, partimos da ideia de que o processo de “avivamento” da viola nas últimas décadas do século XX apontado por Corrêa (2014) chega aos dias de hoje por meio de uma nova cena musical em torno da música de viola, materializada em uma produção cultural diversificada, que inclui um número cada vez maior de instrumentistas, shows, eventos, festivais, gravações de discos e produção audiovisual, num processo que se insere nas novas dinâmicas comunicacionais e de mercado da sociedade em midiaticização. Ao identificar a cena e sua produção, também identificamos seus atores e, a partir desse contato, é possível tangenciar temas que colaborem com uma análise no campo comunicacional na esfera da produção de sentidos, que é o que pretendemos nesta pesquisa. Seguimos, assim, com uma conceituação teórica sobre a cena musical e sua relação com os gêneros. A partir daí, delineamos exemplos de produções na atualidade que materializam uma cena da música de viola contemporânea, a cena da viola caipira no século XXI. Em seguida, destacamos artistas inseridos nessa cena e destacamos cinco violeiros que entrevistamos para esta pesquisa. Entrevistas estas que são apresentadas e analisadas na parte maior deste capítulo.

Ao estabelecer a ideia de uma cena musical da viola brasileira, seus atores, dinâmicas produtivas, estéticas e econômicas, atrelada a uma grande categoria, um sistema musical que engloba vários gêneros, podemos conectá-la ao ambiente comunicacional onde se dão essas relações. E nesse ambiente criativo, os violeiros autorais vivenciam tanto a experiência no campo da *poiesis* quanto no da *aisthesis*³, sendo produtores e receptores, atores que interferem e sofrem influência diretamente nesse espaço de compartilhamentos e hibridações, onde o contemporâneo dialoga com o tradicional em diferentes formatos e meios. Se nas tradições rurais o violeiro era uma espécie mensageiro ou mestre de cerimônias, líder de uma folia de reis, por exemplo, na sociedade midiaticizada ele cumpre o papel de mediador

³ Laan Mendes de Barros (2019a), em *Experiencia estética y experiencia poética: la producción de sentidos en la cultura mediaticizada*, destaca essas duas esferas da produção de sentidos ao analisar os processos de interpretação dos produtos midiáticos e a forma com que se interrelacionam, num continuum criativo em que poéticas se desdobram em novas experiências estéticas, em que poiesis que se traduzem em aisthesis.

entre “matrizes culturais” e “formatos industriais”. E no intuito de trazer para a discussão e análise desta tese o ponto de vista de quem participa ativamente desse processo e, assim, tentar compreender um pouco mais sobre a música que se faz com a viola no Brasil do século XXI, foram convidados artistas de expressiva atuação nesse cenário, com produção de perfil autoral, que dedicam especial atenção ao trabalho instrumental com a viola e que se relacionam em diferentes níveis com o tradicional, o global e o híbrido, para que nos respondessem a questões e falassem sobre temas que nos permitem aproximar das mediações em jogo no processo comunicacional, entre elas, as propostas nos mapas metodológicos de Martín-Barbero (2008), tais como matrizes culturais, formatos industriais, lógicas de produção, competências da recepção, institucionalidade, temporalidade, espacialidade, fluxos, ritualidades, socialidades, identidade, territorialidade, hibridismos.

4.1 Cena, gênero, midiatização e experiência estética

A definição de cena musical por si só é multifacetada e pode envolver diversos contextos e formas de expressão, ora enfatizando o aspecto espacial e territorial, da marcação de lugares na urbe, ora com fronteiras mais diluídas, numa configuração em que as temporalidades simultâneas fazem mais sentido que a demarcação geográfica. Sua volatilidade e abrangência tem sido tema de recorrentes debates no âmbito da pesquisa em música e comunicação. O autor canadense Will Straw (1991) foi o primeiro a deslocar o termo “cena musical” para o âmbito acadêmico, expressão até então difundida na imprensa de cultura e entretenimento, como forma de se referir a certas práticas de produção, consumo e circulação de música popular e as conexões estabelecidas a partir dos gêneros musicais, espaços-lugares nas cidades e atividades sociais nesse entorno. Em suas proposições, Straw reforça o caráter espacial e territorial da cena musical, ao mesmo tempo em que expõe a dificuldade de manter evidente essa relação com um ambiente específico.

“Cena constitui e designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. [...] Uma *cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada.” (STRAW, p.i, 2013).

Outros autores tensionam a noção de cena musical, como a pesquisadora Simone Pereira de Sá (2013), que destaca o caráter “flexível” que o termo pode suscitar nas proposições

de Straw, longe da rigidez das discussões sobre subculturas e comunidades de gosto, permitindo a interlocução com expressões musicais da contemporaneidade ao mesmo tempo que se difere de conceitos excessivamente abrangentes, como os ligados à pós-modernidade, tais como “neo-tribos” ou “canais”. A excessiva permeabilidade do termo fez com que o próprio Straw (2006) revisitasse suas proposições apresentadas no contexto dos anos 1990, quando as hibridações engendradas em cenas locais ganhavam força de resistência diante de um cenário que apontava uma inevitável tendência a uma globalização cultural, reforçando, assim, o caráter espacial geográfico das cenas, admitindo-se, no entanto, a possibilidade de esta representar um caráter local de uma cena maior, dispersa geograficamente.

O fato de parte importante da fruição musical na atualidade se dar pela internet acaba por borrar ainda mais os limites entre o espaço físico e o virtual. As novas dinâmicas de consumo e experiência com a música nas plataformas digitais, para Simone Pereira de Sá (2013), põem em cheque definições estanques, como a ideia de “cena virtual”, estabelecida por Bennet e Peterson (2004). Numa tentativa de abranger as dinâmicas de interação social intensificadas no ambiente digital na virada para o século XXI, propuseram uma tipologia cenas musicais, diferenciando-as como locais, translocais e virtuais. As cenas locais seriam aquelas relativas a um gênero musical específico, podendo, inclusive, ser um gênero musical estrangeiro, re combinado, que redesenha espaços urbanos específicos, com duração e territorialidade bem definidas. As cenas translocais seriam aquelas que estabelecem as conexões entre cenas locais dispersas geograficamente, mas que se aproximam na medida em que são movidas pelos mesmos interesses em torno de determinados gêneros e estilos musicais. Por fim, os autores chegam à definição do termo “cena virtual” para aquelas que passaram a existir a partir da internet e seus ambientes de interação.

Sá (2013) é enfática ao apontar os limites que a tipologia adquire diante da complexidade que as redes digitais desenvolveram em termos comunicacionais anos seguintes às proposições dos autores. “Ela nos parece pouco produtiva para lidar com a complexidade das articulações das cenas no ambiente das redes virtuais na atualidade, uma vez que estabelece fronteiras estanques entre as cenas off-line e *online*”. (p.i., 2013). De fato, conforme aponta Simone Pereira de Sá, a cena funk carioca desbanca essa separação. A rede, neste caso, a rede neste caso não é utilizada para reunir uma cena dispersa em nível mundial, mas sim, como ferramenta potencializadora da expressão de uma identidade local. A autora propõe, então, o entendimento de que as cenas podem ser entendidas como parte de redes sócio-técnicas cons-

tituídas por atores “humanos e não-humanos”, já que as redes digitais, de certa forma, adquiriram centralidade no processo de construção das cenas propriamente ditas. As redes, sob esse ponto de vista, em sua materialidade, agiriam por si só como mediadoras no processo de construção de uma cena musical, assim como um a introdução de um único instrumento musical pode modificar toda uma cena previamente existente, como o exemplo da guitarra elétrica utilizada por Jorge Ben na concepção de seu “samba-rock”.

Tal perspectiva, no entanto, ainda que traga a possibilidade de um rastreamento dos efeitos que a tecnologia possa exercer numa cena musical, a equivalência com o elemento humano dentro de um processo comunicacional nos parece escamotear as dimensões estéticas, políticas e culturais - e até geográficas - efetivamente presentes em sua elaboração e desenvolvimento. Nos parece que as noções de mediações e midiatização discutidas nesta tese tendem a suprir certas lacunas que as proposições de Sá (2013) parecem deixar. Conforme discutido, a sociedade contemporânea pensada pelo viés da midiatização traz o comunicacional como elemento estruturante da sociedade, de modo a tornar mais compreensíveis as intrincadas relações das mídias com as demais instituições sociais.

A despeito da estreita relação das cenas com os espaços urbanos enfatizados por Straw, Micael Herschmann (2013) aponta para a tendência de abordagem das cenas como processo, indicando elementos importantes para sua manutenção e reprodução, não necessariamente ligados ao espaço físico ou territorialidade mais definida: as cenas precisam de espaços significativos na mídia tradicional para os gêneros musicais e atores; dependem de uma “blogosfera” e das redes sociais para garantir visibilidade e divulgação; precisam chegar ao público por meio de apresentações e concertos, seja na rua, espaços públicos ou casas de espetáculos; a existência de uma produção fonográfica regular; atrair interesse da crítica e do jornalismo cultural; e a estruturação de circuitos de festivais e eventos. Vale observar que a cena musical da nova viola brasileira atenderia um a um a tais requisitos.

Felipe Trotta (2013), por sua vez, reafirma a validade da noção de cena musical no que diz respeito às articulações que o termo permite em relação ao gênero musical, território, apropriações culturais e comportamentos. No entanto, Trotta aponta que mesmo a abrangência do termo “cena musical”, capaz, segundo ele, de expressar uma “ideia que pode ser colada a praticamente todas as práticas musicais do mundo contemporâneo”, não dá conta de gêneros fora da anglofonia, como no caso de culturas tradicionais, como o samba de roda, no Recôncavo baiano, assim como parece soar estranho se falar em cena do samba, ou cena do forró, do frevo, ou ainda, uma cena da música sertaneja. Para este último caso, Trotta aponta como

fator de impossibilidade para esse enquadramento o fato de ser “uma música que percorre territórios exageradamente amplos”, aproximando-se do que se chama de *mainstream*.

E é exatamente por isso, por se afastar do foco da indústria do entretenimento, que a música de nova viola brasileira se aproxima das práticas semelhantes às das bandas de rock alternativo, de um circuito *underground*, o que na visão de Trotta, estariam mais adequadas ao termo cena musical, já que estas fariam parte de um circuito de música jovem, diferentemente do samba, do forró e da música sertaneja. A ideia, então, de uma cena musical cuja principal marca estaria no uso e experimentações estéticas em torno da viola, a partir do rearranjo de diversas matrizes tradicionais brasileiras, inclusive seu cancionário popular, abre uma fenda na delimitação a partir da relação com a anglofonia destacada por Trotta. Ao contrário, a música de viola vale-se da riqueza de sonoridades encontradas nas diversas afinações e maneiras de tocar o instrumento, o que põe por terra a argumentação de que necessariamente uma cena musical carregue um “desejo cosmopolita” de submissão ao inglês, idioma que, segundo Trotta, detém um “monopólio do cosmopolitismo”.

Se observarmos a cena musical da nova viola brasileira pelo prisma da experiência estética e das hibridações decorrentes do processo global de transculturação, antes de uma submissão colonial à anglofonia, pode-se considerar que há uma tradução dos elementos de outras culturas, fazendo surgir uma nova manifestação, um processo próximo ao da “crioulização”, na concepção de Burke (2010) dos elementos estéticos globalizados. Outro ponto em que nos colocamos diametralmente contrário ao que aponta Trotta (2013) é em relação à simultânea desvalorização do local-nacional à medida que as cenas musicais seriam espaços exclusivamente de valorização de gêneros estrangeiros. Mais uma vez, no caso da música de viola brasileira, o que se observa é que a ideia de uma cena se sustenta justamente por um compartilhamento de valores afetivos em relação à música tradicional, ainda que esta seja combinada a elementos estéticos de origens diversas.

A ideia de cena musical, tal qual propõe Jeder Janotti Jr. (2014), aproxima-se do ambiente comunicacional, onde se dão as práticas de escuta e consumo de música midiática, que extrapolam a obra musical em si e aglutinam comportamentos, maneiras de interação, trocas e apropriações. Para o pesquisador, as cenas musicais funcionam como “um enquadramento de práticas de escuta que englobam experiências estéticas, redes sociais e lógicas econômicas.” (JANOTTI JR., 2014, p.14). Pressupõe-se, assim, que, ao se estabelecer cena musical, estamos pensando em práticas de escuta deliberadamente ativas, ou seja, não apenas a escuta eventual, mas aquela praticada por um público que busca ativamente ouvir

aquele tipo de música, compartilhar seus afetos e suas referências culturais, criando-se a ideia de um “comum” vivenciado pelo artista e espectador. As cenas têm caráter midiático e territorial, pois surgem a partir de espaços geográficos determinados, mas se amplificam, em termos de alcance e consumo, pelas práticas ensejadas a partir dos meios de comunicação. Por isso, é necessário compreender que nos fluxos de informação da sociedade midiaticizada as cenas não se prendem ao local, já que se conectam a uma rede que estabelece formas de compartilhamento, fruição, apropriações e percepções, num ciclo em que *aisthesis* que se desdobram em *poiesis*. Os termos de origem grega aqui são tomados na acepção trazida por Barros (2021), como pólos do processo de produção de sentido. “Os sentidos produzidos na *poiesis* são recriados na *aisthesis*, que carrega em si o potencial criativo de novas *poiesis*. (BARROS, 2021, p.13).

Para esta pesquisa a ideia de cena musical passa, também, pelo âmbito da estética, ou mais precisamente da experiência estética. As configurações de uma manifestação musical, inserida em um determinado recorte temporal e territorial, marcada por mediações culturais e comunicacionais, caracterizam-se pela criação de formas e proposições estéticas, presentes tanto no plano da poética da produção sensível, como na percepção estética que se dão nos processos de apropriação e produção de sentidos por parte dos espectadores. A cena musical que se busca identificar e delimitar no estudo aqui relatado é a de uma nova viola brasileira, resultante de experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais, marcadas por interconexões que só são possíveis pela midiaticização acelerada da sociedade contemporânea. Na sociedade em rede que se consolidou nas duas primeiras décadas do século XXI, os usos das formas e suas constantes transformações se dão em uma estética interacional e relacional. Como sugere Nicolas Bourriaud (2009b, p. 36), vivemos tempos de um “comunismo das formas”, dado o caráter colaborativo das experiências estéticas.

Essa rede, onde são compartilhadas sensibilidades, práticas de escuta e de fazeres musicais, é determinada por processos de midiaticização, que são parte do ambiente comunicacional onde se dão as experiências estéticas ligadas ao gênero musical de massa, possibilitando o reconhecimento de uma cena musical urbana como “território sonoro”, que engloba o geográfico e o virtual, onde diversas articulações possibilitam experiências afetivas musicais além das fronteiras. E, embora a circulação dos produtos de determinada cena seja difusa, isso não tira o caráter essencialmente urbano da cena, ou, como explica Janotti Jr. (2014):

[...] no intrincado circuito cultural em que as cenas musicais ganham corpo há a projeção de um mapa virtual que possibilita a construção de “territórios

sonoros”. Esses territórios são balizados por processos de mediação e pelo modo como os gêneros musicais emergem nos circuitos culturais materializados em diferentes tecidos urbanos através de seus aspectos estéticos, econômicos e sociais. (JANOTTI JR, 2014, p.6).

As cenas, para Janotti Jr. (2014), são uma característica da cultura contemporânea e parte da materialização dos gêneros musicais. Elas desenham os circuitos de difusão e consumo musical dentro do processo de mediação. Manifestam comportamentos, temporalidades e espacialidades, articuladas com o gênero musical, que as conecta com o objeto estético. O gênero é uma importante chave de compreensão no processo de fruição musical e também o elemento que conecta a cena ao ambiente comunicacional. Conforme Trotta (2008), o gênero é o ponto de partida para a compreensão do fenômeno de comunicação desencadeado pela música popular. É em torno dele que se instaura “um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (TROTТА, 2008, p.1). Ou seja, é em torno do gênero que se instaura a cena. Cabe, assim, nos debruçarmos um pouco sobre esse conceito.

Os gêneros musicais organizavam as prateleiras nas lojas de discos e ainda hoje direcionam as formas de consumo e servem de parâmetro para os algoritmos, mecanismos de busca e *playlists* nas plataformas de *streaming*. Os gêneros são, portanto, mediações no processo comunicacional e de consumo da obra musical, de compartilhamento de afetos entre artista e público, entre produto midiático e receptor. É a partir da construção dos gêneros que se moldam os sentidos da obra musical. Os gêneros dão pistas à percepção da obra apresentada, nos fazem associá-la a outras peças populares dentro de um mesmo espectro estético e indicam que novas obras similares sigam pelo mesmo caminho. O gênero antecipa características sonoras e comportamentais que serão manejadas na recepção, de acordo com suas competências. Na concepção de Janotti Jr. (2006), os gêneros funcionam como mediadores entre “estratégias produtivas e o sistema de recepção”. Os formatos industriais são rotulados por gêneros, que vão acionar as competências da recepção, mediadas por socialidades e ritualidades.

Parece-nos, então, que, enquanto o gênero musical movimenta sensibilidades em torno da construção do objeto estético e atende a enquadramentos da indústria fonográfica, a cena musical mobiliza afetos na esfera da produção de sentidos das obras apresentadas ou veiculadas midiaticamente, aciona as mediações culturais e comunicacionais do público e estabelecem modos de escuta. Ou seja, nesta segunda angulação, predominam os aspectos, de fato, estéticos. Daí a importância da articulação entre gênero e cena musical para o

reconhecimento desta, entendendo aqui uma recepção criativa, em que ouvintes, mas também artistas, geram novos circuitos a partir de relações interpretativas e criativas, que suscitam novas sociabilidades e movimentam estruturas econômicas e sociais. Ambos cruzam com questões estéticas, mas apenas a segunda nos sugere a ideia de estética como experiência sensível, como partilha de afetos, ou “estratégias sensíveis”, nas palavras de Muniz Sodré (2006).

Ao tomarmos que as cenas musicais se dão em ambientes comunicacionais, podemos nos aproximar da ideia de circuitos e midiaticização, trazidas por Braga (2012), a partir da noção de campos sociais como “ambientes socialmente estabelecidos” ou “esferas de legitimidade”, reconhecíveis por seus usuários, onde se dá a circulação em fluxo contínuo de produtos midiáticos. As cenas musicais são legitimadas por um campo social, um circuito complexo e difuso, que compreende desde o público mais eventual, até os fãs, artistas propriamente ditos, profissionais da indústria do entretenimento, técnicos e engenheiros ligados à produção musical, divulgadores, publicitários, jornalistas, críticos, empresários, vendedores, lojas, programas de TV, rádio, revistas, podcasts etc.

Portanto, as cenas musicais pressupõem um espaço compartilhado e múltiplo de fruição e apropriações, onde sentidos são produzidos de forma ativa por grupos que se reconhecem enquanto pertencentes a uma comunidade. Isso nos aproxima das formulações de Barros (2021) ao apontar a necessidade de se pensar a produção de sentido no plano do coletivo, pois é nessa esfera que a experiência estética também se converte em experiência política, de participação. “[...] é no plano da comunidade, dos grupos de apropriação, que a produção de sentidos se dá. E nesse lugar social, marcado por lutas e disputas, a experiência estética é também experiência política”. (BARROS, 2021, p. 15).

A cena está intrinsecamente ligada à ideia de gênero musical, movimentando o capital simbólico que ele representa. Franco Fabbri (2017) define gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definitivo de regras aceitas socialmente” (FABBRI, 2017, p.2). O termo “evento” dá ideia de abrangência da obra musical, na tentativa de evitar o risco de se excluir manifestações sonoras apenas por discordância artística, por não reconhecer esta ou aquela manifestação sonora como música. Um evento musical pode ser, então, uma obra gravada ou um tipo de intervenção exclusivamente presencial, pode ser predominantemente harmônico ou melódico ou rítmico, cantado, declamado ou falado, acompanhado de instrumentos acústicos, elétricos, de cordas, sopros etc. Quanto aos “reais ou possíveis”, quer dizer que tais eventos poderão se referir tanto

a obras já executadas ou gravadas como àquelas que ainda não saíram da partitura. O conceito de “curso” diz respeito à natureza temporal do gênero musical, já que suas funções estéticas estão sujeitas a mudanças no decorrer da história, dos gostos, costumes e valores. O termo “curso” também evidencia caráter flutuante do evento musical em sua realização, da concepção à aparição pública, seja performática ou reproduzida. A palavra “curso” indica ainda que, a cada momento, uma peça musical, da criação à execução, está sujeita a obedecer ou burlar certas regras tácitas. “Todo gênero é definido por uma comunidade de estrutura variável que aceita as regras cujos membros participam de várias formas durante o curso do evento musical” (FABBRI, 2017, p.8). Muito embora nem todas as regras sejam evidentes e facilmente decodificadas por quem esteja de fora do circuito.

Os gêneros musicais não são, então, estáticos. Vão sendo esculpidos ao longo do tempo e, conforme mudam o contexto histórico, social e econômico, mudam as apropriações e as funções estéticas, atualizando-se as regras, gerando novos formatos, proporcionando novas experiências estéticas e criando ambientes para o surgimento de subgêneros a partir dessa matriz, ou até mesmo novos gêneros. Tais regras podem ser de ordem formal, técnica, semiótica, social, ideológica, econômica e até jurídica (FABBRI, 2017). As regras formais e técnicas, por exemplo, dizem respeito ao formato típico da peça ou canção, quais são suas partes, o número de repetições de cada parte, a qualidade dos instrumentos utilizados, os modelos de instrumentos, tipos de equipamentos de som necessários para que a música soe conforme a regra, tipos de arranjo. Já as regras semióticas estão ligadas à narratividade, tanto no que se refere à poesia, ao verbal, quanto no que diz respeito à composição musical. São às regras semióticas que se recorre quando se quer dar “atenção à estética do conteúdo poético” (FABBRI, 2017, p.7). Quanto de emoção uma apresentação musical pode suscitar sem soar exagerada dentro de um gênero? Quais temas são adequados a quais gêneros? Tais regras não se limitam à canção ou peça musical. Estão presentes também no espaço cênico, no gestual, no figurino, no comportamento do público, o que Cardoso Filho (2013) chama de “expressão material de formas culturais”.

Para Trotta (2008), em geral dois elementos musicais são suficientes para, num primeiro momento, classificar um gênero musical, “o ritmo e a sonoridade”. (TROTТА, 2008, p.3). O ritmo organiza e direciona os sentidos na fruição sonora. Um tipo de batida pode estimular a dança ou direcionar a atenção ao instrumentista. A sonoridade vai combinar o ritmo com outros fatores, que interferem nos timbres e na composição musical como um todo, como tipo de instrumentos utilizados, as colocações vocais (ou não), afinações, arranjos.

Acontece que, no contexto retratado nesta pesquisa, o da sociedade em processo cada vez mais acelerado de midiatização, as formas poéticas híbridas que se apresentam fogem das perspectivas da ponta da produção e se sujeitam às interpretações e usos inventivos e imprevisíveis que são partilhados nesse ambiente interconectado. São formas instáveis e que aceitam muitas classificações, ou nenhuma. São justaposições, mesclas, combinações de matrizes, de temporalidades e espacialidades esparsas, criadas a partir de elementos previamente dispostos, em outros contextos e situações, como ilustra o conceito da “cultura DJ” de Bourriaud (2009b).

Então, para o debate que trazemos, entendemos que limitar a classificação de um gênero ao aspecto musical compromete seu entendimento no âmbito comunicacional, local de tensionamentos ideológicos, comportamentais e de produção de sentidos, tal como expõe Janotti Jr.

Os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevralgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos. (JANOTTI JR., 2014, p.7).

Da mesma forma expõe Corrêa (2002), em relação ao termo “música caipira”, diante do qual se estabelece uma diversidade de manifestações musicais atreladas à cultura do caipira de uma forma geral, seus hábitos, costumes, maneiras de se expressar e visão de mundo, e ao qual se associam “diferentes estilos e gêneros de música produzidos pelas duplas caipiras” (CORRÊA, 2002, p. 63). A música caipira, assim, carrega em sua ancestralidade os toques de viola, frases melódicas, formas de entoar a voz e a disposição dos versos, que foram sendo preservados pela tradição e que deram origem ao que caracteriza o “estilo das duplas”. As duplas caipiras apropriaram-se dessas estruturas musicais e as retiraram de suas funções originais no meio rural, como as folias e catiras, adaptando-as ao formato radiofônico.

A partir das gravações, o formato dos antigos discos de acetato de dez polegadas, cuja capacidade de gravação era de cerca de três minutos, determinou de uma vez por todas o padrão de duração das obras musicais, já que o disco era o formato adequado à veiculação em rádio, impondo-se uma regra tácita mundial, como bem lembra Schafer (1997), “como esse era o principal veículo de comunicação para a música popular, todas as canções populares foram abreviadas para se ajustarem a essa limitação técnica” (SCHAFER, 1997, p. 141).

Sant’Anna (2015) descreve de que forma o processo de criação artística pode ser diretamente afetado pela lógica da indústria do entretenimento. Um dos maiores e mais

gravados compositores da música caipira, Teddy Vieira, autor de clássicos como *Menino da Porteira* e *João de Barro*, assim como outros de sua época, se dedicaram a adequar as antigas canções tradicionais ao formato radiofônico e suas limitações de tempo.

Vários compositores famosos, como Teddy Vieira, no começo de carreira, ficaram conhecidos como “reformadores” de antigas cantigas com letras caudalosas (cognatas mais próximas do Romanceiro Tradicional ibérico), geralmente de domínio público, adaptando-as à nova situação da Moda Caipira e do caipira na cidade. Isso quer dizer que, a mesma moda de viola, recortado, cururu, toada ou cateretê de grande extensão podem ter originado diversas outras, na formatação temporal e “enxugamento” do enredo para a veiculação no rádio, em princípio, e depois no disco. (SANTANNA, 2015, p. 506-507).

Ivan Vilela (2018), um de nossos violeiros entrevistados, explica que, mesmo fora das manifestações religiosas, a música caipira “profana” era normalmente composta de longos versos, sem um tempo definido, duravam o quanto tinham que durar. Com a adequação aos processos de gravação, sua poesia original se descaracterizou. “Para poderem ser gravadas, estas músicas foram também redimensionadas e ao serem redimensionadas muito se perdeu em tempo, conteúdo e também na forma” (VILELA, 2018, p.i.).

Corrêa (2002) considera que o tempo restrito dos discos de vinil e a formatação dos programas de rádio foram definidores na consolidação da música caipira enquanto gênero musical, ou um conjunto de gêneros. No entanto, mesmo gravada e submetida a lógicas midiáticas e mercadológicas, é possível ouvir resquícios da tradição em canções que carregam uma “essência caipira”, relacionada à experiência subjetiva do artista com o meio rural, o que amplia, assim a abrangência do termo “música caipira”, inclusive como gênero musical fonográfico.

Defino como música caipira a música produzida na região Centro-Sul do País e que preserva a essência do meio rural. É a música que, de algum modo, tem sua origem nas manifestações tradicionais típicas do povo desta região. Assim, a música caipira compreende desde a música das famosas duplas, com seus ritmos característicos, até músicas modernas e complexas, desde que essa essência ali esteja preservada. [...] O que chamo de “essência da música caipira” é algo extremamente sutil; é um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos. [...] É um estado d’alma. (CORRÊA, 2002, p.64).

Se tomarmos como parâmetro a música caipira, considerando como referência de sonoridade aquela consolidada pelo rádio nos anos 1940 e 1950, já teremos um amplo espectro poético-estético a abranger dentro do gênero musical. E tais abrangências e categorizações passam necessariamente pelas segmentações da indústria fonográfica. O primeiro compacto

em 78 rpm da dupla Vieira e Vieirinha, lançado pela *Continental* em 1953, trazia do lado A um cururu, a faixa *O canoeiro não morreu*, de Teddy Vieira e Aldo Benatti, e do outro, uma moda de viola *Nova Londrina*. Como regra de sonoridade, podemos apontar a formação em duplas, as vozes em dueto e o acompanhamento pela viola e violão. Já as formas e ritmos das canções se apresentam numa diversidade de referenciais, herança de séculos de trocas, apropriações, recriações, adaptações e hibridações. Por isso, a classificação da música de viola dentro de um gênero musical esbarra em um impasse. Por um lado, o gênero poderia limitar a compreensão de que se trata de uma diversidade de referências que estão em jogo em sua concepção. Por outro, uma classificação de forma muito aberta pode ser tão abrangente a ponto de diluir ou apagar as identidades constitutivas de suas matrizes culturais.

Fabbri (2017) problematiza a questão do excesso de abrangência que a classificação em gêneros pode expressar e aponta que a amplitude excessiva atribuída pode levar à ideia de que é possível classificar qualquer gênero como um conjunto de gêneros, como se todos estivessem dentro de um mesmo sistema de fluxos e consumo. Como tentativa de solucionar esse impasse, o musicólogo adota uma classificação flutuante. Assim, a partir da ideia de que gênero musical se refere a um “conjunto de eventos”, quando esse “conjunto” estiver sendo considerado em oposição a outro “conjunto”, ele será denominado “gênero”. Quando esse conjunto estiver sendo considerado em relação aos seus subconjuntos, ele será denominado “sistema”. Fabbri chega a se retratar pela falta de precisão na definição proposta: “[...] é preferível esse defeito do que o risco oposto, qual seja, não reconhecer como gênero algo que é considerado como tal por milhões de pessoas”. (FABBRI, 2017, p.3).

A ideia de um sistema, como um conjunto de gêneros, aproxima-se da proposição de Barros (2012a), ao analisar o consumo de música como experiência estética, ao empregar o termo “canção popular”, enfatizando não se tratar de uma diferenciação entre o que é de massa e o que é popular, como se um se rendesse às dinâmicas da indústria e o outro permanecesse intocado. Assim, ao apresentar um recorte na produção e consumo de música nacional, toma o termo não como um gênero musical, mas como sendo uma “grande categoria”. (BARROS, 2012a, p.70). E talvez olhar a música de viola como uma grande categoria, que abrange vários estilos, gêneros, subgêneros, tradições, hibridações e experimentações, nos possibilite compreender com maior nitidez a diversidade cultural que acompanha a história e o desenvolvimento da música e das múltiplas identidades que esse instrumento adquiriu no Brasil ao longo dos séculos.

Dentro dessa “grande categoria”, das músicas brasileiras em que a viola se faz presente, encontramos diversas manifestações, entre elas, a música caipira midiática e suas derivações, os grupos tradicionais de catira, os desafios de cururueiros, as folias do sertão mineiro, a viola de cocho, as emboladas nordestinas, o samba de roda, os lundus, cada manifestação com suas peculiaridades sonoras, seu conjunto de regras, lugares de escuta e formas de sociabilidade. A música de viola brasileira instrumental contemporânea compreende uma diversidade de referências, que engloba ritmos e estilos difundidos por todo o país, como o baião, as toadas, guarânias, e outros mais regionais, como cururu, rasqueado, lundus, além de elementos da música globalizada, como o rock, jazz e a música clássica europeia. E nessas combinações e apropriações estéticas existe algo de novidade como elemento constitutivo.

Afinações, modos de distribuição das cordas e a forma de construir o instrumento acabam sendo experimentados por diversos artistas da viola, independentemente de seu território de origem. Um violeiro paulista pode tocar a viola de cocho matogrossense, ou experimentar a afinação nordestina numa viola dinâmica, modelo típico dos repentistas. Transitando entre referências das mais rústicas às mais complexas, sendo estas processadas em um sistema simbólico permeado de mediações culturais e comunicacionais, os violeiros constroem sua própria identidade musical, cada um à sua maneira, uns mais próximos às tradições, outros mais abertos a sonoridades experimentais, testando equipamentos, formas de captação, efeitos dinâmicos, modulações e *overdrives*, e sua musicalidade os inserem em circuitos diversos, que vão compor a cena musical atrelada àquele subgênero. A viola dinâmica - um tipo de viola construída com uma caixa de ressonância metálica em seu bojo - pode ser utilizada pelo repentista, que nesse caso a chamará de viola nordestina, ou por um violeiro do sudeste, que pode chamar o mesmo instrumento de viola caipira. A viola traz consigo uma série de dimensões subjetivas que a liga a diferentes territórios, repertórios, ritualizações e sociabilidades, o que a inscreve, na atualidade, numa cena musical intensa, criativa e em constante renovação e expansão. E as transformações dessas territorialidades e temporalidades decorrentes da midiaticização da sociedade dão um sentido de contínua renovação estética à cena aqui estudada.

Podemos, assim, considerar a música de viola como sendo uma grande categoria musical e identificar em parte de sua produção relações que possam evidenciar a existência de uma cena musical que, neste caso, estaria articulada não a um único gênero musical, mas em torno de uma diversidade de gêneros, subgêneros, ritmos e outras manifestações (sonoras, visuais, comportamentais). Janotti Jr. (2014, p. 8) indica que, para traçar tais relações, é

necessário localizar certas práticas, listadas como: “sonoras” (ligadas à sonoridade, musicalidade, referências musicais, tipo de instrumento); de “execução e audição” (formas ou locais onde a música é executada e ouvida, suas ritualizações compartilhadas); de “mercado” (formas de consumo e embalagem do produto); de sociabilidade (as trocas musicais e afetivas); práticas estéticas (hibridações e experiências estéticas). “A concepção fluida de cena possibilita notar que os gêneros musicais antes de serem simples rótulos são modos de tentar nomear experiências sonoras em seus aspectos econômicos, sociais e estéticos.” (JANOTTI JR., 2014, p.8).

É, pois, nesse sentido de uma concepção fluida de cena que se assenta a nossa compreensão de que a cena musical da nova viola brasileira tem no componente da novidade um elemento constitutivo. E essa novidade merece ser pensada na chave da experiência estética como lugar de criação e recriação constantes.

4.2 Nova viola brasileira: uma cena musical no século XXI

É possível compreender a cena musical da viola autoral brasileira a partir de certas práticas, que são elencadas por Janotti Jr (2014). A cena musical que descrevemos compõe-se de práticas sonoras definidas, está ligada a um instrumento musical específico, a viola, inserida no Brasil em uma diversidade de culturas, o que resultou em variadas matrizes musicais e diferentes configurações do que se chama de viola, suas afinações, tamanhos, número de cordas. A cena da viola brasileira contemporânea, ou a “nova viola brasileira”, diz respeito a instrumentistas e compositores da atualidade que se dedicam a produzir, gravar, estudar e difundir a música que se faz com a viola de dez cordas, viola nordestina, viola caipira, viola sertaneja, viola de cocho, entre as outras variações do instrumento no Brasil. Ela não está ligada a um único gênero musical, mas sim a um sistema de gêneros que se desdobra em subgêneros, permitindo que convivam, num mesmo ambiente de compartilhamentos, tradições e manifestações estéticas inovadoras. Esse ambiente comunicacional de diversidades, temporalidades e espacialidades é potencializado pelas lógicas da midiaticização, tornando-se fator estruturante desse processo que se evidencia na contemporaneidade.

Também é uma cena que tem suas práticas de execução e audição. Não estamos falando propriamente das práticas com a viola de execução e audição das folias de reis, lundus, repentistas, cururueiros ou catireiros, que se constituem, neste recorte, de matrizes musicais, de material sonoro e simbólico para os músicos da cena. Os violeiros da cena atual não se

apresentam em peregrinação noturna pelas casas do bairro rural, como as folias de reis. Eles tocam em circuitos de shows de viola instrumental, em espaços culturais, casas de espetáculos, bares, festivais de viola, concursos de violeiros, por vezes, a partir de projetos financiados por editais públicos. Eles gravam discos, fazem *lives* nas redes sociais e, eventualmente, estão em programas de rádio e televisão. Portanto, estão inseridos em um contexto cultural urbano. A cena da nova viola brasileira está definida também por práticas alternativas de distribuição e financiamento, que se diferenciam dos produtos da indústria em diversos aspectos: na produção fonográfica independente, na comercialização de materiais, na venda de ingressos dos shows, na movimentação dos espaços culturais e da economia criativa que gira nesse circuito, as oficinas de *luthiers*, nas fábricas e lojas de instrumentos musicais, escolas de música e universidades. É possível ainda identificar práticas de sociabilidade em torno da viola. Por estar inserido em diferentes tradições, a viola desperta afetos que são compartilhados com o público, que se identifica com a sonoridade e o universo poético que rodeia a viola. Ou seja, existe uma dimensão estética nesta cena da viola brasileira contemporânea. O público, sensível a essas poéticas, vivencia experiências estéticas em um ambiente de produção de sentidos. Alguns eventos e produtos culturais podem evidenciar tais práticas, configurando-se, assim, uma cena musical em torno da viola.

A cena que trazemos para esse debate é difusa e não se prende a um território, a um espaço específico de uma cidade. Expressa uma grande variedade de referências de diversas bases territoriais urbanas, muito embora, geograficamente, as ações mais contundentes do ponto de vista de conexão com diversos público, disponibilidade de espaços de apresentação e fruição e produção fonográfica acabe tendo como importante polo a região Sudeste, notadamente os estados de São Paulo e Minas Gerais. A cena subsiste principalmente da movimentação independente de seus atores, ou seja, os violeiros, nas redes e circuitos de festivais. A rede Sesc (Serviço Social do Comércio), como veremos, cumpre um importante papel como espaço de difusão da música de viola, principalmente em São Paulo, sediando diversos festivais do gênero, sendo hoje, talvez a maior contratante e financiadora de shows de violeiros autorais em âmbito nacional, ao lado de outros institutos culturais públicos e privados e os editais de fomento, difusão e circulação promovidos pelo poder público.

A cena da viola, dos violeiros, compositores, instrumentistas e cantores, ganha mais evidência na década de 1990. Em 1997, a produtora cultural Myriam Taubkin realizou o evento *Violeiros do Brasil*, reunindo no *Sesc Pompeia*, em São Paulo, violeiros mais experientes, que já vinham de uma carreira consolidada, com nomes que despontavam na

música de viola naquele momento. O evento gerou um documentário e um CD, com a participação de Renato Andrade (1932-2005), Tavinho Moura, Almir Sater, Zé Coco do Riachão (1912-1998), Passoca, Adelmo Arcoverde, Ivan Vilela, Pereira da Viola, a dupla Zé Mulato e Cassiano, Catira Ás de Ouro, Folia de Reis Alto do Baeta e Orquestra de Viola Caipira de Braz da Viola. Além de apresentar matrizes caipiras, como a folia de reis, catira e moda de viola, o álbum faz um panorama da música instrumental de viola daquele momento, um conjunto de sonoridades que iriam delinear a música de viola brasileira nas décadas seguintes.

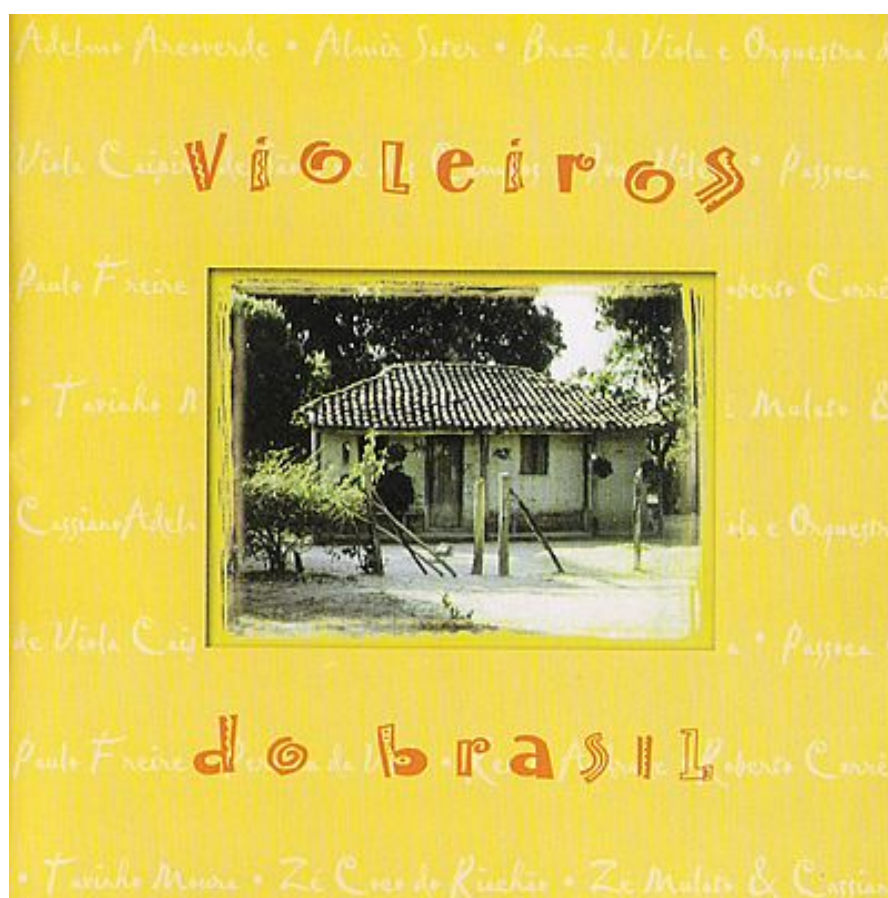


Figura 8 – Reprodução de capa do CD *Violeiros do Brasil* (1997 – independente)

As faixas foram gravadas ao vivo nos shows. Abre com a virtuosa *Doma*, de Almir Sater. Além de grande músico, o violeiro vinha do sucesso como ator na telenovela *O Rei do Gado*, da TV Globo (1996-1997). A popularidade da viola na TV naquele ano ajudou a chamar a atenção para a cena musical em torno do instrumento e, a partir dessa época, há o que Roberto Corrêa (2014) chama de “consolidação do avivamento da viola”, em que além da maior visibilidade aos músicos, há maior presença da viola nas escolas de música, publicações, lançamentos de CDs e partituras, a criação do bacharelado em Viola Caipira na USP (2005),

realização de eventos como *Encontro Nacional dos Violeiros do Brasil* (cinco edições entre 2003 a 2009) e *Seminário Nacional de Viola Caipira* (2008), *Projeto Voa Viola - Festival Nacional de Viola* (2010 e 2012). “No final do século XX e início do XXI temos no Brasil uma grande movimentação de pessoas, de todas as gerações – músicos, aprendizes, compositores, artesãos, professores, público – em torno da viola caipira” (CORRÊA, 2014, p. 113).

Em 2008, o *Violeiros do Brasil* tem uma segunda edição, em duas noites de shows no auditório do *Ibirapuera*, em São Paulo, com Roberto Corrêa, Pereira da Viola, Almir Sater, Ivan Vilela, Paulo Freire e Passoca, e uma noite em Brasília, com Braz da Viola, Pena Branca, Tavinho Moura e a dupla Zé Mulato e Cassiano. De certa forma um complemento da primeira edição, juntamente com a realização de shows, foi lançado um conjunto de livro e DVD, com fotos, depoimentos e um documentário com a participação desses mesmos violeiros, dirigido por Myriam Taubkin e Sérgio Roizenblit. Desde então, o avanço das redes sociais e das plataformas de *streaming* nos anos seguintes levaram a viola a atingir novos públicos e ampliar ainda mais sua audiência. Plataformas como o *YouTube* ampliaram muito o acesso à informação sobre a viola e os violeiros, com disponibilidade de shows, documentários, oficinas e videoaulas.

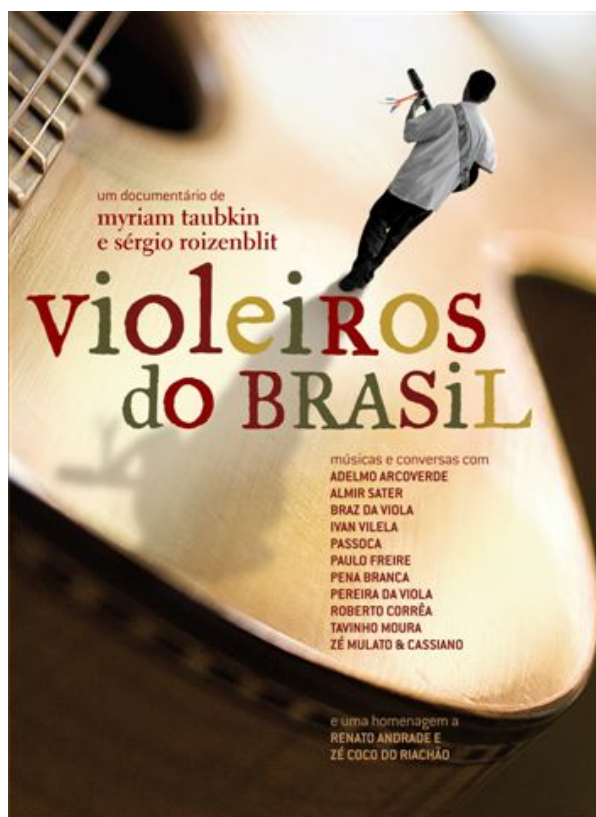


Figura 9 – Reprodução de capa do DVD *Violeiros do Brasil* (2008). Documentário disponível em: <https://youtu.be/02kX9NRRATc>

A penetração da música de viola nos ambientes virtuais possibilitou que em 2021, em meio à pandemia de Covid-19, fosse realizada uma edição *online* do festival *Violeiros do Brasil*. A terceira edição promoveu encontros entre gerações de violeiros. Nas apresentações, cada um mostrava um pouco de seu trabalho autoral e ao final, os dois violeiros se apresentavam em dueto. Os shows foram: Tavinho Moura e Fabrício Conde, Passoca e Neymar Dias, Pereira da Viola e Ricardo Vignini, Adelmo Arcoverde e Laís de Assis, Paulo Freire e João Paulo Amaral, Ivan Vilela e Bruno Sanches, Roberto Corrêa e Cacai Nunes. O festival mesclou plataformas digitais distintas, sendo as apresentações pelo *YouTube* e debates abertos à participação do público transmitidos pelo aplicativo de conferências *Zoom*. A evolução das três edições do *Violeiros do Brasil* no intervalo de 23 anos, em termos de formato, número de participantes e produtos midiáticos gerados, mostra que a internet e a tecnologia digital tiveram papel essencial na projeção da viola e na consolidação de uma cena musical em torno do instrumento.



Figura 10 – Reprodução de peça de divulgação do festival *Violeiros do Brasil* (2021).
Disponível em:
<https://youtube.com/playlist?list=PL65CVEuxKMmVJNX5772vcz7vsCaMVy05s>

Outros eventos e lançamentos recentes mostram que a música de viola vem movimentando cada vez mais interesses entre músicos, público e produtores culturais. Em 2020, o violeiro e produtor musical Fernando Sodré idealizou e organizou ao lado da violeira Letícia Leal o festival *A Nova Viola Brasileira*. Em formato *online*, reuniu violeiros de diversas propostas e vertentes da viola contemporânea, como Neymar Dias, Ricardo Vignini, Fabrício Conde, Marcus Biancardini, João Paulo Amaral, Arnaldo Freitas e a francesa Fabienne Magnant. Numa mesma plataforma, o festival trouxe concertos, palestras e oficinas sobre teoria musical para viola, exercícios, luthieria, engenharia de som e debate sobre a música de viola na contemporaneidade. Uma proposta abrangente e inovadora no conteúdo e no formato, que procurou explorar as funcionalidades da plataforma digital onde foi hospedada, como por exemplo um espaço de bate-papo virtual para interação entre público e violeiros.



Figura 11 – Reprodução de peça de divulgação do festival *Nova Viola Brasileira - Instrumental* (2020). Vídeo de divulgação disponível em: <https://youtu.be/Rm9HavKDP8g>

O festival ocorreu em uma plataforma fechada, disponibilizando conteúdos gravados em alta qualidade ao longo de quatro dias de evento. Embora o acesso pago restrinja

o público, mostra que, além do desenvolvimento musical e do avanço nas discussões em torno da viola, há uma cadeia econômica e criativa também em crescimento, consolidando um mercado para a música de viola.

A cena da nova viola brasileira traz consigo demandas da contemporaneidade, nos fluxos em que elas operam. Letícia Leal lidera o movimento *Violeiras do Brasil*. Criado em 2020, conta com cerca de 1.500 seguidoras e seguidores no *Instagram* (@violeirasdobrasil), em uma franca manifestação de percepção sensível e reconhecimento. O objetivo é fazer um mapeamento e valorizar a presença feminina na cena da viola, ampliar o protagonismo feminino em festivais, shows, seminários, debates, combater o preconceito e o machismo, além de promover um espaço de ajuda mútua e compartilhamentos de ideias, trocas de experiências, de informações sobre shows, agendas, aulas e produções musicais, divulgação cultural e denúncias. Assim diz a postagem inaugural:

Olá, Violeiras!! Este perfil foi criado com a intenção de conectar violeiras pelo Brasil e pelo mundo. As violeiras Paula de Paula e Letícia Leal iniciaram um cadastro de violeiras via *Google drive*, com nome, estado, cidade, para ter uma ideia de quantas mulheres estão à frente da viola. Sentindo a necessidade de nos conhecer e nos conectar, este perfil objetiva divulgar, apoiar e compartilhar trabalhos de violeiras, criando redes e fortalecendo as mulheres na cena da viola caipira. Marque nosso #violeirasdobrasil nas suas publicações! Envie uma foto com release para que possamos postar neste perfil, marcar vocês, e dar mais visibilidade a nossa arte, promovendo trocas e conquistando mais espaços.⁴

Outro movimento que se vale das dinâmicas das redes para fortalecer a cena é o *Violada - Circuito autorral da viola caipira*. O intuito é promover o intercâmbio entre os participantes, trabalhar para a formação de público para a viola e divulgar a produção dos novos compositores e ampliar o espaço de atuação dos violeiros independentes, numa concepção bastante abrangente, como informam os organizadores, os violeiros Fábio Miranda e Bruno Sanches:

[...] Compositores que bebem na fonte da música tradicional caipira, nordestina, caçara, fronteiraça, e que também se inspiram em outras fontes musicais como a música sul-americana, o sertanejo, o rock, o blues, a MPB, o choro, o jazz, o rap, o samba e tantas outras.⁵

Bastante ativo nas redes sociais, o movimento tem um canal no *YouTube* (www.youtube.com/c/VioladaCircuito), com apresentações musicais, entrevistas, contação de

⁴ Texto publicado em <https://www.instagram.com/violeirasdobrasil>

⁵ Texto publicado em: facebook.com/violadacircuito

causos, oficinas e outros conteúdos de interesse dos violeiros e do público. Também mantém bem atualizados os perfis no *Facebook* (facebook.com/violadacircuito) e *Instagram* (@violadacircuito), com agenda de shows, vídeos e fotos de apresentações diversas.

A produção fonográfica dos artistas da viola vem crescendo a cada ano, potencializada pela visibilidade alcançada na internet. A cada ano, dezenas e dezenas de violeiros lançam suas produções, seja em CDs, canais de vídeos, plataformas de *streaming* ou redes sociais. Entre os lançamentos, podemos destacar as coletâneas *Viola Paulista Vols. 1 e 2*, em 2018 e 2020, sob direção e curadoria de Ivan Vilela, pelo *Selo Sesc* e que, assim como o fez o CD *Violeiros do Brasil*, lançado no festival homônimo em 1997, aponta caminhos para o futuro musical da viola.

O primeiro volume traz 19 faixas de violeiros autorais paulistas, com a proposta de apresentar as múltiplas e novas sonoridades da viola no Estado, com ênfase ao trabalho instrumental, mas também com canções em que a viola ganha protagonismo nos arranjos. Participam dessa coletânea Neto Stéfani, Moreno Overá, o duo Rodrigo Nali e Rafael Schmidt (viola e violão) Bruno Sanches, Jackson Ricarte, Vinicius Alves, Leandro de Abreu, Renato Gagliardi, Zé Guerreiro, Gil Fenerich, Reinaldo Toledo, Bob Vieira, Osni Ribeiro, José Gustavo Julião, Trio Tamoyo, Zé Márcio, Ronaldo Sabino e os duos Sérgio Penna e Fabíola Mirella (duas violas) e Ricardo Matsuda e Patrícia Gatti (viola e cravo). As faixas trazem mesclas entre o tradicional e o moderno, como o híbrido de rock e viola em *Jacaré Pepira*, com Trio Tamoyo. Outras mostram o virtuosismo ao instrumento, como *Improviso violado*, de Vinicius Alves, e *Palau*, de José Gustavo Julião, e outras, envolvendo referências mais diretas às matrizes brasileiras, como em *Brasil viola*, de Moreno Overá, que evoca a sonoridade das folias de reis e catiras em momentos distintos da canção, ou em *Catira do Vale*, que começa com o batidão da catira para ingressar numa viagem melódica dedilhada em solo de viola, ou ainda na viola de cocho de *Alma pantaneira*, de Leandro de Abreu e na fronteira *Dança da onça*, de Gil Fenerich. Mas traz também matrizes ibéricas, como em *Viola castelhana*, de Nero Stéfani, numa aproximação com o flamenco.



Figura 12 – Reprodução de peça de divulgação do CD *Viola Paulista Volume I* (2018 – Selo Sesc). Álbum disponível em: <https://youtu.be/Ljdd87ta3dM>

Já o segundo volume foi lançado separadamente em cinco EPs, com a ideia de trazer a música de violeiros consagrados na cena paulista da viola, fazendo um apanhado de sotaques musicais de diferentes regiões como Avaré, Bauru, Araraquara, Ribeirão Preto, Campinas, São José do Rio Preto e Sorocaba. Estão na coletânea, no EP1: Adriana Farias, Arnaldo Freitas, o duo Cláudio Lacerda e Rodrigo Zanc (viola e violão) e Levi Ramiro; EP2: Fernando Caselato, João Arruda, João Paulo Amaral e Zé Helder; EP 3: Fernando Degui, Ricardo Anastácio, Ricardo Vignini e Zeca Collares; EP4: Enúbio Queiroz, Fábio Miranda, Juliana Andrade e Márcio Freitas; e EP 5: Júlio Santin, Lauri da Viola, Neymar Dias e Wilson Teixeira. Entre canções e peças instrumentais, as faixas dialogam com o volume anterior em diversidade de propostas e fortalece a ideia de que, juntos, os dois volumes compõem um mapeamento de sonoridades. Mais próximas da tradição, estão as duas violeiras da coletânea, Juliana Andrade, com o samba rural instrumental *Ciumento*, e Adriana Farias, com a canção autoral *Canto e danço catira*, em ritmo de cururu, e também Ricardo Anastácio e Fábio Miranda, com as respectivas canções à viola *Isso é bão demais* e *Viola encantada*, além do

batidão instrumental de Júlio Santin em *Contradança*. João Paulo Amaral, com *Linha motriz*, Fernando Deghi, com *Navegares* e Neymar Dias, com *La valse*, trazem a viola a um contexto de sofisticação harmônica da música clássica. O álbum todo é um mosaico de violas virtuosas, com destaque para o dedilhado de Arnaldo Freitas, em *Amanara*, a aproximação do baião com o blues e rock de Ricardo Vignini em *Amálgama* e o encontro do rasqueado com as raízes mouro-ibéricas de Levi Ramiro, em *Na mourada*.

4.3 - Encontro com o violeiro: o músico e a cena

O intuito das entrevistas a seguir relatadas é extrair material qualitativo, ou seja, que envolva subjetividades, diferentes pontos de vista, expectativas pessoais, gostos, impressões, para que, a partir dessas reflexões e narrativas seja feita uma análise interpretativa no campo da produção de sentidos, em que cada caso se torna único e seu conjunto pode nos fornecer pistas para encontrar algumas respostas no campo comunicacional. Foram realizadas cinco entrevistas separadamente, entre julho e agosto de 2021. No contexto da pandemia de Covid 19, os encontros foram realizados pela plataforma *Google Meet* em dias e horários agendados previamente com os músicos. As entrevistas eram semi-estruturadas, ou seja, partiram de um mesmo roteiro, de poucas questões, mas que permaneceu aberto para permitir que discussões não previstas, porém pertinentes, que pudessem ser incorporadas à análise. O roteiro das entrevistas foi o seguinte:

- 1 - Qual sua relação com a música com a viola?
- 2 - De que forma referências estão expressas na sua música?
- 3 - Qual a opinião sobre a música de viola na atualidade?
- 4 - Como lida com as redes sociais e novas tecnologias de produção?

Foram entrevistados Ivan Vilela, Paulo Freire, Levi Ramiro, Ricardo Vignini e Letícia Leal. Cada entrevistado, à sua maneira, contribuiu e ainda contribui nesse processo de construção da cena musical da viola no Brasil, seja por sua produção artística ou intelectual. Haveria nesse universo dezenas (centenas, quem sabe?) de entrevistados possíveis. No entanto, não buscamos dados quantitativos, e para termos uma amostra qualitativa representativa, tivemos o cuidado de escolher personagens de perfis pessoais e de produção artística diversificados, dentro do recorte da viola que estamos investigando, e que se conectaram em

momentos e de formas diferentes nessa cena. Se optássemos por outros vinte violeiros, teríamos outras vinte histórias e contribuições diferentes. E, de forma alguma, temos a pretensão de esgotar nesta pesquisa todos os artistas que se fazem presentes e atuantes nesse cenário, pois seria uma tarefa de proporções gigantescas e, talvez, infrutífera.

As entrevistas, portanto, estão em uma primeira parte, apresentadas com um perfil de cada entrevistado seguido de temas mais subjetivos, como a relação do artista com a com a viola e seu percurso musical, e uma segunda parte, em que agrupamos trechos de respostas sobre temas recorrentes nas entrevistas: a relação com as tradições, matrizes culturais e hibridismos, os formatos industriais, a cultura de massa, as novas lógicas de produção no ambiente digital e as denominações da música e do instrumento na cena atual da viola. O objetivo é, a partir de eixos temáticos, promover um diálogo entre as respostas, e assim, identificar de forma mais clara tensionamentos e contiguidades. As respostas correspondem a trechos de falas dos entrevistados, que são entremeadas por comentários e contextualizações do autor. As entrevistas foram gravadas e transcritas e estão disponíveis na íntegra, no formato original pergunta e resposta, nos Apêndices.

4.3.1 Ivan Vilela: a viola brasileira e a colonização cíclica



Figura 13 – Ivan Vilela – foto sem crédito (reprodução facebook.com/ ivanvilela1)

Ivan Vilela Pinto é violeiro, compositor, produtor e diretor musical, pesquisador de música popular e professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É bacharel em Artes - Composição Musical e mestre em Composição Musical pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutor em Psicologia Social pela USP,

autor da tese *Cantando a própria história*⁶, que trata do papel da música caipira e do rádio no enraizamento das populações rurais que migraram para as cidades ao longo do século XX. Seu trabalho musical com a viola abrange a música instrumental e trilhas sonoras para teatro. Nasceu em Itajubá-MG, em 28 de agosto de 1962. Começou a tocar violão aos 11 anos e sua história profissional com a música começa já aos 17, quando participou dos grupos *Pedra e Água Doce*, ambos dedicados a pesquisar as raízes da música mineira. Lançou seu primeiro álbum, *Hortelã* (1984), de canções, ao lado da cantora Priscila Stephan. Na universidade, a partir de 1989, passou a se aprofundar na fusão entre as linguagens popular e erudita. Em 1991, formou o *Trem de Corda*, um trio de câmara com Ivan Vilela na viola e violão, Esdras Rodrigues Silva, no violino, e Lara Ziggianti, no violoncelo, que unia a música popular brasileira, principalmente o choro, e a música barroca. De 1992 a 1996 foi arranjador e instrumentista do grupo *Anima*, com repertório calcado em música medieval, renascentista e folclórica. Ainda na Unicamp, Ivan Vilela foi convidado a escrever uma ópera caipira em cima da obra do poeta Jehovah Amaral, de Capivari-SP. Em 1995, assumiu a viola como solista e passou a realizar apresentações por todo o Brasil e exterior, como Espanha, França, Inglaterra, Itália e Portugal. Seu primeiro CD como violeiro, *Paisagens* (1998), rendeu-lhe indicação ao *Prêmio Sharp* na categoria *Revelação Instrumental*. Vilela é um dos protagonistas da cena musical em torno da viola de dez cordas no Brasil, seja pelo trabalho como compositor, arranjador e instrumentista. Já lançou e participou de diversos álbuns, como autor, intérprete e parcerias, entre eles *Dez cordas* (2007), *Do corpo à raiz* (2009) e *Encontro - Benjamin Taubkin e Ivan Vilela* (2019). Em sua música, combina a rusticidade do som da viola com a precisão, clareza e exuberância técnica da música erudita. Recentemente, sua pesquisa resultou na curadoria dois álbuns, *Viola Paulista Vol. 1* (2018) e *Viola Paulista Vol. 2* (2021), lançados pelo *Selo Sesc*, que faz um mapeamento entre gerações de violeiros instrumentistas das várias regiões do estado de São Paulo em 39 faixas autorais.

Ivan Vilela foi o último dos cinco entrevistados para esta tese e nossa conversa acabou se diferenciando dos demais devido a um contexto específico. Na semana da entrevista, Vilela estava de mudança para o Brasil depois de três anos morando em Portugal, onde, a convite da Universidade de Aveiro, coordena um projeto aprovado pela Comunidade Europeia, denominado *AtlaS - Atlântico Sensível* - um estudo sobre o trânsito e as relações sociais que foram criadas a partir de instrumentos musicais de origem portuguesa, principalmente a viola

⁶ O fato da tese de Ivan Vilela ter sido defendida no campo da Psicologia é relevante quando se pensa a música, e a viola de maneira particular, como fenômeno sensível, que afeta comportamentos e percepções da vida.

e o cavaquinho. A pertinência do tema fez a conversa se afastar do roteiro planejado - que nos conduziria a uma perspectiva mais pessoal do músico, suas influências e visão de mundo - para se abrir a um ponto de vista mais abrangente e histórico, como se, depois dos séculos de trajetória da viola, pudéssemos fazer um balanço de fatos e implicações na música e na cultura.

Em três anos, Vilela passou por Cabo Verde, Açores, Madeira, Galícia e Brasil, onde reuniu cerca de duzentas horas de entrevistas com músicos, fabricantes de instrumentos e produtores musicais. Uma das questões que intrigavam o pesquisador era o porquê de a viola ter se modificado tanto no Brasil, em termos de formato e técnicas de construção, enquanto que em Portugal permaneceram da mesma forma que eram no século XIX, em suas variações: as violas amarantina, campaniça, beiroa, braguesa e toeira. Embora cada uma guarde suas peculiaridades, todas são conhecidas como viola de arame, e que em terras brasileiras assumiram características estéticas muito singulares ao longo da história. A começar pelo próprio instrumento, que ganhou formas e técnicas de construções próximas às do violão moderno ou de guitarras elétricas, recebendo hoje, inclusive, recursos eletrônicos, como captadores ativos, equalizadores e afinadores. Da mesma forma que no Brasil, a maior parte dos instrumentos comercializados hoje são industrializados. No entanto, em Portugal, foram preservadas características dos instrumentos tradicionais.

[...] A maior indústria de instrumentos de cordas da Europa é aqui em Braga. Eles fazem instrumentos e mandam para o mundo inteiro e as lojas vão colocando os selos. Então, a maior vendedora de *ukeleles* do mundo, que é havaiana, eles são fabricados aqui em Portugal. Só que eles reproduzem as violas como elas são aqui. Por exemplo, o braço delas têm só dez casas, acaba no corpo do instrumento, não entra adiante.⁷

Até o início do século XX, as violas utilizadas pelos violeiros no Brasil eram mais parecidas com as de Portugal, com escala mais curta, apesar de aqui ter havido diversas adaptações, como as violas de cocho e a viola de buriti. Vilela fez um mapeamento e conta que a primeira dupla que apareceu em fotografia com uma viola moderna, com formato mais próximo ao violão, com 17 casas no braço, foi Tonico e Tinoco em 1950. Antes, as duplas utilizavam violas mais parecidas com as portuguesas.

Essas diferenças de construção do instrumento materializam o processo de transformação estética e de midiaticização pelos quais a música de viola passou ao longo da história, e que hoje se manifesta a partir de uma grande diversidade de referências, fundindo-

⁷ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

se a elementos mais globalizados e universais, ora mergulhando na tradição, ora aproximando do jazz, do rock e do hip hop, ou ainda da música clássica e da própria MPB. Enquanto que em Portugal não houve, segundo Vilela, o desenvolvimento de um gênero musical midiático a partir da viola de dez cordas, como ocorreu no Brasil, por exemplo, com a música caipira, e que possibilitou o surgimento de uma cena musical em torno do instrumento. Enquanto aqui presenciamos, conforme destacado por Corrêa (2014), o “avivamento” da viola por meio de gerações de violeiros autorais que surgiram nas últimas décadas, que ajudou a preservar a cultura tradicional por meio da música, em Portugal, o empacotamento da cultura provocou um estancamento de um possível ciclo criativo. Ivan Vilela aponta que em Portugal a viola é um instrumento praticamente desconhecido pelos mais jovens. “Ela não representa mais nada em Portugal”, afirmou.

Vilela também tenta compreender como as relações sociais e a política manifestam-se no processo criativo e nas dinâmicas culturais. Por exemplo, ele cita que na ilha da Madeira, região autônoma de Portugal próxima à costa noroeste da África, houve mudanças criativas em torno da viola, cenário que, para o pesquisador, deve-se à distância em relação à metrópole.

Por exemplo, nos Açores, Ponta Delgada, que é a capital, só se toca com o polegar. Aí você fala que dá pra usar os outros dedos eles dizem que não, porque a sonoridade não é a mesma. Isso eu conversando com um professor lá. Aí, eu fui explicar a ele que, se você desce um pouquinho a mão, aumenta o ângulo, aumenta a alavanca, você tem o mesmo som do polegar. O cara ficou ofendidíssimo! Ficou bravo, foi ríspido, aí eu mudei de assunto. Aí, eu fui pra Ilha Terceira, ali eles já utilizam dois dedos. Então, quanto mais longe dos centros de controle, mais a coisa é livre.⁸

Enquanto que, no Brasil, a cena musical em torno da viola alimenta-se das tradições, das sonoridades, técnicas, e ritmos criados nas folias e bailes rurais, em Portugal houve uma institucionalização da cultura popular, como se as manifestações folclóricas fossem peça de museu, extirpadas das dinâmicas sociais que lhe deram origem. Foi tentando entender esse cenário que Vilela se deparou com a política cultural do Estado Novo (1933-1974) de António de Oliveira Salazar, e a política cultural implantada por António Ferro. O governo nacionalista emoldurou a cultura popular com a ideia de difundir símbolos que representassem a identidade portuguesa diante da Europa, provocando o descolamento das obras e seus

⁸ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

contextos, e de certa forma, quebrando o curso natural dentro de um processo social de desenvolvimento cultural.

[...] Acabou dando muito mais valor às formas do que propriamente ao conteúdo que gerava essas formas. Então, houve um rompimento, aqui não existe mais folclore como a gente tem no Brasil, aquele conjunto de crenças que vão dando respostas às coisas que vão chegando. Aqui não, aqui é como nós que gostamos de maracatu, não sabemos nada, mas montamos um grupo tocando maracatu, fica mais ou menos nessa dimensão.⁹

Salazar em Portugal, Getúlio Vargas no Brasil. Nos anos 1940, sob o Estado Novo getulista, o Rio de Janeiro, então capital do país, era a referência de urbanização e civilidade, em oposição ao interior e sua população, dita “atrasada”, “caipira”. Vilela lembra que, nessa época, o samba disputava no imaginário brasileiro o lugar de símbolo da identidade nacional, uma música de caráter urbano, ligada à modernidade. Em oposição à música rural, associada à rusticidade, ao antigo Brasil ruralista. Algo que era o oposto ao ideal modernizador de Getúlio Vargas.

Tem uma das pesquisas minhas, que já virou comunicação em congresso e tudo. Que foi tentar entender os porquês, né? O primeiro foi o Estado Novo mesmo, brasileiro, em que o Getúlio, tudo o que ele não queria era ruralidade, ele estava derrubando o “café com leite”. Então, ele vai apoiar o proletariado, a cultura popular urbana, o samba... E aqui foi o contrário, por conta desse movimento do Salazar, e do António Ferro, que foi o cara que organizou toda essa parte cultural pra ele. Então, a viola foi musealizada junto com as manifestações.¹⁰

A viola de arame, de origem portuguesa, difundiu-se por vários países lusófonos, entre eles o Brasil. As características locais, o grande território e a diversidade de populações e culturas, as diferentes afinações e maneiras de se construir o instrumento transparecem na música que se faz hoje com a viola, sendo essa diversidade de tradições o substrato que dá sentido e identidade para a moderna música de viola no país. Diferentemente de Portugal, onde as tradições foram congeladas no tempo e no espaço pelo Estado, por aqui a cultura popular, ligada às populações rurais e mais pobres, tiveram grande importância no cenário musical midiático a partir do rádio.

[...] a música popular, até os anos 1950, primordialmente, no quesito composição, domínio de gente pobre. Você pega a era de ouro do rádio, nos anos 1930, tirando Noel, os compositores eram todos pretos, eram todos negros, mestiços, de favela.¹¹

⁹ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Durante a pesquisa, Vilela descobriu que não havia interação entre os violeiros portugueses, músicos de regiões próximas não se conheciam e desconheciam os trabalhos uns dos outros. Algo bem diferente do circuito que ocorre no Brasil, onde os violeiros, mesmo de regiões e estilos diferentes, muitos se conhecem, trocam experiências e indicam um o trabalho do outro nos circuitos culturais e de shows, promovendo uma cadeia de contatos entre músicos e produtores culturais. Foi o que fez o movimento da viola crescer no país, segundo Vilela. E com a ideia de aproximar os violeiros portugueses, Ivan Vilela criou um fórum virtual pelo aplicativo *Zoom* e convidou vários violeiros portugueses para se reunirem semanalmente. A cada semana, um dos convidados tocava e falava sobre sua música por 20 minutos.

E aí, foi muito interessante porque eu falava pra eles “na vida musical ou a gente é sapão de lagoinha ou a gente é sapinho de lagoão, e aqui em Portugal eu só conheci sapão de lagoinha”. E eu reparava que tinha alguns deles tinham um poder simbólico sobre os outros, porque já gravaram disco, enfim, e eram os que mais falavam asneira. Um dia, a gente conversando sobre afinação, porque a viola aqui não tem esse sistema de microafinação que a gente desenvolveu, no rastilho da viola, onde a corda passa, ali por cima do cavalete. Corda grossa e corda fina, num mesmo braço, é impossível afinar. Por isso que o contrabaixo é grande e tem corda grossa e o violino é pequeno e tem corda fina. As casas teriam que ter tamanhos diferentes. Então, você precisa fazer uma compensação ali, de jogar a corda um pouquinho pra frente ou pra trás. As fábricas não fazem ainda, mas os construtores todos hoje no Brasil já fazem isso. Aí, esse rapaz falou “Não, mas na viola o bom é desafinado...”. Aí todo mundo fica quieto.¹²

O resultado desses encontros é que, por sugestão de Ivan Vilela, o grupo deve gravar um álbum e editar um livro de partituras e, quem sabe, estejamos diante do que possa vir a ser o início de uma cena musical portuguesa em torno da viola, nos termos que discutimos nesta tese, ou seja, um espaço de compartilhamentos que cria circuitos, formas de sociabilidade e consumo. No entanto, os anos de tutela pelo Estado Novo português parecem ter engessado as iniciativas artísticas e de produção cultural no país. Dificilmente algo acontece sem financiamento governamental. “E a gente, no Brasil é ao contrário. A gente começa a fazer e na hora que a coisa ganha corpo a gente vai atrás de patrocínio. [...] Portugal está bem doente musicalmente, diga-se de passagem”, pontua o pesquisador.

Quase cinco séculos depois, a música de viola retorna da América à Europa, reconfigurada, “crioulizada” (BURKE, 2010), transformada em música brasileira, de certa

¹² Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

forma, fazendo uma colonização reversa, fechando um ciclo no processo de transculturação global (IANNI, 2003).

Mas a música brasileira coloniza aqui, coloniza em tudo. Até os anos 1970, a referência de progresso para eles de língua lusófona era o Brasil, que é o único país da língua deles que tem *shopping center*, por exemplo. Isso não existia na Europa, agora existe, mas não tinha essa coisa de todas as lojas num prédio só. E Portugal já tinha.¹³

Para Ivan Vilela a cena musical contemporânea ligada à viola no Brasil, da qual ele, inclusive, é um dos protagonistas, se configura desde a década de 1990. No entanto, Vilela considera esse ambiente protagonizado pela viola vem se desenhando desde os anos 1960, com importantes gravações de discos de viola, entre eles, os de Zé do Rancho, em 1966, de Heraldo do Monte junto ao *Quarteto Novo*, em 1967, o sucesso de *Disparada* (Théo de Barros e Geraldo Vandré) no Festival de Música Popular Brasileira, em 1966, acompanhado de quarteto de cordas, o disco de Renato Andrade (1932-2005), em 1976 e os de Tião Carreiro (1934-1993) em solos de viola, em 1976 e 1977. Vilela também considera como marco para a cena atual de viola o disco instrumental de Almir Sater, em 1987. Para ele, Sater tirou a viola da concepção harmônica mais simples, mais rural, preservada, por exemplo, por Renato Andrade. Outro importante violeiro nessa construção da cena, na opinião de Vilela é o mineiro Tavinho Moura, que empresta sua sofisticação como compositor para a afinação rio abaixo, enquanto Renato Andrade e Tião Carreiro são expressões da afinação cebolão. “Todo mundo que quer tocar viola em rio abaixo vai na fonte primária que é o Tavinho Moura, o cara que mais explorou o instrumento nesse sentido”.

¹³ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

4.3.2 Paulo Freire: Urucuia rio abaixo



Figura 14 – Paulo Freire – crédito da foto: Adriano Rosa (reprodução facebook.com/paulo.freire.75)

Nascido em São Paulo, em 1 de abril de 1957, Paulo de Oliveira Freire figura entre os principais expoentes na cena da viola brasileira, com uma sonoridade muito singular, que envolve toques tradicionais de viola, afinada em rio abaixo, além de choro, jazz e literatura. Empunhando a viola, faz dela trilha sonora para histórias narradas em suas performances ao vivo e nos discos, com referências calcadas nos saberes, lendas e causos do sertão, sobre os quais frequentemente explora os limites da sonoridade da viola com pedais de eco e distorções. Já lançou seis livros e está para lançar o sétimo. Tem nove discos autorais, além de participar como músico de outros tantos. Em 1999, integrou o grupo *Anima*, o mesmo do qual anteriormente fez parte Ivan Vilela. Também compôs trilhas para teatro, escreveu peças e montou espetáculos. Ao lado do violeiro e pesquisador Roberto Corrêa, foi idealizador e curador do projeto *Voa Viola*, um festival itinerante nacional com shows e premiações por todo o Brasil, entre 2010 e 2012. Em 2017, foi curador da *Ocupação Inezita Barroso*, uma exposição em homenagem à cantora, folclorista e apresentadora do programa *Viola minha viola*, da *TV Cultura*. Durante o período de pandemia, Paulo Freire tem sido um dos mais atuantes artistas nas redes sociais, promovendo *lives* e participando de encontros com outros músicos.

A musicalidade de Paulo Freire vem da mãe, Gessy, que tocava violino e cantava, e era “a parte musical da família”. Já o apreço pelas letras - Paulo Freire também é escritor - veio do pai, o escritor e psicanalista Roberto Freire, também muito próximo à música, foi jurado

de várias edições do *Festival de Música Popular Brasileira*, promovidos nos anos 1960 pela TV Record. Vivendo num ambiente musical - “a gente sempre ouvia muita música em casa, mas não música de viola, música popular brasileira, um pouco de música francesa” -, Paulo Freire começou a tocar violão por influência do irmão, também músico, Tuco Freire (1954-2015) e nos anos 1970, inicia os estudos no tradicional Centro Livre de Aprendizagem Musical (*Clam*), em São Paulo, fundada e dirigida por Amilton Godoy (*Zimbo Trio*). “Aquilo foi me encaminhando muito para a busca de uma música brasileira, que tivesse uma razão mais da nossa terra mesmo, com todo aquele ensinamento do *Clam*, de música, de improvisação, de conhecimento do jazz, do choro, da bossa nova”, lembra o violeiro.

No intuito de encontrar essa sonoridade, em 1975, Paulo Freire e alguns colegas do *Clam* formaram um grupo musical, o que o fez se aproximar do universo da viola, pela música do *Quarteto Novo*, de Heraldo do Monte, do *Quinteto Armorial*, de Antônio Madureira, *Quinteto Armorial*, e do violeiro Renato Andrade. Em 1976, entra para a faculdade de jornalismo, deixando-a pouco tempo depois para se dedicar cada vez mais à música. No entanto, Paulo Freire, por influência do pai, sempre foi próximo dos livros, e dividia o gosto pela leitura com os colegas de grupo.

Lemos vários livros e procurávamos nesses livros o que seria nosso caminho musical, porque a gente queria fazer uma viagem, para algum lugar. Pensamos em ir para o Amazonas, para o Nordeste, até que lemos o *Grande Sertão Veredas*, que foi uma revelação para tanta gente... Então, a gente queria conhecer a música do *Grande Sertão*.¹⁴

E foi o que fizeram. Em meados de 1977, Paulo Freire e seus amigos do *Clam* partiram numa viagem inspirada no clássico de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Tinham em mãos, além da obra literária, a referência visual trazida pela fotografia Maureen Bisilliat no livro *A João Guimarães Rosa* (1974), em que retrata o sertão a partir de trechos selecionados do livro, mostrando paisagens, grupos e personagens da região. Foi por esse livro que Paulo Freire descobriu que no dia 13 de junho há uma grande festa com música e violeiros do vale do rio Urucuia, próximo à Serra das Araras - a única referência geográfica que tinham - no sertão de Minas Gerais. Até chegar ali, foram dias de viagem de ônibus e barco em busca da música do sertão. Saíram de São Paulo com destino a Recife-PE, de onde seguiram em direção ao Urucuia.

¹⁴ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

Fomos de Recife até Petrolina [PE], de lá pegamos o *Vapor de São Francisco*, descemos em Januária [MG], dali pegamos um ônibus para a Serra das Araras e ali na Serra começou a aventura. Eu não conheci violeiro ali na Serra, mas fiz contato com um ex-cangaceiro que o Guimarães contava no Grande sertão, vi as rezadeiras na igreja, rezando e cantando, vi gente sendo benzida... Então, essa chegada ali na Serra foi minha entrada para o sertão. E eu viajei carregando uma viola. Eu deixei o violão e não tocava nada de viola. Eu tocava igual quem toca violão. Mas eu sabia que a viola era o grande instrumento do homem da roça.¹⁵

Da Serra das Araras, foram para Porto de Manga-MG, na beira do rio Urucuia, onde conheceram vários moradores, foliões, até chegarem no violeiro Manoel de Oliveira, o Mestre Manelim, com quem Paulo Freire diz ter encontrado seu caminho na música. Foi com ele que aprendeu os toques do lundu difundidos naquela região, contribuindo, assim, para ampliar a diversidade de matrizes que compõem a cena da música de viola contemporânea brasileira. O grupo alugou uma casa na vila ali perto e Paulo Freire passava temporadas na roça com Manelim, ajudando-o no trabalho e, ao final do dia, ficava olhando o mestre tocar.

Aí, eu voltava para Porto de Manga e tentava desconstruir a técnica do violão e incorporar a técnica da viola. Então, foi meio uma coisa de esquecer uma técnica e começar outra, não só a técnica do instrumento como a forma de fazer música também. E de tentar entender, como eu tinha estudado lá no Clam, tinha uma formação muito boa, de tentar entender o que era aquilo musicalmente, entender como aquilo era transmitido de geração para geração e tocar aquilo de forma natural. [...] Durante uns dois anos eu fiquei indo e voltando para lá. E sempre grudado no Seu Manoel, conheci outros violeiros também. Ali nas folias eu também grudava nos violeiros e fui aprendendo muita coisa.¹⁶

Paulo Freire nunca perdeu o contato com o antigo mestre, que faleceu em 2020. Em 2006, produziu o CD de Manuel de Oliveira, *Urucuia*, com músicas autorais tocadas pelo violeiro. Pelas faixas do álbum é possível entender ainda mais as influências e a própria música do violeiro paulista. “Você sabe que meu irmão, o Tuco, eu toquei a vida inteira com ele. [...] Um dia, o Seu Manoel estava lá em casa, aí o Tuco chegou e falou assim: ‘Paulo, de repente escutei alguém tocando igualzinho a você, mas muito melhor que você’. Era o Seu Manoel (risos).”

Além da música da viola, Paulo Freire leva para os palcos e discos seu amor pelas letras, numa mistura de universos que ele chama de “causos musicados”. Em *Alto Grande* (2013), seu penúltimo disco, Paulo Freire mostra bem esse tipo de mistura, em quatro das faixas

¹⁵ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

¹⁶ Idem.

do álbum. Em seu processo criativo, está sempre em busca da musicalidade do texto, “como se fosse uma voz me cantando”, diz. Musicalmente, o arsenal teórico de música popular brasileira e jazz que conquistou no *Clam* e também os dois anos e meio passou em Paris estudando violão erudito depois que voltou do sertão do Urucuia dão suporte para suas composições, num jogo em que a técnica e conhecimento urbanos se mesclam com a sabedoria sertaneja de Seu Manelim.

[...] Tem uma história interessante com o Seu Manoel. Quando eu morei lá, eu ficava tentando fazer a técnica que ele faz, só com esses dois dedos [gesticula mostrando polegar e indicador da mão direita]. Diferente do cebolão, no rio abaixo esse dedo [indicador] trabalha muito assim, pra cima e para baixo, e ele não usa tanto o polegar. Eu ficava pelejando nesse negócio. Um dia, alguém passou na casa do Seu Manoel e deixou um violão. Aí eu peguei o violão e comecei a tocar um choro. Aí o Seu Manoel falou: “nossa, que bonito! E, Paulo, você usa todos os dedos, né?” E eu falei: uso, mas eu quero tocar que nem o senhor, com o indicador indo e voltando. E ele era muito sério, o Seu Manoel. Ele falou assim: “Paulo, você está muito certo. Faz assim, você toca que nem eu, usando esses dois [polegar e indicador], mas usa os outros que você sabe também! (risos). [...] E aí, com o tempo, eu fui vendo, é claro, que eu nunca vou tocar que nem o Seu Manoel. Então, além de usar esses dois dedos, eu tinha que usar os outros também. E é justamente isso, o estudo do violão erudito, o jazz, o rock’n’roll, usar pedaleira, os causos, então, eu tinha que pegar tudo o que eu tinha na vida e colocar na música.”¹⁷

Em outros momentos, como em *Nuá* (2009), o violeiro prova que quando se tem acesso a horas de estúdio e a possibilidade de estar ao lado de grandes parceiros, é possível levar a viola a universos ainda mais improváveis. Nesse álbum, que teve apoio da Petrobras, Freire contou com arranjos da flautista Lea Freire, dos músicos e arranjadores Nailor Proveta (*Banda Mantiqueira*) e Paulo Braga e do acordeonista Toninho Ferragutti. Com esse time, Freire recriou de forma musicalmente requintada o mundo fantástico de lendas brasileiras, em faixas como *Cunhado de Lobisomem*, *Curupira* e *Dona do Capeta*.

Sobre a música de viola instrumental brasileira, Paulo Freire observa que, embora Tião Carreiro e Bambico sejam referências por seus discos, eles não eram concertistas, como Renato Andrade. Dono de uma técnica apuradíssima, o mineiro de Abaeté dominava os ritmos caipiras e estruturava sua música sobre os fraseados e ponteios em toadas, valsas, cururus e cateretês.

Então, essa tradição de concertista, depois do Renato, quem eu vi, assim, foi o Roberto Corrêa. E o Roberto Corrêa, a gente tem uma história meio parecida, a gente nasceu no mesmo ano, começamos com a viola no mesmo ano, casamos no mesmo ano (risos). A gente meio que caminhou paralelamente, e teve um show no *BBMG*, eu ainda não tinha nem disco, não

¹⁷ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

vou saber te precisar o ano, acho que no começo dos anos 1990, chamava *Viola e violões*, e de viola tinha o Renato, o Roberto e eu. E naquela época, tinha o Almir [Satter], que a gente via, uma vez ou outra, agora, eu não lembro de outros que faziam, assim, esse instrumental de viola. Isso eu acho que acabou gerando muitos frutos e depois veio uma grande leva. Hoje em dia, tem uma geração de grandes concertistas de viola, um pessoal muito bom.¹⁸

Apesar da riqueza cultural que representa, a música instrumental de viola no Brasil sempre teve que andar com as próprias pernas, sem apoio da indústria fonográfica, com raras exceções. Isso acabou favorecendo uma prática um tanto quanto comum na carreira dos violeiros instrumentistas brasileiros, a de produzirem seus próprios discos.

Quando eu fui gravar o *Rio Abaixo* [1995], meu primeiro disco, eu fazia muita trilha para o *Globo Rural*. Aí eu falei para o pessoal lá do *Globo Rural*... A [gravadora] *Som Livre* é da *Globo*, né? Eu levei lá uma fita cassete e falei: vocês não querem levar lá pra *Som Livre*? Aí, o editor do *Globo Rural* falou para mim: “eu encaminho com o maior prazer, mas olha só, vai estar lá em cima da mesa do cara o disco seu, o disco da Betânia, o disco do Roberto Carlos, você acha que eles vão produzir quem? Eles podem até lançar o seu disco, mas ele vai ficar esquecido lá, então, arregança as mangas mesmo...”. Então, eu tinha muito amigo meu produzindo e fazendo, e eu acabei gostando de fazer, depois acabou virando a minha opção mesmo. A primeira vez foi por falta de opção, mas depois foi opção por fazer independente mesmo.¹⁹

Paulo Freire lembra que a música ligada à viola sempre foi, de certa forma, marginalizada. Durante as pesquisas para escrever seu terceiro livro, *Eu nasci naquela serra* (1996), sobre a vida e obra de três compositores fundamentais na história da música caipira, Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha, teve muita dificuldade para encontrar reportagens sobre eles em arquivos de grandes jornais de São Paulo.

Fui no arquivo da Folha [de S. Paulo] e do Estado [de S. Paulo] e só achei duas matérias sobre o Angelino no Estado. Nenhum desses grandes jornais do Brasil fez alguma matéria sobre esses três. Isso que você está fazendo é super importante, porque a gente tem que firmar território, mostrar a importância disso. E tem muito preconceito né, hoje menos, mas sempre teve.²⁰

¹⁸ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

4.3.3 Levi Ramiro: as purungas de Estiva



Figura 15 – Levi Ramiro – crédito da foto: Adriano Rosa (reprodução site leviramiro.com.br)

Levi Ramiro Silva nasceu em 1 de abril de 1966, em Uru-SP. Hoje, vive perto dali, em sua chácara, no pequeno distrito de Santo Antônio de Estiva - onde compõe e tem uma oficina de construção de instrumentos. Seu trabalho com a viola caipira está registrado em onze álbuns autorais, além de participações em diversos trabalhos de outros artistas, sendo grande parte dessa produção instrumental. Em 2019, recebeu o prêmio *Profissionais da Música*, na categoria *Violas e Violeiros*. Em 2020, lançou o livro *Mãos que fazem, mãos que tocam*, com tablaturas de músicas suas e histórias de vida que vão dos tempos de criança até se tornar músico e artesão.

Nos discos e nos shows, Levi toca viola e interpreta suas próprias canções, que falam do fazer musical, da viola e do modo de vida rural. Embora soe rústica e simples, como a vida no campo, a música de Levi Ramiro revela a complexidade dos ritmos tradicionais brasileiros, numa combinação de ponteios e dedilhados que remetem não apenas ao interior de São Paulo, mas também a outros ritmos interioranos e fronteiriços, como as polcas, guarânicas e rasqueados, e nordestinos, como baião e a embolada, transitando ainda por outros estilos da música popular brasileira. Além de músico, Levi também constrói violas. Nos últimos anos, vem desenvolvendo a técnica de construção de instrumentos usando como matéria prima a cabaça, ou purunga, outro nome do fruto do cabaceiro, que inclusive batiza um dos últimos álbuns do violeiro, *Purunga* (2017), totalmente gravado com instrumentos feitos por ele a partir

da cabaça, ou, purunga. A faixa de abertura, que dá nome ao disco, resume: *Na purunga vazia / fiote de cruz-credo, Saci-pererê / mora na purunga / se deixar ele faz tudo que sabe fazer...* E faz mesmo, não só violas de tamanhos e tessituras musicais diferentes, mas diversos outros instrumentos. A natureza inspira e fornece a matéria prima da sua música.

Eu resolvi dar uma selada, marcar esse momento no meu trabalho e arriscar a fazer outros tipos de cordofones com cabaça, como no disco *Purunga*, em que eu acabei construindo todos os instrumentos. Eu gravei só com instrumentos feitos com cabaça, ali todos os instrumentos são de cabaça. Tem dois ou três instrumentos que eu não construí, de percussão e cordofone, o resto, bandolim, cavaquinho, charango, *lap steel*, rabeca, violão, viola, contrabaixo de cabaça, tudo de cabaça. Agora, eu estou fazendo um quatro venezuelano, o primeiro que eu faço. Já fiz *ukulele*, estou experimentando... Invento alguns instrumentos também, misturo tipos de corda, mas o mais conhecido mesmo é a viola de cabaça.²¹

No universo da viola, algo que é bem presente é a variedade de formatos, tamanhos e afinações, a diversidade está intrínseca ao instrumento. Não há uma viola, mas muitas violas possíveis. E Levi decidiu levar essa ideia às últimas consequências. As cabaças são naturalmente despadronizadas e isso possibilita uma infinidade de experiências de criação, e que influenciam diretamente na obra musical.

[...] tive contato com mestres incríveis, tanto da parte da construção mesmo, de instrumentos populares e até desconhecidos, como luthiers famosos, que me ensinaram muito. E o contato com José Eduardo Gramani [1944-1998], por exemplo, já falecido, ele era um mestre, um maestro, violinista, que incorporou a rabeca, se tornou um rabequeiro. E rabeca não é um violino mal feito, rabeca é um outro instrumento. Ele tinha todo respeito pela rabeca. E ele me mostrou um caminho muito interessante desses instrumentos despadronizados [...] que é o caso da cabaça, que não se repete nunca, são instrumentos despadronizados, sem um padrão definido de tamanho. [...] Então, respeitar, observar isso, pesquisar, experimentar, e o que é interessante, em relação ao Gramani, é que ele percebeu que dava pra se pensar numa música para cada instrumento. [...] Porque a viola, em si mesmo, ela já é um instrumento despadronizado. Você não tem viola só de um tamanho. Tem mais acinturadinha, mais igual violão...²²

Até chegar à viola, foi um longo percurso na vida do artista. A família de Levi mudou-se para Campinas a trabalho quando ele tinha 8 anos de idade e aos 13, ele começou a se interessar por música. A família, antes católica, entrou para uma igreja evangélica, onde Levi começou a tocar violão. Seu primeiro professor tocava também numa dupla caipira e

²¹ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

²² Idem.

ensinou a Levi algumas das canções do repertório tradicional, como *Saudades de minha terra*, do mineiro Goiás, gravada por Belmonte e Amaraí em 1966. Algumas das referências, no entanto, já vinham de casa: a avó gostava de catira, o irmão, de música de viola e o pai, de cantar. O gosto pela poesia também estava na família.

A minha mãe é de Alagoas, ela veio de União dos Palmares dar aulas nas fazendas aqui e conheceu meu pai. Então, ela trouxe essa coisa da poesia, da poética nordestina, da palavra, do cordel. E essas eram as minhas referências, eu ouvia ela cantarolar aquelas cantigas de ninar, às vezes coisas do Nordeste, as trovas, as sextilhas, aquelas quadras nordestinas.²³

Na igreja, teve contato com a música gospel e montou um quarteto que tocava os hinos religiosos de forma alternativa, em versão instrumental, com dois violões, bandolim e clarineta. Mas o contato mais próximo com a música fez Levi Ramiro desejar conhecer outros caminhos, queria aprender a música do Clube da Esquina e bossa nova para tocar na noite. Levi assumiu a viola como instrumento em 1992 e passou a compor com muito mais frequência. Nesse começo, suas referências transitavam entre o caipira tradicional e a música chamada “regional” brasileira, de artistas como João Bá, Dércio Marques, Doroty Marques, Elomar Figueira Mello, Xangai. Quando passou a estudar a viola com mais profundidade, voltou às origens.

[...] Pra gente estudar viola, a gente tem que passar pelo repertório caipira. Então eu mergulhei, aí eu voltei para as minhas origens, voltei pra música de onde eu sou, do interior, porque a gente está aqui muito perto da música pós Cornélio Pires, que é o triângulo ali Botucatu, Sorocaba, Piracicaba, eu estou próximo de Bauru, né?²⁴

Levi Ramiro lembra que Cornélio Pires, além de visionário e de ter levado a música caipira para a mídia, era um grande comunicador e contador de causos, e isso também o influenciou como artista. Em suas performances, Levi faz o papel do violeiro mensageiro, do “menestrel”, do narrador de histórias, que tem suas origens no romance medieval (SANT’ANNA, 2015).

Os causos eram longos, você pega a cantoria nordestina é tudo também dessa matriz, medieval, né. Os caras eram multimídia, pegava a viola e fazia tudo, a contação das guerras, dos romances, dos dramas, eram a televisão da época (risos). E é muito interessante isso, porque a matriz dessa cultura popular que a viola representa, ela vem dessa matriz, com interferência de povos diferentes, você tem a influência moura, ali na península ibérica. Os

²³ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

²⁴ Idem.

instrumentos cordofones têm essa história moura, esses alaúdes, curtos, médios, longos, que gerou toda essa gama de instrumentos, essa variedade. A viola vem para o Brasil com formatos e número de cordas variados, as afinações são inúmeras²⁵.

De toda a trajetória de transformações da música de viola ao longo da história, Levi considera que a mais significativa seja o fato de o instrumento hoje fazer parte do mundo acadêmico, passou a ser mais estudado, dentro de sua diversidade de matrizes e referenciais. “Eu percebo que ela tem um caráter de cultura popular mesmo, de uma multiplicidade gigantesca. Se você entrar numa floresta, eu até brinco numa música minha, que viola é uma floresta, ainda não conseguiram engarrafar uma viola”. Para Levi Ramiro, a desestruturação na educação do país interfere no aspecto cultural. O desconhecimento sobre a própria cultura muitas vezes resulta em falta de reconhecimento da arte que se faz hoje no país. “Aí vem aquele discurso de algumas pessoas, de que não se faz mais música boa, isso também incomoda muito esse pessoal que é de uma geração mais nova”. Levi, que começou a tocar na igreja, critica o fundamentalismo religioso, que pressiona e sufoca matrizes culturais, entre outros fatores.

[...] A manifestação artística em que a fé está inserida, a interferência de outra manifestação arranca, acaba com ela. Onde a viola está inserida em festas e culturas que têm matriz religiosa, digamos a congada, moçambique, folia de reis, isso corre grande risco com a pressão do fundamentalismo religioso. A outra questão é a própria disseminação dessa cultura popular, os jovens, filhos desses mestres já não estão querendo seguir mais. E outra coisa, você abrir a sua casa para receber uma folia como tradição anual é uma coisa que fortalece muito a questão cultural. E quem hoje em dia faz isso?²⁶

Na música de viola na atualidade, Levi enxerga que há um movimento forte e que cresce a cada ano, apesar de não atingir o mesmo sucesso comercial do sertanejo pop. Um movimento que se tece na socialidade, no círculo de amizade que existe entre os violeiros, e que vem se fortalecendo nos últimos anos nos circuitos de festivais e de shows que acabaram se criando em torno da viola, respeitando-se uma multiplicidade de estilos, um movimento que encontra sua coerência na diversidade, na diferença.

[...] É legal, porque a gente que trabalha com instrumento que tem uma matriz muito dentro da cultura popular mesmo, a gente tem uma corência, né cara? Eu não vejo incoerência. Eu sei que cada um tem a sua vida pessoal e seus problemas, isso é normal, mas não em relação ao conceito e em valores. Se você conversar com o Paulo Freire e depois for ouvir a música dele vai encontrar uma coerência, a mesma coisa o Ivan, o Roberto Corrêa. Essa música é coerente e ela se fortalece por isso também.²⁷

²⁵ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

4.3.4 - Ricardo Vignini: entre sirenes e seriemas



Figura 16 – Ricardo Vignini – crédito da foto: Marcelo Macaue (reprodução site ricardovignini.com.br)

O violeiro paulista Ricardo Vignini nasceu em 3 de setembro de 1973, em São Paulo e, em 2021, completou 30 anos de carreira. É no seu estúdio, em casa, isolado acusticamente da ruidosa avenida Bandeirantes, em São Paulo, que ele evoca na viola as sonoridades que compõem seu arsenal de referências, sendo, talvez, a mais evidente delas o rock, estilo que o levou a desbravar o caminho da música, a partir da guitarra elétrica. Ali, isolado em seu cubículo sonoro, compõe, arranja, faz releituras, experimenta, produz. Além de músico, Vignini é professor de música e produtor musical, tem um selo próprio, o *Folgado*, pelo qual lança seus discos e de outros artistas. Tem mais de 20 CDs lançados, só nos últimos dois anos, em plena pandemia, gravou quatro álbuns autorais. Entre gravações e shows, já tocou com Zé Geraldo, Lenine, Pepeu Gomes, Pena Branca, Levi Ramiro, Carreiro, Ivan Vilela, Pereira da Viola, Guarabyra e Kiko Loureiro, entre outros expoentes da música brasileira. Apresentou-se nos EUA, Canadá, Europa e América Latina e recebeu o *Prêmio da Música Brasileira* pela Funarte em 2015. É um dos mais atuantes violeiros da geração do final dos anos 1990. Sua banda, a *Matuto Moderno*, foi expoente do movimento de grupos paulistas que

tinham propostas híbridas com viola caipira. A experiência com a guitarra em bandas de rock e a exploração das afinações abertas do blues o levaram a empunhar a viola caipira e descobrir aproximações entre os gêneros musicais americano e brasileiro, a começar pela origem rural de ambos.

Eu tocava guitarra e minha família... Eu tinha uma base musical em casa, uma pirâmide que era assim: meu pai gostava de jazz e música erudita, junto com minha mãe, que acabava sendo isso também, meu irmão gostava de [heavy] metal, e minha avó gostava de Tonico e Tinoco. Minha mãe era de São João da Boa Vista [SP], minha avó de Águas da Prata [SP]. E minha avó falava de catira, dessas coisas. Mas quando você é moleque, você fala “não, eu quero é rock, não quero saber disso aí não”. E aí eu toquei rock pesado por bastante tempo, depois comecei a tocar blues. Você vai fazendo aquela escalinha, né? Você escuta *Metallica*, vê que o cara do *Metallica* escuta *Led Zeppelin*, aí você vê que o cara do *Led Zeppelin* ouve [Muddy] Waters... Aí comecei a tocar blues, comecei a tocar com a afinação aberta. Aí, eu comecei a reparar que a viola utilizava a mesma afinação que a gente usava pra tocar blues. E não só isso, é a mesma origem, a música rural. E o rock é totalmente montado em cima da música rural, do country, do blues. E eu pensei: a gente tem uma coisa aqui que não está usando, não está prestando atenção.²⁸

Para conhecer os segredos da viola e experimentar a música raiz em sua essência, conheceu diversas duplas tradicionais e fez parcerias com grandes violeiros. O trabalho mais emblemático nesse sentido é a parceria com o violeiro Índio Cachoeira (1952-2018), com quem Vignini gravou discos e fez shows por todo o Brasil e exterior. Seu álbum mais recente, *Raiz* (2021) é um retorno à sonoridade da tradicional música caipira radiofônica. Em 2006 e 2007, Ricardo Vignini participou do projeto *O Brasil Caboclo de Cornélio Pires*, ao lado de grandes nomes da música raiz, entre eles, Zé Mulato e Cassiano, Jacó e Jacozinho, Carreiro e Carreirinho, Índio Cachoeira, Pedro Bento e Zé da Estrada, Liu e Léo, Cacique e Pajé. Um período que, para ele, foi de grande aprendizado e que agora ele pretende retribuir gravando um disco.

É o primeiro disco que eu faço na minha vida que é embasado em viola raiz. Então, eu estou estudando muito e é um jeito de lembrar desses caras, eu fui ouvir discos deles também, e ver como eles gravavam. [...] E não tem nada de harmonia sofisticada, é pensando nos discos instrumentais do Gedeão da Viola, dos instrumentais do Tião Carreiro. É mais ou menos aquela essência de disco. Eu quis pensar nisso, pensando na raiz. Minha avó falava raiz.²⁹

Sua discografia inclui três álbuns ao lado do violeiro Zé Helder, com quem forma o duo *Moda de Rock*, especializado em versões para clássicos do rock e do *heavy metal* em duas violas. Os ponteios, dedilhados e ritmos do universo da viola misturam-se às harmonias,

²⁸ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 21 de julho de 2021.

²⁹ Idem.

melodias e energia do rock, resultando em uma sonoridade híbrida muito própria, expressa em releituras para músicas de *Rolling Stones*, *Beatles*, *Sepultura*, *Nirvana*, *Led Zeppelin*, *Slayer*, *Queen*, *AC/DC*, *Metallica* e *Iron Maiden*. Vignini diz que nunca escondeu sua origem urbana e não vê contradição em um artista da cidade, que mora próximo a uma das avenidas mais movimentadas da maior cidade do Brasil, fazer um tipo de música identificada com o bucólico, com a cultura rural.

Aqui do lado da minha casa não tem seriema, tem a sirene da polícia. Eu fui criado até meus vinte e poucos anos na Vila Santa Catarina, perto da periferia de São Paulo. Então, eu convivi ali mais com o [rapper] Thaíde, saca? Os bailes de *break*, como se falava na época (risos), qualquer outra coisa. Então, a minha música é urbana.³⁰

Ele lembra que a maioria dos grandes compositores caipiras moravam na capital quando fizeram sucesso. Além disso, com a industrialização paulista, muitas famílias do interior migraram principalmente para o Grande ABC, região que preserva muito das tradições caipiras, embora distante territorialmente de sua origem.

A maioria desses caras, das grandes duplas, vieram para São Paulo, mas os caras não tinham grana para morar em São Paulo. Então, todo mundo que vinha do interior acabava ficando por essas cidades, como Guarulhos e Osasco. Então, Guarulhos é uma cidade que tem folia de reis, tem catira, tem todas essas manifestações rurais, e as grandes duplas. Ali eu conheci o [Índio] Cachoeira, que foi o cara que eu... Gravei cinco discos com ele, DVD, centenas de viagens, até pra fora do país e tudo mais. E ali eu tive acesso a esse tipo de música, rural, a música caipira mesmo, de verdade. E se você for analisar mesmo, de *Cabocla Teresa* a *Boi Soberano* e todas essas músicas aí foram compostas na cidade de São Paulo, porque esses caras já moravam em São Paulo. O Carreirinho morava em São Paulo³¹.

Ricardo Vignini lembra da importância que a geração de violeiros que despontou nos anos 1990 tem para a cena atual da música de viola no Brasil. Além da música em si, a cena movimenta toda a cadeia em torno do instrumento, das melhorias na fabricação das violas e acessórios e equipamentos de som ao ensino formal. Tudo isso vai refletir na qualidade dos trabalhos dos violeiros, retroalimentando o movimento.

[...] De quando eu comecei a tocar, você ver o salto que deu o instrumento, é impressionante. Não existia corda de viola. Hoje você tem corda para cada afinação, balanceada, corda de qualidade. A captação dos instrumentos era terrível. Eu lembro, e foi muito importante pra mim, quando começou a aparecer essa geração, do Ivan Vilela, do Roberto Corrêa. O Levi Ramiro eu

³⁰ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 21 de julho de 2021.

³¹ Idem

conheci nessa mesma época, Paulo Freire, Brás da Viola... E foi justamente quando teve aquele evento chamado *Violeiros do Brasil* [1997]. E nisso veio junto também os caras que estavam ali, eu cheguei a ver o Zé Coco do Riachão, cheguei a ver o Renato Andrade, essa galera toda aí. Era um universo completamente novo. E nessa época, no final dos anos noventa, dava pra gente comprar todos os discos de viola que saíssem, né. Porque não tinha uma produção, assim... Hoje em dia, a produção de música de viola é gigante.³²

O movimento de violeiros nos anos 1990 deu força também para a cena jovem universitária da época, que via na cena da viola uma identificação com a cultura local, justamente no momento em que várias bandas brasileiras trabalhavam com esse tipo de sonoridade, mais ligada ao local de origem, as bandas do movimento Mangubeat, *Raimundos*, *Skank*, *O Rappa* e tantas outras. Essa onda chegou ao interior de São Paulo com certo alcance regional, por meio de bandas com sonoridades híbridas, incorporando a viola caipira nos arranjos. Citamos neste estudo bandas como *Caboclada*, *Mercado de Peixe*, *Sacrioulo e Matuto Moderno*, liderada por Vignini. Na opinião do violeiro, o movimento das bandas coincide com uma reação à então novidade da globalização.

Aquela época lá, cara, o que acontece? A gente tinha um certo... Estava uma certa moda no Brasil, do cara ter essa relação com suas heranças tradicionais na sua música. Talvez justamente porque coincidiu também com a internet, todo mundo ficou preocupado com aquela coisa da globalização, aí todo mundo quis cantar sua aldeia, as coisas que estavam perto de você. E isso naquele tempo foi muito presente, né? Da metade da década de noventa até o começo dos dois mil, foi muito presente isso. Depois, começou a rolar também um certo ranço, né? A galera começou a pegar uma certa bronca disso, achar meio cafona, eu não sei o que é, se era a forma, sei lá, mas eu percebo isso, que depois começou a acontecer isso. [...] O pessoal lá do próprio Recife, não tem mais tanta gente lá que lida com sua tradição assim. Quem lida com a tradição hoje foi mais pra tradição mesmo, na onda mais tradicional possível.³³

As hibridações de Vignini não são aleatórias. Quando ele e o parceiro Zé Helder escolhem uma música para o projeto *Moda de Rock* o critério é encontrar canções e que possam imprimir a sonoridade da viola. Nesse sentido, aponta ser mais fácil dar personalidade a uma transformação de um tema do *thrash metal*, de sonoridade praticamente oposta a uma moda de viola, por exemplo, do que a uma canção roqueira com referências do *folk*, como se ouve no álbum *Moda de Rock toca Led Zeppelin* (2018).

³² Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 21 de julho de 2021.

³³ Idem.

Ah, cara, se você catar ali *Immigrant song*, o Zé [Helder] tá fazendo uma levada de pagode. Quando a gente escolhe as músicas para fazer, se a gente não conseguir colocar uma personalidade, a gente não grava. E esse disco do *Led* talvez tenha sido o mais difícil nessa coisa. Porque, por exemplo, se a gente tocar um *Metallica*, um *Slayer*, que não tem nada de viola, absolutamente nada a ver, é muito mais fácil que um *Led*, que já tem essa coisa de afinação aberta, as doze cordas. Tem música do *Led* que foi gravada com craviola [instrumento criado pelo brasileiro Paulinho Nogueira], a *Tangerine*. [...] Então, ali é bem mais difícil pra gente, porque, como vamos fazer pra isso daí ter a cara da gente, uma personalidade?³⁴

Bem próximo das tecnologias, com as quais produz, distribui e divulga seu trabalho, Vignini critica, no entanto, o que chama de “excesso das redes sociais”, que torna praticamente obrigatório a todo segmento artístico se fazer presente no maior número de plataformas possível. A adaptação à produção digital tornou-se ainda mais urgente no contexto da pandemia, já que, na impossibilidade da realização de eventos presenciais, os editais com incentivos governamentais passaram a financiar projetos no formato *online*. Sua participação ativa no universo digital se dá quase que na forma de uma militância em favor da música instrumental de viola, numa lógica de se fazer presente e conquistar o respeito do público, inclusive na internet.

[...] As *lives* que eu fiz, isso é uma coisa que eu acho que fui um dos primeiros, é que todas as *lives* que eu fiz na pandemia eu cobreí ingresso. Eu falei: não é justo! Então, a questão que eu acho, é que a viola tem que estar em todos os segmentos. Então, por exemplo, por que que esses caras que tocam mais erudito, bem sofisticado, não estão nos maiores concursos de instrumentos de corda do mundo? Por que o *Matuto* e o *Mercado de Peixe* não tocavam nos festivais de rock? Por que os caras que improvisam pra caramba não estão nos festivais de jazz? É isso que eu acho que é importante, o violeiro tem que estar presente nisso daí. Eu acho que já foi bem mais difícil, né cara? Quando a gente começou, você lembra, não tinha um mercado de viola desse jeito, como tem hoje, de instrumentos, discos e shows. Eu espero voltar logo a tocar, aí em Bauru, a gente corria uns trechos muito loucos, não sei se a gente vai aguentar de novo, to com medo de estar muito acostumado a ficar aqui no meu mocó (risos).³⁵

³⁴ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 21 de julho de 2021.

³⁵ Idem.

4.3.5 Letícia Leal: dentro da cena, dentro do tom



Figura 17 – Letícia Leal – crédito da foto: Lucas Henrich (reprodução facebook.com/violeiraleticialeal)

Letícia Leal é cantora, compositora e instrumentista da geração de musicistas brasileiras dedicada à viola de dez cordas surgida na última década. Nasceu em 1983 em Teófilo Otoni - MG. Hoje, radicada em Belo Horizonte, lidera o movimento *Violeiras do Brasil*. Violeira desde 2006 e professora de viola desde 2012, integra a diretoria do Instituto Viva Viola e da Associação Nacional dos Violeiros e Violeiras do Brasil no setor de educação. É ainda artista integrante do Circuito Dandô - Circuito de Música Dércio Marques, circuito premiado pelo *Prêmio Profissionais da Música*. Foi realizadora, palestrante e concertista do evento *online Festival Nova Viola Brasileira* (2020), ao lado do violeiro, também mineiro, Fernando Sodré. Possui um canal no *YouTube*, onde oferece aulas e oficinas gratuitas sobre técnicas de viola. Atua em projetos autorais e experimentais, sempre buscando novas linguagens e diferentes lugares sonoros para a música de viola, como no show autoral *Profano* (2018), em que Letícia é uma espécie de *band leader*, numa formação de viola, piano, baixo e

bateria. Com o músico Rodrigo Salvador, realizou apresentações com o *Projeto Rabiola* (2017), um duo instrumental de rabeca e viola. É coordenadora e regente da *Orquestra Belorizontina de Viola Caipira*. Ao lado do violeiro Caio de Souza lançou seu primeiro álbum, *Ururu* (2019). Produzido por Fernando Sodré, numa ruptura com a linguagem tradicional do instrumento, em dueto de violas, Letícia e Caio criaram arranjos e contrapontos para músicas escritas originalmente para outros instrumentos, resultando num trabalho de sonoridade bastante urbana, em tonalidades e arranjos improváveis dentro do que se costuma chamar de viola convencional.

[...] Eu sempre fui apaixonada pela música instrumental e ele veio trazendo isso, uma estética completamente urbana. Ele vem de duas situações: de eu trabalhar a música na tonalidade original, porque tem um conceito na viola de que tudo eu passo para [a nota] mi, não é? E a gente usou justamente isso, o que o instrumento me traz e o que eu consigo com ele, sem quebrar essa parada. E aí, a gente trombou em várias situações, usando músicas que são fora do instrumento. Foi uma coisa que eu fui taxativa, não poderia ser música de viola. [...] E trabalhar na tonalidade delas. Então, a gente pegou as partituras, por exemplo, *Choro pro Zé* [Guinga, 1993], que é uma música da qual violonista muitas vezes corre, porque ela é difícil de tocar. A gente falou “vamos encarar!” E na tonalidade dela. Tipo, o que o instrumento me permite nessa afinação que a gente escolheu? Onde a gente consegue acertar, onde não? Onde a gente limita, onde eu, como instrumentista, me limito nessa situação? [...] Porque é um processo de buscar o instrumento, de romper mesmo, de ser mais um espezinando.³⁶

A história de Letícia Leal com a viola é marcada por rupturas e enfrentamentos. Hoje ela trabalha com música “quase que 24 horas por dia”, entre seus alunos, seu trabalho autoral, shows, as parcerias musicais, a dedicação aos seus canais no *YouTube* e *Instagram* e ao *muay thai*. Mas até 2012, Letícia trabalhava como médica veterinária em Belo Horizonte, para onde se mudou quando entrou para a universidade. Embora não de forma profissional, a família tinha certa proximidade com a música. O pai toca vários instrumentos e é regente de coral.

Eu nunca tinha tido interesse em música, até que um tio levou o CD do Almir Sater na minha casa e eu fiquei louca por aquilo. Aí, chegou num ponto que ouvir não bastava. Eu comecei a querer tocar também. E não funcionava outra coisa, eu até tentei violão, as pessoas falavam que era igual, mas não é.³⁷

Já na faculdade, morando fora de casa, não sobrava dinheiro para comprar um instrumento. A família, então, ajudou, se uniu e deu uma viola de presente para Letícia.

³⁶ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

³⁷ Idem.

Tem até uma história interessante, essa viola, como ela chegou. Porque meus pais não tinham ideia de como comprar e escolher uma viola. [...] E minha mãe viu um show do Zeca Collares na *TV Assembleia* de Minas e resolveu enviar um e-mail pra ele, contando a história, se ele tinha alguma dica, porque na minha cidade não tinha viola. E ele respondeu pra ela e, nessa época, ele era *endorser* da *Rozini*. Disse que estava perto da fábrica, que se quisesse ele escolheria uma e enviaria para alguém que pudesse comprar direto da fábrica. Aí, o Zeca escolheu a minha viola, minha mãe conseguiu comprar por intermédio de uma loja, e aí chegou essa viola pra mim. E foi uma farra. [...] a data de fabricação da viola é a data que eu comecei a tocar, em 2006.³⁸

Com a viola em mãos, o desafio passaria a ser encontrar um professor de viola. Era o começo do *YouTube*, que foi criado em 2005. E nessa época, Letícia conta que três violeiros costumavam postar vídeos na plataforma: Fernando Deghi, Daniel Viola e Cleiton Torres. E foi assistindo aos vídeos desses violeiros que ela começou a fazer os primeiros acordes e ponteios. Depois de cerca de dois anos, Letícia começou a ter aulas com um professor. A habilidade com trabalhos manuais adquirida na infância, acredita a violeira, pode ter contribuído para o rápido progresso técnico dela na música. Ainda na faculdade, começou a fazer shows e viu a possibilidade de levar a música mais a sério, como uma possibilidade profissional. Durante mais de um ano, ficou dividida entre o palco e a profissão de veterinária, até que começou a dar aulas e enveredou de vez para a música. Suas referências, além de Almir Sater, eram os mineiros Zeca Collares, Fernando Sodré e Chico Lobo.

A música de Letícia Leal se abre às referências das mais diversas, além daquelas inerentes ao tradicional universo da viola. Teve início no folk e no rock rural de Almir Sater, depois, enveredou-se para o choro e a MPB. “Eu quero tocar o que me toca. E não é só a música caipira que me toca. Eu ouvi a Rita Lee, eu quero tocar a Rita Lee. Eu quero tocar a Mart’nália, por que? Porque a música me conectou. E aí, eu quero tocar essa Mart’nália na minha viola.” E o domínio que a violeira tem da linguagem musical hoje permite que ela insira elementos diversos em suas composições, que pode ser um fraseado de choro ou um ponteio em dueto. A viola caipira, neste caso, soa bem urbana. E como vimos no início deste capítulo, a cena musical surge no espaço da cidade, mas entra num processo de circulação difusa pelas redes. A música instrumental de viola mistura muitos universos musicais e por isso transita por públicos muito diversos, sendo ora entendida como música de concerto, ora como elemento da cultura tradicional. O problema é que muitas vezes, pela difícil categorização, é um tipo de música que tem a tendência de não se encaixar nem em um, nem em outro, circulando numa cena que engloba públicos diversificados e intenções de escuta distintas.

³⁸ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

[...] Cada pessoa é um som, né... No mesmo lugar tem duas pessoas e são dois sons completamente diferentes, que bebem de outras fontes. [...] Aí você vê a diversidade, né? Aquele festival mesmo [*Nova Viola Brasileira*], aquelas pessoas foram um recorte, assim, bem atual, de uma outra geração de violeiros que está vindo com essa pegada, e é demais! A gente terminou já pensando no segundo, faltou muita gente ainda ali, não tem como colocar todo mundo. [...] Mas a ideia foi muito criar uma cena. Porque você não se encaixa num festival de viola muito tradicional. Você vai pra um festival de música, falam que a gente é muito caipira. Aí você fica no limbo, cara, você não tem onde tocar!³⁹

O fato de a viola estar ligada às tradições gera algumas distorções no terreno do conservadorismo, do machismo, da misoginia, do preconceito. Letícia já foi interrompida durante o show, já foi preterida em programação de festival, já foi sabotada por banda de apoio, já enfrentou olhares atravessados e duvidosos de sua habilidade como musicista, segundo ela, por ser mulher e, principalmente, por ser violeira. Para combater esse tipo de atitude e ajudar outras mulheres violeiras, tanto profissionais quanto amadoras, que passam por situações semelhantes, que Letícia Leal e a violeira Claudia Moraes criaram o grupo *Violeiras do Brasil*.

[...] É um meio péssimo para estar. Mas a gente vai levando. Eu penso, já que eu entrei nessa, agora vai! Eu vejo meninas que não querem falar disso, tem que falar abertamente! Porque se a gente não conversar abertamente sobre isso, vai manter. Eu tenho uma responsabilidade com a menina que está chegando ali, mano. Se eu não faço nada, se eu não mudo o meio que eu vivo, eu não construo um mundo melhor também. Ou eu sou parte do problema ou da solução. Não tem neutralidade. Não tem olhar e passar pano. Você está passando pano e o cara é pedófilo. Isso não tem meio termo pra mim. Isso faz parte da cultura do estupro que a gente tem aqui no Brasil. Vai muito além, tipo de música, como que a gente molda as pessoas, como elas pensam. É assim, vai ser assim.⁴⁰

4.4 Encruzilhada: viola, tradições, cultura de massa e ambiente digital

Procuramos evidenciar na primeira parte das entrevistas declarações mais particulares de cada violeiro, que compreendem a biografia, o contato com a música, o papel da família, vivências pessoais e impressões sobre a cena da música de viola. Por se tratarem de entrevistas semi-estruturadas, ou seja, embora abertas, partiram de um roteiro pré-determinado, algumas respostas se cruzaram, como as relações e contradições da música de viola com as matrizes culturais e as tradições, a adesão à internet, às redes sociais e à produção digital, e a indústria fonográfica. Nesta segunda parte, então, faremos um cruzamento de pontos de vista

³⁹ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

⁴⁰ Idem.

em relação a temas em comum, não na intenção de contrapor opiniões ou evidenciar diferenças, mas no objetivo de se fazer uma justaposição de ideias, criando-se um panorama de exposições sobre esses assuntos de relevância para a cena musical da viola, a fim de ampliar a compreensão sobre os mesmos.

4.4.1 Matrizes culturais, tradições e hibridismos

A viola é um instrumento carregado de simbologias, que são transmitidas pela oralidade entre as gerações, dentro de uma tradição, que no curso da história está sujeita a dinâmicas culturais e ao contexto sócio-histórico, podendo se perpetuar, se renovar ou desaparecer. Ivan Vilela observa o quanto uma política pública de emolduramento de tradições pode ser prejudicial a uma sociedade a longo prazo. Se em Portugal a música de viola virou peça de museu, no Brasil seguiu uma dinâmica de transformações, principalmente a partir de sua inserção nos meios de comunicação e na indústria cultural e, justamente por isso, deu voz a uma grande parcela da população que migrava do campo para a cidade, no período de industrialização do país em meados do século XX.

Vilela conta que em Portugal não se chama a viola de instrumento português, mas de “instrumento tradicional”. Para eles, o instrumento português é a guitarra de fado, ou guitarra portuguesa. “E quando se fala em tradição aqui os jovens saem todos correndo, o pessoal da minha idade já dá dois passos para trás e os mais velhos, talvez, se interessem. A palavra tradição aqui tem um peso muito depreciativo, muito pejorativo”, observa. Em comparação ao Brasil, Vilela lembra que no caso brasileiro, as culturas tradicionais são fonte de sonoridades muito presentes na música popular contemporânea, que aparecem em experiências estéticas híbridas.

Sobretudo porque grande parte da manutenção da música popular, mesmo no Brasil, ela mantém uma relação de imersão direta no folclore. Os ritmos todos, os novos que surgem, todos estão bebendo de fontes cada qual no seu lugar. Do mangubeat ao axé, está tudo bebendo em fonte. E aqui não tem mais fonte para beber. Então, você vai num grupo, você encontra um velho de 20 anos de idade! “Não, porque não pode tocar assim...”⁴¹

Levi não se acha um virtuoso na viola, no sentido do improvisado e da velocidade nos solos, mas considera o conhecimento das matrizes rítmicas um diferencial do seu trabalho.

⁴¹ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

Da sua mão direita sai polca, chamamé, cururu, rasqueado, cateretê, cateretê-sambado, pagode nordestino, pagode caipira, corta-jaca, cipó-preto, guarânia, querumana, huapango, carrilhão, “tem ritmo que não acaba mais”, brinca. “Sabe perfume, que você perde a referência, e eles te dão o café pra voltar? Então, é que nem cheirar café escutar isso aí, dá uma zerada, agora eu posso escutar o que eu quiser”, brinca. A complexidade rítmica explorada por Levi Ramiro está presente nas pesquisas de Ivan Vilela. Ele afirma que a música caipira é a mais sofisticada no Brasil, com um arcabouço de 16 ritmos recorrentes. O problema, no ponto de vista de Vilela, é que, no Brasil, há uma tendência a uma visão eurocêntrica das artes, o que, no campo da música, resvala para a valorização do campo das alturas, em detrimento do da duração, das pulsações, ou seja, valorizam-se mais as complexidades harmônicas e melódicas do que as rítmicas. “Você tem a altura, que determina harmonia e melodias, o timbre, a intensidade e a duração. Duração que é do mundo dos ritmos. Então, como você arbitrariamente elege a altura como a mais importante determinante de suas sofisticações?”, questiona Vilela.

A tradição em torno da música de viola teve grande importância na formação musical de Ricardo Vignini e é algo que ele também valoriza como professor. Sempre que um aluno lhe procura e pede para ensinar a tocar rock na viola, ele já avisa: “Beleza, mas primeiro você vai ter que tocar um Tião Carreiro”. O trabalho como o *Moda e Rock*, na verdade, acaba se tornando uma grande vitrine para a cultura mais tradicional entre as novas gerações, que muitas vezes nem conhece o repertório caipira, mas se impressiona com a musicalidade e virtuosidade que um pagode de Tião Carreiro exige do músico. Para Vignini, a única forma de aprender os fundamentos, a mecânica da viola, de fazê-la soar como viola, e não como um violão ou uma guitarra de doze cordas, é passando pelo repertório tradicional caipira e suas variações.

Você vai tocar guitarra, você vai ter que passar por [Jimmi] Hendrix, vai tocar piano, vai ter que passar por [Frédéric] Chopin, vai tocar violino, vai ter que passar por [Niccolò] Paganini, saca? Vai tocar violão, vai ter que passar por [Andrés] Segovia, por alguma coisa você vai ter que passar. Se você não passar por esses ponteados do Tião Carreiro, essas coisas assim, você não vai conseguir tirar a melhor mecânica do instrumento. [...] Quando a gente toca o *Moda de Rock*, por mais que a gente esteja tocando um rock, a mecânica é de viola. Eu uso aqui [mostra o polegar e indicador, em forma de pinça], eu toco com dedeira, indicador e dedo médio. Eu poderia chegar lá, pegar uma palheta, mas acho que não ia soar legal no instrumento, ia ser meio falso. Então, a mecânica da gente é de viola.⁴²

Levi lembra que alguns artistas brasileiros tiveram importante papel em fazer a ponte entre o tradicional e o moderno na música de viola, entre eles Adauto Santos, que gravou

⁴² Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

o álbum *Caipira, raízes e frutos* (1980). A obra passeia da música caipira raiz até uma versão de Paulinho Nogueira de *Disparada* na craviola, passando por *Reciclagem*, de Zé Geraldo, na versão de Toninho Café. A citação do álbum vai ao encontro do que diz Ivan Vilela, sobre as raízes culturais do Brasil terem continuado produzindo frutos ao longo da história.

Então, essa ponte, o Chico Buarque, o próprio Tom Jobim flertava com as histórias da música rural, quer dizer, a nossa música brasileira bebe muito na fonte da cultura popular, todos, até os eruditos, Guerra Peixe, Villa-Lobos, todos eles beberam, em algum momento vai ter uma violinha ali. [...] Essa coisa da afinação aberta obriga você a criar um sotaque, a tocar com um certo sotaque, porque tem muita repetição de nota, então acaba caracterizando. Que é o que o Ricardo [Vignini] está falando, você pode fazer um rock, mas não tem jeito, ela fica aparecendo ali, a levada vai para outro lado. Então, se você tem essa percepção, esse bom senso, bom gosto de fazer a ligação, você começa a jogar justamente de propósito dentro desse mundo diferente a levada da viola mesmo.⁴³

Vignini situa a música de viola no mesmo contexto de demais gêneros contemporâneos, em que nada mais está em sua suposta forma pura ou original. Ele cita como exemplo o pagode caipira, inventado por Tião Carreiro.

[...] Aí você vai ver, aquela levada que ele está usando, na mão direita, eles falam que o Tião Carreiro aprendeu quando estavam ensinando pra ele rumba de flamenco. Se você escutar *Despacito* [hit do porto-riquenho Luis Fonsi], o ritmo vai estar lá... Flamenco usa pra caramba também essa levada. Então, você vai vendo que não tem nada puro. Acho que, se eu fosse pegar alguma coisa raiz, raiz mesmo, eu ia catar, por exemplo, Vieira e Vieirinha cantando moda de viola, acho que é o mais próximo.⁴⁴

Depois de estudar música formalmente em uma das escolas mais importantes de São Paulo, Paulo Freire buscou vivenciar a tradição *in loco*. Para ele, se aproximar da tradição e participar do cotidiano do mestre violeiro foi fundamental no desenvolvimento de sua musicalidade. Diferente da escola formal de música, o conhecimento transmitido diretamente, pela demonstração e oralidade, se insere no território onde é produzido e frutifica a partir da cultura local, seus costumes e a própria natureza.

Eu não dou aula, mas eu falo: você gosta do jeito que eu toco? Vai lá no Urucuia. O Seu Manoel faleceu no começo do ano passado [2020]. Então, até 2019, eu falava, vai lá, corre atrás do Seu Manoel, porque técnica você estuda aqui em São Paulo, em qualquer lugar, se você pega uma escola boa, você desenvolve uma técnica. Mas, as coisas que eu aprendi lá com Seu Manoel,

⁴³ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁴⁴ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

por exemplo, o *Toque do sapo e do veado*, o *Toque da lagartixa*, o *Canto da inhuma*, ele mostrava os bichos para mim, o movimento deles, e fazia na viola. E, pra mim também, funcionou muito... Essa parte de encostar no mestre, eu viro muito amigo da pessoa, eu prezo muito pela convivência [...] Agora, tem umas coisas que eu via, que eu nunca ia conseguir tocar do jeito dele. Ele era lavrador, tinha a mão pesada, então, aqueles ligados, aquelas coisas assim, dava umas cacetadas na viola... É um mundo diferente. Eu acho, que pra mim, do jeito que eu toco, tem que encostar em algum mestre lá no sertão e ficar, mas cada um tem seu caminho, né?⁴⁵

Ricardo Vignini teve momentos semelhantes na construção de sua carreira na viola, na busca de se aproximar das tradições. Dentro de toda a gama de influências, que vieram inicialmente da música globalizada, como o rock e do *heavy metal*, e que depois se enriqueceram com a cultura tradicional ligada à viola, foi a convivência direta com Índio Cachoeira e diversos outros artistas da música caipira que delinearam a maneira de compor, gravar e produzir música de Vignini.

[...] Em 2006 e 2007, eu fiz um projeto *O Brasil Caboclo de Cornélio Pires*. Aí participaram *As Galvão*, Zé Mulato e Cassiano, Jacó e Jacozinho, Carreiro e Carreirinho, Índio Cachoeira e Cuitelinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Oliveira e Olivaldo, *Os Favoritos da Catira*, Liu e Leo e Cacique e Pajé. Desses aí, em atividade mesmo está o seu Oliveira, e o Zé Mulato e Cassiano. O resto, ou parou de cantar ou morreu mesmo. Então, esse tipo de música, o que acontece, não vai nascer um Cachoeira de novo, cara. Não vai nascer outra Helena Meireles. O que a gente vai ter, eu acho, são intérpretes desse tipo de música. E, às vezes, até melhor que esses caras, por causa da técnica e tal, mas, com essa verdade, assim, não vai ter, né? Então, o que eu pude conviver com esses caras, foi muito legal pra mim. Eu convivi com muitos desses caras. [...] Então, o Cachoeira tinha umas coisas que ele fazia, por exemplo, ele gravava a viola, um violão base, aí ele fazia um tipo de baixo, com o violão, dedeira, um tipo de *pizzicato* muito interessante, que pouca gente faz, aí ele dobrava umas violas, gravava as duas vozes e tirava uma das vozes depois para outro cara fazer. Aí, quando eu estou gravando esse negócio, eu fico lembrando. Tem umas músicas que eu gravei baixo, e eu fico pensando: como o Cachoeira pensaria isso?⁴⁶

As tecnologias de produção, informação e comunicação, potencializadas pelo acelerado processo de midiatização da sociedade, favorecem o compartilhamento de experiências estéticas, que se desdobram em novas poéticas no universo da viola. Entre os violeiros, quando se fala no Ricardo Vignini, as associações com as misturas com o rock são inevitáveis. Paulo Freire reconhece o trabalho desenvolvido por Vignini, que em parte se assemelha com o dele próprio, pois também procurou o conhecimento direto da fonte, além do

⁴⁵ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

⁴⁶ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

cuidado em se preservar a mecânica da viola ao tocar outros estilos, como o rock. “O Ricardo achou um caminho e ocupou um lugar, porque ele é um super violeiro. Ele toca super bem, ele conhece, encostou no Cachoeira durante muito tempo, e o Ricardo sabe disso, então ele conseguiu juntar esses dois mundos. Eu acho que é fundamental você aprender a viola como viola”, afirma Paulo Freire.

Já Letícia Leal enfrentou desafios quando se aproximou do circuito de shows e espaços tradicionais em que a música de viola está inserida. Algo que a incomodava eram as tonalidades das afinações tradicionais da viola. Ela que aprendeu a tocar em cebolão (normalmente afinado na tonalidade de *mi* ou *ré*), migrou para rio abaixo (normalmente afinado em *sol*), e percebeu que, nesta última, a voz se encaixava melhor. Mesmo assim, ainda tinha problemas para cantar. Passou, então, a estudar formas de tocar em que pudesse transpor as músicas para qualquer tom, com o desafio de manter as características sonoras e rítmicas do instrumento, extraídas a partir das cordas soltas, mas agora sem elas à disposição em todos os tons. Mas, certo momento da carreira, a postura de explorar outras tonalidades a afastou de espaços mais tradicionais.

[...] Na verdade, eu até parei de conviver um pouco, porque as pessoas acham errado. Nesse meio tempo, eu trombei com várias coisas, desde falar que não dá pra tocar em outros tons, de aluno chegar pra mim e falar que outro professor disse que não dá para fazer tal acorde, que pra isso tem que pegar o violão. O próprio violeiro falando isso! Eu posso não conseguir, mas o instrumento não tem nada a ver com isso. [...] E eu tinha uma dificuldade, que eu não conseguia cantar no tom natural da viola. Ia tocar *O Menino da Porteira* em *lá*, eu não conseguia cantar. *O Chico Mineiro*, não dava, nada dava... Então, eu fui batendo com isso e fui caindo mais pro lado instrumental. [...] Eu ia tocar com outras pessoas, por exemplo o *Lamento Sertanejo*, me perguntavam em que tom eu tocava, eu dizia *lá bemol*, e aí o músico perguntava, “como assim, mas dá?” Porque ele acompanhava outro colega e era sempre no mesmo tom. Então, tem que dar, porque minha voz caiu aqui, se não for, não é em lugar nenhum. Com isso, eu fui vendo, a minha voz, eu sou *mezzo soprano*, vai cair no *lá bemol*, no *sol bemol*. E eu fui vendo que não dava pra tocar nem cebolão nem rio abaixo. Aí, eu larguei o rio abaixo pra lá e falei: quer saber? Eu vou aprender a fazer esse trem direito! [...] Porque acaba que existe tanto preconceito que a gente fica de fora, sabe? Eles nos excluem mesmo, já aconteceu várias vezes. Então, é um instrumento que já é marginalizado, e os violeiros marginalizam os violeiros e os instrumentos.⁴⁷

A diversidade de matrizes e tradições que envolvem a música de viola no Brasil passa a ideia de que há um certo espaço democrático de convivência entre as diferenças. Mas a experiência de Letícia traz uma percepção diferente, a partir do ponto de vista de uma mulher,

⁴⁷ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

violeira, que exerce sua arte como profissão em um ambiente predominantemente masculino e conservador.

[...] Não é um ambiente legal, não vai ser legal, não vai ter mulher, pra que ela [violeira] vai chegar ali? E olha, ela ainda tem que, como em tudo na vida, que mostrar muito mais serviço [...] A Sol Bueno compõe de uma maneira que te esfrega na cara, sabe? Disco premiado e tudo mais. A galera olha para a Sol e fala que ela não é violeira. Mas o senhorzinho que não toca nada, fica ali no “langa-langa” é violeiro, né? [...] Poxa, a pessoa compõe, toca pra caramba, ponteia, mas, não está às vezes com o corpetinho, não está com o chapeuzinho... E isso é uma briga interna com o talento, sabe? E é hostil, cara. [...] Então, eu falo que estar presente já é uma situação. E aí, você vê aquele tanto de homem, vem uma pergunta: e mulher, não tem mulher que toca? [...] Porque a gente canta o que a gente diz. Isso que as pessoas talvez não entendem. Você canta o que te representa, meu amigo. Não é só uma música.⁴⁸

Levi Ramiro acredita que a viola foi sendo deixada de lado pela indústria cultural, e por isso, as duplas sertanejas comerciais se distanciaram da sonoridade das duplas caipiras. Na opinião do violeiro, esse é um ponto marcante da cultura de massa brasileira - de eliminar elementos musicais identitários em favor de pulsações e timbres genéricos. Ao contrário, por exemplo, da cultura pop norte-americana, que mantém nos formatos industriais elementos das matrizes culturais que foram apropriadas em sua criação.

A viola é tão cheia de detalhes que o pessoal começou a encostá-la. O pessoal desistiu de levar a viola pra essa música mais comercial. Você pega, por exemplo, a música americana, tem a presença do banjo, bandolim, no country americano, os caras usam pra caramba, até nas músicas mais pop e comerciais deles. E com a viola não aconteceu o mesmo, você tem razão, ela não foi para o lado mais comercial. O pessoal faz umas firulas. Eu lembro que os caras faziam disco de pop sertanejo e me convidavam para participar, pra tocar uma, duas músicas, mas o resto era só isso que já ouviu aí.⁴⁹

Vignini entende que a substituição da viola por outros instrumentos deve menos por preconceito do que por questões musicais, e até pela qualidade dos instrumentos disponíveis na época. Com o crescimento da música de viola nos últimos anos no Brasil, houve também melhorias técnicas consideráveis na construção do instrumento, melhorando a afinação e solucionando problemas em relação a timbre e microfônias, o que possibilita extrair da viola um som melhor em gravações e apresentações ao vivo.

Eu não sei o que aconteceu, talvez a dificuldade de afinação, começou a se tornar um instrumento mais complicado de usar. Eu acho que tudo quanto é

⁴⁸ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

⁴⁹ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

instrumento já tinha isso [preconceito], o próprio violão, mulher não podia tocar violão que já tinha esse problema. Mas acho que a tocabilidade, e os instrumentos não eram tão legais, talvez, possa ter tido esse problema.⁵⁰

Nota-se que o crescimento da cena da viola envolve não apenas a música em si, mas também as formas de produção e consumo. A construção da viola no Brasil, tanto industrial quanto artesanal, evoluiu, conforme a viola foi ganhando popularidade e complexidade. De acordo com Ivan Vilela, em Portugal a viola não se desenvolveu como no Brasil, seja em termos musicais, seja em termos de mídia. A construção de violas em Portugal foi industrializada, mas segue sem inovações.

[...] Aqui também é industrializada a viola. Tem fabricantes, a maior indústria de instrumentos de cordas da Europa é aqui em Braga. Eles fazem instrumentos e mandam para o mundo inteiro e as lojas vão colocando os selos. Então, a maior vendedora de *ukeleles* do mundo, que é havaiana, eles são fabricados aqui em Portugal. Só que eles reproduzem as violas como elas são aqui. Por exemplo, o braço delas têm só dez casas, acaba no corpo do instrumento, não entra adiante. [...] No Brasil, teve a questão das fábricas italianas que chegaram aí, *Del Vecchio*, *Giannini* e *Di Giorgio*, e a proximidade com a música dos Estados Unidos. Você vê que aquele violão *dobro*, que é o violão dinâmico que a gente tem no Brasil, três anos depois de ele ter sido inventado nos Estados Unidos ele já estava sendo fabricado no Brasil. A ideia da viola dinâmica é que ela tem cones de alumínio dentro do instrumento, que ressoam por aquelas bocas.⁵¹

Levi Ramiro, como artesão, destaca que quem desenvolve os instrumentos, na realidade, são os músicos e não os *luthiers*. Ele cita o exemplo do músico Paulinho Nogueira (1927-2003), que sugeriu à fábrica *Giannini* um instrumento que fosse como um violão de doze cordas, porém com o formato arredondado, surgindo, assim, a craviola.

[...] Antigamente se usava corda de arame, a tecnologia de fabricação das cordas era outra. Hoje tem níquel, que se junta ao aço e ele se transforma em inoxidável e resiste muito mais. Tem uma variedade de enrolados de cordas, tem cobre, cobre prateado, bronze, bronze fosforoso, níquel, cromo, vários tipos de metal, que fazem aquelas partes enroladas. Na lutheria você tem uma gama enorme de assuntos, na afinação também, você tem a melhoria nos gabaritos para fazer a escala, melhorou muito. Hoje tem tecnologia de corte por gabarito com laser, com precisão de três casas depois da vírgula. Então, a questão tecnológica melhorou, e os próprios músicos também melhoram os instrumentos juntos com o *luthier*. Porque quem constrói o instrumento não é só o *luthier*, é o músico também. Vou dar um exemplo, saindo da viola, pega o bandolim de dez cordas. Olha como o Hamilton de Holanda é importante, ele empurrou os *luthiers* a fazerem o bandolim de dez cordas, o comum era o

⁵⁰ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

⁵¹ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 21 de julho de 2021.

de oito. O de dez é um instrumento que está sendo evoluído, está entrando em evolução. E ele junto com o *luthier*, vai dando informação. É assim que se constróem os instrumentos.⁵²

Ricardo Vignini, a partir de sua experiência anterior com a guitarra e o rock, explora esse aspecto inventivo sobre o instrumento com suas “guiolas”, construídas sob encomenda. São, em essência, violas, no que diz respeito às medidas do braço, afinação e disposição de cordas, mas construídas em corpo sólido e captação de guitarra elétrica, o que proporciona ao músico explorar timbres e efeitos característicos da guitarra, e que dificilmente uma viola de construção tradicional, mesmo que com captação eletrônica, poderia reproduzir.

[...] foi o Roberto Corrêa que me mostrou, tem um cara que gravava muito viola que se chamava Julião. Eu cheguei, na minha conclusão, tem um compacto dele que chama *Julião e sua viola eletrônica* [1962]. E o Julião gravava, por exemplo, se você escutar *Peito Sadio*, do Zé Carreiro e Carreirinho, você vai ver que tem uma viola com *reverb* muito louco. A minha ideia é a seguinte, esses caras gravavam em estúdios onde se gravava de tudo, não tinha *home studio*, então, se tinha um [órgão] *Hammond* lá eles gravavam. E esse Julião, eu tenho quase certeza que ele espetou a viola numa câmara de eco, talvez as primeiras que os estúdios usavam, e ele acabou usando. Esse disco, *Julião e sua viola eletrônica*, eu não sei a data, mas é bem antes que *Beatles*. [...] Tem gente que adora esses negócios, de ser chamado de precursor, eu não sou precursor de porra nenhuma! Tem uma galera que começou a fazer antes. Agora, tem coisa que eu fiz mais em quantidade, talvez eu seja o cara que mais gravou com essas violas-guitarras. Acho que talvez mesmo, porque só conheço dois caras que têm esse tipo de instrumento, sou eu e o Jander [Ribeiro] do *Plebe Rude*.⁵³

Ivan Vilela, nesse período em que esteve em Portugal desenvolvendo suas pesquisas para o projeto *AtlaS - Atlântico Sensível*, provocou uma série de mudanças no sentido de fortalecer a música de viola portuguesa. Uma delas, como já abordamos na entrevista, foi o movimento criado em torno de um fórum virtual entre os violeiros portugueses, que deve resultar em gravações e a publicação de um *song book*. Outra, aconteceu em relação à construção de violas, em um fábrica portuguesa visitada por Ivan Viela, que adotou sugestões de melhorias apontadas por ele, e que já foram implementadas no Brasil. O projeto agora tem sido testado por violeiros portugueses.

Eu fui a uma fábrica, mais arejada, uma fábrica pequena, que é bem curiosa, uma fábrica de duas mulheres, e por isso é mais arejada, né? Estão sempre olhando de outro jeito... E sugeri de a gente construir um modelo de uma viola braguesa, mas com os quesitos das nossas violas brasileiras. E fizemos

⁵² Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁵³ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

isso, a gente documentou, foram vários dias para fazer o instrumento, para medir, eu levei a minha viola do *luthier* Vergílio Lima e elas fizeram uma viola espetacular. E agora a gente tem dado essa viola para os tocadores, ela passa um mês com cada pessoa, pra eles darem o retorno de como é a viola, o que eles acharam. De maneira geral, eles falam que antes estavam dirigindo um fusquinha e agora dirigem uma *BMW* (risos). É outra sonoridade, recursos, você tem mais braço, mais nota. E agora essa fábrica já começou a replicar para todas as sete violas que tem em Portugal. Existem cinco modelos de viola no continente, uma na Madeira e outra nos Açores.⁵⁴

⁵⁴ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

4.4.2 Formatos industriais, música caipira e música sertaneja

Ivan Vilela entende que a música sertaneja comercial na atualidade está mais próxima do pop internacional que da música caipira, num formato que vem sendo construído pela indústria desde o sertanejo romântico, nos anos 1980. Já nessa época, como lembra Vilela, o canto duetado não se fazia mais presente o tempo inteiro na música, os ritmos caipiras já não eram utilizados, assim como a viola e a base da poesia, vinda das grandes narrativas ou, como no caso do pagode, referindo-se às habilidades próprio violeiro com as palavras e ao instrumento. Para ele, o sertanejo pop da atualidade se aproxima de uma tendência de homogeneização da música pop em escala mundial.

Na realidade, o sertanejo romântico é um movimento que a *Sony Music* faz no Brasil, que Chitãozinho e Xororó encabeçam, para trazer um movimento de música romântica de baixa qualidade que estava rolando fortemente nos Estados Unidos. E o sertanejo universitário é a música pop. É o pop de língua portuguesa, na realidade. Porque aquela ideia que a gente tem de Europa, que valoriza a cultura, não existe. O consumismo dos anos 1970 já destruiu tudo. Qualquer cidade, de qualquer país da Europa que você vá e pare num bar que está tocando música, é música pop de língua inglesa. Alemanha, França, Áustria, eu viajei todos esses países aqui tocando, em todos é a mesma coisa. Então, o que acontece no sertanejo universitário é que eles estão mais perto da Britney Spears e da Lady Gaga que do Chitãozinho e Xororó, entende? Então, eles não têm nada, só o nome que o mercado continua utilizando.⁵⁵

Paulo Freire vai na mesma linha de Vilela em relação ao sertanejo pop atual. É recorrente ouvir as duplas sertanejas falarem de influências na música raiz, mas para ele, o formato pop se distancia muito do universo da viola.

[...] Esse sertanejo que chamam de universitário é muito longe da viola, é outro mundo, completamente diferente, uma misturada de gêneros. Cada um ocupa um lugar, mas, se você for pensar, sei lá, o Renato Andrade de novo, e uma dupla dessas, não tem nada a ver, né? Eu vi uma entrevista com um moço dessas duplas, ele falava assim: “Primeiro era a música caipira, depois veio o sertanejo, Milionário e José Rico, essa turma, depois veio o sertanejo romântico, que é o Leandro e Leonardo, e agora o sertanejo Universitário. Ele dizia que era uma evolução da música caipira. Mas a gente sabe que não é, né? (risos). Acho que a única coisa que eles têm em comum é cantar em dueto.”⁵⁶

⁵⁵ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

⁵⁶ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

Na opinião de Levi, a pressão mercadológica interfere na produção, direcionando as propostas estéticas a um caminho único, sufocando as matrizes e abrindo espaço para a uniformidade e empobrecimento da cultura de massa. Numa analogia com um objeto físico, seria como se a música deixasse de ser tridimensional, em suas sutilezas harmônicas, rítmicas e poéticas, e se tornasse uma expressão bidimensional, de estilo e sonoridades diluídas e genéricas.

E a gente fica amarrado naquela máquina perversa, nesse mono pensamento. O chapado é uma coisa geral, que corta a floresta e planta soja, planta cana. Que corta todos os ritmos e põe o batidão, entendeu? Então, você corta um palavreado todo rico por um “e aí?”, “pô”, “pá...”. Muda o gesto, muda a linguagem, vai empobrecendo os detalhes. E as coisas bonitas estão nos detalhes. A preocupação é que, com a morte do detalhe, pode vir a morte da canção, a morte da poesia. A poesia é cheia de detalhes, de metáforas, acabar com o mundo dos sonhos que está na arte popular brasileira é um pecado muito grande. E isso influencia muito, porque o que não está interessante comercialmente é eliminado.⁵⁷

Mesmo nesse cenário de massificação e simplificação exacerbadas do sertanejo em escala industrial, Ivan Vilela aponta que o fenômeno também ajudou no crescimento da viola e hoje ela começa a reaparecer em grandes palcos comerciais e nas plataformas de *streaming*, por meio de duplas como Lucas Reis e Thárcio e Mayck e Lyan, que incorporam a viola no universo do sertanejo pop.

O próprio Romildo Sant’Anna, que foi professor aí em Marília [SP], está em [São José do] Rio Preto [SP] agora, ele falava: “Por que as gravadoras estão relançando em CD toda a obra do Tião Carreiro?” Acho que são 51 ou 52 discos. Porque tem alguém comprando. Agora, por que a gente não escuta? Será que as pessoas só ouvem em casa no fone de ouvido ou no carro com o vidro fechado? Então, mesmo entre esses tocadores, existe um interesse por parte deles.⁵⁸

Paulo Freire observa que há grandes violeiros no circuito comercial da música sertaneja. “Se você for pensar nessas duplas, no sertanejo romântico, que dizem que começaram a deturpar... Mas põe uma viola na mão do Xororó. O Xororó toca pra caramba!”. Entre a nova geração, destaca trabalhos como o da jovem violeira matogrossense Bruna Viola. Bruna tem 28 anos, 890 mil seguidores no *YouTube*. Seu vídeo em que interpreta ao vivo *Pagode em Brasília*, de Tião Carreiro, tem mais de 51 milhões de visualizações.

⁵⁷ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁵⁸ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

[...] Você falou dos rodeios, a Bruna é um sucesso nesses lugares. E a gente fez o [festival] *Voa Viola*, acho que foi a primeira vez que a Bruna apareceu mais para esses outros meios também. [...] E você vê que ela toca mesmo, é super do ramo, mas ela, acho que como todo artista, ela quer agradar o público dela, então ela toca as coisas daquele jeito, ela faz muito bem, mas as pessoas vêm falar: “ah, mas é comercial, ou é sertanejo...” Mas aí, eu acho que cada um tem o seu caminho, sua verdade.⁵⁹

Se Pagode em Brasília é um sucesso de visualizações no canal de vídeos de Bruna Viola, para Letícia Leal, além de material didático musical nos vídeos do *YouTube*, a música de Tião Carreiro virou exemplo na palestra *Ontem e hoje: a mulher no universo da viola* sobre a misoginia celebrada em algumas letras da música caipira, o que segundo ela, ajuda a criar um ambiente hostil às violeiras nos espaços tradicionais da viola.

[...] A gente fez uma palestra a três mãos, eu, a Claudia [Morais] e a Sol Bueno. [...] A gente fez uma grande pesquisa, falando sobre as questões da mulher nesse universo, falando das letras, do machismo, da misoginia, das músicas, [...] falando de dar tiro na mulher que olhou pro lado... O outro que foi tentar comprar uma galinha, a galinha era cara, o cara não tinha dinheiro e ia tentar trocar a mulher... Uma mulher ele não aceitava... Duas, três mulheres, cinco mulheres, não... Então cinco virgens! Ah, então são cinco meninas-moças, aí o cara vende a galinha... Galinha! Aí, você olha e pensa, caramba, uma música dessas! [...] Misoginia nem fala porque, se você pensa em galinha, quem é o ladrão de galinha? É o ladrão mais pé-de-chinelo que pode ter, né? E você precisa então de quantas mulheres, menininhas, para trocar por essa galinha? Então, não vale nem uma galinha, sabe? Sem falar que eu posso falar de escravidão aqui, porque é a posse de um ser humano, e eu falar de pedofilia nisso também. Porque se a gente está falando de cultura brasileira e você não souber que tem ainda casamento infantil nesse país, tem que voltar pra trás aí e sair do apartamentinho. [...] Eu falo pro cara o que a letra de *Pagode em Brasília* fada de dar no couro e mandar embora, né? “Eu passo o couro e mando embora...” E couro aqui é porrada ou é no sentido de “dar no couro” para depois descartar? E quando eu conto isso pra um homem, aluno... Se é mulher, ela vai encolhendo, assim, é automático, na minha frente, eu vou mostrando os pontos da música... E nessa palestra, cara, acabou que foi contornando por esses lugares, sabe? [...] Ninguém nunca tinha falado disso, está no *YouTube* essa palestra. Ninguém nunca tinha falado abertamente em um lugar de viola, assim, sabe? (LEAL, 2022).⁶⁰

Letícia Leal concorda, no entanto, que a viola se beneficiou do sucesso do sertanejo pop e nota que, do ponto de vista profissional, as duplas sertanejas são muito organizadas e trabalham bastante para manter sua posição no mercado. Uma dupla ou artista participa do disco do outro, uma dupla indica a outra nas cidades por onde passam, favorecendo, assim,

⁵⁹ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

⁶⁰ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

uma cena própria, que envolve realizadores, imprensa e rádios comerciais sertanejas. Para ela, é natural que violeiros busquem entrar nesse circuito.

E a viola teve esse *boom* sim por conta do sertanejo, porque vem junto, porque é o mesmo público, que é massa, cara, é *business*. Eu já vi o show do César Menotti [e Fabiano], ele pega lá no meio do show, o pau come com a viola, no pagode, e já na primeira estrofe a galera “uau!”. E “a gente é foda, a gente é raiz” e aí já acaba, volta ao que era. Mas isso vende viola, cara. E aí, eles vêm na gente para aprender. Já chegaram. Já tive muito aluno do sertanejo. [...]Hoje o sertanejo é assim por conta de tendência. A viola mais tradicional, ela está assim, muito puxada para o sertanejo, ela está bastante misturada no sertanejo... Pega as duplas aí, Lucas Reis e Thácio, uma das duplas acho que mais é... Do lado tradicional, que a galera gosta, e esses meninos tocam pra caramba, né? É um trabalho sertanejo, com a viola misturada, e tem muita gente indo nessa linha. Show, dá grana, é isso mesmo!⁶¹

Para Letícia Leal, mesmo havendo uma maior presença de violeiros no circuito comercial atual, nos grandes eventos populares, como rodeios e festas do peão, o espaço nunca será o mesmo entre as duplas de sucesso na mídia e um violeiro instrumentista autoral. Como os grandes eventos visam lucro, as temáticas abordadas pelas duplas do sertanejo pop nas músicas ajudam a atrair público e aumentar as vendas.

É claro que eu não vou dar mais lucro que uma dupla dessas. Porque o que é que vende? Sexo vende, velho! Se você parar pra ver, é isso, sabe? Por mais que a gente queira cavocar, o que o sertanejo vende? Sexo! O sertanejo não vende música, vende sexo, é isso que eles vendem! [...] Quem produz evento quer vender cerveja. Ninguém vai ficar sentado ouvindo Caetano Veloso. Eu, desde que comecei a tocar viola, escuto as pessoas falando que viola é legal mas é bom pra escutar de madrugada, ou na roça. Então, se as pessoas já têm esse costume, elas vão dizer “ah, mas eu não quero ouvir viola agora, quero escutar quatro horas da manhã”. Quem vai pagar pra um negócio que só vai tocar às quatro da manhã? Só que o sertanejo fez o movimento de trazer essa viola. Por mais que seja à margem, o sertanejo foi o grande responsável pelo *boom* da viola, por mais que as pessoas possam discordar. Porque se antes não tinha instrumento na minha cidade e hoje eu chego e tem uma parede de violas para escolher, cara, isso é o mercado falando diretamente ali, tem quem compra, tem quem queira e tem quem não queira⁶².

Levi Ramiro faz a mesma observação que Letícia, sobre a restrição dos horários de execução de música caipira no rádio e TV. A música que preenchia as programações radiofônicas nas décadas de 1940 e 1950 hoje se restringe a poucas horas na semana.

⁶¹ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

⁶² Idem.

É como se todo mundo que gosta de música caipira estivesse fadado a acordar às cinco da manhã, se quiser ouvir no rádio. A pessoa que dorme às quatro da manhã e acorda à uma da tarde nunca mais vai ouvir. Isso tá ligado a essa cultura sobre a roça, que o pessoal acordava cedo... Mas só que se ouvia o dia inteiro isso aí. Teve um momento que a música caipira teve uma presença na mídia, no rádio, muito forte. Aconteceu isso já com a música caipira, 1940, 1950.⁶³

4.4.3 Lógicas de produção, redes digitais e ambiente virtual

Na sociedade em midiatização, a circulação da produção musical se dá em diferentes plataformas, num ambiente de múltiplas formas de acesso e potencializado pelas redes sociais digitais. E se o rádio e TV convencionais ainda priorizam a produção industrial, a cena musical de viola encontrou espaço no ambiente virtual. Letícia Leal se diz “cria da internet”. Ali foi seu primeiro refúgio, no início com a viola, na falta de professores em sua cidade. Não por acaso, hoje, parte de sua atuação como violeira se dá nas redes, de forma bastante profissional, seja na divulgação da própria produção, em videoaulas, em circuitos potencializados pelas redes sociais, como *Dandô* e o *Violada*, nas articulações do grupo *Violeiras do Brasil* pelo *Instagram* ou na organização de eventos *online*, como o *Festival da Nova Viola Brasileira* (2020).

[...] Eu já trabalhava, já tenho canal no *YouTube* já faz um tempo, agora, hoje o mercado está todo aqui [na internet]. Já vinha sendo antes e a pandemia acelerou esse processo. Porque, ou a pessoa entrava, ou morria de fome mesmo. Mesmo os professores, né? [...] O [Fernando] Sodré foi quem inicialmente pensou o festival, ele me convidou pra ser uma das artistas e depois eu ajudei a estruturar o festival na produção executiva. Aí, claro, já tinha feito um curso *online*, já tinha a plataforma toda pronta, então eu já sabia. Porque, como eu fiz o curso do *Sebrae*, que é voltado para os negócios, você pensa em negócio o tempo todo. Então, você pensa lá na frente, o que é tendência, fica buscando isso.⁶⁴

Ivan Vilela, que conhece o trabalho de Letícia com o *Violeiras do Brasil*, também enxerga a internet como instrumento em favor da música de viola, haja vista, o trabalho mencionado anteriormente, em que organizou um fórum virtual permanente para que os violeiros portugueses pudessem se articular na troca de conhecimentos e de produção. Da mesma maneira, a internet contribui para que os músicos da viola no Brasil driblem a falta de

⁶³ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁶⁴ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

espaço nos veículos convencionais, apesar de reconhecer o enorme papel do rádio ainda nos dias atuais.

A internet hoje, de certa forma, é uma maneira de você arrebentar esse cerco imposto pelas rádios, nessas que só toca o que se paga. Internet é uma coisa maravilhosa. E se você reparar, o tanto que a viola amplificou nas redes sociais com essa pandemia... O que surgiram de festivais, como as pessoas ficaram mais conhecidas no *Instagram*, é impressionante! Agora tem o movimento das mulheres tocadoras de viola, das *Violeiras do Brasil*, então eu acho que a internet tem sido uma grande ferramenta, porque ela não tem distinção. É como uma frase do Almirante, que foi músico, radialista, produtor do Noel Rosa nos anos 1930. Ele tem uma frase clássica que diz: “O rádio foi o grande divulgador da música brasileira por causa da indiscriminação do uso”. Quer dizer, eu tenho um rádio, você tem um disco, me dá aí que eu toco. Rádio queria novidade, queria tocar, então o rádio foi fundamental. E eu acho que, ainda hoje no Brasil, é a mídia mais acessada ao longo do dia, de norte a sul do país. O pessoal que está no trânsito não está vendo TV nem internet.⁶⁵

Ricardo Vignini navega bem na nova realidade digital da viola, tanto no aspecto da divulgação do trabalho, participação em eventos *online* e apresentações nas redes sociais, quanto na produção musical em *home studio*. Sua atividade nesse universo, no entanto, vem desde o começo da popularização caseira de música e da troca de arquivos pela internet, no início dos anos 2000. Com o desenvolvimento da tecnologia, alguns processos e produtos ficaram mais acessíveis e Vignini acha que a produção à distância será uma realidade cada vez mais presente. Muito embora, para ele, todo recurso tecnológico não substitua a relação entre músicos juntos num estúdio de gravação.

Eu comecei com estúdio em casa por volta de 2003. Então, faz muito tempo que eu já gravo e faço essa viola *online* aí. Além de gravar as minhas coisas, eu participo de muitos discos. Antes de eu ter a internet ligada no computador aqui, eu gravava e mandava pra um outro computador, porque a gente tinha medo de ligar o computador do estúdio na rede. Então, isso pra mim já era natural. E eu fiquei muito preocupado, inclusive, com meus amigos que não entendiam nada desse tipo de caminho quando começou a pandemia. Por exemplo, o disco *Cubo*, que eu fiz no ano passado, eu gravei só com pessoas que poderiam gravar em suas casas. Tinha caras com quem eu queria gravar que eu acabei não gravando, porque o cara não tinha essa condição. Então isso se tornou um problema. E essa coisa não vai desaparecer nunca. Porque, por exemplo, eu tenho dez violas aqui, eu tenho um monte de microfone *Neumann*, tenho pré-amplificador *Neve*, eu tiro o melhor som que é possível tirar aqui na minha casa. O que eu gosto do estúdio é de estar junto das pessoas⁶⁶.

⁶⁵ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

⁶⁶ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

O ambiente virtual, para Levi, é um espaço contraditório. Ao mesmo tempo em que facilitou o acesso para muitos artistas que não tinham como divulgar seu trabalho, também generalizou a produção artística. Poucos se abrem a novas experiências musicais, colocando em risco o próprio futuro da originalidade da arte.

[...] Eu acredito na liberdade, eu tenho que respeitar a liberdade, então eu nunca vou oprimir alguém que produz a sua arte, dizer que não presta. Eu não posso falar do funk carioca, eu não moro lá na favela, eu não nasci lá, eu não vou falar mal nunca, eu tenho essa consciência hoje. Você tem que criar maturidade pra entender como funciona. Existe uma pressão mercadológica que oprime o trabalho da gente, porque leva a pessoa a pegar uma coisa mais mastigada, uma coisa que está ali, amor, sexo e flor. Ninguém tem uma reflexão diferenciada, trabalha com uma coisa mais elaborada, que precisa mastigar um pouco mais. A gente sente porque gosta da questão artística, gosta da estética da arte também, se preocupa com as coisas. [...] É um caminho meio maluco esse caminho, a gente sabe que muita gente era privada de mostrar o seu potencial artístico, mas ao mesmo tempo você entregar isso pra todo mundo ficou uma coisa meio perigosa.⁶⁷

Outro fator negativo para Levi é a compressão do tempo na sociedade na sociedade midiaticizada, que criou novos hábitos de escuta, mas também trouxeram implicações estéticas, mudando-se a concepção das obras musicais. Dos LPs aos CDs e, atualmente, para as plataformas de *streaming* e aplicativos de vídeos curtos.

[...] Era tão legal fazer um álbum! Você vai fazer um álbum de doze músicas, você conta uma história ali através das faixas, uma dialogando com a outra... A gente estava aprendendo a fazer isso, agora acabou. As pessoas escutam segundos de música. O mundo do audiovisual, digamos, a televisão já tinha essa cara. Quando você ia fazer um programa de televisão, o cara pedia “toca um pedacinho de uma música aí”. É igual chegar e pedir cinquenta centavos de uma música, dá um real de pão! (risos). Dá um real da sua música aí! Um não, dá dois reais... Pô, você tem que me dar tudo! [...] Criou-se até essa mística de que temos que ocupar o tempo. O tempo foi estrangulando, deixamos o tempo muito veloz, muito cruel⁶⁸.

Levi Ramiro admite que violeiros de sua geração possam ter certa dificuldade em se adaptar a todas as novas ferramentas tecnológicas. Mas, no caso pessoal, foi por opção. Levi, que também é artesão de instrumentos, prefere dedicar o tempo às atividades diretamente ligadas à viola.

Eu acho que a nossa geração engatinha nisso, sofre, tem uma resistência, é terrível... Já estamos fazendo as *livezinhas*, já estamos fazendo reunião no *Google Meet*, aprendemos entrar no *Zoom*, estamos aprendendo a produzir

⁶⁷ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁶⁸ Idem.

uma coisa que não é da nossa área, que se chama audiovisual. Eu não edito. Eu não quero saber de editar audiovisual. Primeiro porque eu tenho uma atividade paralela que é construir instrumentos, sou artesão de instrumentos. Então, eu não quero ter estúdio. Eu já comprei e já vendi tudo, eu não quero saber, eu não vou ter estúdio, nem coisa simples. Eu faço no meu celular. Até se precisar de alguma coisa profissionalmente, eu falo, eu mando em *full HD*. Já tenho feito isso, em projetos isso tem funcionado. Quando a coisa é muito grande e tem que trazer o profissional de audiovisual, a gente faz um projeto pra isso, porque pra bancar esse registro é muito caro, porque o audiovisual é caro em relação às outras produções de mídia. E a gente estava acostumado a compor e ir para o estúdio gravar, fazer edição de áudio e não de vídeo. Isso aí mudou tudo, hoje tem a necessidade de você ser visto e não ser ouvido só. Então, aquela coisa que o Tom Zé fala, da ditadura do olhar, da visão... E do momento performático também, as pessoas estão vendo mais e ouvindo menos. As pessoas não conseguem fechar o olho e ficar ouvindo a música. Fica vendo o que a pessoa está fazendo, o que ele está tocando... Às vezes você manda um vídeo, tem um cara de boné lá atrás na imagem, a pessoa comenta: “O fulano está bonito ali atrás de boné, hein?”. Mas nem está ouvindo o que você está tocando, porque ela está ali no visual, tudo ali está pegando ele. Então, é maluco esse mundo, é um mundo novo pra gente.⁶⁹

E, embora Levi considere importante o avanço da tecnologia e o contato com as diversas formas de produção na atualidade, ele procura sempre se manter conectado às raízes, à música em seu estado mais bruto.

[...] Olha, você quer ver um exemplo? Você pega um cantador assim, uma matriz lá de trás, pega o Cego Oliveira, o Cego Aderaldo, que tocam rabeca. E pega eles cantando um romance, demora meia hora, cara! Um romance! Quem fica sentado ouvindo uma música por meia hora? [...] Você escuta um Cego Oliveira, é rústico, uma matriz, mas é lindo, cara, é maravilhoso! Te dá uma zerada no *HD* (risos). Porque com as referências que você tem hoje, você tem a capacidade de produzir um áudio com recursos infinitos, só o processo de edição, fora questão de equipamento, plug-in pra você alterar, mudar e criar efeito, só de edição, o que você consegue fazer hoje, né? E em relação a essa música, o cara pegar uma rabeca, ou senão uma viola de cocho, com corda de barbante, o cara fazer a música dele ali... Então, é bom a gente ter contato com esses dois extremos.⁷⁰

Paulo Freire também tem aderido ao ambiente virtual com sua viola. Durante a pandemia, realizou uma série de *lives* pelo *Facebook*, em que tocava e contava causos. Criou até uma narrativa própria para esses eventos, gerando expectativas entre os seguidores sobre os temas e músicas que estariam no roteiro dos eventos. Mas isso não quer dizer que ele prefira o ambiente digital ao presencial e que dispense o contato com o real, com o lugar onde se está.

⁶⁹ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁷⁰ Idem.

Eu acho que é uma coisa boa, que veio pra ficar, mas eu acho também que nada substitui o encontro de verdade. Estar com o outro, convivendo com a pessoa. [...] Eu acho que a gente tem essa ferramenta, que é ótima, um fica olhando o outro, corrige... Mas eu não sei se é uma coisa muito da minha geração também. Eu lembro de ir para a aula do Henrique Pinto, 23 anos de idade, pegando ônibus com o violãozinho, feliz, descia no Centro de São Paulo, andava até a casa dele, carregava tudo aquilo, não sei, saía do espaço da minha casa e ia pra onde ele dava as aulas. Quer dizer, tem uma relação de espaço que eu gosto muito. Por outro lado, foi o que restou pra gente também né? Eu, assim, acabei gostando de fazer. No começo tinha até muito receio, mas, aí, acabei criando um personagem. Essa interação também, das pessoas ficarem escrevendo, eu acho isso muito legal, mas é aquela coisa, é o que nos restou, é o que fica pra mim. [...] Eu acho ótimo, o que a gente faz aqui, em qualquer lugar do mundo se pode assistir. Isso é fenomenal. Agora, viajar, chegar no lugar, passar o som, conviver com as pessoas, o público... Mas eu gosto, gosto muito. Eu acho que essa coisa de eu ser independente, de ter produzido muitos discos meus, eu acabei convivendo muito tanto com a produção e com as formas de você espalhar isso, né?⁷¹

Percebe-se que a inserção no ambiente digital é uma condição inerente à cena da nova viola brasileira, mesmo que em diferentes níveis de adesão. Sem contratos com gravadoras ou dependendo de patrocinadores, os violeiros não têm outra escolha a não ser escolher o caminho da produção independente, uma marca da cena da nova viola brasileira. Da mesma forma ocorre com a divulgação do trabalho, driblando as agendas dos grandes veículos de comunicação, voltadas aos segmentos mais comerciais.

4.4.4 Espacialidade, a viola, o rural e o urbano

A cena musical da viola contemporânea no Brasil, apesar de acessar elementos da música associada a um *ethos* rural, se desenvolve no ambiente urbano⁷². É na cidade que os violeiros tocam, produzem sua música e compõem. E na urbanidade as territorialidades se dissipam. A música caipira não está apenas no campo, ela flui pelas ruas, palcos, redes digitais. Da mesma forma que o consumo da música se dá de maneira diferida e dispersa, Paulo Freire lembra que dificilmente o músico encontrará o local ideal para compor sua obra. A música é feita onde ele está.

Uma vez eu vi uma palestra do [Egberto] Gismonti falando que o sonho dele era ter uma casa de frente para o mar, em que ele ficasse olhando o mar por um janelão e o piano ali pra ele tocar. E quando ele conseguiu isso, ter a casa, o janelão com o piano, ele foi tocar, olhando aquela vista, e ele travou. Disse

⁷¹ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

⁷² Sinal desse movimento de urbanização da viola brasileira é a existência de um site chamado Viola urbana, do violeiro João Araújo, que divulga eventos e produções da cena musical da viola brasileira contemporânea. Disponível em <https://violaurbana.com>, acesso em 26 de fevereiro de 2022.

que nunca ia conseguir tocar aquilo que ele estava vendo. Então, eu funciono bem em lugar fechado, e nessa época de pandemia, eu comecei a compor umas músicas também. [...] Eu fui criado em São Paulo, depois já morei em outros lugares. Eu estou cada vez mais querendo ficar longe de cidade grande, mas a gente nunca sabe o que vai acontecer. Eu vou pra São Paulo toda semana, porque minha mãe mora lá, e fico muito incomodado com o barulho, fora o trânsito, mas eu gosto, eu adoro ir pra São Paulo, mas sei lá, eu acho que eu sou meio misturado.⁷³

Levi Ramiro se considera uma pessoa “muito rural”. O silêncio para ele é fundamental. Mas, apesar de ter seu cantinho tranquilo na chácara onde mora, em Santo Antônio da Estiva, gosta também da experiência de compor em suas viagens. Estar na estrada, no caso de Levi, dispara a criatividade.

É importante [ter um lugar tranquilo para compor], mas tem um lugar, já vi até outras pessoas comentarem que é muito bom de compor que é viajando, andando, ali no carro. Quando você anda, bom, tem toda uma questão química aí, né, que a medicina já prova, que você, ao caminhar, tem uma movimentação de hormônios, isso ativa, começa a fluir, seu pensamento viaja. E esse momento é importante para a criação, quando você entra nessa dimensão de pensamento. Mas eu também fico em casa, toco, aqui é bom porque tem silêncio. Você dorme com silêncio, isso é importante pra caramba, para mim, pelo menos, é importante. Se você está num lugar com muito barulho, é duro... Então o silêncio ajuda pra caramba, porque você está trabalhando com uma música que tem esse espírito, né? Se você for um roqueiro, você liga as coisas na garagem ali mesmo e mete o pau, filho, bateria guitarra, combina até com o próprio barulho da cidade.⁷⁴

4.4.5 Viola caipira, sertaneja, nordestina, mineira, viola brasileira

Que música então é essa que toca o violeiro contemporâneo? E que instrumento é esse: viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola de arame ou viola brasileira? Algumas dessas questões foram lançadas durante as entrevistas. Em um ponto os violeiros entrevistados convergem: uma distância muito grande separa a cena da música de viola instrumental de viola e a música de viola caipira que se faz hoje baseada nas duplas da era de ouro rádio, muito mais ainda em relação ao sertanejo pop da atualidade, ou sertanejo universitário. Ou, como diz Paulo Freire:

Se autodenomina sertanejo, né? Duas coisas me ocorreram. A primeira, é quando falam pra mim: “Você não toca viola caipira”. Eu falo que toco a viola sertaneja, que é a viola que eu aprendi no sertão, né? Mas essa palavra já

⁷³ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

⁷⁴ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

carrega tanta coisa, que eu não posso mais falar sertaneja, porque remete a esse mundo aí. [...] Eu acho que existem músicas diferentes. Essa música que a gente toca de viola, essa geração que está chegando, não pode chamar de música caipira, como Tonico e Tinoco fazia, por exemplo.⁷⁵

Levi Ramiro e Paulo Freire cruzaram o país em uma turnê conjunta entre 2015 e 2016, pelo projeto *Sonora*, do Sesc. A aventura rendeu um livro escrito por Paulo Freire, *Chão* (2019), inspirado na obra *Turista aprendiz*, de Mário de Andrade. É como um diário de bordo que relata momentos vividos em dois anos de estrada ao lado do músico parceiro. Foram 120 shows por mais de 100 cidades, onde apresentavam suas músicas e também falavam das diferenças entre suas violas. Ambas de dez cordas, mas cada uma afinada à sua maneira: Levi, mais ligado à viola caipira, usa a afinação em cebolão, já Paulo Freire segue a tradição do sertão mineiro, com afinação em rio abaixo. Levi explica um pouco a diferença entre as duas violas.

Você pode ver, por exemplo, o Paulo Freire, que a gente teve contato, um amigo. A gente trabalhou muito tempo, é um cara que eu admiro demais, um mestre. O Paulo foi buscar uma viola que não tem muita relação com o pós Cornélio Pires. É uma viola mais lá do sertão, que ainda guarda aquela coisa da observação da natureza, muito mais. Escuta o canto de um pássaro, tenta fazer igual... A gente acaba fazendo isso também, o barulho da água... Isso inspira a gente, né? [...] Ele faz lundu, ele faz outras ondas que vêm dessas violas ligadas muito com os toques europeus e que vieram e fundiram com a cultura rural, assim, em lugares mais inóspitos, não em lugares mais centrais. A técnica é diferente, se encontram afinações diferentes mais lá do que aqui. Aqui você tem a viola caipira pós Cornélio Pires, tem muita afinação, tem a meia-guitarra, tem várias, mas o cebolão é o que você mais encontra, que é o mais usado pelo caipira.⁷⁶

Paulo Freire assume não ter tanta familiaridade com a viola, neste caso, caipira. “Eu sou praticamente cego em cebolão”, brinca. Grande admirador de Inezita Barroso, Freire diz que não se sente à vontade para analisar a música caipira, prefere falar sobre os personagens.

Fiz uma grande viagem com o Levi. Para aprender a tocar pagode junto com o Levi, eu penei pra caramba. E não consigo tocar. Eu faço aquele mais ou menos... O Levi falava: “Vai, vai!” (risos). A música caipira, eu sou um ignorante. As coisas lá do sertão, o lundu e outras coisas, eu toco. Esse mundo da viola tem muito assunto diferente, né? As pessoas acham que é uma coisa simples. Sei lá, porque harmonicamente é simples... Mas o jeito de tocar, as melodias, os ritmos, é muito complexo, a mão direita...⁷⁷

⁷⁵ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

⁷⁶ Entrevista com Levi Ramiro, realizada em 21 de julho de 2021.

⁷⁷ Entrevista com Paulo Freire, realizada em 21 de julho de 2021.

A experiência de Paulo Freire e Levi Ramiro de dividirem o palco com violas em afinações diferentes revela o quanto há de diversidade sonora no universo da viola na atualidade, e o quanto elas dialogam entre si. Daí o motivo de ser inadequado tratar como sinônimos música de viola e música caipira. Tendo Paulo Freire como referência de violeiro fora do universo caipira, Ivan Vilela nos indica algumas respostas à questão que foi trazida: Que música é esta? Que viola é esta?

[...] Ele [Paulo Freire] toca viola caipira, ou viola brasileira, que talvez seja o nome mais adequado para o instrumento hoje. Embora o nome caipira permaneça porque foram os primeiros caras que gravaram, que trouxeram essa viola para a cena novamente, que foram as duplas caipiras de 1929. A gente costuma chamar desde os anos 1990 de música de viola. [...] Caipira é uma das fontes. Por exemplo, eu dou aula na USP de viola. É impossível o aluno não conhecer música caipira, embora haja alunos que chegam sem conhecer. Mas aí, eles fazem uma imersão comigo, porque muitas técnicas foram desenvolvidas aí. Você pega o uso do polegar do próprio Tião Carreiro no pagode. Você não tem nenhuma outra música no Brasil que desenvolva tanto o polegar. Mas a gente não estuda só música caipira, a gente estuda a música nordestina, estuda outras coisas, faz de tudo. [...] É, os nordestinos não chamam de viola caipira e não gostam que chamem a viola dele de caipira. É viola nordestina. Pois já que tem a caipira, eles têm a nordestina. Então, eu prefiro usar o termo viola brasileira, porque elas são diferentes de todas as outras violas da lusofonia.⁷⁸

Ricardo Vignini brinca com a confusão que se faz com os nomes das violas. E a própria indústria do instrumento contribui para aumentar a discussão.

Tem gente que diz que é viola brasileira, que não é viola caipira... Eu comprei e na nota fiscal estava escrito, “viola caipira” (risos). [...] Esse negócio de música caipira, nem os mais velhos falavam, era ou música sertaneja, ou moda raiz. Eles não usavam o termo caipira. Começou a usar caipira quando o sertanejo começou a ficar muito aquela coisa né... Pra não misturar com aquilo lá.⁷⁹

Em seu aprendizado sobre a viola, Letícia Leal lembra que também transitou pelos dois universos, da viola caipira e das referências mais ligadas ao sertão mineiro.

A gente tem que pensar que a viola é um instrumento ainda marginalizado. Por mais que a gente esteja aí, eu já tive até esse recorte, me aprofundi na música caipira, até porque era a única coisa que tinha. [...] A viola aqui de Minas Gerais já é diferente, já é marginalizada no sentido de que não é caipira. O Chico [Lobo], o Pereira [da Viola], Wilson Dias, essa galera é da música regional. É uma mistura muito mais folclórica, muito mais com o religioso.

⁷⁸ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

⁷⁹ Entrevista com Ricardo Vignini, realizada em 20 de julho de 2021.

[...] A maioria usa cebolão e rio abaixo, eu uso as duas também. Eles variam bastante, às vezes quando tocam juntos usam todos a mesma afinação, em *ré*, *ré bemol*, *mi* ou *mi bemol*, no cebolão, essas aí. E rio abaixo, também, todos eles tocam em rio abaixo também, eles transitam por elas. Até porque também é uma concepção da viola de aproveitar a afinação para tocar as cordas soltas e tal. E foi por isso que eu fui pra rio abaixo. Eu desanimei com a cebolão, porque as músicas do Almir, a maioria também era em rio abaixo. Ele toca em várias afinações. Então, quando eu caí aí, eu achei massa.⁸⁰

Nesta entrevista, Ivan Vilela foi questionado se em Minas Gerais usa-se o termo “viola caipira”. Sob um ponto de vista mais técnico, a explicação pode mais uma vez nos ajudar a encontrar a melhor denominação para o instrumento e a música que se faz com ele:

A gente que é violeiro trata por viola de dez cordas, viola brasileira... Usa-se também o nome viola caipira, mas se fosse dar uma entrevista para o Ricardo Polettini, responder tecnicamente, talvez nenhum deles falasse caipira. O Levi Ramiro, que está aí pertinho de você, grande gênio do universo da viola hoje, ele pode até chamar de viola caipira, mas se você perguntar pra ele sobre viola brasileira, ele vai parar, refletir e dizer: “Realmente faz mais sentido”. Porque a viola de cabaça dele não é viola caipira, na realidade.⁸¹

Vimos, então, neste capítulo, que podemos identificar na contemporaneidade um movimento de artistas ligados à viola brasileira que trabalha de forma autoral e independente, com certa ligação às diversas tradições que compõem o universo das violas no país, mas que se abre às experimentações com outros formatos, com foco na inovação e inventividade, o que torna difícil enquadrá-la em classificações limitantes como a de gênero musical, sendo mais adequado entendê-lo como uma cena musical, e que destacamos como a nova viola brasileira. As entrevistas evidenciam a grande trajetória de transformações estéticas da viola, especialmente ao se comparar essa arte no Brasil e no país de origem, Portugal. A viola brasileira pode ser observada a partir da ideia de transculturação, um processo permanente e reiterado de trocas culturais, que é expresso em experiências estéticas híbridas. Na sociedade em midiatização esse processo é ainda mais acelerado e a arte circula em um ambiente comunicacional, onde as percepções sensíveis são compartilhadas e regidas por mediações culturais e comunicacionais da cultura, as quais os mapas teórico-metodológicos de Martín-Barbero nos ajudam a perceber.

⁸⁰ Entrevista com Letícia Leal, realizada em 22 de julho de 2021.

⁸¹ Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

CAPÍTULO 5

CENA MUSICAL DA NOVA VIOLA BRASILEIRA: MEDIATIZAÇÃO, MEDIAÇÕES, HIBRIDISMOS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

5.1 A cena musical da nova viola brasileira: uma cena dentro da cena

As entrevistas realizadas com os violeiros, o percurso histórico e as discussões teóricas trazidas nos capítulos anteriores nos permitem observar a música de viola brasileira na atualidade configurada em uma multiplicidade de manifestações, que podem ser observadas em suas especificidades - e dentro da complexidade que isso significa para cada uma delas - a partir da ideia de cena musical, discutida no capítulo anterior. Cada cena revela as práticas mercadológicas, de execução, escuta e consumo que a orbitam, que transitam num mesmo ambiente instável de produção de sentidos, de múltiplas conexões, de temporalidades e espacialidades intercruzadas, onde o velho e o novo se sobrepõem, o local e o global se somam, tensionam entre si, ou se anulam.

Nessa simultaneidade de tempos, espaços e fluxos, condição de toda latino-américa por fatores históricos, políticos, econômicos e sociais, o antigo convive com o novo, numa “tardomodernidade”, conforme Martín-Barbero (2008). As folias de reis, os grupos de catira e os cururueiros que ainda são encontrados pelo interior dos estados e nas periferias das grandes cidades, ou mesmo nos municípios satélites, que compõem os conglomerados urbanos, demonstram a força e a riqueza dessas matrizes formadoras da música caipira e sua importância dentro do universo da viola brasileira, que tem sua história imbricada com o êxodo rural na segunda metade do século XX em função da industrialização crescente no período. Da mesma forma, a matriz musical caipira radiofônica, consagrada pelas duplas nas décadas de 1940 e 1950, ainda ecoa nos dias de hoje, seja pelas duplas tradicionais que permanecem na ativa, como Zé Mulato e Cassiano, ou por gerações mais recentes que se mantêm fiéis ao estilo das modas, cateretês, toadas e pagode caipira. Essa condição - de preservação e valorização da cultura tradicional pelas gerações que se sucedem - é essencial para que essa cultura sobreviva no tempo, ainda que não exatamente como na origem, para possibilitar o surgimento de novas experiências estéticas, num ciclo de transformações e reconfigurações da própria cultura, conforme lembra García Canclini (2015, p. 217), “ [...] Todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la”. Nesse sentido, fica o alerta à folclorização das tradições trazido por Ivan Vilela em sua entrevista, ao comparar a música tradicional de viola no Brasil e em Portugal. Enquanto por aqui as tradições deram e continuam dando frutos, em Portugal ela ficou confinada aos museus, perdendo sua

fertilidade como dinâmica cultural ao ser emoldurada entre os símbolos de nacionalidade eleitos pela ditadura de Salazar.

Mas, o próprio García Canclini (2015, p. 218) também põe em cheque essa condição inata da cultura - de se preservar para poder se renovar -, ao questionar de que forma e sob que condições esse ciclo se configura na atualidade: “Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade?”. E é nesse sentido que se torna importante observar na contemporaneidade a multiplicidade de cenas musicais em que a viola brasileira se insere. E, dessa forma, além das manifestações que preservam as tradições, identificamos a música contemporânea de viola em duas linhas bem distintas de renovação e transformação.

Uma parece estar alinhada às dinâmicas da indústria fonográfica, segue suas estratégias de produção, de circulação e consumo. Na sonoridade, mistura canções mais românticas com certa reverência às toadas caipiras e o pagode de Tião Carreiro, que é a base de reestilizações e adaptações virtuosas na viola nas apresentações ao vivo. As duplas, cantores e violeiros nesse estilo musical são acompanhados da mesma estrutura que as duplas do sertanejo universitário, ou seja, bateria, contrabaixo, violões, guitarra, acordeão, teclados, coros etc. Na indumentária, estão mais próximos da linha *country* urbana norte-americana emulada pelos sertanejos românticos brasileiros dos anos 1990, com os chapéus de couro, jaquetas de franjas, botas e grandes fivelas dos cintos. Fazem parte dessa linha as duplas Lucas Reis e Thárcio e Mayk e Lyan e a violeira Bruna Viola, citados inclusive pelos entrevistados nesta tese como grandes expressões da viola contemporânea.

No entanto, o recorte deste estudo recai sobre uma vertente musical que também tem a viola como protagonista, mas que se constitui em outra cena musical dentro desse vasto universo da música de viola brasileira. Uma cena que vem se constituindo como tal desde o “avivamento” apontado por Corrêa (2014), cuja gênese se dá nos anos 1960, perpassa os 1970 e 1980 se constituindo, desponta nos 1990 e 2000 e chega na atualidade nesse contexto de diversificadas variações e usos da viola, em um movimento essencialmente híbrido e transcultural.

O que temos em um movimento mais recente e bem característico da viola de dez cordas são experiências estéticas experimentais, que ao mesmo tempo que renovam, tensionam os gêneros musicais tradicionais, misturando matrizes com elementos globalizados, numa fusão entre tradição e modernidade, o velho e o novo, que se cruzam em um ambiente de compartilhamento de sensibilidades e de reinterpretações. Nessa cena musical é possível

encontrar, até mesmo, proposições que reelaboram formas e formatos pré-existentes que dão origem a novas e reiteradas experiências estéticas, ou conforme nos traz Bourriaud (2009b), numa lógica do sampleamento, da mixagem. Trata-se, portanto, de um fenômeno próprio da cultura midiaticizada, em que as lógicas do mercado não são as únicas determinantes de sua produção. Tais transformações, manifestadas em experiências estéticas híbridas, são inerentes à sociedade em processo cada vez mais acelerado de midiaticização, em que essas práticas são regidas por mediações culturais da comunicação e por mediações comunicacionais da cultura.

A identificação dessa cena musical passa por sua denominação dentro do complexo cenário apresentado. Um termo que parece abarcar esse movimento de violeiros, compositores, intérpretes, arranjadores e concertistas da atualidade, que se expressam a partir de experimentações entre a tradição e modernidade é “nova viola brasileira”, que deu nome ao festival *online* organizado por Letícia Leal e Fernando Sodré em 2020. Conforme descrito no capítulo anterior, o evento reuniu violeiros de diferentes estilos e vertentes, entre eles os próprios organizadores, além de Ricardo Vignini, Neymar Dias, Marcus Biancardini, João Paulo Amaral e Arnaldo Freitas, em um formato que mesclou concertos, aulas de música, oficinas, palestra sobre luthieria e debates.

A terminologia “nova”, aqui, mais que oposição a “velha”, pode ser entendida como “renovada”, “reinterpretada”, “atualizada” e dá ênfase à dimensão estética desse movimento cultural, aqui tratado como cena musical. Muito diferente das propostas mais comerciais, alinhadas à indústria, em que há uma certa exaltação das tradições por si só, como elemento de reafirmação de referencial, as tradições evocadas pela nova viola brasileira aparecem de maneira dialógica e relacional, não são celebradas como raízes de uma pureza mítica, mas evidenciadas como matrizes musicais vivas, em constante processo de transformação criativa, como experiência estética. Não é a primeira vez que o termo “nova” é associado à música de viola. CD *Moda nova - Caipira pop* (Obi Music, 2003) reuniu bandas do movimento musical que se formou no circuito universitário paulista em torno da viola caipira no início dos anos 2000. Cada uma, à sua maneira, reinterpretava tradições ligadas à cultura do interior de São Paulo, com abordagens diversas da viola, em misturas musicais com elementos do pop internacional, como o rock, o rap e a música eletrônica. Neste caso, a acepção do termo “nova” parece brincar com a “bossa nova”, que na ocasião de sua criação, já no final dos anos 1950, ensejava novidades musicais ao samba tradicional.

Portanto, entre as duas denominações trazidas já na introdução desta tese, “viola brasileira contemporânea” e “nova viola brasileira”, optou-se pela segunda para representar a

cena musical estudada na pesquisa ora relatada. A expressão “nova”, embora pouco densa em seu uso corriqueiro, no *lato sensu*, aqui é adotada como marca essencial da experiência estética da cultura midiaticizada, que tem na recriação constante seu elemento vital, algo próprio da midiaticização da sociedade e sua “circulação diferida e difusa”. Assim, a “nova viola brasileira” assenta-se na ideia de *poiesis* que se renova em *aisthesis*, em um continuum de criações que se realizam em percepções, que se convertem em novas criações e assim sucessivamente.

A “nova viola brasileira” também foi a denominação utilizada por Guerra (2021), em sua tese *Mestres de ontem, mestres de hoje*, ao se referir ao movimento de violeiros que na atualidade trabalha com a viola de forma mais experimental, sem, no entanto, perder totalmente conexões com as tradições. Dada a complexidade do cenário de múltiplas referências, sonoridades, gêneros e experiências estéticas, cabe delinear o que torna esse movimento coeso a ponto de caracterizar-se como cena musical. Elencamos a seguir algumas pistas que conduzem a essa compreensão.

Na música de todos esses artistas da cena aqui denominada de “nova viola brasileira” está uma centralidade da sonoridade da viola e até um certo respeito ao modo tradicional de tocar o instrumento e a cultura que gira em seu entorno (causos, tradições religiosas, lendas, simpatias), preservando-se, na maioria dos casos, as afinações tradicionais da viola, técnicas de dedilhados, ponteios e ritmos característicos das matrizes tradicionais. A viola não é apenas um instrumento a mais no arranjo, ela tem protagonismo na banda, é realçada pela interpretação do violeiro, em sua performance como instrumentista que lida com tradições, o que enseja uma performance do próprio público no ato de ouvir e projetar nesses lampejos de música tradicional suas sensibilidades, como nos traz Cardoso Filho (2013) em sua análise performance e mimese no universo da música, onde afirma que “há um saber-cultural que nos indica a forma de relacionamento com as músicas. Nesse sentido, tanto o músico quanto os ouvintes fazem parte de uma performance” (CARDOSO FILHO, 2013, p.73).

Um segundo ponto que caracteriza essa cena é que predomina entre os violeiros um ímpeto à reinvenção, com a incorporação de técnicas advindas de outros instrumentos e a proposição de novas poéticas musicais, de novas sonoridades, o que os coloca numa relação dialética com o próprio respeito às tradições. Ao mesmo tempo que se tem o respeito às tradições, olha-se para elas a partir de uma perspectiva do século XXI, de uma cultura globalizada. São transformações que também se vinculam ao histórico processo de urbanização. No entanto, a constituição dessa cena musical não está regida por uma lógica de mercado, mas

sim por uma lógica criativa, de reinvenções, de experiências estéticas que se oferecem a outras experiências estéticas, sensíveis.

Outra convergência entre os violeiros da cena da nova viola brasileira está ligada a uma certa atenção às tecnologias de fabricação do instrumento. Nesse sentido, as reinvenções na cena não se limitam ao campo dos ritmos, harmonias e melodias, são também tecnológicas, estimuladas pela busca de novos sons, de ultrapassar os limites do instrumento e também de propor soluções nesse sentido. A compensação de afinação no rastilho, como sugeriu Ivan Vilela aos violeiros portugueses, os instrumentos de cabaça de Levi Ramiro e a “guiola” elétrica feita sob encomenda de Ricardo Vignini são exemplos disso.

Sempre longe das atenções das gravadoras, esse nicho da viola brasileira, ao longo dos anos, construiu uma forte rede de relacionamentos entre si, caracterizada pelos festivais presenciais e, mais recentemente, em suas versões virtuais, mas também pelo circuito de shows e da produção fonográfica independente. Além de se desenvolverem na produção musical, os violeiros da cena da nova viola brasileira também aprenderam a divulgar seu trabalho de formas alternativas, seja nos shows e, posteriormente, nas redes sociais e plataformas de *streaming*. Neste sentido, a nova viola brasileira pode ser compreendida como um fenômeno estético comunicacional, decorrente da midiatização da sociedade.

Ainda nessa perspectiva de compartilhamento, de uma “estética relacional”, como denomina Bourriaud (2009a), predomina na cena musical da nova viola brasileira um certo caráter colaborativo entre os músicos, assim como aconteceu com outros movimentos da música brasileira, como o já citado Mangubeat, em que além de fazer shows, é necessário atuar em toda a cadeia produtiva a fim de fazer acontecer a cena. Os violeiros são produtores musicais de si mesmos e também cuidam da produção dos próprios shows, da divulgação de seu trabalho e da venda de discos. Os violeiros participam uns dos discos dos outros, elaboram projetos em conjunto, criam festivais e grupos de interesse nas redes sociais. Portanto, a cena da nova viola brasileira não é institucionalizada, como a vertente contemporânea comercial da viola, que está atrelada às lógicas da indústria. A nova viola brasileira estabelece relações horizontais em suas práticas de produção e circulação, que se refletem em dinâmicas ativas e sensíveis de consumo por parte de seus espectadores, que se identificam com o movimento e participam da cena musical.

5.2 A nova viola brasileira, Martín-Barbero e os mapas das mediações

Nesse emaranhado de interações, não faz sentido pensar comunicação como há um século, sob uma ótica funcionalista, buscando-se descobrir os efeitos que este ou aquele aparato tecnológico exerceria sobre uma audiência massificada. A própria ideia de massa se dilui na sociedade contemporânea, em acelerado processo de midiatização, tornando imprevisíveis as formas de recepção e circulação dos bens simbólicos. E foi justamente essa imprevisibilidade da recepção, essa densa camada de mediações, que fez Martín-Barbero nos propor que a chave para as questões comunicacionais deste tempo não pode recair apenas nos aparatos tecnológicos. Embora os meios de comunicação ocupem uma posição chave na compreensão das relações sociais na contemporaneidade, a tecnologia não se basta como única grande mediadora entre a produção da informação e seu consumo. A tecnologia em si não compreende toda a complexidade de acionamentos em jogo na produção de sentidos. Para além dos meios, importa compreender as mediações culturais que modulam as práticas comunicacionais e essa produção de sentidos. É necessário voltar-se às múltiplas leituras e às formas de utilização criadas à revelia pela audiência, incluindo aquelas que nunca foram imaginadas desde o polo produtor.

O que Martín-Barbero nos propõe em sua célebre formulação é que a chave para a compreensão dos processos comunicacionais na sociedade contemporânea não está nos meios, mas nas mediações culturais da comunicação, proposição que o próprio autor revê anos mais tarde, trazendo ao debate as mediações comunicacionais da cultura, e revelando o quanto os processos comunicacionais são sensíveis às dinâmicas sociais e históricas. Nesse espelhamento dialético, o autor coloca a cultura como elemento estruturante da comunicação e a comunicação como elemento estruturante da cultura. A partir de sua série de mapas, Martín-Barbero nos aponta caminhos para explorar tais mediações, indicando de que forma elas se estabelecem e se tensionam. Entendemos também que os mapas propostos por Martín-Barbero não se excluem, mas se complementam na medida em que marcam diferentes formas de interação com o ambiente comunicacional.

Menos que desenhos definitivos, os mapas das mediações de Martín-Barbero propõem caminhos de reconhecimento geral das múltiplas mediações que se sobrepõem na configuração dos sentidos, apontando possíveis intersecções e pontos de fuga, delineando fronteiras e limites que podem, inclusive, ser alterados numa revisão posterior. De qualquer forma, os mapas são um ponto de partida, eles orientam e, como qualquer mapa, indicam onde

estão as estradas, os caminhos mais fluidos e os mais tortuosos. Mas a rota quem faz é o viajante.

Talvez por isso, a partir de um roteiro inicial tão curto, com apenas quatro perguntas, tenhamos chegado a uma média de sessenta minutos de material gravado com cada violeiro, ou em torno de doze a quinze páginas transcritas de conversas com cada um deles. Conforme mencionado no capítulo anterior, o roteiro para as entrevistas com os violeiros foi elaborado numa tentativa de abordar de forma tangencial algumas das mediações culturais e comunicacionais e as mutações culturais mencionadas por Martín-Barbero em seus sucessivos diagramas: matrizes culturais, formatos industriais, lógicas de produção e consumo, tecnicidade, socialidade, institucionalidade, ritualidade, temporalidades, espacialidades e narrativas. O maior desafio foi encontrar uma maneira de abordar aspectos teóricos de forma indireta com os entrevistados, de tal maneira que fossem suscitados naturalmente a partir da conversa estabelecida. Dificilmente seriam obtidas boas respostas a partir uma pergunta do tipo “como mediações comunicacionais interferem no seu processo criativo?”. Como fazer florescer uma conversa, que se pretende próxima da informalidade, tomando com assunto um conceito como tecnicidade?

Da mesma forma, é desafiante, no momento de uma análise interpretativa, no caminho, neste caso, de relacionar as respostas dos entrevistados com os conceitos imaginados por Martín-Barbero, sendo que estes não foram explicitamente abordados com os entrevistados, não há uma tabela ou modelo a seguir. As respostas não saíram prontas e encaixadas nas definições. Há um jogo de compartilhamento de sentidos entre o entrevistador e o entrevistado que permitem certas inferências, pelo modo como certos assuntos foram abordados e pela receptividade a respeito do tema. Noções que dificilmente são transmitidas numa transcrição *ipsis litteris* de uma fala. Por isso, nos parecem válidas as aproximações que propusemos entre os violeiros e as mediações, pois traduzem, antes de tudo, a diversidade de leituras possíveis a partir das proposições de Martín-Barbero, afinal, como ele mesmo reconhece, temos que aceitar que “os tempos não favorecem a síntese” e que há muito sempre a ser explorado. Retomando o que foi exposto no capítulo anterior, as quatro perguntas previstas no roteiro para as entrevistas com os violeiros foram: Qual sua relação com a música com a viola? De que forma referências estão expressas na sua música? Qual a opinião sobre a música de viola na atualidade? E como lida com as redes sociais e novas tecnologias de produção? Observando que as perguntas não aparecem na entrevista exatamente nessa ordem e nem nessa mesma formulação.

5.2.1 O rádio, a TV e a cotidianidade familiar

Feitas as ressalvas, o que é possível dizer logo nas primeiras impressões é a potência como categoria de análise das mediações apontadas por Martín-Barbero já nas suas primeiras formulações sobre o tema, em seu “mapa noturno”. A cotidianidade familiar foi logo mencionada pelos violeiros, quando se falou sobre o primeiro contato com a música. É interessante observar como os hábitos familiares, em certo grau, determinam a relação do indivíduo com a arte e a percepção de mundo. No caso de Paulo Freire, parece ter sido fundamental a convivência com o pai, escritor, e a mãe, que tocava violino. Sua obra artística completa-se entre a música de viola e a literatura. Levi Ramiro nos conta do pai e do irmão, que ouviam moda caipira no rádio, e da mãe, nordestina, afeita às letras e à poética do sertanejo. Sua música reflete parte dessa convivência, pois Levi Ramiro compõe não apenas para a viola, mas também as letras de suas músicas. Ao juntar as referências familiares, parece que Levi faz um cruzamento entre linguagens: suas letras carregam o universo caipira presentes nas músicas do pai e do irmão e, por outro lado, tangencia o apreço materno pela poesia, com notas emprestadas da escala musical nordestina na viola. Para Ricardo Vignini, as primeiras lembranças de música caipira vêm da avó do interior, que ouvia as duplas do rádio. Em seu percurso musical, Vignini buscou as mesmas vozes e violas que ressoavam na sua infância, nos anos de convivência e parceria musical com Índio Cachoeira e com outros expoentes da música caipira radiofônica em festivais e circuitos de shows, conforme nos narrou o violeiro. Já Letícia Leal, embora tenha demorado a se interessar por música - começou a tocar com 23 anos - convive desde criança com a arte e as atividades musicais, ainda que amadoras, do pai, que toca vários instrumentos e é regente de coral no interior de Minas Gerais. O CD de Almir Sater trazido pelo tio é que despertou sua atenção para a viola. Vemos que, nos quatro casos mencionados, estão presentes o que podemos entender o cotidiano familiar como mediações culturais e a forma de contato com a música caipira, como mediação comunicacional.

5.2.2 Diacronia e tensionamentos entre matrizes culturais e formatos industriais

Já abordamos Martín-Barbero em suas primeiras formulações sobre mediações em seu mapa noturno, vamos prosseguir nessa cronologia, tomando agora primeira versão de seus diagramas, em que estão dispostos, na horizontal, o eixo diacrônico onde se tensionam matrizes culturais e formatos industriais, e na vertical, o eixo sincrônico, onde se tensionam lógicas de

produção e competências de recepção (consumo). A diacronia diz respeito a algo que se desenvolve ao longo do tempo. Assim, os tensionamentos entre os formatos industriais e as matrizes culturais podem ser pontuados em diferentes momentos da história. Quando analisa o cenário atual da música popular, Levi Ramiro vê o risco do desaparecimento de matrizes tradicionais populares, por pressões diversas, da urbanização ao fanatismo religioso. A riqueza de ritmos caipiras, por exemplo, é substituída pelo que Levi chama de “monopensamento”. Algo que ele bem exemplifica com a música *country* norte-americana, que mantém muito de suas tradições, mesmo nas vertentes mais modernas, onde ainda se ouvem banjos, violinos, violões *folk* e guitarras *lap steel*, instrumentos que representam a tradição radiofônica do estilo. Se fôssemos comparar, seria como se as duplas do sertanejo universitário só fossem reconhecidas como tal se utilizassem a viola como base instrumental. Obviamente, nos Estados Unidos, berço da indústria pop global, também ocorrem fenômenos de hibridações gerando resultados improváveis, como o *country rap*, assim como vemos no Brasil as duplas sertanejas tocando funk. Nesse contexto, cabe ainda lembrar o que diz Ivan Vilela a respeito das tradições portuguesas. Ao contrário do que vemos nos Estados Unidos e no Brasil, as matrizes lusitanas ficaram artificialmente intocadas por quase um século. O resultado foi seu descolamento completo das relações sociais que a geraram. Ao afastar a tradição das dinâmicas da sociedade, o Estado criou uma peça de museu. Enquanto que no Brasil, no caso da viola, a tradição penetrou diretamente nessas dinâmicas por meio dos meios de comunicação. Ao alcançar o rádio, a música caipira se expôs a novas práticas de produção e execução se perpetuou como matriz cultural, dinâmica e que rende frutos até os dias de hoje, como mostra a criativa cena musical autoral da viola brasileira contemporânea.

Além das formas musicais, surgem tensionamentos entre formatos industriais e matrizes culturais quando tomamos como objeto de análise não a música de viola, mas as maneiras de se construir o instrumento. Ivan Vilela conta que a indústria de viola portuguesa testa neste momento inovações tecnológicas desenvolvidas por músicos e *luthiers* brasileiros. E enquanto a indústria desenvolve padrões para aprimorar cada vez mais a musicalidade de seus produtos, Levi Ramiro busca fugir deles. O músico e artesão encontra em cada cabaça o potencial para um instrumento diferente. O tamanho e o formato de suas “purungas” é que vão determinar em qual instrumento elas vão se transformar. E como artesão que é, lembra que quem cria as demandas para os *luthiers* são os músicos. Posteriormente, a indústria acaba absorvendo as melhorias inventadas das oficinas dos *luthiers* em seus processos produtivos. Nesse sentido, Ricardo Vignini pode ser reconhecido como um dos responsáveis se, daqui a

alguns anos, encontrarmos algumas “guiolas” - mistura de guitarra com viola - nas prateleiras das lojas de música.

5.2.3 Identidade e tensionamentos entre matrizes culturais e lógicas de produção

Tanto Paulo Freire quanto Ricardo Vignini foram em busca de contato direto com as matrizes para encontrarem sua musicalidade. Paulo Freire no sertão mineiro e Vignini entre grandes duplas e violeiros da música caipira radiofônica. No caso de Letícia Leal, o contato com as tradições do mundo da viola a vez lidar com questões identitárias, tendo que se reafirmar enquanto mulher em um universo apontado como misógino e machista por tradição, comportamentos reforçados nas letras de algumas das mais tradicionais canções do repertório caipira, como *Pagode em Brasília*, de Tião Carreiro.

Pensemos, então, numa sobreposição dos mapas de Martín-Barbero, especialmente a terceira e quarta formulações, em que “identidade” e “identidades” aparecem como fatores tensionadores entre os dois eixos principais. Se tomarmos os mapas a partir de uma lógica estratégica rizomática de associações e sobreposições, como nos sugere Lopes (2018a), podemos relacionar os tensionamentos identitários com as próprias matrizes culturais e as lógicas de produção. Assim, na situação destacada por Letícia, temos na ponta horizontal das matrizes culturais o machismo nas letras das músicas tradicionais. Na ponta vertical, das lógicas de produção, o comportamento reiterado de discriminação contra as mulheres violeiras nos bastidores de shows e festivais. É nesse tensionamento entre lógicas da produção e matrizes culturais que também aparece a institucionalidade, na segunda versão do mapa, já como uma mediação comunicacional. Pode-se dizer que, a partir desse mesmo exemplo do machismo, a indústria do entretenimento, em sua institucionalidade midiática, se apropria das tradições e cria produtos que reverberam esse tipo de comportamento, como também lembra Letícia ao afirmar as intenções da indústria fonográfica e dos megashows sertanejos: “O sertanejo não vende música, vende sexo, é isso que eles vendem. [...] Quem produz evento quer vender cerveja”. Na fala da entrevistada fica claramente marcada uma linha divisória entre os dois movimentos, contemporâneos entre si: enquanto a música sertaneja pop está pautada pelas lógicas de produção e pelos critérios mercadológicos, que tem a viola como mero adereço, ou mesmo logomarca, a cena musical da nova viola brasileira traz a centralidade do instrumento de cordas a partir de experiências estéticas que buscam uma relação de identificação e reconhecimento junto ao público.

5.2.4 Tecnicidade e tensionamentos entre lógicas de produção e formatos industriais

Outros temas abordados pelos violeiros nos aproximam dos tensionamentos entre as lógicas de produção e os formatos industriais pela tecnicidade. A tecnicidade pode ser entendida como a capacidade humana de adaptação a novos contextos, de acionar ou criar tecnologias para melhorar sua interação com mundo, ou ainda, estar relacionada à capacidade de lidar melhor com um meio do que outro.

As lógicas de produção no ambiente virtual mudaram a relação do artista com o público e do artista com sua própria arte. No contexto da pandemia mundial de Covid-19, que vivenciamos no momento em que se dá esta pesquisa, isso ficou ainda mais evidente. Com o público confinado em casa, sem expectativa de retorno das atividades presenciais, o entretenimento *online* deixou de ser alternativa para se tornar a única realidade possível. Os shows se converteram em *lives*. Aplicativos como *Instagram*, *Facebook* e *YouTube* se transformaram em palco virtual de apresentações artísticas. De uma hora para outra, artistas tiveram de voltar a criatividade às telas dos celulares e computadores e seus modos de produção.

Letícia Leal se diz “cria da internet”, já que foi ali que encontrou as primeiras lições musicais de viola. Ela trafega com desenvoltura no ambiente virtual. Ajudou a organizar um complexo festival *online* de violeiros para discutir a vanguarda da música de viola. Mantém alunos à distância em todo o país por meio de plataformas de videoconferência e seu canal no *YouTube* é constantemente alimentado com videoaulas e performances musicais. Ricardo Vignini também encontrou na internet um bom caminho para escoar sua vasta produção musical. Foram quatro álbuns lançados entre 2020 e 2022. Além disso, Vignini foi um dos que puxaram a fila de *lives* de violeiros no *Facebook* e *Instagram*, seguida por Paulo Freire, que conta, inclusive, ter criado um personagem próprio para as apresentações virtuais. Ivan Vilela praticamente acendeu o pavio de um possível “avivamento” da viola portuguesa nos próximos anos a partir da criação do fórum virtual entre os violeiros portugueses. Levi Ramiro tem uma postura mais crítica em relação ao ambiente digital. Por escolha própria preferiu ficar distante das facilidades de produzir música em casa para dedicar mais tempo à construção de instrumentos. Levi se incomoda com a importância que se dá à imagem na atualidade: “tudo é visual!”. Afirmo também perceber uma certa aceleração do tempo na sociedade contemporânea: “O tempo foi estrangulando, deixamos o tempo muito veloz, muito cruel”. Conforme Martín-Barbero, a temporalidade é afetada pelo intenso fluxo de informações no

mundo atual, sendo tensionada pela tecnicidade. Em outras palavras, Martín-Barbero diria que Levi está certo.

5.2.5 Ritualidade e tensionamentos entre fluxos e espacialidade

E como o espaço interfere na produção artística? O violeiro na sociedade contemporânea vive de maneira bem diferente daquela que permeia o imaginário sobre a música de viola. Ele está na cidade, ou convive com o barulho e o trânsito ou busca algum refúgio para manter o seu ritual de tocar e compor. A ritualidade, no entanto, conforme o terceiro mapa proposto por Martín-Barbero, é tensionada pelos fluxos e espacialidade. Apesar de ter encontrado sua musicalidade a centenas de quilômetros de distância, dias de viagem, no aberto e ensolarado sertão mineiro, hoje em dia Paulo Freire costuma compor em casa e diz se dar bem com os locais fechados. Próximo da família e também da cena, do circuito de shows, estúdios e de outros músicos. “Sei lá, eu acho que eu sou meio misturado”, brinca.

Já Ricardo Vignini brinca com o fato de produzir sua música em meio ao barulho do trânsito em São Paulo: “Aqui do lado da minha casa não tem seriema, tem a sirene da polícia”. Talvez por isso sua música reflita um pouco desse ambiente. Vignini explora efeitos normalmente utilizados com guitarras elétricas, como *overdrives* e *delays*. Talvez por isso, além, obviamente, da influência musical do rock, a música de Vignini soe mais urbana que a dos demais. Já Levi Ramiro se diz um sujeito rural, porém também gosta de compor quando viaja. Na sociedade contemporânea, os rituais de produção e recepção são tensionados pelos fluxos, que podem ser interpretados tanto como fluxos migratórios, o fluxo das cidades, o vai e vem das pessoas, o trânsito, o barulho, e os intensos e acelerados fluxos informacionais e imagéticos nas redes. A música de viola encontra-se nessa encruzilhada, entre o rural e o urbano, em constante deslocamento.

Nessas relações de ritualidade e tensionamentos entre fluxos e espacialidade a cena da nova viola brasileira parece trazer forte a ideia de “partilha do sensível” ao resgatar a ideia de encontro e convivência entre pares, amigos e compadres, em cumplicidade, ao revalorizar tradições e processos de apropriação, ao permitir interações de reconhecimento e alteridade, quando a experiência sensível implica em se colocar no lugar do outro, em se reconhecer no outro, como elabora Barros (2018 e 2019) em dois textos sobre mediações culturais na comunicação e experiência estética como estruturas de reconhecimento.

5.2.6 Narrativas e tensionamentos entre lógicas de produção e formatos industriais

Em mais uma sobreposição entre o primeiro e o quarto mapas metodológicos de Martín-Barbero, encontramos na cena musical da viola narrativas tensionando lógicas de produção e formatos industriais. A diversidade de referências que a música de viola comporta na atualidade se reflete nas diferentes denominações que o estilo musical e até o próprio instrumento recebem em diferentes regiões do país. Em cada lugar, o nome carrega uma narrativa, que compartilha afetos e sensibilidades. A multiplicidade cultural no contexto da viola abre espaço para múltiplas narrativas em seu entorno, daí a polissemia que surge ao se falar de música de viola: música caipira, música sertaneja, viola caipira, viola sertaneja, viola nordestina, viola brasileira.

Assim diz Paulo Freire: “Eu falo que toco a viola sertaneja, que é a viola que eu aprendi no sertão, né? Mas essa palavra já carrega tanta coisa, que eu não posso mais falar sertaneja, porque remete a esse mundo aí.”. Vignini vai na mesma direção: “Começou a usar caipira quando o sertanejo começou a ficar muito aquela coisa né... Pra não misturar com aquilo lá”. Ivan Vilela sentencia: “A gente que é violeiro trata por viola de dez cordas, viola brasileira”. E dá um exemplo de como a denominação do instrumento se transforma em narrativas e gera tensões, que podem se refletir nos formatos industriais e nas lógicas de produção da música de viola:

[...] Os nordestinos não chamam de viola caipira e não gostam que chamem a viola dele de caipira. É viola nordestina. Pois já que tem a caipira, eles têm a nordestina. Então, eu prefiro usar o termo viola brasileira, porque elas são diferentes de todas as outras violas da lusofonia.⁸²

Como já pontuado no item sobre o tensionamentos entre matrizes culturais e lógicas de produção, aqui nestes tensionamentos entre lógicas de produção e formatos industriais as falas dos entrevistados na pesquisa aqui relatadas deixam claro que existe uma diferença marcante entre as lógicas de produção do movimento da nova viola brasileira, mais pautadas pela motivação estética, e da música sertaneja comercial, subordinadas aos formatos industriais de uma sociedade mercantilizada.

⁸² Entrevista com Ivan Vilela, realizada em 29 de julho de 2021.

5.3 Viagens, hibridismos e transculturação

*Tudo tem algum começo, ainda que não se saiba quando começa.
Muitas vezes, só depois se fica sabendo que começou, muito depois.
Há casos em que se começa a interrogar o acontecido, o princípio do
princípio, quando a situação, o fato ou a realidade já se desenvolveu
bastante, não pode ser negada, é inegável.
(Octávio Ianni)*

Onde começa a história da música de viola que conhecemos hoje e para onde ela vai? Certamente não há como saber o futuro da arte, nem como foi o exato momento em que o contato entre culturas distintas fez florescer ritmos que se tornariam matrizes musicais séculos mais tarde. Mas sabe-se que, naquele contexto, do mercantilismo, das grandes navegações, o objetivo era a expansão dos domínios, a exploração de territórios até então desconhecidos. E para atingir esses objetivos, não se mediam esforços ao subjugar as populações nativas. Portanto, é de se compreender que o choque cultural no Brasil colonial tenha sido repleto de tensões, embates, traumas e rupturas. Houve o que Peter Burke (2010) chama de intercâmbio entre desiguais, ou seja, aquele que ocorre entre os que não têm o mesmo nível de poder, onde não há equilíbrio entre quem empresta e quem toma emprestado o bem simbólico, sendo ainda que, no caso em questão, foi o mais poderoso quem tomou a iniciativa de emprestar. Os nativos sulamericanos não estavam sossegadamente na praia aguardando que estrangeiros os “descobrissem” e os convencessem a mudar seus hábitos, costumes e crenças sem que houvesse resistência. No entanto, considerando o tempo histórico, registros e estudos sugerem que a música de viola caipira resultou de alguma criatividade nesse processo, uma vez que o surgimento dos primeiros ritmos da música caipira é atribuído a esses encontros entre culturas. Dessa forma, é possível pensar que a gênese da música de viola no Brasil tenha surgido de uma “tradução cultural”, nos termos que nos apresenta Burke (2010), uma ideia que se difere de “empréstimo cultural” por deixar explícito que houve esforço intelectual deliberado por parte de quem recebeu em criar sua própria versão do bem cultural.

Se pensarmos, ainda, nas transformações ocorridas a partir dessa música seminal séculos mais tarde, talvez a ideia de “crioulização do mundo” proposta por Burke (2010) seja ainda mais adequada para situar a música de viola brasileira num contexto global. Para o historiador, essa seria uma forma positiva de encarar a tendência de homogeneização da cultura global em curso, manifestada pelas formas híbridas na atualidade. A crioulização está na ideia de que, após um empréstimo cultural, a hibridação resultante passa por um processo de

maturação e suas formas tornam-se cada vez mais convergentes, encaixando-se de tal maneira que faz surgir uma nova cultura. Pensar a música de viola brasileira contemporânea a partir do conceito de criouliização é inseri-la num panorama mundial de manifestações locais e regionais, que simbolizam adaptações e resistências frente à globalização da economia e da cultura.

Esse conceito também está próximo da ideia de “transculturização”, de Ianni (2003), que denomina um vasto processo no qual ocidentalismos, orientalismos, africanismos e indigenismos reafirmam identidades e transformam continuamente a cultura global, com negociações, acomodações, avanços e recuos. Pela perspectiva da transculturização, fica mais evidente um processo de criouliização que de homogeneização cultural, já que novas formas vão sendo criadas com fortes referências ao território de onde surgem. Se há uma resistência à globalização, esta se dá de maneira criativa, recombina matrizes e gerando novas ideias e culturas. Ao situar os hibridismos num contexto de transculturização, podemos compreendê-los dentro de um processo de transformação cultural permanente, inerente ao curso da história. Conforme nos explica García Canclini (2015), tarefa ainda mais difícil é explicar os processos globais que convergem para que determinada forma surja como uma nova matriz simbólica. Sua manifestação, portanto, sintetiza as múltiplas interações e situações que convergiram para resultar num objeto único, e por isso é tão difícil rotulá-los, encaixá-los em formatos pré-definidos. Os hibridismos, como pontua Vargas (2007), rompem a identificação com qualquer referencial teórico imediato ou rotulação prévia. Numa obra híbrida, não há apenas uma questão em jogo, mas um leque de determinantes que devem ser analisadas.

A transculturização resulta do constante movimento da humanidade na busca por desvendar o desconhecido, em conhecer a novidade, de se confrontar com o outro, e envolve toda gama conhecimento e atividades humanas, como a ciência, as artes, a sociologia, a física, a biologia, a matemática, a filosofia, trabalho, turismo, esportes, hábitos e costumes. E na busca pelo conhecimento do outro, o homem reconhece a si mesmo nesse outro, e também o outro em si mesmo, como também nos explica Ianni (2003), na *Metáfora da viagem*: “Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias”. (IANNI, 2003, p. 13). O viajante vai até o outro para se reconhecer, mas enquanto descobre mais de si no outro, o outro também se redescobre e também se transforma, num processo em que são demarcadas as semelhanças e diferenças, que são dissolvidas e recriadas.

A viagem de Ivan Vilela a Portugal recai na metáfora de Ianni. Ao ultrapassar as fronteiras, atravessando o Atlântico, o brasileiro faz o caminho de volta das navegações, uma visita à antiga metrópole para entender mais sobre as origens de sua arte, a começar pelo próprio ímpeto de viajar ao desconhecido, que como muito bem lembra Vargas (2007), foi reforçado em Portugal pelo passado expansionista árabe que chegou à Península Ibérica. Não há também como observar esse retorno da viola transformada a Portugal sem pensar na ideia de circularidade, apresentada por Burke (2010), que é quando as adaptações do lado que fez o empréstimo cultural são tão certas que acabam sendo reexportadas para o lugar de origem.

Ivan Vilela, violeiro e brasileiro, atuante personagem não apenas na cena da música de viola contemporânea autoral no Brasil, mas também pesquisador e professor de música, portanto um pensador da música de viola, pode neste momento da história ser o impulsionador de um novo caminho da música de viola portuguesa. Na história da música de viola brasileira, as primeiras gravações selaram seu caminho midiático, que culminaria na cena musical de viola na atualidade. Ao levar inovações tecnológicas desenvolvidas no Brasil para fábricas de violas portuguesas e promover um fórum permanente entre violeiros portugueses para que se conhecessem e gravassem juntos, é como se Vilela acendesse a chama de um avivamento da viola em Portugal, instrumento que, como ele mesmo diz, “não representa mais nada em Portugal”.

A viagem de Paulo Freire ao sertão de Guimarães Rosa em busca da sua musicalidade mostra que as trocas culturais também se dão entre manifestações de temporalidades e espacialidades diferentes. Em 1977, Paulo Freire toma contato com uma matriz praticamente intacta quando chega ao vale do Urucuia. O contato transformou não apenas sua arte, mas também a forma de ouvir e enxergar a música, das partituras para os movimentos dos animais e os sinais da natureza. Paulo Freire dilui na música as fronteiras entre o rural e o urbano, entre passado e presente. Em 2006, portanto quase trinta anos depois do primeiro contato com o Mestre Manelim, Freire produz o CD *Urucuia*, de Manoel de Oliveira, retribuindo o empréstimo com o conhecimento que adquiriu com a produção de seus próprios discos ao longo da carreira como violeiro, e inserindo a música do sertão mineiro no ambiente digital, extrapolando os limites da temporalidade e espacialidade.

Percebe-se que as culturas se hibridizam em diferentes níveis, em processos que podem se fechar em uma circularidade, ou seja, que podem ser retomados, reafirmados, ressignificados tempos depois dos primeiros contatos e traduções para que seja novamente transformado. Ivan Vilela narra um processo que chega a um novo ponto de encontro, de

rupturas, negociações, enfrentamentos e validações após séculos de distanciamento. Paulo Freire nos conta uma história que encerra um ciclo em algumas décadas. Na atualidade, numa sociedade em acelerado processo de midiaticização, tais trocas, transformações e hibridações ocorrem de forma ainda intensa e imprevisível, num ambiente onde se cruzam temporalidades e espacialidades. Tal como Ivan Vilela nos relatou, em cidades de Portugal e de vários outros países da Europa que ele visitou, como Alemanha, França e Áustria, o que mais se ouve nos bares é música pop de língua inglesa. Da mesma forma, é mais provável encontrar um garoto no sertão mineiro que conheça um astro pop internacional do que a viola do Seu Manelim. Assim como é mais provável que esse mesmo garoto conheça uma dupla do estilo sertanejo universitário que a música de viola contemporânea de Paulo Freire.

Experiências como a de Paulo Freire tornaram-se cada vez mais raras. Primeiro porque as tradições são vulneráveis às dinâmicas sociais de seu tempo e tendem a sofrer pressões de naturezas diversas. Levi Ramiro lembra que a *Folia dos Duarte*, da qual participou na região de Uru-SP, acabou quando os mais jovens já não se interessavam em dar continuidade àquela cultura, que estava ligada a um outro tempo. Muitos bairros rurais foram desaparecendo à medida em que a pecuária e as grandes plantações de cana e eucalipto foram tomando lugar das propriedades menores. Nos pequenos sítios que restaram, ninguém mais abre as portas para receber grupos de pessoas que passam à noite para desejar bênçãos e música em troca de pouso e comida. Os bairros rurais foram desaparecendo à medida em que a agricultura era mecanizada e as novas gerações se viam obrigadas a buscar trabalho nas cidades maiores. As pequenas vilas e distritos que sobraram entre os pequenos municípios do interior de São Paulo foram perdendo a população e se concentram hoje ao redor de algumas poucas ruas - geralmente a principal é a própria estrada vicinal asfaltada que a corta ao meio, interligando duas cidades vizinhas maiores. Outro fator que contribui para essa tendência ao desaparecimento de tradições ligadas à viola, segundo Levi, é a pressão de grupos fundamentalistas que condenam práticas culturais que tenham vínculo com outra religião, como é o caso das folias de reis - neste caso abandonadas inclusive pela própria religião católica - ou as de matrizes africanas.

5.4 Midiaticização, experiência estética e a cena musical da nova viola brasileira

Claro que nada substitui experiências como a do encontro entre Mestre Manelim e Paulo Freire, que o violeiro narra sobre sua busca pela sonoridade própria do sertão mineiro.

Nem as noites com a *Folia dos Duarte* de Levi Ramiro e os circuitos de shows que Ricardo Vignini teve oportunidade de fazer ao lado de Índio Cachoeira e de outros grandes nomes da tradicional música caipira. Ocorre que, na sociedade em midiatização, o palco das trocas e práticas culturais passa a ser outro, que é o ambiente comunicacional onde se dão as interações. As viagens podem também ser virtuais. O mestre violeiro mineiro ensina seus segredos ao discípulo paulista pelo *Zoom*. Um indígena brasileiro pode, se quiser, conhecer mais sobre as violas portuguesas em vídeos pelo *YouTube*. Um *chef* português pode aprender a preparar uma iguaria indígena, como a tapioca, no aplicativo de receitas.

Nesse ambiente comunicacional, a música de viola se consolida no imaginário popular não apenas por tradição ou sensibilidade artística e tocadores, mas a partir de um sistema simbólico que se renova e se recria constantemente, num processo criativo em que criação e fruição estéticas, *poiesis* e *aisthesis*, se articulam para o surgimento de novas poéticas musicais, num ciclo permanente de misturas, apropriações, empréstimos, traduções, adaptações, resistência e assimilação. Essa ideia também se aproxima da perspectiva da transculturação, de Ianni (2003), que suscita formas de resistência, de maneira criativa, recombina matrizes, criando novas culturas. É possível, assim, afirmar que os hibridismos também surgem a partir da experiência do reconhecimento do outro, e são materializados a partir de poéticas que se desdobram em novas experiências estéticas. Portanto, na sociedade em midiatização, é no plano da circulação, nos espaços de apreensão, afetos e compartilhamentos de simbologias e significados, que se dá a produção de sentidos, numa “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009).

A música de viola contemporânea, assim, deve ser compreendida em sua totalidade, nesses novos espaços de circulação e produção, em que as tradições compartilhadas se combinam com o referencial globalizado, o pagode de viola se mistura ao rock, a toada com o jazz, a música clássica europeia é tocada com a viola criouliada brasileira, numa estética mesclada, de bricolagens, em que o músico também cria a partir de criações anteriores, como um usuário dessas formas geradas nos anos de história e consolidação da música de viola no Brasil, muito próximo ao que sugere Bourriaud (2009b) ao conceituar o termo “cultura DJ”, ou *deejaying*. Isso não quer dizer que os violeiros contemporâneos copiam o que já está feito. Nessa ideia, é como que se as matrizes culturais (cururus, lundus, guarânias) e os formatos globalizados (rock, jazz, hip hop), fluíssem como objetos instáveis nos processos criativos, manifestando-se em poéticas híbridas que vão gerar novas experiências estéticas, um processo permanente de criação e transformação, que como pontua Barros (2021), em que *aisthesis* se

desdobram em novas *poiesis*, “nada se perde, tudo se transforma”, num ciclo ininterrupto de misturas, apropriações, empréstimos, traduções, adaptações, resistência e assimilação.

Dada a complexidade e imprevisibilidade desse ambiente de práticas de produção e circulação de bens culturais, torna-se praticamente impossível enquadrar a música de viola brasileira feita atualidade em rotulações ou mesmo dentro de um gênero musical específico, já que por sua natureza multicultural, ela também se manifesta a partir de um conjunto de gêneros e subgêneros, sendo necessário compreendê-los sob uma perspectiva ampla. Daí a dificuldade do objeto desta tese em dialogar com proposições definidoras, como as de Fabbri (2017). Em sua conceituação sobre gênero musical, o autor cria uma série de parâmetros no bom intuito de cercar ambiguidades e evitar excesso de abrangência na categorização de um tipo de música dentro de um gênero musical. A tentativa frustrada de definir a música de viola com um gênero demonstrada no capítulo anterior indica que muitas das regras criadas para um mercado fonográfico físico (o texto original de Fabbri é de 1982, mas só foi traduzido para o português em 2017) não encontram ressonância numa sociedade digitalmente conectada, em que as linhas definidoras são borradas e as temporalidades e espacialidades são esparsas.

Se elencarmos apenas algumas das experiências estéticas do pequeno grupo de violeiros que participou desta pesquisa, já é possível observar que as possibilidades musicais a partir da viola são infindas. Ricardo Vignini, por exemplo, mostra que na música de viola contemporânea matrizes improváveis podem se recombinar, gerando produtos híbridos de referências desterritorializadas. Em seu projeto *Moda de Rock*, em parceria com o violeiro Zé Helder, músicas de temporalidades distintas dividem o mesmo espaço sonoro. São releituras a partir de curiosa poética cruzada, em que o tradicional se funde ao moderno e o rural ao urbano. A viola soa metálica, principalmente quando é tocada com a técnica de *slide* e um certo *overdrive* (efeito de saturação que gera distorção do som). É instigante também perceber como um batidão de pagode caipira pode fazer sentido num verso da setentista *Immigrant Song*, do *Led Zeppelin*. No trabalho autoral de Vignini os entrelaçamentos de referências e matrizes ocorrem a todo momento, como em *Dharma*, do álbum *Cubo* (2020), ou em *Pé vermelho e Na zoada do arame*, ambas do álbum *Sessões elétricas para um novo tempo* (2020), em que explora toda caipirice dos timbres distorcidos de sua “guiola”.

Da mesma forma Letícia Leal reafirma-se na música de viola quebrando as barreiras das tradições sonoras do instrumento, aventurando-se em tonalidades que os colegas violeiros não se atrevem. Nas releituras que traz no álbum *Urutu* (2020), em dueto de violas com Caio de Souza, leva o instrumento para passear fora da casinha, em conversas musicais

sem amarras, em qualquer tom, com diversos sotaques e estilos da música popular brasileira, formas impensáveis para muitos de seus colegas violeiros, como em *Forró da Penha*, de Sivuca, *Bola de meia, bola de gude*, de Milton Nascimento, *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi e *Choro pro Zé*, de Guinga.

A música de Levi Ramiro também dialoga com sonoridades que remetem a paisagens que se espalham por muito além do interior caipira. A regionalidade de João Bá, Elomar e Dércio Marques ficam evidentes em suas canções, enquanto que os ritmos fronteiriços e pantaneiros aparecem em faixas como *O bote da jararaca*, composta em homenagem à violeira Helena Meireles. Matrizes ibéricas mouras estão em *Na Mourada*, ambas do mesmo álbum, *Prosa na base do ponteio* (2012), que conta com participações de outros violeiros, como Índio Cachoeira, Paulo Freire e Julio Santin. Em *Se liga no pedal*, outra faixa do álbum, Levi dialoga com o berimbau em sincronia rítmica e harmônica que faz parecer que o instrumento da capoeira soa em mais notas do que a rusticidade lhe permite. Além das matrizes musicais, Levi transmite sua ligação com a natureza nos próprios instrumentos que constrói com cabaças, como é possível ouvir em faixas do álbum *Purunga*, em que praticamente todos os instrumentos utilizados nas gravações, rabecas, violas, xequerês, tudo foi feito por Levi com cabaças. Sonoridade, músico e matéria-prima fundem-se num ente só. Como brinca o próprio violeiro: “Eu gosto tanto de cabaça que estou quase me transformando em uma!”.

A música de Paulo Freire é uma corredeira rio abaixo, fluida e brilhante. Soa como se as soluções rítmicas e harmônicas lhe viessem à mente à medida em que a melodia intuitivamente as lhe sugere. Talvez por essa fluidez, Paulo Freire dialogue tão bem a música de sua viola com a palavra falada, ou o que ele chama de “causos musicados”. As lições de Mestre Manelim, com os toques inspirados na natureza, resvalam em várias de suas músicas, como em *Suíte da Lagartixa*, distribuída em três faixas, *Com fome*, *Dando o bote* e *Comendo*, do álbum *Rio abaixo - Viola brasileira* (1994), seu primeiro instrumental. Na faixa *Lundus do Urucuia* toca viola sobre um loop pré-gravado, recurso que também utiliza em shows ao vivo, com pedais de efeito, explorando texturas e sonoridades com o instrumento. No álbum *Vai ouvindo* (2003), Paulo Freire explora com maestria misturas incomuns ao universo da viola, com no funk rap *Andei, andei*, e efeitos de distorção e *delay* simulando um ataque aéreo em *Antonio Conselheiro*, numa alusão declarada ao protesto musical de Jimi Hendrix no festival de *Woodstock* (1969), quando tocou o hino dos EUA com a guitarra, simulando com efeitos o som dos bombardeios americanos no Vietnã.

As interpretações de Ivan Vilela à viola ganham clareza e delicadeza pela destreza técnica e levam melodias populares a dialogarem com a complexidade harmônica da música erudita, como em sua releitura de *Asa branca*, em que revisita o clássico de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Em *Valsinha*, de Chico Buarque, a interpretação caminha da suavidade para o virtuosismo em transições tão suaves quanto inesperadas, assim como em sua versão para *Luzeiro*, quase que um hino entre os violeiros, de autoria de Almir Sater, presente em *Dez cordas* (2007). Nesse mesmo álbum, em que interpreta obras de estilos diversos, de compositores como Chico Buarque, Flávio Venturini e Edu Lobo, Ivan Vilela também empresta sua musicalidade excepcional e bom gosto como arranjador a pérolas da música pop mundial, como *Eleanor Rigby*, de John Lennon e Paul McCartney e *While my guitar gently weeps*, de George Harrison, ambas sucessos dos *Beatles* (1966 e 1968). Em seu álbum mais recente, *A força do boi* (2019), Ivan Vilela leva a viola a dialogar em paridade com a música erudita, onde ponteiros deslizam sobre as camas de cordas da Orquestra de Mato Grosso, desenhadas para ressaltar e respeitar a sutileza de obras-primas da música caipira, como *Tristeza do jeca* e *Saudade de minha terra*.

A música da nova viola brasileira revela-se constituída a partir de lógicas da sociedade em midiaticização, essencialmente vivenciada nos processos criativos, de encontros entre matrizes e elementos da música globalizada, popular ou erudita, manifestados em experiências estéticas que surgem a partir de novas poéticas, e poéticas que se desdobram em diferentes experiências estéticas, e que são difíceis aprisionar em classificações generalizantes como a de gênero musical. A riqueza simbólica da música de viola brasileira abre-se, então, a um rico e amplo espectro de pesquisas no campo da comunicação, já que, além da multiplicidade de matrizes e hibridações, ela materializa-se de forma diversificada também nas esferas comportamental, iconográfica e gestual. É possível, assim como pelo caminho da sonoridade que escolhemos neste estudo, que a música de viola seja analisada a partir de sua iconografia, ou pela própria performance dos violeiros, ou ainda a partir de códigos estabelecidos entre os violeiros e o público, gestos, movimentos corporais e rituais de escuta e execução, como Cardoso Filho (2013) observa nas performances do rock.

Se a ideia de gênero não abarca a amplitude em que a música de viola brasileira se expressa na atualidade, por outro lado, a noção de cena musical potencializa o campo de análise não apenas para o objeto artístico em si, mas em todo seu entorno, num movimento de apreensão que busca entender o fenômeno a partir de onde está a produção de sentidos, ou nas “beiradas”, como apontaria Martín-Barbero (2008). Observar a viola a partir das diferentes

práticas de produção e consumo, que se dão entre lógicas midiáticas, revela a complexidade do objeto estudado, que rompe algumas dessas práticas, e nos ajuda a pensar quais as perspectivas de produção artística e comunicacional fora de um chaveamento específico de mercado. Como propõe Ianni (2003), vivemos em tempos de transculturação, de rápidas transformações, ou ainda, de formas híbridas e instáveis, nas definições de García Canclini (2015).

Tal complexidade pode ser mais bem compreendida a partir de um pensamento que abarque proposições como as da fenomenologia da experiência estética, pois nos permite pensar a cultura, a arte e a própria comunicação na medida em que estas se dão sob lógicas de interação, de cruzamentos, de transposições e de transculturalidade, a partir de produções e apropriações sensíveis, em dinâmicas interacionais. O exame da dimensão estética desses processos artístico-culturais nos ajuda a entender fenômenos em constante movimento, em que processos criativos resultam em apropriações que geram novas criações e fusões, balizadas por um complexo conjunto de mediações culturais e comunicacionais. A música da nova viola brasileira, compreendida em um contexto de cena musical, mostra sua potência como manifestação cultural, que pode e deve ser estudada na perspectiva comunicacional.

5.5 A nova viola brasileira no velho Brasil do século XXI

A cena musical aqui identificada também pode ser pensada no contexto histórico brasileiro da atualidade, e seus fortes reflexos na cultura. Ela estabelece um contraponto com a indústria da música no Brasil ao manejar a mesma simbologia ligada à viola, porém, desde um ponto de vista da criação artística e da experimentação musical, da experiência estética. A nova cena está menos atrelada às lógicas da cultura de massa, das celebridades, dos megashows, das festas do peão e dos rodeios, num sistema de produção que se sustenta com apoio de corporações, que explora esse setor do mercado com a venda de produtos articulados, que cria ambientes espetaculares para gravação de shows, com uma linha de produção própria do *show business*, que se vale da referência e tecnologia de grandes eventos da música pop internacional, e que merece ser questionada na perspectiva de tradição frankfurtiana, da crítica à “indústria cultural” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006). A música sertaneja pop revela o fascínio que o grande público do estilo nutre pela sociedade globalizada, em que a produção agrícola foi mecanizada, a colheita é guiada por GPS, o caipira nessa estética mercantilizada virou o *cowboy do asfalto*, para usar as palavras de Gustavo Alonso (2015). Na sociedade em que o “agro é pop”, o cenário do espetáculo sertanejo é uma fantástica marina repleta de iates

de luxo, luzes, fogos, bailarinos, vôos sobre o público, e uma intimidade com as outras linguagens da música pop contemporânea brasileira, como o funk, o tecnobrega, o forró eletrônico, o arrocha e a pisadinha.

A cena da nova viola brasileira, também se apropria de elementos da cultura globalizada, mas lida com gêneros diferentes, que trabalham com outros lugares e territorialidades, contrapondo-se a essa chave mais comercial mantida pela indústria do entretenimento. Isso não quer dizer que os violeiros desta cena não queiram vender seus discos e tocar para plateias cada vez maiores, o que, afinal, são metas inerentes à atividade musical profissional, e que como qualquer profissão tem a sua dimensão econômico-financeira. Ocorre é que, nesta cena, da nova viola brasileira, as aproximações com a cultura global seguem uma lógica artística, de poéticas que se apropriam das tradições mas dialogam com outras linguagens contemporâneas para produzir uma música atualizada, com potência de se renovar a cada nova geração. Tratam-se de práticas de produção, criação e consumo menos institucionalizadas que as estabelecidas pelas lógicas do mercado. Há, na verdade, um rompimento com essas lógicas. Quase não há intermediação institucional entre produção e público na cena musical da nova viola brasileira. São interações que movimentam outras estruturas midiáticas, mais próximas às lógicas das redes sociais digitais, onde o local encontra espaço diante do global e com ele se combina a partir de suas próprias lógicas, que não as da grande indústria da música. Nesse contraponto entre instituição e movimento, entre a “indústria cultural” e a cultura artística, a cena da nova viola brasileira assume um caráter de movimento, marcado por experiências estéticas bem próprias da cultura midiática, estéticas relacionais, interacionais. Em direção distinta das lógicas industriais do mercado, a cena da nova viola brasileira tem mais a ver com a “partilha do sensível”, proposta por Rancière (2009), em uma perspectiva de colaboração e compartilhamento. Mais que um segmento de mercado, ela se caracteriza como movimento. Um movimento artístico que merece ser chamado de cena musical.

Esta cena musical que se estabelece no século XXI pode continuar sendo identificada como “nova”, na medida em que se mantiver nesse reiterado ciclo de atualizações, de poéticas que se desdobram em diferentes experiências estéticas, da mesma forma que a bossa nova é “nova” até hoje, em sua atualidade e sofisticação musical, mesmo já tendo passado dos 60 anos de idade. Ao se distanciar da institucionalização pela indústria e do engessamento pelo folclorismo, a nova música de viola continua inventiva e também se distancia da transitoriedade

da estagnação, ao mesmo tempo em que se mantém conectada ao cenário de intensas mudanças e transformações característico das sociedades contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nova viola brasileira, configurada como cena musical, reflete, por um lado, de que forma se dão a produção e o consumo de arte na sociedade contemporânea, dentro de um processo permanente de apropriação e tradução de matrizes locais e globais, manifestas em obras de proposições estéticas mescladas, multirreferenciais, híbridas, crioulas. Por outro lado, esta cena também traz luz ao ambiente comunicacional que a acolhe, marcado pelo processo de mediação da sociedade, em que as temporalidades se cruzam e as espacialidades são indefinidas, onde a territorialidade se expande geograficamente a partir dos feixes de conexões que se desenham numa trama virtual de compartilhamentos de afetos e interpretações, de experiências poéticas que se desdobram em experiências estéticas.

O percurso metodológico de procedimentos complementares entre empiria e teoria nos permitiu uma abordagem do objeto a partir de diferentes angulações, de forma que pudemos observar que a música de viola brasileira na contemporaneidade consolida-se no imaginário popular não apenas pela tradição, mas também por uma simbologia que vai se construindo dentro de uma narrativa de evolução. Como vimos no Capítulo 1, ao longo da história, a música de viola é tensionada e reconfigurada, conforme os movimentos culturais que se sucedem. A contribuição de cada momento histórico gerou a música de viola que ouvimos hoje, em suas diferentes manifestações. As cenas musicais contemporâneas são a manifestação da cultura popular na sociedade em mediação, conceito que exploramos no Capítulo 2 e que evidencia o processo em que as transformações sociais e culturais passam a ser indissociáveis das lógicas da mídia, e cujas dinâmicas são aceleradas e intensificadas. Essa intensificação é notada no processo de transculturação, manifesto nas formas estéticas híbridas, e que inserem as traduções, apropriações e colagens de matrizes, expressas na música da nova

viola brasileira em um contexto mundial de transformação permanente das formas pré-estabelecidas.

Em cada local, uma resposta àquilo que seria uma tendência de homogeneização da cultura mundial. Por isso, a importância do conceito das mediações culturais e comunicacionais de Martín-Barbero no contexto latino-americano, abordado no Capítulo 3. Tais articulações entre comunicação e cultura superam a centralidade dos meios como único agente de transformação cultural, aproximando a comunicação dos sujeitos e suas comunidades, entendendo a comunicação a partir do local do sujeito, visto como ativo no processo comunicacional, abordado numa perspectiva superestrutural, numa esfera mais próxima da compreensão que do entendimento. As mediações, por sua vez, são instâncias que operam no âmbito da cognição e da percepção sensível, na produção de sentidos, portanto também podem ser entendidas como operações de sensibilidade, o que potencializa os conceitos da fenomenologia da experiência estética, também abordados nesse terceiro capítulo, como chaves para a compreensão de fenômenos comunicacionais na contemporaneidade.

A música da nova viola brasileira articula-se com lógicas da sociedade em midiaticização ao ser entendida como uma cena musical, que estabelece novas práticas de escuta, de produção e consumo. É nesse ambiente gerado e vivenciado que são compartilhados significados, que a música de viola se abre a interpretações e recriações permanentes, resultando em experiências estéticas com múltiplas referências. Dessa forma, a compreensão da música da nova viola brasileira passa pelas chaves do conceito de cena musical, que possibilita uma abordagem em amplo espectro, diferentemente da ideia de gênero musical, classificadora e de caráter limitador.

O que se pode dizer é que a confluência de diversos gêneros musicais compõe, sim, uma complexa trama de referências que fazem da música de viola brasileira na atualidade uma expressão do ambiente de diversidade cultural em que ela foi gestada ao longo de diversas gerações. Ao definirmos uma cena musical da viola, no Capítulo 4, pudemos localizar seus atores e, juntamente com eles, explorar aspectos no âmbito da percepção sensível e da interpretação, que muitas vezes se ocultam atrás de camadas de mediações culturais e comunicacionais sobrepostas. E é aqui que o legado de Martín-Barbero e seus mapas atuam em sua maior potência: a de indicar traçados diante de uma intrincada trama de rotas possíveis de análises sobre objetos complexos que são a comunicação, a cultura e a política. Os mapas das mediações culturais da comunicação e mediações comunicacionais da cultura, propostos pelo pensador espanhol-colombiano, organizam em categorias o que está disperso nas

interações sociais, possibilitam uma abordagem de forma que estratégias vão sendo criadas conforme o objeto se mostra. Fazendo um paralelo com entrevistas jornalísticas, seriam estratégias semelhantes àquelas em que o repórter conduz o entrevistado em diversos assuntos sem que se perca a fluidez de uma conversa natural. Ele tem um roteiro, mas encaixa suas perguntas no momento adequado, à medida em que as respostas do entrevistado tangenciam os temas previstos.

Esse percurso culmina no Capítulo 5, onde teoria e empiria se encontram estabelecendo relações dialógicas. As falas dos entrevistados articulam-se às mediações formuladas por Martín-Barbero e materializam alguns dos tensionamentos previstos nos mapas metodológicos. Da mesma forma, as articulações das entrevistas com as noções de midiatização, hibridismos e experiência estética ajudam a afinar o olhar – ou a escuta – para a ideia de uma cena musical da nova viola brasileira, complexa, multicultural e em permanente transformação, marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais da comunicação e comunicacionais da cultura.

Tais articulações jogam luz às questões comunicacionais trazidas pela tese. A nova viola brasileira insere-se no contexto comunicacional ao se expressar como cena musical, que estabelece práticas de elaboração, consumo e circulação de produtos culturais na sociedade contemporânea, em processo cada vez mais acelerado de midiatização. As experiências estéticas híbridas com a viola brasileira podem também ser compreendidas como expressão do permanente processo de transculturação global, em que as diversas mediações culturais são acionadas pelos sujeitos dos processos comunicacionais em seus espaços e temporalidades, em tensionamento com a aparente tendência de homogeneização cultural global.

A nova viola brasileira manifesta-se como uma cena, expressa pela combinação de uma diversidade de referências e gêneros, que produzem formas instáveis e complexas, portanto trata-se de um objeto em constante movimento, no sentido de não se esgotar no aqui e agora, mas se projetar num *continuum* de renovação e outros desdobramentos. Para compreender tais movimentos desse fenômeno artístico-cultural vale contar com conceitos que acompanhem essas dinâmicas em sua amplitude e abrangência, como é o caso das articulações epistemológicas entre comunicação e experiência estética, que permitem que se pense comunicação em seus aspectos menos estáticos, ou seja, em sua dimensão sensível, da produção de sentidos.

Assim, as chaves teóricas e discussões trazidas nesta pesquisa podem contribuir com futuras investigações que tenham como objeto produtos culturais inseridos no contexto da

mediatização da sociedade e da transculturação, tanto para estudos que articulem música e mídia como para outros objetos de estudo que também demandem um olhar sobre essas interconexões entre comunicação e cultura, comunicação e experiência estética. Na sociedade contemporânea, em processo cada vez mais acelerado de mediatização, o consumo e a circulação de informação e de produtos culturais se dão por articulações que vão além dos deslocamentos populacionais, dos fluxos migratórios, do aumento da mancha urbana ou do êxodo rural. Esses movimentos podem ajudar a explicar aspectos mercadológicos da produção e consumo culturais, mas não alcançam os aspectos da percepção sensível, da produção de sentidos no ambiente midiático. Talvez expliquem por que a música sertaneja deixou de falar do estouro da boiada e passou a falar das desventuras amorosas nas redes sociais, mas podem não encontrar categorias que dêem conta de descrever as experiências estéticas híbridas com a viola e os mecanismos que operam na circulação de produtos culturais nesse ambiente de interconexões, onde os fluxos são difusos e imprevisíveis.

Dessa forma, pensar a Comunicação no século XXI é também pensar na sociedade contemporânea e suas interconexões, em que produtos culturais e midiáticos devem ser compreendidos em seus fluxos, em sua transitoriedade, numa esfera de temporalidades e espacialidades esparsas e ampliadas, de instabilidade e imprevisibilidade, de processos coletivos, colaborativos e multifacetados. As sobreposições e bricolagens resultantes dos processos criativos e reiterados sugerem objetos situados na esfera do sensível, que suscitam abordagens transversais, em diálogo com diversas áreas do conhecimento.

Nesse cenário os desafios aos futuros comunicadores-comunicólogos são enormes. A começar pela formação profissional, que deve ser capaz de abranger as demandas da sociedade mediatizada em toda sua complexidade, em que as lógicas da mídia transpassam as instituições e tensionam as relações sociais. Nesse cenário, a comunicação extrapola sua dimensão tecnológica e utilitarista. Não basta saber descrever ou utilizar as ferramentas das redes sociais digitais, mas sim compreender seus processos e dinâmicas e de que forma a sociedade se relaciona com esses dispositivos, a partir de seus contextos específicos, de suas próprias mediações culturais e comunicacionais.

A comunicação midiática, sempre em movimento e transformação, exige também profissionais com igual disposição para repensar constantemente o seu fazer. Na sociedade contemporânea, as mudanças são constantes e ocorrem de forma cada vez mais rápida. Assim, os processos comunicacionais devem ser pensados numa esfera do discernimento e da

sensibilidade, em que os sujeitos estão ativos no processo interpretativo, estabelecendo, assim, uma comunicação “sem anestesia”, plena de percepções, compartilhamentos e reconhecimento.

E foi com essa postura de pesquisador, aberta à percepção sensível, que procuramos abordar neste trabalho esse objeto tão fascinante quanto complexo, que é a música popular em sua dimensão comunicacional. De tantas possibilidades, nosso recorte abrangeu aquele mais ligado à sonoridade e experimentações estéticas desenvolvidas na cena musical da nova viola brasileira, assim identificada. Certamente outros inúmeros aspectos podem e devem ser abordados em pesquisas futuras, como a própria performance dos violeiros, por exemplo, em seu aspecto gestual, visual ou discursivo.

Assim como as discussões aqui trazidas podem indicar articulações que ajudem em estudos de fenômenos comunicacionais e culturais que trabalhem em sua abordagem cruzamentos entre tradição e modernidade, regionalidades e globalidade, o campo e a cidade, o rural e o urbano, o artesanal e o tecnológico, a cultura e a comunicação, a hibridação cultural e a transculturação, as mediações culturais e comunicacionais da cultura.

Além do âmbito acadêmico, o material aqui reunido pode ainda ganhar a atenção de entusiastas do universo da viola contemporânea, da música de raiz, das matrizes culturais e das experiências estéticas. São aprendizes de violeiro, estudantes de música, músicos profissionais, produtores e artistas de tantas outras linguagens que podem se interessar pelas discussões aqui registradas. As entrevistas com os violeiros, trazidas na íntegra nos apêndices desta tese, configuram um registro importante e abrangente sobre como esses artistas, que referenciam a arte de tocar viola hoje no Brasil, refletem sobre sua própria arte e sobre a música popular brasileira e sua inserção no contexto histórico, social e cultural.

Pensar a arte brasileira é também pensar a cultura do país e os desafios que se colocam a essa sociedade, entre eles, a construção do próprio conhecimento sobre si mesma e as práticas que reafirmam as múltiplas identidades que a constitui. E nesse sentido, são importantes as conexões que se fazem entre o local e o global, entre a cultura e seu território, onde se dão as interações os indivíduos, mas também entre estes e o entorno. Bauru, no interior do Estado de São Paulo, onde foi desenvolvida esta pesquisa, é uma cidade com uma história bastante peculiar, ligada a uma ideia de modernidade simbolizada pela ferrovia e seus entroncamentos. Desde a fundação, a cidade atrai e acolhe pessoas de várias partes do país e do mundo. Se no início, pela novidade dos trilhos, na atualidade pelas universidades e toda economia criativa gerada pela ida e vinda de estudantes de todas as áreas do conhecimento. Compreender a diversidade local é também aprender a se situar no contexto global.

Esta pesquisa, ora concluída, é fruto de saberes e sensibilidades compartilhadas, entre muitas pessoas que têm investido na pesquisa sobre comunicação e experiência estética, música e mídia. E é também no intuito de compartilhar experiências e sensibilidades que peço agora licença para entrar em uma perspectiva mais pessoal para estas últimas linhas. Dos quatro anos em que a pesquisa foi desenvolvida, metade se deu antes da pandemia de Covid-19. Assim, tive a sorte de poder ter convivido presencialmente nesse período com colegas pesquisadores e professores. Foram debates sobre os mais variados temas no âmbito da comunicação midiática: cinema, televisão, rádio, música, quadrinhos, literatura, *games*, *reality shows*, midiaticização, decolonialidade, experiências estéticas. Da mesma forma, as intensas rodadas de leitura do grupo de pesquisa MIDIAisthesis muito contribuíram para compor o escopo teórico deste trabalho. Outra metade se deu no contexto da pandemia, com todas as conhecidas consequências trazidas pelo isolamento: a falta de convívio com os amigos, a impossibilidade de frequentar o câmpus, a preocupação com a própria saúde e da família, e a indignação como jornalista, comunicólogo e cidadão de ter que lidar com o negacionismo e as *fake news*. Se a ciência, o conhecimento e a tecnologia permitiram, por um lado, o desenvolvimento das primeiras vacinas e de ferramentas para que pudéssemos tentar levar uma vida mais próxima da normalidade, trabalhando em casa e participando de eventos *online*, por outro lado, evidenciou o quanto a sociedade ainda é vulnerável diante dos complexos desafios da comunicação midiaticizada.

Nesse percurso, houve momentos marcantes em que a viola deixou de ser “mero” objeto de pesquisa para protagonizar acontecimentos, como quando pude falar sobre esse importante símbolo da cultura brasileira em dois eventos acadêmicos internacionais, a *I Jornada das Ciências da Comunicação*, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e a *8.ª Escola de Verão da Associação Latinoamericana de Investigadores em Comunicação* (ALAIIC). Poder levar à discussão um tema tão ligado às raízes brasileiras, como a música de viola, a uma audiência seleta e internacional mostrou a responsabilidade enorme que recai sobre o comunicólogo, mas também trouxe uma imensa satisfação em ver o interesse que a música brasileira desperta entre pesquisadores estrangeiros.

Outra oportunidade que surgiu durante o doutorado foi o convite para apresentar e produzir um programa de rádio sobre a música de viola em uma rádio de Bauru, a *Top FM* - 101,3 MHz. Foram 21 edições, exibidas semanalmente durante seis meses, reprisadas por

outros seis. O programa trazia seleção musical baseada nas duplas tradicionais e também nos violeiros da nova viola brasileira, com suas experiências estéticas híbridas. Além de música, apresentava o contexto histórico e a biografia dos artistas. A produção do programa indiretamente ajudou a ampliar as pesquisas documental e bibliográfica planejadas inicialmente para esta tese e pode ainda se desdobrar em novas temáticas ou, ainda, inspirar novos conteúdos digitais sobre a viola brasileira.

Num exercício de projeção dos resultados obtidos neste estudo, tomados a partir de uma visão subjetiva do pesquisador, imagino uma linha do tempo pessoal, em que a viola pontua algumas transições nessa longa aventura com a música - num sentido próximo à “metáfora da viagem” de Ianni (2003), de lançar-se na busca pelo conhecimento, de defrontar-se com o inesperado, de encontrar um outro e, a partir desse outro, também encontrar-se a si mesmo. É o que faz o músico quando interpreta uma composição de outra pessoa: ele se coloca diante da obra e projeta suas referências sobre ela, estabelecendo uma relação dialógica com o autor, a partir da qual a nova forma é criada, com aquilo que ele encontra no outro, mas que também está plena de si mesmo.

Nessa linha do tempo, foram os ponteiros da música caipira que me abriram caminho para o aprendizado musical. Anos mais tarde, já adulto, revivi a descoberta na infância quando tive o contato com a viola e, mais uma vez, me lancei ao desconhecido: uma outra afinação, novos ritmos, novas experiências estéticas. Como diz a letra de *Farto do rock’n’roll*, da banda paulistana *Ira!*, saí em busca de “outros sons, outras batidas, outras pulsações.” Com a banda *Mercado de Peixe*, a viola possibilitou que experimentássemos sonoridades que nos identificavam como grupo. Morando no interior, todos na banda tinham alguma relação afetiva com aqueles acordes, aqueles ritmos, aquelas melodias. De alguma forma, mediações culturais e comunicacionais nos conectavam naqueles ensaios, gravações e shows, que eram espaços compartilhados de interpretações e criações, de experiências estéticas e poéticas, de *aisthesis* e *poiesis*. A viola era como se fosse um parente distante que chegou repleto de novidades e histórias, e com uma disponibilidade incrível de participar de longas conversas musicais: o baterista puxava o papo para o rock, o baixista, para o funk, o tecladista, para o jazz, o percussionista para o samba, o vocalista, para o rap. Era uma mistura ao mesmo tempo espontânea e consciente, que soava conforme a letra de *Trans Rondon Express*, do álbum *Territórios interioranos* (2006): “Hip hop com samba rural / rave no terreiro espacial / catira, reisado, *drum’n’bass* / sanfona, batuque, folia de reis.”

Essas poéticas nos davam um sentimento de conexão com o global, ao mesmo tempo em que eram uma forma de expressar nossa identidade com o local, com a ideia de fazer uma leitura contemporânea e pop da sonoridade brasileira e interiorana, o que nos mantinha numa ponte entre o tradicional e o moderno, entre o antigo e o novo, num cruzamento de temporalidades. Esse era um sentimento compartilhado naquela época, o de ser universal ao falar do próprio quintal, como a metáfora da “parabólica na lama”, do Mangubeat. Uma ideia que unia não só as bandas, mas também artistas de outras linguagens, *performers*, atores, designers, grafiteiros, além de produtores musicais e audiovisuais e jornalistas. Era uma cena que encontrava eco por todo interior de São Paulo, principalmente nos câmpus universitários, nas festas dos centros acadêmicos e outros espaços culturais.

Seguindo a linha do tempo imaginária, anos depois desse período de aprendizado e experiências estéticas com a música, a viola me fez novamente um convite à aventura de busca pelo conhecimento, mas desta vez, no âmbito da pesquisa, e que culminou neste estudo. Acabamos por identificar uma cena musical que pode ser chamada de nova viola brasileira, que se caracteriza justamente pela ideia de novidade, de renovação e atualização constante de suas práticas criativas, que suscita transformações em um ciclo constante de ressignificações. Uma cena musical marcada por experiências estéticas híbridas e mediações culturais e comunicacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BARROS, Laan Mendes de. Comunicação sem anestesia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação – Intercom**. São Paulo: Intercom. v. 40, n. 1, p. 159-175, jan./abr. 2017. Acesso em: 10 abr. 2021

BARROS, Laan Mendes de. Experiencia estética y experiencia poética: la producción de sentidos en la cultura mediatizada. **Revista Iberoamericana de Comunicación**, v. 37, p. 131-148, São Paulo: ALAIC. 2019a.

BARROS, Laan Mendes de. Mediações culturais na comunicação e experiência estética como estruturas de reconhecimento. In: Maria José Baldessar; & Daniela Inês Monje. (Org.). VII Colóquio Brasil–Argentina **Diálogos latino-americanos**. 1ed. São Paulo: Intercom, 2019b, v. 1, p. 35-50. Disponível em : <http://www.portcom.intercom.org.br/ebooks/>

BARROS, Laan Mendes de. Nada se perde, tudo se transforma: percepção estética da música na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Anais do 30.º Encontro Anual da Compós, 2021**, São Paulo: Compós. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/nada-se-perde--tudo-se-transforma-----percepcao-estetica-da-musica-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica>> Acesso em: 23 jan. 2022.

BARROS, Laan Mendes de. O consumo da canção como experiência estética. **Contemporânea | Comunicação e Cultura**. Salvador, v. 10. n. 1, p. 68-79, jan./abr, Salvador: UFBA, 2012a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5825/4363>. Acesso em 10 abr. 2021.

BARROS, Laan Mendes de. Recepção, mediação e midiatização: conexão entre teorias europeias e latino-americanas. In: MATTOS, M.A.; JANOTTI JR., J.; JACKS, N. (orgs). **Mediação & midiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012b. Disponível em:

<https://static.scielo.org/scielobooks/k64dr/pdf/mattos-9788523212056.pdf>. Acesso em: 10abr. 2021.

BARROS, Laan Mendes de. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na Web. In: Maurício Ribeiro da Silva; Carlos Magno Camargos Mendonça; Carlos Alberto de Carvalho; José Eugenio de Oliveira Menezes; Maria das Graças Pinto Coelho. (Org.).

Mobilidade, espacialidades e alteridades. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 185-199.

Disponível em: <http://www.edufba.ufba.br/2018/05/mobilidade-espacialidades-e-alteridades-col/>

BENNETT, Andy and PETERSON, Richard. **Musical scenes: local, virtual, translocal**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRAGA, José Luiz. Circuito versus campos sociais. In: MATTOS, M.A.; JANNOTI JUNIOR, J.; JACKS, N. (orgs). **Mediação & midiaticização**. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/k64dr/pdf/mattos-9788523212056.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

BRAGA, José Luiz. Lógicas da mídia, lógicas da midiaticização. In: FAUSTO NETO, Antonio; ANSELMINA, Natália R.; GINDIN, I.L. (org.). **Relatos de Investigaciones sobre Mediatizaciones**, Rosário, Argentina: UNR Editora, 2015.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.

CARDOSO FILHO, Jorge. Anyone can play guitar: dos gestos à experiência com Radiohead. **Revista Interin**. Curitiba: UTP 2013, n.º16 v.2), p. 70-84. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450769007>. Acesso: 02 mar. 2022.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. **Anais do Décimo Quinto Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Vitória – ES: ANPPOM, 2005. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao14/renato_varoni.pdf. Acesso: jan. 2022.

CORREIA, Lays Matias Mazoti. **O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires**: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de

Marília: UNESP, 2017. Disponível em: Disponível em:
<<http://hdl.handle.net/11449/151704>>. Acesso em 10 abr. 2021.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. O remelexo do devir caipira: processo(s) identitário(s) na contemporaneidade. **Cadernos de Campo** (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 24, n. 24, p. 90-116, 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v24i24p90-116. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/97368>. Acesso em: 16 abr. 2021.

CORRÊA, Roberto Nunes. **A arte de pontear viola**. Brasília: Editora Viola Corrêa, 2002.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola caipira**: das práticas populares à escritura da arte. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA-USP 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-22092015-112350. Acesso em: 2021-04-11.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), **Revista Vórtex**, Vol.5 (3). Curitiba: UEPR. 2017, p. 1-31.

FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos de uma analítica da midiaticização. **MATRIZES**, São Paulo, v.1, n.2, p.89-105, abr. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Ateliê, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2015.

GARFUNKEL, Yuri. **Viola encarnada**: moda de viola em quadrinhos. São Paulo: Red Clown Publicações, 2019.

GRUZINSKY, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUERRA, Luiz Antonio. **Mestres de ontem e hoje**: uma sociologia da viola caipira. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia. São Paulo: USP, 2021. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-01102021-203832/publico/2021_LuizAntonioBarbosaGuerraMarques_VCorr.pdf. Acesso: fev 2022.

HERSCHMANN, Micael. Cenas e territorialidades sônico-musicais. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder. (orgs). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

HJARVARD, S. Midiaticização: conceituando a mudança social e cultural. **MATRIZES**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 21-44, São Paulo: ECA-USP, 2014. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v8i1p21-44. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/82929>. Acesso em: 10 abr. 2021.

HJARVARD, S. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **MATRIZES**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 53-91, São Paulo: ECA-USP, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v5i2p53-91. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38327>. Acesso em: 10 abr. 2021.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JANOTTI JR. Jeder Silveira. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. In: **Comunicação, mídia e consumo**. Vol. 3 n.7. São Paulo: ESPM, 2006.

JANOTTI JR. Jeder Silveira. War for territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. **E-Compós**, Brasília: Compós, v. 17. n.2, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://bjopm.homologacao.emnuvens.com.br/e-compos/article/download/812/598>. Acesso: jan. 2022.

LOBO, Chico; SOMBRA, Fábio. **Conversa de violeiro**: viola caipira, tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do Brasil. São Paulo: Kuarup, 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. I. V. de. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 39-63, São Paulo: ECA-USP, 2018a. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i1p39-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>. Acesso em: 22 maio. 2021.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, p. 14-23, ago. Porto Alegre: UFRGS, 2018b. ISSN 1807-8583. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81160/48900>>. Acesso em: 26 maio 2021. doi:<https://doi.org/10.19132/1807-8583201843.14-23>.

LOPES. Maria Immacolata Vassallo de. Uma aventura epistemológica. **MATRIZES**, vol. 2, núm. 2, 2009, pp. 143-162 São Paulo: ECA/USP, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1430/143012791007.pdf> . Acesso 24 mai.l 2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações** - comunicação, cultura e hegemonia. 5.^a edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevistador: Maria Immacolata Vassalo de Lopes. **MATRIZES**, v.2, n.2, p. 143-162, jul/dez. São Paulo: ECA-USP, 2009.

MARTINS, Eric Aversari. A viola caipira e as modinhas de lundus luso-brasileiros. In: CABRAL, Clara (org.). **Sonoridades Luso-afro-brasileiras**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018a.

MARTINS, José de Souza. A dupla linguagem na cultura caipira. In: CABRAL, Clara (org.). **Sonoridades Luso-afro-brasileiras**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018b.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

MASSA, Pedro. **Cornélio Pires, 60 anos de morte**. Documentário produzido pelo Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Cornélio Pires. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-tqCfq8oTQ>. Acesso em 10 abr. 2021.

MATTOS, Tadeu Antônio. **Tik Tok alcança marca de 1 bilhão de usuários mensais no mundo**. Portal Tecmundo. 2021. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/225769-tiktok-alcanca-marca-1-bilhao-usuarios-mensais-mundo.htm>. Acesso em: 22 jan. 22.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: Da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. O telespectador frente à televisão - uma exploração do processo de recepção televisiva. **Revista Dialogos de la comunicación**. 2005. Federação Latino-americana de Faculdades de Comunicação Social (Felafacs). Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Communicare-vol.-5.1.pdf#page=27>. Acesso em: mar/2021.

ORTIZ, Renato. O caminho das mediações. In: MELO, José Marques de; DIAS, Paulo da Rocha. (Org.). **Comunicação, cultura, mediações: o percurso intelectual de Jesús Martín-Barbero**. São Bernardo Campo, SP: Umesp, Cátedra Unesco de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR. (orgs.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR. Jeder. (orgs.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. Edição do Autor: São Paulo, 2015.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR. (orgs.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, [S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.30962/ec.83. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>. Acesso em: 22 abr. 2022.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n.3. Nova York: Routledge, 1991.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR. (orgs.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**. Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco. v.10 n.2, dez. Recife: UFPE, 2008.

VALE, Israel do. **Bandas paulistas semeiam ‘agro mood’**: Movimento que faz releitura rural do rock de São Paulo segue caminho apontado uma década atrás pelo mangue beat. São Paulo: Folha de S. Paulo, 25 de abril de 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2504200332.htm>. Acesso em: 10 abr. 2021.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Ateliê Editorial: São Paulo, 2007.

VERÓN, Eliseo. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. **MATRIZES**, v. 8 - n.º 1 jan/jun. São Paulo: ECA/USP. 2014 (p. 13-19)

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, University of São Paulo, São Paulo: USP, 2011. doi:10.11606/T.47.2011.tde-14062011-163614. Acesso em: 11 abr. 2021.

VILELA, Ivan. **O Caipira e a viola caipira**. In: CABRAL, Clara (org.). **Sonoridades Luso-afro-brasileiras**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018.

VIANNA, Hermano. **Manifesto pós-caipira**. 2002. Disponível em: <http://www.oocities.org/violaeletrica/manifesto.htm>. Acesso em: 10 abr. 2021.

VIANNA, Hermano; BALDAN, Ernesto. **Música do Brasil** - encarte do CD. São Paulo: Abril Entretenimento, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.

ZAN, José Roberto. (Des)Territorialização e Novos Hibridismos na Música Sertaneja. **Revista Sonora**: Campinas: IA/UNICAMP, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625>. Acesso 16 abr. 2021.

ZAN, José Roberto. **Tradição e assimilação na música sertaneja**. XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA) Lousiana, 2008.

Bancos de dados consultados

Circuito Dandô: www.circuitodando.com

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: www.dicionariompb.com.br

Enciclopédia Itaú Cultural: enciclopedia.itaucultural.org.br

Facebook: www.facebook.com

Fatura Brasil: www.faturabrasil.com.br

Instagram: www.instagram.com

Levi Ramiro: leviramiro.com.br

Paulo Freire Violeiro: www.paulofreirevioleiro.com.br

Recanto Caipira: www.recantocaipira.com.br

Viola Urbana www.violaurbana.com

YouTube: www.youtube.com

APÊNDICES

ENTREVISTAS

Ivan Vilela: entrevista realizada em 29/07/2021

É, os nordestinos não chamam de viola caipira e não gostam que chamem a viola dele de caipira. É viola nordestina. Pois já que tem a caipira, eles têm a nordestina. Então, eu prefiro usar o termo viola brasileira, porque elas são diferentes de todas as outras violas da lusofonia.

(Ivan Vilela)

Ricardo Polettini: Você está de mudança, vai voltar ao Brasil depois de uma temporada em Portugal. Queria que me falasse um pouco desse trabalho que vem fazendo sobre os instrumentos de origem portuguesa.

Ivan Vilela: Eu fui convidado pela Universidade de Aveiro, aqui em Portugal, eles aprovaram um projeto na Comunidade Europeia para fazer um estudo do trânsito e das relações sociais que foram criadas pelos instrumentos de origem portuguesa, notadamente o cavaquinho e a viola. Então, eu estou há três anos aqui, já rodei por Cabo Verde, Açores, Madeira, Portugal inteiro, uma pontinha da Galícia e o Brasil também, tentando entender várias coisas, desde o porquê de a viola ter se modificado tanto no Brasil, e não aqui em Portugal... Aqui elas mantêm ainda a forma muito antiga, do século XIX.

RP: De construção e tudo mais?

IV: De construção e é um instrumento que os jovens já nem sabem mais que existe. Ela não representa mais nada em Portugal. E também entender essas relações sociais, por que na Madeira a viola deu uma avançada a mais... E tem tudo a ver com essa coisa de estabelecidos e *outsiders*, na periferia eles estão menos presos às regras, e como aqui as regras são muito rígidas, eles têm uma outra ideia de tradição, diferente da nossa. Tradição pra gente é uma raiz que dá frutos, não é? Que anda, que é uma ideia mais antropológica. Para eles, é uma ideia mais folclórica. Tradição é museu. E fui tentar entender também como isso aconteceu. E acabei no Estado Novo, do [António de Oliveira] Salazar, que foi o cara que institucionalizou os grupos folclóricos, dando muito valor... Enquanto elemento representativo da identidade portuguesa diante da Europa, acabou dando muito mais valor às formas do que propriamente ao conteúdo que gerava essas formas. Então, houve um rompimento, aqui não existe mais folclore como a gente tem no Brasil, aquele conjunto de crenças que vão dando respostas às coisas que vão chegando. Aqui não. Aqui, é como nós, que gostamos de maracatu, não sabemos nada, mas montamos um grupo tocando maracatu. Fica mais ou menos nessa dimensão.

RP: Há uma diferença muito grande, então, do processo com a viola aqui no Brasil e nesses lugares. Você poderia falar em que difere ou se assemelha ao que ocorreu por aqui, onde a viola foi industrializada e ganhou inclusive uma estética muito própria hoje em dia?

IV: Sim, no caso aqui também é industrializada a viola. Tem fabricantes, a maior indústria de instrumentos de cordas da Europa é aqui em Braga. Eles fazem instrumentos e mandam para o mundo inteiro e as lojas vão colocando os selos. Então, a maior vendedora de *ukeleles* do mundo, que é havaiana, eles são fabricados aqui em Portugal. Só que eles reproduzem as violas como elas são aqui. Por exemplo, o braço delas têm só dez casas, acaba no corpo do instrumento, não entra adiante. Tem uma das pesquisas minhas que já virou comunicação no congresso e tudo... Fui tentar entender os porquês, né? O primeiro foi o Estado Novo mesmo, brasileiro, em que o Getúlio, tudo o que ele não queria era ruralidade, Ele estava derrubando o “café com leite”. Então, ele vai apoiar o proletariado, a cultura popular urbana, o samba... E aqui foi o contrário, por conta desse movimento do Salazar, e do António Ferro, que foi o cara que organizou toda essa parte cultural pra ele. Então, a viola foi musealizada junto com as manifestações. No Brasil, teve a questão das fábricas italianas, que chegaram aí, *Del Vecchio*, *Giannini* e *Di Giorgio*, e a proximidade com a música dos Estados Unidos. Você vê que aquele violão *dobro*, que é o violão dinâmico que a gente tem no Brasil, três anos depois de ele ter sido inventado nos Estados Unidos ele já estava sendo fabricado no Brasil! A ideia da viola dinâmica é que ela tem cones de alumínio dentro do instrumento, que ressoam por aquelas bocas. E eu mapeei, a primeira dupla que aparece em fotografia com uma viola moderna, vamos dizer assim, é Tonico e Tinoco, com a viola em formato de violão, no braço com 19 casas, 17 casas...

RP: Isso na década de 1940?

IV: Era 1950, exatamente. As duplas anteriormente usavam as violas do modelo português.

RP: Mesmo Tonico e Tinoco?

IV: Mesmo eles. Você pega Mariano e Caçula, Zico Dias e Ferrinho, as primeiras duplas que gravaram com Cornélio Pires, na década de 1930, também utilizavam essas violas. E tem uma outra questão, que foram, além das pesquisas todas que a gente fez, perto de duzentas horas de entrevistas gravadas, com fabricantes, produtores musicais, músicos... A cereja no bolo foi um clique que me deu, coisa de quatro meses atrás... Eu procurei um tocador aqui e falei: vamos fazer um fórum pelo *Zoom* para conversar toda semana sobre viola? Porque eu reparei o seguinte, um violeiro que vive numa cidade a mais de 50 quilômetros da outra, ele não conhece o outro violeiro. Ele não sabe o que o outro toca e não quer conhecer. Eles têm uma coisa... Esse rapaz até me mandou um áudio falando: “nós somos um povo invejoso, a gente quando vê alguém da nossa área fazendo sucesso, a gente deseja mal, porque a gente queria estar ali.” Então, a primeira coisa nesse fórum, que tem uma frequência de 20 a 25 pessoas toda semana, foi que em cada semana tinha um convidado para tocar, uns 20 minutos, e falar um pouco de sua música. Para eles se conhecerem, eles não sabiam uns dos outros.

RP: Bem diferente daqui, onde praticamente todos violeiros se conhecem, não é?

IV: É, e eu tentando explicar pra eles que o que fez o movimento da viola crescer nos anos 1990 no Brasil foi a gente dar as mãos uns para os outros, embora a minha geração ainda fosse uma geração muito competitiva. Tinha gente que, enfim, o cara ia falar da viola só falava dele... Inclusive, tem entrevistas até, escritas por aí, em pleno ano de 2008 e a pessoa dizendo que era o único tocador do Brasil, umas coisas ridículas, né? (risos). Então, eu era o mediador das conversas e sempre guardava um tempo depois para discutir assuntos outros.

RP: Só portugueses?

IV: Só os portugueses. Os brasileiros quiseram entrar e eu não deixei. E aí, foi muito interessante, porque eu falava pra eles: “na vida musical, ou a gente é sapão de lagoinha ou a gente é sapinho de lagoão, e aqui em Portugal eu só conheci sapão de lagoinha” (risos). E eu reparava que alguns deles tinham um poder simbólico sobre os outros, porque já gravaram disco, enfim... E eram os que mais falavam asneira. Um dia, a gente conversando sobre afinação... Porque a viola aqui não tem esse sistema de microafinação que a gente desenvolveu, no rastilho da viola, onde a corda passa ali por cima do cavalete, corda grossa e corda fina, num mesmo braço, é impossível afinar. Por isso que o contrabaixo é grande e tem corda grossa e o violino é pequeno e tem corda fina. As casas teriam que ter tamanhos diferentes. Então, você precisa fazer uma compensação ali, de jogar a corda um pouquinho pra frente ou pra trás. As fábricas não fazem ainda, mas os construtores todos hoje no Brasil já fazem isso. Aí, esse rapaz falou: “não, mas na viola o bom é desafinado”. Aí todo mundo fica quieto... Até que, enfim, eu ia calmamente levando, tentava discutir tudo de maneira técnica, porque no fundo eu era o anfitrião ali. E sugeri a eles que gravassem um disco juntos, eles se movimentaram, vão fazer um livro de partituras também. E aqui tem uma coisa muito diferente do Brasil, tudo é muito diferente, a gente não tem nada de português na realidade, até a fala nossa é mais parecida com o galego, que fala mais parecido com a gente do que o português, o angolano, e moçambicano, o guineense... Todos falam português de Portugal, a gente fala um “brasileiro” e o galego fala um “brasilego”, vamos dizer assim. É muito parecido com a gente. Então, eu sugeri o disco e o livro, mas a questão aqui é a tutela. Eles foram tutelados pelo Estado Novo, de 1931 a 1975, foram 44 anos de ditadura. Quando teve o 25 de Abril, eles continuaram sendo tutelados, porque o governo criou teatros, bibliotecas em todas as cidades. Então aqui, se eles vão fazer um projeto, por exemplo, dizem que a câmara, aqui não tem prefeitura, é tudo parlamento. “A câmara do meu lugar não deu dinheiro, então eu não faço nada”. E a gente, no Brasil é ao contrário. A gente começa a fazer e na hora que a coisa ganha corpo a gente vai atrás de patrocínio, só aí que vai sair atrás. Então, aqui tudo é muito parado, nesse sentido musical. Portugal está bem doente musicalmente, diga-se de passagem. Sobretudo porque grande parte da manutenção da música popular, mesmo no Brasil, ela mantém uma relação de imersão direta no folclore. Os ritmos todos, os novos que surgem, todos estão bebendo de fontes cada qual no seu lugar. Do mangubeat ao

axé, está tudo bebendo em fonte. E aqui não tem mais fonte para beber. Então, você vai num grupo você encontra um velho de 20 anos de idade! “Não, porque não pode tocar assim...” Por exemplo, nos Açores, Ponta Delgada, que é a capital, só se toca com o polegar. Aí você fala que dá pra usar os outros dedos eles dizem que não, porque a sonoridade não é a mesma. Isso eu conversando com um professor lá. Aí, eu fui explicar a ele que, se você desce um pouquinho a mão, aumenta o ângulo, aumenta a alavanca, você tem o mesmo som do polegar. O cara ficou ofendidíssimo! Ficou bravo, foi ríspido, aí eu mudei de assunto. Aí, eu fui pra Ilha Terceira, ali eles já utilizam dois dedos. Então, quanto mais longe dos centros de controle, mais a coisa é livre.

RP: Por isso a viola no Brasil adquiriu tantas caras diferentes? Afições, jeitos de tocar...

IV: Exatamente. A música em geral no Brasil adquiriu isso. Porque a música, se você pensar historicamente, a música popular, até os anos 1950, primordialmente, no quesito composição, era domínio de gente pobre. Você pega a era de ouro do rádio, nos anos 1930, tirando Noel, os compositores eram todos pretos, eram todos negros, mestiços, de favela.

RP: Na sua tese, *Cantando a própria história*, a música vai se historicizando pelo rádio, pela televisão, cinema. Nesses lugares que você visitou, não houve essa imersão da viola pelos meios de comunicação?

IV: Não. Aqui, inclusive, eles chamam de “instrumento tradicional”. A guitarra, guitarra portuguesa, a guitarra de fado, que eles chamam por aqui, já é um “instrumento português”. Mas a viola não é um instrumento português, é um instrumento tradicional. E quando se fala em tradição aqui os jovens saem todos correndo. O pessoal da minha idade já dá dois passos para trás e os mais velhos talvez se interessem. A palavra tradição aqui tem um peso muito depreciativo, muito pejorativo. E eu até sugeri a eles de tirarem o nome de instrumento tradicional, chamar de instrumento musical português. Eu fui a uma fábrica, mais arejada, uma fábrica pequena, que é bem curiosa, uma fábrica de duas mulheres... E por isso é mais arejada, né? Estão, sempre olhando de outro jeito... E sugeri de a gente construir um modelo de uma viola braguesa, mas com os quesitos das nossas violas brasileiras. E fizemos isso, a gente documentou, foram vários dias para fazer o instrumento. Para medir, eu levei a minha viola do luthier Vergílio Lima e elas fizeram uma viola espetacular. E agora a gente tem dado essa viola para os tocadores, ela passa um mês com cada pessoa, pra eles darem o retorno de como é a viola, o que eles acharam. De maneira geral, eles falam que antes estavam dirigindo um fusquinha e agora dirigem uma BMW (risos). É outra sonoridade, recursos, você tem mais braço, mais nota, e agora essa fábrica já começou a replicar para todas as sete violas que tem em Portugal. Existem cinco modelos de viola no continente, uma na Madeira e outra nos Açores.

RP: De certa maneira, você está fazendo uma colonização ao contrário por aí...

IV: Exatamente. Mas a música brasileira coloniza aqui, coloniza em tudo. Até os anos 1970, a referência de progresso para eles de língua lusófona era o Brasil, que é o único país da língua deles que tem *shopping center*, por exemplo. Isso não existia na Europa, agora existe. Mas não tinha, essa coisa de todas as lojas num prédio só, e Portugal já tinha.

RP: Ainda na sua tese, você coloca em debate a questão de que a música caipira, a partir do momento em que foi gravada, ela teria deixado de ser tradicional, caipira, passa a ser outra música...

IV: Quem diz isso é o [José de Souza] Martins, eu desdigo isso.

RP: E como você vê essa relação da música tradicional com o rádio e os outros meios? Porque a música caipira acaba, ao contrário, ganhando força com o rádio...

IV: Concordo plenamente, o rádio, os discos, a indústria fonográfica toda. Essa visão [de Martins] é uma visão funcionalista, e o funcionalismo é uma questão um pouco ultrapassada dentro das Ciências Sociais, que foi uma visão de um cara muito avançado, que escreveu isso nos anos 1970, que foi o José de Souza Martins. E na realidade, a visão mais abrangente disso é do Sidney Valadares Pimentel, um antropólogo aposentado de Goiás, da [Universidade] Federal. Ele diz que, inclusive um dos capítulos do livro dele, que é sobre o surgimento das festas de peão no Brasil, chama-se *O chão é o limite*, em um dos capítulos, ele debate com o Martins. Porque o Martins é um cara muito importante nessa questão de olhar o caipira, muito mais, talvez que o Antonio Cândido, é um cara que estudou mais isso. O Antônio Cândido tem o mérito de ter sido o primeiro, de ter feito *Os parceiros do Rio Bonito*, mas o José de Souza Martins e a Maria Isaura Pereira de Queiroz foram muito adiante do Cândido. O Cândido, inclusive, tem algumas visões que hoje são vistas como equivocadas, como ele dizer que qualquer alusão que se faça ao caipira tem que ser ao homem urbano porque o caipira vai acabar. E, ao contrário, hoje em dia você vai em Campinas [SP], tem sete folias de reis dentro da cidade. Em 2002 tinham quatro. E essas coisas têm aumentado. A própria viola é um exemplo disso, esses valores todos. As orquestras de viola, que mais que serem agrupamentos de violeiros, são pessoas de faixas etárias distintas, de níveis socioeconômicos distintos, que no fundo estão celebrando valores que são cantados por essas músicas. Porque no fundo, o romance, a crônica, foi a maneira que o povo iletrado do Brasil encontrou de contar a sua história. Que, diga-se de passagem, já é uma característica indígena, isso. Então, voltando ao Sidney [Valadares Pimentel], ele diz que para quem compõe, para quem ouve e para quem produz e veicula, o imaginário que suporta essa música é o mesmo. Ela, antes de ser gravada, na roça, ou depois, no rádio, é o mesmo imaginário envolvido. Então, não faz sentido essa diferenciação, de que, como o Martins diz, música caipira seja uma coisa e sertaneja outra.

RP: E o fato de se ter viola ou não na música sertaneja mais moderna?

IV: Bom, eu acabei vendo que tem uma recorrência na música caipira que é a utilização de um arcabouço rítmico pertinente a essa cultura, que diga-se de passagem, é o gênero musical... A música caipira, no caso, que mais tem ritmos diferentes no Brasil, mas como nossa perspectiva é sempre mais europeia, eurocêntrica, a gente acha que a música para ser boa tem que ter a harmonia complexa, tem que ter acordes e melodias. Mas se você pegar uma fonte sonora qualquer, uma buzina de um carro, um instrumento musical, você só identifica ela a partir do fechamento de quatro parâmetros. Da mesma forma que a *Dentel* [extinto Departamento Nacional de Telecomunicações] identificava rádio pirata por três. Tinha que triangular para saber onde estava. Você tem a altura, que determina harmonia e melodias, o timbre, a intensidade e a duração... Duração, que é do mundo dos ritmos. Então, como você arbitrariamente elege a altura como a mais importante determinante de suas sofisticações? Do ponto de vista da sofisticação, a música caipira é a mais sofisticada que tem no Brasil. Então, eles têm um arcabouço rítmico, eu mapeei 16 ritmos diferentes que estão sendo recorrentes para ser música caipira, que eles gravavam, as duplas cantando o tempo inteiro junto, o romance como base poemática... Só no pagode que o romance deixa de ser temática, passa a ser a bravata, “eu faço isso, eu faço aquilo...” A palavra vira um mote, tipo o *Pagode do ala*. Você veja que mesmo o cururu, na sua forma mais folclórica, que é um desafio na região do Médio Tietê e Piracicaba, quando vai para o disco vira um romance. Eles vão contar histórias, tipo *O Canoeiro*, “fui pescar de canoa, domingo de tardezinha...” E, por último, a utilização de um instrumental pertinente a essa cultura, embora no início das gravações, a gente encontre algumas coisas, por exemplo, do Raul Torres, sendo tocadas com o arcabouço do choro, que eram os músicos que tinham para tocar na época. E o que você tem no sertanejo romântico? Você já não tem o canto duetado o tempo inteiro, você não tem o arcabouço rítmico, você não tem os instrumentos e nem o romance como base poemática. Na realidade, o sertanejo romântico é um movimento que a *Sony Music* faz no Brasil, que Chitãozinho e Xororó encabeçam para trazer um movimento de música romântica de baixa qualidade que estava rolando fortemente nos Estados Unidos. E o sertanejo universitário é a música pop. É o pop de língua portuguesa, na realidade. Porque aquela ideia que a gente tem de Europa, que valoriza a cultura, não existe. O consumismo dos anos 1970 já destruiu tudo. Qualquer cidade, de qualquer país da Europa que você vá e pare num bar que está tocando música, é música pop de língua inglesa. Alemanha, França, Áustria, eu viajei todos esses países aqui, tocando. Em todos é a mesma coisa. Então, o que acontece no sertanejo universitário é que eles estão mais perto da Britney Spears e da Lady Gaga do que.. Até do Chitãozinho e Xororó, entende? Então, eles não têm nada, só o nome que o mercado continua utilizando.

RP: Numa rádio de perfil comercial sertanejo, é possível ouvir entre uma coisa e outra, alguma coisa de viola. Numa festa de rodeio, o sertanejo universitário e a música caipira mais tradicional

dividem alguns espaços. Como você vê isso, existe alguma relação entre essas duas vertentes e o imaginário rural?

IV: Eu ainda insisto que o sertanejo universitário não tem nada da música mais tradicional. Até a temática literária deles é diferente. Se você reparar, tem uma mudança estética mesmo em relação aos românticos, que a gente chamava de “dor de corno”. “Pensa em mim, não liga pra ele”, aquelas coisas... E no sertanejo universitário já é o contrário. É o cara que dá o fora na mulher... Tem um vídeo que está no *YouTube*, que dura uns 10 minutos, que chama-se *Como compor um sertanejo universitário*. Esse cara é um espetáculo, ele vai na hora fazendo a música e ele vai passando a estética da coisa. Ele diz: “olha, é o homem que tem que dar o fora na mulher, porque a fila anda, você não quer nada que vá embora...” E ele vai na hora montando. E hoje em dia existe uma coisa que a gente chama de redundância harmônica, que são chamados os “quatro acordes mágicos”, já ouviu falar disso?

RP: Que estão em todas as músicas pop, não é isso?

IV: Em todas as músicas pop. E quem começou com essa história, foram três jovens australianos. Eles pegaram 40 sucessos de música pop internacional e são os mesmos acordes. E eles vão emendando uma na outra. E os caras são atores, então eles vão colocando as fantasias que o artista tinha.

RP: E que acordes são esses? Ou quais as funções harmônicas?

IV: Primeiro grau, sexto, quarto e quinto graus, *dó* maior, *lá* menor, *fá* maior e *sol* maior. E tem uma outra também que chama *Dezoito arrochas*, que é um menino no violão que emenda 18 músicas com os mesmos quatro acordes. Agora, respondendo à sua pergunta lá atrás, o que eu acho que abriu espaço para essa viola mais raiz, isso vem desde os anos 1990. O próprio Romildo Sant’Anna, que foi professor aí em Marília, está em Rio Preto agora... Ele falava: por que as gravadoras estão relançando em CD toda a obra do Tião Carreiro, acho que são 51 ou 52 discos? Porque tem alguém comprando! Agora, por que a gente não escuta? Será que as pessoas só ouvem em casa no fone de ouvido ou no carro com o vidro fechado? Então, mesmo entre esses tocadores, existe um interesse por parte deles. Mas, no caso, quando vão tocar, talvez não haja espaço para ele. Agora já tem mais, tem esse Lucas Reis e Thácio, tem Mayck e Lyan, está voltando isso um pouco, com a viola numa outra esfera, mais pop.

RP: Acha que a internet tem a ver com isso?

IV: Total. A internet hoje, de certa forma, é uma maneira de você arrebentar esse cerco imposto pelas rádios, nessas que só toca o que se paga. Internet é uma coisa maravilhosa! E se você reparar, o tanto que a viola amplificou nas redes sociais com essa pandemia. O que surgiram de festivais, como as pessoas ficaram mais conhecidas no Instagram, é impressionante! Agora, tem o movimento das mulheres tocadoras de viola, das *Violeiras do Brasil*, então, eu acho que a internet tem sido uma grande ferramenta, porque ela não tem distinção. É como uma frase do Almirante, que foi músico, radialista,

produtor do Noel Rosa nos anos 1930, ele tem uma frase clássica que diz: “o rádio foi o grande divulgador da música brasileira por causa da indiscriminação do uso”. Quer dizer, eu tenho um rádio, você tem um disco, me dá aí, que eu toco. Rádio queria novidade, queria tocar. Então, o rádio foi fundamental. E eu acho que ainda hoje no Brasil é a mídia mais acessada ao longo do dia, de norte a sul do país. O pessoal que está no trânsito não está vendo TV nem internet.

RP: Como você define o que se chama de música caipira hoje? Ela é a que está exclusivamente em um determinado território? Porque há violeiros com outras referências, como o Paulo Freire, por exemplo, ele não toca música caipira.

IV: Não, ele toca viola caipira, ou viola brasileira, que talvez seja o nome mais adequado para o instrumento hoje. Embora o nome caipira permaneça porque foram os primeiros caras que gravaram, que trouxeram essa viola para a cena novamente, que foram as duplas caipiras de 1929. A gente costuma chamar desde os anos 1990 de música de viola.

RP: A partir daí, dá pra dizer que a música de viola ganha uma vida própria, caipira é uma das referências?

IV: Caipira é uma das fontes. Por exemplo, eu dou aula na USP de viola. É impossível o aluno não conhecer música caipira, embora haja alunos que chegam sem conhecer. Mas aí, eles fazem uma imersão comigo, porque muitas técnicas foram desenvolvidas aí. Você pega o uso do polegar do próprio Tião Carreiro no pagode... Você não tem nenhuma outra música no Brasil que desenvolva tanto o polegar. Mas a gente não estuda só música caipira, a gente estuda a música nordestina, estuda outras coisas, faz de tudo.

RP: Muito embora a gente denomine de viola caipira, ela é um instrumento que está em um território muito maior, né?

IV: É, os nordestinos não chamam de viola caipira e não gostam que chamem a viola dele de caipira. É viola nordestina. Pois já que tem a caipira, eles têm a nordestina. Então, eu prefiro usar o termo viola brasileira, porque elas são diferentes de todas as outras violas da lusofonia.

RP: Você, por exemplo, é de Minas. Lá se usa o termo caipira?

IV: É um termo utilizado pelos neófitos e por quem não é da área. A gente que é violeiro trata por viola de dez cordas, viola brasileira, usa-se também o nome viola caipira. Mas se fosse dar uma entrevista para o Ricardo Polettini, responder tecnicamente, talvez nenhum deles falasse caipira. O Levi Ramiro, que está aí pertinho de você, grande gênio do universo da viola hoje, ele pode até chamar de viola caipira, mas se você perguntar pra ele sobre a viola brasileira, ele vai parar, refletir e dizer: “realmente faz mais sentido”. Porque a viola de cabaça dele não é viola caipira, na realidade.

RP: Existe então uma cena da moderna música de viola brasileira?

IV: Existe desde os anos 1990. A gente tem passos aí. Em 1966, Zé do Rancho grava um disco de viola acompanhado de quarteto de cordas. Depois, em 1967, o Heraldo grava no *Quarteto Novo*, que eu acho que é um marco, *Disparada* é a inserção da viola na MPB, o Renato Andrade, em 1976, o Tião grava também em 1976 e 1977 dois discos, *É isso que o povo quer* e *Tião Carreiro em solos de viola caipira*, instrumentais, mas ainda é o universo da música caipira. E o Almir, em 1986 também, o instrumental dele, aquilo é um marco também, porque ele tira a viola de uma ambiência, vamos dizer até de concepção harmônica mais simples, mais rural que o Renato não saía, o Renato mantinha esse universo de tônica, subdominante e dominante, e o Almir leva para outro lado. E depois, o Tavinho Moura, que eu acho que é um cara fundamental. O Tavinho vai emprestar o talento de compositor dele para o rio abaixo. Ele meio que inventa um jeito de tocar em rio abaixo. Todo mundo que vem no rio abaixo vem depois do Tavinho. Todo mundo que quer tocar viola em rio abaixo vai na fonte primária, que é o Tavinho Moura, o cara que mais explorou o instrumento nesse sentido.

Paulo Freire: entrevista realizada em 21/07/2021

O estudo do violão erudito, o jazz, o rock'n'roll, usar pedaleira, os causos... Eu tinha que pegar tudo o que eu tinha na vida e colocar na música. E você sabe que a viola não é tudo que ela aceita, a gente vai tentando: isso aqui funciona, isso aqui não funciona... Você tem que ficar pelejando.
(Paulo Freire)

Ricardo Polettini: De onde vem sua relação com a música e com a viola?

Paulo Freire: A minha mãe é a parte musical da família. Ela tocava violino, cantava, e meu pai sempre foi muito ligado à música. Eu sou filho do Roberto Freire [1927-2008], escritor, ele foi jurado de vários festivais da Record, tinha uma atividade cultural muito diversificada. Então, a gente sempre ouvia muita música em casa, mas não música de viola, música popular brasileira, um pouco de música francesa. E na década de setenta, eu entrei no *Clam* [Centro Livre de Aprendizagem Musical], a escola de música do Zimbo Trio, e aquilo foi me encaminhando muito para a busca de uma música brasileira, que tivesse uma razão mais da nossa terra mesmo, com todo aquele ensinamento do *Clam*, de música, de improvisação, de conhecimento do jazz, do choro, da bossa nova. E o *Clam* é uma escola muito séria, uma referência, naquela época eu estudava bastante, criei muito o gosto de estudar música ali no *Clam*. E eu gostava de ouvir música caipira no rádio, gostava, mas não tinha, assim, muito interesse. Aí, no *Clam* eu fui conhecendo algumas pessoas e formamos um grupo, isso em 1975, por aí. E começamos a procurar o que seria a nossa música. Nessa época, eu comecei a ter contato com três universos ligados à viola: o *Quarteto Novo*, com o Heraldo do Monte, o *Quinteto Armorial*, com o Antônio Madureira, e o Renato Andrade. O Renato, eu conheci alguns discos dele e fiquei muito encantado. Eu entrei na faculdade de jornalismo, em 1976, mas não me interessei muito não. Não sei se por causa da época, fui deixando a faculdade de lado e me envolvendo cada vez mais com a música. E eu gosto muito de ler, meu pai é escritor, comprava muitos livros, esses amigos também. Lemos vários livros e procurávamos nesses livros o que seria nosso caminho musical, porque a gente queria fazer uma viagem, para algum lugar. Pensamos em ir para o Amazonas, para o Nordeste, até que lemos o *Grande sertão veredas*, que foi uma revelação para tanta gente... Então, a gente queria conhecer a música do *Grande sertão*.

RP: Quem eram essas pessoas?

PF: Eu, o João de Bruçó, o João Paulo Mendonça, o Anthony e o Adriano Busko, com quem eu toco até hoje. O João Bruçó teve uma carreira mais ligada à dança, percussão com dança, morou em Viena por muito tempo, e o Anthony se desligou da música. Então, saímos em busca do som do *Grande sertão*. Em 1977, a gente foi e só tinha um nome, que era Serra das Araras, que era um lugar que o Guimarães Rosa falava e a [fotógrafa] Maureen Bisilliat fez algumas fotos em cima da obra do Guimarães e indicou

pra gente que no dia 13 de junho tinha uma grande festa, que os urucuianos, os sertanejos iam para esta festa, que tinha música e tinha tudo. E meu pai conseguiu um encontro com o [Ariano] Suassuna. A gente pegou o ônibus aqui, descemos no Recife, encontramos com o Suassuna, que nos indicou o Madureira para a gente conversar. E fomos entrando pra dentro do Brasil. Fomos de Recife até Petrolina [PE], de lá pegamos o Vapor de São Francisco, descemos Januária [MG], dali pegamos um ônibus para a Serra das Araras e ali na Serra começou a aventura. Eu não conheci violeiro ali na Serra, mas fiz contato com um ex-cangaceiro que o Guimarães contava no *Grande sertão*, vi as rezadeiras na igreja, rezando e cantando, vi gente sendo benzida... Então, essa chegada ali na Serra foi minha entrada para o sertão. E eu viajei carregando uma viola. Eu deixei o violão e não tocava nada de viola. Eu tocava igual quem toca violão. Mas eu sabia que a viola era o grande instrumento do homem da roça. E, Ricardo, até ali, eu não conhecia nada de música caipira, pouquíssima coisa, era mais o Renato Andrade mesmo. E na Serra das Araras, a gente conheceu um homem chamado Juquinha Bombê, que era um vaqueiro, tocador de caixa, um homem que fazia muitas coisas e falou: “vai para Porto de Manga, na beira do rio Urucuia - ele morava lá - que eu apresento vocês para tudo quanto é violeiro, os tocador tudo de lá!”. Desci até o Urucuia, conheci várias pessoas, até que cheguei no Seu Manoel de Oliveira, o Mestre Manelim, e ali eu encontrei um caminho.

RP: E você ficou um tempo lá?

PF: A gente alugou uma casa ali em Porto de Manga, uma casa de pau-a-pique, sem móvel nenhum. Lá não tinha luz, não tinha água encanada, não tinha correio, não tinha telefone, e Seu Manoel morava a meia légua dali. A gente ficava lá e eu passava umas temporadas na casa do Seu Manoel, uma semana, três dias e voltava. E quando eu voltava, eu procurava fixar aquilo que eu tinha aprendido com o Seu Manoel. Eu trabalhava na roça com ele de dia, no fim da tarde a gente ficava ali no terreiro, ele tocava as coisas, eu ficava olhando ele tocar. Ele deixava a viola na minha mão, ia fazer outras coisas, e eu ficava ali tentando lembrar. Aí, eu voltava para Porto de Manga e tentava desconstruir a técnica do violão e incorporar a técnica da viola. Então, foi meio uma coisa de esquecer uma técnica e começar outra, não só a técnica do instrumento como a forma de fazer música também. E de tentar entender, como eu tinha estudado lá no *Clam*, tinha uma formação muito boa, de tentar entender o que era aquilo musicalmente, entender como aquilo era transmitido de geração para geração e tocar aquilo de forma natural. A primeira vez eu fiquei por lá uns dez meses. Aí eu comecei a pegar umas doenças lá. Tive hepatite, aí voltei pra lá de novo, tive toxoplasmose... Durante uns dois anos eu fiquei indo e voltando para lá. E sempre grudado no Seu Manoel, mas conheci outros violeiros também. Conheci um muito bom, chamado Adão Barbeiro, em São Francisco [MG]. Era impressionante o jeito que ele tocava. Conheci também um chamado José Costa, num lugar chamado Jacu, e nas folias de reis. Eu aprendi muita coisa em folia também. Quando a folia parava em algum pouso... Porque a folia ali, hoje em dia já está um pouco mudado, mas eles seguiam bem aquela trajetória, que os reis andavam de noite, para

se guiarem pela estrela, ali no Urucuia eles também só andavam à noite. Então, de dia parava, tinha o pouso, e você ficava o dia inteiro convivendo com essas pessoas. E aí é causo, é viola, um monte de assunto... Ali nas folias eu também grudava nos violeiros e fui aprendendo muita coisa.

RP: Estar nesse lugar, conviver com essas pessoas, isso mudou sua concepção de música?

PF: Para mim, totalmente, Ricardo, quando as pessoas me perguntam... Eu não dou aula, mas eu falo: você gosta do jeito que eu toco? Vai lá no Urucuia. O Seu Manoel faleceu no começo do ano passado [2020]. Então, até 2019, eu falava, vai lá, corre atrás do Seu Manoel, porque técnica você estuda aqui em São Paulo. Em qualquer lugar, se você pega uma escola boa, você desenvolve uma técnica. Mas, as coisas que eu aprendia lá com Seu Manoel, por exemplo, o *Toque do sapo e do veado*, o *Toque da lagartixa*, o *Canto da inhuma*, ele mostrava os bichos para mim, o movimento deles, e fazia na viola. E, pra mim também, eu funciono muito... Essa parte de encostar no mestre, eu viro muito amigo da pessoa, eu prezo muito pela convivência, foi assim com o Manelim, foi assim com o Henrique [Pinto, 1941-2010]. Na França, eu estudei em Paris, com foi meu professor foi assim... Então, eu encosto na pessoa, eu pego o total dela ali. E para mim isso foi fundamental. Depois, eu fui vendo, que conforme eu me misturava com outros músicos aqui de São Paulo, outras vertentes, outros tipos de música, quanto mais eu tocava do modo urucuiano, mais a música enriquecia, tanto para mim quanto para grupo inteiro. Eu acho que esse aprendizado meu lá no sertão... E no começo, Ricardo, não tinha gravador, não tinha nada, então, tinha que grudar a atenção ali mesmo, ficava repetindo, depois mostrava pro Seu Manoel, ele falava, vai por aqui, vai por ali... Agora, tem umas coisas que eu via, que eu nunca eu ia conseguir tocar do jeito dele. Ele era lavrador, tinha a mão pesada, então, aqueles ligados, aquelas coisas assim, dava umas cacetadas na viola... É um mundo diferente. Eu acho que, pra mim, do jeito que eu toco, tem que encostar em algum mestre lá no sertão e ficar, mas cada um tem seu caminho, né?

RP: Quando você compõe, como traz isso para sua música? Você compõe na sua casa mesmo? Se imagina naqueles lugares?

PF: Uma vez eu vi uma palestra do [Egberto] Gismonti falando que o sonho dele era ter uma casa de frente para o mar, em que ele ficasse olhando o mar por um janelão e o piano ali pra ele tocar. E quando ele conseguiu isso, ter a casa, o janelão com o piano, ele foi tocar, olhando aquela vista, e ele travou. Disse que nunca ia conseguir tocar aquilo que ele estava vendo. Então, eu funciono bem em lugar fechado, e nessa época de pandemia, eu comecei a compor umas músicas também, e ontem mesmo, eu gravei uma, que tem muito a ver lá com o sertão, que o Seu Manoel me ensinou e o Adão Barbeiro também, o *Toque do sapo e do veado*, que é uma corrida deles lá. Então, eu imaginei dois veados na mata, o catingueiro e o galheiro, andando assim. Então, eu faço um toque como se fosse um, aí eu faço mais agudo, como se fosse o outro, e aí uns sons meio estranhos, como se fosse a floresta, na mata,

alguém chegando perto, aí saindo correndo... Então, eu continuo pensando em alguma história que conduz a música.

RP: Você produziu um disco do Manoel de Oliveira. Sabe que eu até entendi mais a sua música depois que eu ouvi? Sua música tem bastante referências ali, não é?

PF: Você sabe que meu irmão, o Tuco, eu toquei a vida inteira com ele. Ele faleceu faz uns quatro anos. Um dia, o Seu Manoel estava lá em casa, aí o Tuco chegou e falou assim: “Paulo, de repente escutei alguém tocando igualzinho a você, mas muito melhor que você” (risos). Era o Seu Manoel... Eu não vou contar que está certo, porque está quase certo, um disco póstumo do Seu Manoel. Eu o Cacaí [Nunes], que fez umas gravações com o Seu Manoel lá em Brasília, o Roberto Corrêa tinha umas gravações dele lá do Urucuia e, quando ele esteve em Campinas [SP], na última vez, eu levei ele num estúdio e gravei umas músicas com ele. Então, a gente fechou dezessete músicas e encaminhou o projeto para o selo Sesc, e está quase certo.

RP: Uma forma de manter a música dele viva...

PF: É, tem umas coisas que ele toca, que ele tocou em lugares diferentes, que dá pra ver ele em vários aspectos, ele como compositor, como instrumentista, é muito legal.

RP: Você mora em Campinas, você se considera um sujeito mais urbano ou mais, vamos dizer, rural?

PF: Eu fui criado em São Paulo, depois já morei em outros lugares, eu estou cada vez mais querendo ficar longe de cidade grande, mas a gente nunca sabe o que vai acontecer. Eu vou pra São Paulo toda semana, porque minha mãe mora lá, e fico muito incomodado com o barulho, fora o trânsito. Mas eu gosto, eu adoro ir pra São Paulo, mas sei lá, eu acho que eu sou meio misturado.

RP: E sobre a literatura, seu pai foi escritor, autor, e você carrega isso na sua música também, quando conta causos acompanhado da viola, é quase que um rap...

PF: O meu penúltimo disco, que é o *Alto Grande* [2013], eu acho que cheguei bem nesse momento de misturar o causo com música. Tem quatro músicas ali que são causos musicados. Quando eu vou escrever, geralmente eu procuro uma musicalidade no texto, como se fosse uma voz me cantando, aquela espécie de coisa, e geralmente as músicas que eu toco também têm uma história por trás. Eu gosto muito de misturar esses dois universos. E eu vou lançar agora um livro também, um romance, que eu escrevi, dedicado ao Seu Manoel, que eu comecei um pouco antes da pandemia e finalizei agora. É a história de uma moça, estudante de biologia, que quer largar as farmácias da cidade e fazer farmácia na roça. E ela conhece um mestre no interior do Brasil que lida com isso, então é inspirado nessa relação do discípulo com o mestre.

RP: É quase que a sua história...

PF: É quase a mesma história que a minha, mas em mundos diferentes, com pessoas diferentes. A história começa na epidemia de febre amarela no interior de São Paulo, aí perto mesmo, em Lins [SP], e termina nos dias de hoje. Então, eu gosto muito de ficar nesses dois mundos e de contar história também.

RP: Em relação à música de viola atual, você faz algumas misturas também, tem passagens em suas músicas até jazzísticas, como é isso pra você?

PF: Como eu tive a formação lá no *Clam*, depois eu estudei música erudita lá em Paris, morei lá dois anos e meio, vendo tudo. O meu irmão [Tuco Freire] me colocou muito tanto no mundo do rock quanto no jazz, então sempre gostei de ficar nesses universos. Agora, tem uma história interessante com o Seu Manoel. Quando eu morei lá, eu ficava tentando fazer a técnica que ele faz, só com esses dois dedos [gesticula mostrando polegar e indicador da mão direita]. Diferente do cebolão, no rio abaixo esse dedo [indicador] trabalha muito assim, pra cima e para baixo, e ele não usa tanto o polegar. Eu ficava pelejando nesse negócio. Um dia, alguém passou na casa do Seu Manoel e deixou um violão. Aí eu peguei o violão e comecei a tocar um choro. Aí o Seu Manoel falou: “nossa, que bonito! E, Paulo, você usa todos os dedos, né?” E eu falei: uso, mas eu quero tocar que nem o senhor, com o indicador indo e voltando. E ele era muito sério, o Seu Manoel. Ele falou assim: “Paulo, você está muito certo. Faz assim, você toca que nem eu, usando esses dois [polegar e indicador], mas usa os outros que você sabe também!” (risos). Depois, eu fui vendo o seguinte, quando eu voltei do Urucuia com meus amigos, a gente queria montar um grupo em cima daquela nossa vivência. Então, o que eu queria naquela época era tocar que nem o Seu Manoel, aqueles toques de viola, fazendo tudo aquilo... E a gente ensaiou, acho que durante uns dez meses, e não conseguia sair do lugar, não saía, não saía, não saía... E aí, com o tempo, eu fui vendo... É claro que eu nunca vou tocar que nem o Seu Manoel! Então, além de usar esses dois dedos, eu tinha que usar os outros também. E é justamente isso, o estudo do violão erudito, o jazz, o *rock’n’roll*, usar pedaleira, os causos... Eu tinha que pegar tudo o que eu tinha na vida e colocar na música. E você sabe que a viola não é tudo que ela aceita, a gente vai tentando: isso aqui funciona, isso aqui não funciona, você tem que ficar pelejando. E nos discos, eu sempre procurei ter uma referência diferente. Eu acho que o que tem mais coisas, pensando em música instrumental, foi o *Nuá* [2009]. Como era um projeto com apoio da *Petrobras*, tinha um dinheiro bom, eu chamei vários arranjadores, em várias formações, teve arranjo do Proveta, da Léa Freire, do [Toninho] Ferragutti, Paulo Braga, e cada um na formação que eles costumam fazer, né? Então, era a viola ligada a mundos muito diversos.

RP: E nessa cena da viola instrumental, como você, o Ivan Vilela, o Roberto Corrêa, dá pra falar num novo gênero dentro da música brasileira? Porque, são composições contemporâneas, que

trazem misturas de diversos elementos descolados das tradições, mas que, de certa forma, preservam elementos da música de raiz, como a forma de tocar, as afinações e a harmonia características. O violeiro Ricardo Vignini, por exemplo, diz que, mesmo quando toca rock, preserva a mecânica da viola...

PF: Legal você falar isso, até o exemplo que você deu... O Ricardo achou um caminho e ocupou um lugar porque ele é um super violeiro. Ele toca super bem, ele conhece, encostou no Cachoeira durante muito tempo. E o Ricardo sabe disso, então ele conseguiu juntar esses dois mundos. Eu acho que é fundamental você aprender a viola como viola.

RP: E não como guitarra...

PF: É... Tem gente também que discorda um pouco disso. Porque é diferente, a linguagem da viola, o Heraldo [do Monte], por exemplo, ele tem a linguagem nordestina muito forte, mas não é uma linguagem de violeiro, assim, como a gente está acostumado, dos ponteados, é tudo na palheta. Uma vez, até conversei um pouco com ele... Ele disse que sentia um pouco a falta da sexta corda, uma corda mais grave. Então, cada lugar do Brasil tem uma coisa diferente. Agora, se for pensar em concertista de viola, o Renato Andrade... Antes ainda, o Tião Carreiro tocava muito viola, o Bambico, mas eles não faziam concertos. O Renato fazia, e se você pensar que na década de 1970 ele morou no Rio de Janeiro, tocando viola instrumental no Rio de Janeiro, era um absurdo até. O que ajudou ele lá, quer dizer, não só isso, porque ele tinha muita competência... O Guerra Peixe, um monte de maestro ficou encantado com o jeito dele tocar... Mas você imagina o Renato tocando lá, eu acho que não ia ninguém (risos). Então, essa tradição de concertista, depois do Renato, quem eu vi, assim, foi o Roberto Corrêa. E o Roberto Corrêa, a gente tem uma história meio parecida, a gente nasceu no mesmo ano, começamos com a viola no mesmo ano, casamos no mesmo ano (risos). A gente meio que caminhou paralelamente, e teve um show em Minas, eu ainda não tinha nem disco, não vou saber se precisar o ano, acho que no começo dos anos 1990, chamava *Viola e violões*. E de viola tinha o Renato, o Roberto e eu. E naquela época, tinha o Almir [Satter], que a gente via, uma vez ou outra, agora, eu não lembro de outros que faziam, assim, esse instrumental de viola. Isso eu acho que acabou gerando muitos frutos e depois veio uma grande leva. Hoje em dia, tem uma geração de grandes concertistas de viola, um pessoal muito bom... Agora, tem um povo que já estão chamando... É que, assim, esse mundo mais tradicional da viola implicou muito quando eu comecei a misturar as coisas... Jazz na viola, antes do Ricardo, mesmo, eu gravei uma pedaleira na viola... E estão chamando... Ah, uma frase que eu ouvi outro dia, que é “violeiro de boutique” (risos), já ouviu isso, Ricardo?

RP: Não (risos).

PF: É gente que aprende viola na universidade e não conhece a roça, que conhece a linguagem musical, mas não conhece todo o contexto. Eu acho que isso é uma faca de dois gumes. Eu acho que uma viola

soa muito melhor se você... Como o Ricardo [Vignini], né, sabe tocar viola e coloca ela em qualquer contexto. Agora, por outro lado, tem um pessoal que só porque é da roça acha que não precisa estudar, que é só ficar ali, sair pontecendo e está tudo certo. Então, tem esses movimentos todos, mas, eu dei uma viajada aqui (risos), mas... Eu acho que hoje tem uma grande geração de violeiros chegando por aí. Vejo um pessoal, que é de uma geração mais nova, o João Paulo Amaral, o Neymar Dias... É impressionante onde esses caras estão chegando com a viola.

RP: Hoje com a internet, toda a tecnologia, a viola caipira se vê até mais viva, justamente por causa disso, não é mesmo? Você, por exemplo, começou a fazer *lives* durante a pandemia, tem esse novo canal de contato com o público, muita gente dá aulas *online*, faz oficinas, concertos... Como é para você a viola nesse novo contexto?

PF: Eu acho que é uma coisa boa, que veio pra ficar, mas eu acho também que nada substitui o encontro de verdade. Estar com o outro, convivendo com a pessoa. Muitas pessoas que chegam e querem ter aula comigo, eu falo não, vai lá no Seu Manoel... Hoje em dia, né... A pessoa falava: “mas é muito longe”... Eu demorava três dias para chegar lá. Hoje você pega um avião até Brasília e dali cinco horas você está lá. Eu acho que a gente tem essa ferramenta, que é ótima, um fica olhando o outro, corrige, mas eu não sei se é uma coisa muito da minha geração também. Eu lembro de ir para a aula do Henrique Pinto, 23 anos de idade, pegando ônibus com o violãozinho, feliz, descia no Centro de São Paulo, andava até a casa dele, carregava tudo aquilo, não sei, saía do espaço da minha casa e ia pra onde ele dava as aulas... Quer dizer, tem uma relação de espaço que eu gosto muito, por outro lado, foi o que restou pra gente também né? Eu, assim, acabei gostando de fazer, no começo tinha até muito receio, mas aí acabei criando um personagem, essa interação também, das pessoas ficarem escrevendo, eu acho isso muito legal, mas é aquela coisa, é o que nos restou, é o que fica pra mim...

RP: Não seria uma escolha, né?

PF: Não seria. Seria uma a mais... Eu acho ótimo, o que a gente faz aqui em qualquer lugar do mundo se pode assistir, isso é fenomenal. Agora, viajar, chegar no lugar, passar o som, conviver com as pessoas, o público... Mas eu gosto, gosto muito, eu acho que essa coisa de eu ser independente, de ter produzido muitos discos meus... Eu acabei convivendo muito tanto com a produção e com as formas de você espalhar isso, né?

RP: Aliás, eu vejo que muitos violeiros produzem o próprio trabalho. A viola corre por fora da indústria, das gravadoras, que se voltaram mais para o sertanejo comercial, aqueles contratos para se gravar um disco, não tem isso com a viola, né?

PF: Nunca teve, né? Acho que só o Almir, por ser o Almir, o disco instrumental dele é até antes das novelas... O Renato Andrade, acho que era uma gravadora pequena, o Tião Carreiro teve dois discos

instrumentais, porque eu acho que não é uma música para a indústria. Quando eu fui gravar o *Rio abaixo* [1995], meu primeiro disco, eu fazia muita trilha para o *Globo Rural*. Aí eu falei para o pessoal lá do *Globo Rural*... A [gravadora] *Som Livre* é da *Globo*, né? Eu levei lá uma fita cassete e falei: vocês não querem levar lá pra *Som Livre*? Aí, o editor do *Globo Rural* falou pra mim: “eu encaminho com o maior prazer, mas olha só, vai estar lá em cima da mesa do cara o disco seu, o disco da Betânia, o disco do Roberto Carlos, você acha que eles vão produzir quem? Eles podem até lançar o seu disco, mas ele vai ficar esquecido lá, então, arregança as mangas mesmo...”. Então, eu tinha muito amigo meu produzindo e fazendo, e eu acabei gostando de fazer. Depois acabou virando a minha opção mesmo. A primeira vez foi por falta de opção, mas depois foi opção por fazer independente mesmo.

RP: Você acha que a música dos violeiros e essa forma de produzir, independente da indústria, seria uma forma de resistência cultural?

PF: As pessoas falam “hoje em dia, o mercado...” Se for pensar, sempre foi assim. Quando eu comecei a tocar viola, 1977, tocava discoteca, aquelas coisas assim... E eu lembro que a gente montou um grupo de forró, só que naquela época não era que nem hoje em dia, que os caras falam “ah, que legal...”. A gente invadia as festas tocando forró, as pessoas tocavam a gente das festas (risos). Então, o mercado quer ganhar dinheiro. A música caipira sim, mas caipira como Raul Torres e Florêncio, depois veio o sertanejo romântico, Milionário e José Rico... Esse lado sim, porque eles rendiam muito dinheiro. Mas essa viola instrumental, essa viola que a gente toca, isso não.

RP: A viola foi sendo tirada dos arranjos da música caipira, quando começaram as misturas... Índia, por exemplo, é uma guarânia paraguaia, um universo diferente da viola. E a sua música também não se refere a essa música caipira do rádio, das duplas, é de outro sertão, das folias, diferente do Tião Carreiro, não é?

PF: Eu sou praticamente cego em [afinação] cebolão. Fiz uma grande viagem com o Levi [Ramiro]. Pra aprender a tocar pagode junto com o Levi eu penei pra caramba, e não consigo tocar. Eu faço aquele mais ou menos... O Levi falava: “vai, vai...” (risos). A música caipira, eu sou um ignorante. As coisas lá do sertão, o lundu e outras coisas, eu toco. Esse mundo da viola tem muito assunto diferente, né? As pessoas acham que é uma coisa simples, sei lá, porque harmonicamente é simples, mas o jeito de tocar, as melodias, os ritmos, é muito complexo, a mão direita... Eu não me sinto nada à vontade para falar de música caipira. Eu gosto de falar de personagens, a Inezita Barroso, eu falo duas horas sobre a Inezita, mas não sobre a música que ela fazia.

RP: A música instrumental de viola, embora tenha uma origem popular, acaba atingindo um público mais específico, que frequenta shows, vai a concertos, consome música instrumental. Por

outro lado, em festas populares como rodeios, o sertanejo mais pop convive com a viola, há concursos de violeiros, por exemplo. Como você vê a relação da música de viola com o público?

PF: Eu acho que existem músicas diferentes. Essa música que a gente toca de viola, essa geração que está chegando, não pode chamar de música caipira, como Tonico e Tinoco fazia, por exemplo. Outro dia, veio um jardineiro cortar uma grama aqui em casa, eu comecei a conversar com ele, que era mais velho... Eu dei um disco meu de viola pra ele, meu último CD [Porva, 2015], que é todo de composição minha, ele adorou. E é um cara acostumado... E agora ele vem todo assim, só me chama de professor agora (risos). E eu falo que não sou professor, nada (risos). Então, as pessoas tendo oportunidade de conhecer essa música, elas vão gostar, eu acho que elas vão apreciar. Mas acho que tem muito jeito diferente de pensar. Outro dia eu estava falando sobre a Bruna Viola, você falou dos rodeios, a Bruna é um sucesso nesses lugares. E a gente fez o [festival] *Voa viola*, acho que foi a primeira vez que a Bruna apareceu mais para esses outros meios também. E a gente via aquela menina tocar... Depois eu a conheci, acho que tinha uns 17 anos... E ela é meio brutona, assim, e você vê que ela, ela toca mesmo, é super do ramo! Mas ela, acho que como todo artista, ela quer agradar o público dela, então ela toca as coisas daquele jeito... Ela faz muito bem, mas as pessoas vêm falar: “ah, mas é comercial, ou é sertanejo?” Mas aí, eu acho que cada um tem o seu caminho, sua verdade. Se você for pensar nessas duplas, no sertanejo romântico, que dizem que começaram a deturpar... Mas põe uma viola na mão do Xororó... O Xororó toca pra caramba! Agora, esse sertanejo, que chamam de universitário, aí é muito longe da viola, é outro mundo, completamente diferente, uma misturada de gêneros, cada um ocupa um lugar. Mas, se você for pensar, sei lá, o Renato Andrade de novo, e uma dupla dessas, não tem nada a ver, né? Eu vi uma entrevista com um moço dessas duplas, ele falava assim: “primeiro era a música caipira, depois veio o sertanejo, Milionário e José Rico, essa turma, depois veio o sertanejo romântico, que é o Leandro e Leonardo, e agora o sertanejo Universitário. Ele dizia que era uma evolução da música caipira. Mas a gente sabe que não é, né? (risos). Acho que a única coisa que eles têm em comum é cantar em dueto.

RP: Aliás, nem isso às vezes. Gustavo Lima, esses que são solo, nem isso, né?

PF: E se autodenomina sertanejo, né? Duas coisas me ocorreram.... A primeira, é quando falam pra mim: “você não toca viola caipira”. Eu falo que toco a viola sertaneja, que é a viola que eu aprendi no sertão, né? Mas essa palavra já carrega tanta coisa, que eu não posso mais falar sertaneja, porque remete a esse mundo aí. E a outra coisa, que talvez seja importante para o que você está fazendo, é que eu fui curador de uma exposição sobre a Inezita, pelo *Itaú Cultural*. Então, eu mergulhei muito fundo na vida dela. E o *Viola minha viola*, que ficou acho que 40 anos no ar, o programa mais longo da TV, quando a Inezita morreu, continuaram reprisando. Agora, a *TV Cultura* não está reprisando, assim, falando francamente, porque está fazendo uma homenagem à Inezita, ou por achar que aquilo é um patrimônio. Está reprisando porque tem público. Ela ficou esse tempo todo no ar, e eu a vi várias vezes no programa

tirando gente do palco porque ela achava que não era aquele tipo de música que ela acreditava. Um exemplo que eu vou te dar foi quando eu toquei e tinha na produção do programa, lá no teatro, umas salinhas... E eu ia entrar na sequência. E nessa salinha tinha uma televisão mostrando a gravação do programa. Aí, eu estava lá com o produtor e ia cantar uma dupla, com uma banda. Aí o produtor falou: “ih, vai dar problema, olha lá!”. Aí eu olho pra televisão, vejo a Inezita levantar da cadeira dela, ir até o grupo, conversar umas coisas... Aí ela faz um sinal com as mãos para as pessoas, como se dissesse para esperar um pouco. Aí vejo sair do palco o guitarrista do grupo. E eu perguntei pra ele, o que aconteceu? Diz que ela chegou pra ele e disse assim: “meu filho, em quantos programas de televisão você vai ter oportunidade de tocar com a guitarra? Muitos, né? Agora, em quantos você vai ter a oportunidade de tocar uma viola, ou um violão? Então, no meu programa, você vai ter que tocar viola ou violão, mas guitarra você não toca!” A gente pode pensar que é uma coisa meio xenófoba, mas isso é pra mostrar como ela conduzia o *Viola*. Então, se você pensar num programa que tem esse tipo de condução, e que ficou 40 anos no ar, imagina quanta gente já tocou lá. Essas reprises que ficaram eu acho que uns cinco anos no ar, é porque tem um grande público, que ainda gosta daquilo. E não é uma coisa que é imposta, não que como você pegar uma música de trabalho e ficar tocando cinco mil vezes e a pessoa vai gostar. Não, é uma coisa que está dentro das pessoas, muito da época da migração para os grandes centros. Muita gente fala: “eu vejo esse programa eu lembro da minha mãe, eu lembro da minha avó...” Então, tem toda essa herança, que vem vindo junto, que eu acho que acaba meio que explicando como é que um programa desse ficou no ar, mesmo sem a apresentadora e só com reprise. Qual outro programa que ficou tanto tempo no ar assim só com reprise? E duplas famosas do momento ela também não deixava. Ela falava que era uma deturpação da nossa música. Ela era muito firme com algumas ideias. A Inezita nasceu nos anos 1910 [1915], então ela tinha um pensamento diferente.

RP: Mas assim ela acabou ajudando a preservar essa cultura, né?

PF: Nossa, o que ela fez foi... E não só para viola, viu? Eu acho que o *Viola Minha Viola* é o topo do *iceberg*. Ela tem acho que 90 discos lançados e não só com a música caipira, tem música tradicional do Brasil inteiro. Então no Sul, várias escolas adotam um disco dela chamado *Danças Gaúchas*, que ela gravou, que ninguém sabe cantar mais, só acharam no disco da Inezita. Canções amazônicas... Ela se espalhou de um jeito, sempre preservando aquela coisa, a música que vem do povo.

RP: Bom, Paulo, acho que é isso, tocamos em vários pontos que vão contribuir com a tese...

Paulo Freire: Boa sorte, bom trabalho... Eu vou te falar uma coisa, meu terceiro livro, se chama *Eu nasci naquela serra*, que é sobre a vida do Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha, grandes nomes da música caipira. E eu fui fazer uma pesquisa sobre a vida dos três. Fui no arquivo da *Folha* [de S. Paulo] e do *Estado* [de S. Paulo] e só achei duas matérias sobre o Angelino no *Estado*. Nenhum desses grandes jornais do Brasil fez alguma matéria sobre esses três. Isso que você está fazendo é super

importante, porque a gente tem que firmar território, mostrar a importância disso. E tem muito preconceito né, hoje menos, mas sempre teve...

RP: É um instrumento marginalizado, até entre os músicos, tido como um simplório, que só serve para tocar música caipira...

PF: Você conhece a frase do Renato Andrade sobre isso? Ele era um grande frasista, ele sempre tinha umas tiradas... E tinha uma sobre o preconceito contra a viola. E ele, no Rio de Janeiro, imagina o que ele sofria de preconceito com a viola naquele tempo! Aí, ele falava assim: “viola é que nem mortadela: todo mundo gosta, mas tem vergonha de comer na frente dos outros” (risos).

Levi Ramiro: entrevista realizada em 21/07/2021

Viola é uma floresta, ainda não conseguiram engarrafar uma viola!
(Levi Ramiro)

Ricardo Polettini: Qual a sua relação com a música e como a viola entrou nessa trajetória?

Levi Ramiro: Eu sou nascido em uma cidadezinha próxima de onde eu estou morando, Uru [SP], que é bem pequenininha, só que eu fiquei ali até uns oito anos de idade. Depois, eu mudei para Campinas [SP]. E ali, até os 13 anos, que foi quando eu tomei contato com a música, comecei a mexer mesmo. As minhas referências eram as coisas da minha família, da minha avó, que gostava de catira, o meu irmão, o Paulo, escutava muito viola, meu pai cantarolava alguma coisa. A minha mãe é de Alagoas, ela veio de União dos Palmares para dar aulas nas fazendas aqui e conheceu meu pai. Então, ela trouxe essa coisa da poesia, da poética nordestina, da palavra, do cordel. E essas eram as minhas referências, eu ouvia ela cantarolar aquelas cantigas de ninar, às vezes coisas do Nordeste, as trovas, as sextilhas, aquelas quadras nordestinas. E o meu pai e minha mãe saíram da igreja católica e entraram em uma igreja evangélica. E eu, na igreja evangélica, conheci um cara que tocava violão, mas em dupla caipira. E ele começou a ensinar algumas músicas caipiras, *Saudades de minha terra*, só que no violão. Então, eu comecei com 13 anos no violão. Meu contato com a viola viria um pouquinho depois. Mas o primeiro contato foi com essa música caipira, meu primeiro professor de violão, digamos assim, era um cara de dupla caipira. Só que eu fiquei ligado naquela música gospel que tinha na época. Tudo bem, porque era muito bem executada pelos grupos, tinha o *Vencedores por Cristo*, tinha uns grupos lá de igreja muito doidos... O João Alexandre, que era um cara famoso, citado entre os músicos, manja pra caramba... E era uma música mais dentro da música popular, da MPB e da música do *Clube da Esquina*. Aí eu queria tocar aquela coisa, saí do caipira. Na minha inocência, caipira era muito “três acordes”, eu queria tocar bossa nova. Naquela época, pra tocar na noite, assim, e depois eu vim tocar na noite, comprei aquelas revistinhas, ficava estudando música na revistinha pra tocar na noite. Eu toquei dez anos MPB, era o que se ouvia nos barzinhos. Isso era começo da década de 1980... Em 1982 foi o contato, 1983 estudando, mexendo, mas em 1985 eu comecei a tocar. E tem uma curiosidade, é que eu montei um grupo, um quarteto, na igreja... Eu sempre fui meio torto (risos), meio diferente. E o quarteto que eu tocava na igreja era instrumental: eu no violão, o Herval no violão, uma mulher da Letônia, a Astrogilda, no bandolim, aquele bandolim napolitano, o bracinho bem fininho assim... E o Seu José Bueno na clarineta. Então, a gente tocava os hinos, tudo instrumental. Mas eu queria sair fora, depois eu saí da igreja, com 17 anos eu já estava fora da igreja. Eu queria tocar música popular, música do mundo, cultura popular, conheci as folias de reis. Aí, depois, eu vim ter contato com a viola, comecei a tocar viola mesmo em 1992, demorou praticamente uma década para eu ter contato com a viola. Aí, quando

eu assumi a viola, eu comecei a compor muito, minha produção musical aumentou muito, e a minha referência para tocar viola foi a música caipira, apesar de ter começado a ouvir música caipira com meu irmão, porque ele ouvia muito. Eu comecei a ouvir e a ter contato com a música dita “regional” brasileira, dos mestres João Bá, Dércio Marques, Doroty [Marques], Elomar Figueira Mello, todo esse pessoal, Xangai, esses compositores, sabe... Que tem um time de violeiros que são mais inteirados nessa música regionalista, João Arruda, Noel [Andrade], diferente dos que são mais da música tradicional caipira. É claro que, depois que eu peguei a viola, pra gente estudar viola, a gente tem que passar pelo repertório caipira. Então eu mergulhei, aí eu voltei para as minhas origens, voltei pra música de onde eu sou, do interior, porque a gente está aqui muito perto da música pós Cornélio Pires, que é o triângulo ali Botucatu, Sorocaba, Piracicaba... Eu estou próximo de Bauru, né? Então, foi assim meu começo, pronto! (risos).

RP: E foi essa música, dessa região que foi para o rádio, as duplas...

LR: A questão do Cornélio Pires, ele era um grande comunicador. Era jornalista, um excelente comunicador, contador de histórias, de causos, absorveu com muita propriedade aquela coisa de contar causo, além de ter o ímpeto de produzir as primeiras mídias da música caipira... Porque a música caipira vem daquela matriz do menestrel, né? Os causos eram longos... Você pega a cantoria nordestina, é tudo também dessa matriz, medieval, né? Os caras eram multimídia, pegava a viola e fazia tudo, a contação das guerras, dos romances, dos dramas... Eram a televisão da época! (risos). E é muito interessante isso, porque a matriz dessa cultura popular que a viola representa, ela vem dessa matriz, com interferência de povos diferentes. Você tem a influência moura, ali na Península Ibérica... Os instrumentos cordofones têm essa história moura, esses alaúdes, curtos, médios, longos, que gerou toda essa gama de instrumentos, essa variedade. A viola vem para o Brasil com um formato, um número de cordas variado, as afinações são inúmeras.

RP: E tem a história dos jesuítas com os índios, quando surgem os primeiros ritmos.

LR: Importante, que tudo isso está amarrado... E já que você está pesquisando isso, a comunicação, o violeiro tem esse papel, ele não vai lá, grava o disco e põe pra fazer sucesso. Ele gosta de olhar para a plateia! Quando ele trabalha, ele gosta de luz geral, ele gosta de prostrar, ele traz a atividade artística dele muito próxima dessa origem, dessa matriz. Porque ele aproveita para contar uma história, se ele não é um grande contador de causo, alguma coisinha ele vai contar, ele vai brincar... Eu, por exemplo, eu não sou contador de causo, eu conto alguma piada, brinco com alguma coisa que eu aprendi, ou brinco comigo mesmo, eu falo: “Ih, gente, eu gosto tanto de cabaça que estou quase me transformando em uma!” (risos). E aí vai interagindo, brincando, “pô, você faz instrumento com cabaça?” Só esse

lance de instrumento de cabaça dá muito assunto, né? O fato de você ser violeiro, o fato de você gostar da natureza, gostar de pescar, isso dá muito assunto.

RP: E você se considera um cara rural ou urbano? Você é um caipira?

LR: Eu sou muito rural. Pra você ter ideia, quando eu fui pra Campinas, com oito anos, quando eu tive contato com a música que eu falei pra você, eu ia pra lagoa do Instituto Agrônômico pescar. Eu ficava no meio do mato armando arapuca. Eu ia com meu pai trabalhar, ele trabalhava como operador de máquina-esteira, fazendo abertura de loteamento, e eu ficava lá procurando lugar para armar as arapucas. Eu pescava na lagoa do Taquaral. Muitas vezes, nós comemos mistura de tilápia que eu peguei lá no Taquaral, mas isso há muitos anos! Hoje não tem condições, por causa da poluição, que é terrível. Naquela época não era tão poluído. Tanto eu quanto meus irmãos, eu sou o caçula, a gente pescava na lagoa do Taquaral, pra você ter ideia. Então, eu sempre tive um comportamento rural mesmo estando na cidade, não perdendo esse contato com esse mundo mais rural, da natureza.

RP: E tanto que você voltou pra sua chácara, né?

LR: Voltei e não saio daqui.

RP: Você compõe aí mesmo, nesse ambiente mais natural? Acha importante isso, estar no campo para compor?

LR: Olha, você quer saber de uma coisa? É importante, mas tem um lugar... Já vi até outras pessoas comentarem que é muito bom de compor, que é viajando, andando, ali no carro. Quando você anda... Bom, tem toda uma questão química aí, né? Que a medicina já prova, que você ao caminhar tem uma movimentação de hormônios, isso ativa, começa a fluir, seu pensamento viaja. E esse momento é importante para a criação, quando você entra nessa dimensão de pensamento. Mas eu também fico em casa, toco... Aqui é bom porque tem silêncio. Você dorme com silêncio, isso é importante pra caramba! Para mim, pelo menos, é importante. Se você está num lugar com muito barulho, é duro... Então o silêncio ajuda pra caramba, porque você está trabalhando com uma música que tem esse espírito, né? Se você for um roqueiro, você liga as coisas na garagem ali mesmo e mete o pau, fio, bateria, guitarra, combina até com o próprio barulho da cidade. Você pode ver, por exemplo, o Paulo Freire, que a gente teve contato, um amigo, a gente trabalhou muito tempo, e é um cara que eu admiro demais, um mestre... O Paulo foi buscar uma viola que ela não tem muita relação com o pós-Cornélio Pires. É uma viola mais lá do sertão, que ainda guarda aquela coisa da observação da natureza, muito mais... Escuta o canto de um pássaro, tenta fazer igual... A gente acaba fazendo isso também, o barulho da água... Isso inspira a gente, né?

RP: É, eu conversei com o Paulo Freire, sobre o trabalho de vocês juntos, ele me contou da dificuldade de tocar o pagode... O que ele faz não é o caipira, né?

LR: Não, ele faz lundu, ele faz outras ondas que vêm dessas violas ligadas muito com os toques europeus e que vieram e fundiram com a cultura rural, assim, em lugares mais inóspitos, não em lugares mais centrais. A técnica é diferente, se encontram afinações diferentes mais lá do que aqui. Aqui você tem... A viola caipira pós-Cornélio Pires tem muita afinação, tem a meia-guitarra, tem várias, mas o cebolão é o que você mais encontra, que é o mais usado pelo caipira.

RP: E essa música caipira, pós-Cornélio Pires, radiofônica, midiática, ela vai se transformando ao longo da história... Começam a vir outras misturas, a guarânia, isso se intensifica e a viola começa a sair dos arranjos, ficando de fora da vertente mais comercial. Mas, a viola entra nos festivais, nos anos 1960, tem as músicas *Disparada*, *Ponteio*, e chega nessa viola mais instrumental, já nos anos 1970, com o Renato Andrade, até os dias de hoje, em que se conserva algo da tradição, mas incorpora elementos mais universais. Como é isso na sua música, você se acha mais aberto a influências ou busca uma sonoridade mais tradicional?

LR: Eu na verdade componho muito intuitivamente, das minhas bases e das pedrinhas que eu recolhi pela vida. Se eu passei pelo violão, pela MPB, eu vou trazer isso, se eu toquei *Clube da Esquina*, eu vou trazer de alguma forma, se eu toquei música caipira, eu também vou trazer. O que eu percebo, assim, é que essa trajetória da viola, não existe um ponto que você marca, de mudança. Igual você disse, onde a viola começou e onde ela começa a sair da história? O que eu percebo é o seguinte, a viola já chegou no mundo acadêmico, já está sendo estudada mais, isso é um ponto que pode ser o mais marcante nessas mudanças. Porque tirando isso, eu percebo que ela tem um caráter de cultura popular mesmo, de uma multiplicidade gigantesca. Se você entrar numa floresta... Eu até brinco numa música minha, que viola é uma floresta, ainda não conseguiram engarrafar uma viola! Eu vou explicar o que é isso. Seria pegar uma coisa de viola, porque ela é tão múltipla, ela tem tantas possibilidades, que ela não tem uma técnica, uma regra definida. Você não fala “você toca viola desse jeito!”. Não, você toca viola de duzentos mil jeitos! E com não sei quantas afinações, em tantos estilos, você pega do Sul até o Nordeste, você tem a viola fandanguera, e tantas outras, e esse momento da viola hoje se difere por que? Ela caiu na mão de músicos que têm formações diferentes, e eles começaram a usar o instrumento mesmo. A própria citação que você fez, quando ela entra na MPB é através de guitarristas, e não de violeiros. O próprio Heraldo do Monte diz, “eu não sou violeiro, sou um guitarrista que pega uma viola e toca!”. Toca até na afinação de guitarra. O Renato Andrade não, ele saiu da música erudita, estudando violino, só que ele pegou a viola e entrou com aqueles toques lá do sertão, parecidos com os que o Paulo Freire viu ali, que o Tavinho Moura viu, essa viola de Minas. Então, viola viola mesmo, dizer que é assim que toca, usada com as características básicas, com as cordas soltas, usar bastante pedal, a técnica da pinça na mão direita, e o mais importante, que, para mim, que eu faço algumas oficinas, que é uma praia

minha, eu não sou um virtuose melódico, eu componho minhas coisas e tal, virtuose é relativo, né, eu não sou um cara tecnicamente veloz, não tenho essa história de tocar choro na viola, improvisar, eu não tenho isso aí. O que eu tenho é a levada, a mão direita, eu entendo, até modéstia à parte, muito dessa variação rítmica, porque eu toquei, eu toquei muito, polca, chamamé, cururu, rasqueado, cateretê, cateretê-sambado, pagode nordestino, pagode caipira, corta-jaca, cipó-preto, tem ritmo que não acaba mais. E depois que abre a fronteira, que vem essa influência do Sul e mexicana, você tem guarânia, rasqueado, o chamamé, querumana, huapango, carrilhão, olha cara, só esses ritmos de fronteira, polca paraguaia... E tem uma propriedade muito específica cada ritmo. Tem muito da questão melódica e o jeito de cantar. A observação dessas nuances, desses detalhes, que eu acho que tem a ver com a história da viola. A viola é tão cheia de detalhes que o pessoal começou a encostá-la. O pessoal desistiu de levar a viola pra essa música mais comercial. Você pega, por exemplo, a música americana, tem a presença do banjo, bandolim, no *country* americano, os caras usam pra caramba, até nas músicas mais pop e comerciais deles. E com a viola não aconteceu o mesmo, você tem razão, ela não foi para o lado mais comercial. O pessoal faz umas firulas. Eu lembro que os caras faziam disco de pop sertanejo e me convidavam para participar, pra tocar uma, duas músicas, mas o resto era só isso que já ouviu aí.

RP: Curioso que as duplas comerciais sempre fazem referência às raízes, mas poucos tocam viola... E mesmo assim, ao vivo, isso se restringe a um momento específico do show, apresentado como algo exótico.

LR: É, faz uma menção caricata, né...

RP: Mesmo nas rádios comerciais da linha sertaneja, há pouco espaço para a música de viola. Quando tem, são em horários mais restritos.

LR: É como se todo mundo que gosta de música caipira estivesse fadado a acordar às cinco da manhã se quiser ouvir no rádio! A pessoa que dorme às quatro da manhã e acorda à uma da tarde nunca mais vai ouvir! Isso tá ligado a essa cultura sobre a roça, que o pessoal acordava cedo... Mas só que se ouvia o dia inteiro isso aí. Teve um momento que a música caipira teve uma presença na mídia, no rádio, muito forte. Aconteceu isso já com a música caipira, 1940, 1950, e depois aconteceu isso aí, do jeito que você está falando aí. É engraçado isso daí, principalmente no Brasil, que tem essa fraqueza, essa desestrutura educacional que fere a questão cultural. E outras coisas também, de moral, dizer que é um país laico, mas não é laico, né? É tudo muito imposto, isso destrói as matrizes culturais. Eu não tinha essa percepção. Como eu falei pra você, eu comecei a tocar numa igreja evangélica. Hoje eu sei o terror que é a influência desse mundo fundamentalista, da pressão fundamentalista. Não que você não possa ser cristão, você pode exercer o que quiser, mas só que isso não dá a liberdade de os povos exercerem suas matrizes, o afro-religioso, o indígena, o que seja. Então, nós temos no Brasil essa fragilidade. Imagina dentro da própria questão cultural, a própria música mesmo, dá dó, né? Aí vem aquele discurso

de algumas pessoas, de que não se faz mais música boa... Isso também incomoda muito esse pessoal que é de uma geração mais nova. Porque a gente vê uma gama de estilos e compositores de vários estilos, da boa música brasileira, fazendo coisas excelentes. E a gente fica amarrado naquela máquina perversa, nesse monopensamento. O chapado é uma coisa geral, que corta a floresta e planta soja, planta cana... Que corta todos os ritmos e põe o batidão, entendeu? Então, você corta um palavreado todo rico e por um “e aí?”, “pô”, “pá...” Muda o gesto, muda a linguagem, vai empobrecendo os detalhes e as coisas bonitas estão nos detalhes. A preocupação é que, com a morte do detalhe, pode vir a morte da canção, a morte da poesia. A poesia é cheia de detalhes, de metáforas. Acabar com o mundo dos sonhos que está na arte popular brasileira é um pecado muito grande. E isso influencia muito, porque o que não está interessante comercialmente é eliminado.

RP: Nesse sentido, você acha que a música que vocês violeiros instrumentistas fazem é uma forma de resistência? Que leva essa música em frente, mas também inovando, trazendo novas referências... É quase que um novo gênero na música brasileira, não acha?

PF: Sim, eu até acredito que, dentro do corpo desses artistas, amigos, são todos amigos e tal... Nós temos um movimento no Brasil de música, que é o movimento da música que se faz com viola, é um movimento grande, que não diminui, pelo contrário, ele só cresce. E cresce não ao ponto de afetar o mundo geral da mídia musical, mas ele caminha em paralelo e é verdadeiro, sabe? É um acontecimento se a viola chega na universidade, se as pessoas se formam em viola e dão continuidade em seus trabalhos, em solos, duo, trio, orquestra, o que seja, é real, isso acontece! Eu vejo que existe uma proporção meio que coerente, continua-se a fazer uma música com viola de altíssima qualidade, mas em relação ao que está fora disso, a música mais comercial, também aumentou numa proporção muito grande. Então tudo cresce junto, mas parece que não mudou muito. A gente tem pouco espaço faz muito tempo, ele aumentou sim, mas só que o buraco também aumentou.

RP: E vocês são todos independentes, gravam seus próprios discos, compõem...

LR: É um histórico diferente... Vamos pensar dos anos 1930 aos anos 1980, você tinha que ter contrato com uma gravadora, tinha que ser um artista muito diferenciado para conseguir um contrato. Então, era difícil ser um artista que assinasse com uma gravadora. Hoje, de alguma forma, democratizou a possibilidade de você exercer sua arte, mas também deu uma nivelada [gesticula para baixo], porque essa mídia, por exemplo, dada a nós, que é o celular, em que você produz e filma e tal, ela é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo que é democrático, te dá possibilidades, mas não tem um critério. Eu não sei, não tenho verdade nenhuma sobre isso, nem sei se é verdade que existe critério (risos). Eu acredito na liberdade, eu tenho que respeitar a liberdade. Então, eu nunca vou oprimir alguém que produz a sua arte, dizer que não presta. Eu não posso falar do funk carioca, eu não moro lá na favela, eu não nasci lá, eu não vou falar mal nunca! Eu tenho essa consciência hoje. Você tem que criar

maturidade pra entender como funciona. Existe uma pressão mercadológica que oprime o trabalho da gente, porque leva a pessoa a pegar uma coisa mais mastigada, uma coisa que está ali, amor, sexo e flor... Ninguém tem uma reflexão diferenciada, trabalha com uma coisa mais elaborada, que precisa mastigar um pouco mais. A gente sente porque gosta da questão artística, gosta da estética da arte também, se preocupa com as coisas. Não estou dizendo que eu sei qual que é. Não existe uma verdade, existe uma preocupação que isso ocorra, que perca valor, que seja tudo muito fútil, de qualquer jeito. É um caminho meio maluco esse caminho. A gente sabe que muita gente era privada de mostrar o seu potencial artístico, mas ao mesmo tempo você entregar isso pra todo mundo ficou uma coisa meio perigosa.

RP: E você se dá bem com a internet, com a tecnologia? Você se grava, se produz?

LR: Eu acho que a nossa geração engatinha nisso, sofre, tem uma resistência, é terrível... Já estamos fazendo as *livezinhas*, já estamos fazendo reunião no *Google Meet*, aprendemos entrar no Zoom, estamos aprendendo a produzir uma coisa que não é da nossa área, que se chama audiovisual. Eu não edito. Eu não quero saber de editar audiovisual. Primeiro porque eu tenho uma atividade paralela que é construir instrumentos, sou artesão de instrumentos. Então, eu não quero ter estúdio. Eu já comprei e já vendi tudo, eu não quero saber, eu não vou ter estúdio, nem coisa simples. Eu faço no meu celular. Até se precisar de alguma coisa profissionalmente, eu falo, eu mando em *full HD*, já tenho feito isso, em projetos isso tem funcionado. Quando a coisa é muito grande e tem que trazer o profissional de audiovisual, a gente faz um projeto pra isso, porque pra bancar esse registro é muito caro, porque o audiovisual é caro em relação às outras produções de mídia. E a gente estava acostumado a compor e ir para o estúdio gravar, fazer edição de áudio e não de vídeo. Isso aí mudou tudo, hoje tem a necessidade de você ser visto e não ser ouvido só. Então, é aquela coisa que o Tom Zé fala, da ditadura do olhar, da visão... E do momento performático também, as pessoas estão vendo mais e ouvindo menos. As pessoas não conseguem fechar o olho e ficar ouvindo a música. Fica vendo o que a pessoa está fazendo, o que ele está tocando... Às vezes você manda um vídeo, tem um cara de boné lá atrás na imagem, a pessoa comenta “o fulano está bonito ali atrás de boné, hein?”, mas nem está ouvindo o que você está tocando, porque ela está ali no visual, tudo ali está pegando ele. Então, é maluco esse mundo, é um mundo novo pra gente.

RP: E você acha que isso acaba interferindo na música?

LR: Eu não sei, acho que dá uma certa brochada, era tão legal fazer um álbum... Você vai fazer um álbum de doze músicas, você conta uma história ali através das faixas, uma dialogando com a outra. A gente estava aprendendo a fazer isso, agora acabou. As pessoas escutam segundos de música. O mundo do audiovisual, digamos, a televisão já tinha essa cara. Quando você ia fazer um programa de televisão, o cara pedia “toca um pedacinho de uma música aí”. É igual chegar e pedir cinquenta centavos de uma

música, dá um real de pão (risos). Dá um real da sua música aí, um não, dá dois reais... Pô, você tem que me dar tudo! Imagina isso comparado com o começo da nossa conversa. Vamos fazer um paralelo para a gente ver os extremos: o cara chegava, só tinha ele, ele cantava, todo mundo juntava na frente dele, igual ao homem da cobra, que vende a gordurinha do peixe-boi. Ele fica ali, enrolando... Os cantadores de coco mesmo, ele canta mesmo só no fim, ele fica conversando, tirando sarro do público, juntando dinheiro para depois cantar. Então, os caras tinham tempo, e as pessoas tinham tempo de ficar vendo, né? Estrangulamos o tempo, estamos todo mundo sem tempo, ninguém tem tempo, e é uma puta mentira, às vezes. Vamos fazer isso? “Ah, eu não posso, estou sem tempo”. Todo mundo é muito ocupado, nossa!... É incrível, todo mundo está ocupadíssimo! “Hoje eu não posso, amanhã eu não posso...” Aí você vai ver, a pessoa não faz bosta nenhuma! Desculpe o palavreado (risos). Não está tão ocupada assim... Criou-se até essa mística de que temos que ocupar o tempo. O tempo foi estrangulando, deixamos o tempo muito veloz, muito cruel.

RP: E a música tradicional não tinha tempo, a partir do momento que precisou caber no disco...

LR: Olha, você quer ver um exemplo? Você pega um cantador assim, uma matriz lá de trás... Pega o Cego Oliveira, o Cego Aderaldo, que tocam rabeca. E pega eles cantando um romance... Demora meia hora, cara! Um romance! Quem fica sentado ouvindo uma música por meia hora? E aquilo é tão, digamos, entre aspas, primitivo, sem tirar o valor, né? Eu sempre falo que eu trabalho com coisas que são simples, rústicas e, de certa forma, primitivas. Por exemplo, a minha matéria prima é a cabaça. Hoje temos cada tecnologia, cada madeira, e eu estou trabalhando com a cabaça. E não é pra desmerecer, existe uma distância grande entre simples e medíocre e entre rústico e mal feito, né? Tem que tomar sempre cuidado com isso... Você escuta um Cego Oliveira, é rústico, uma matriz, mas é lindo, cara, é maravilhoso! Te dá uma zerada no HD! (risos). Porque, com as referências que você tem hoje, você tem a capacidade de produzir um áudio com recursos infinitos. Só o processo de edição, fora questão de equipamento, *plug-in* pra você alterar, mudar e criar efeito... Só de edição, o que você consegue fazer hoje, né? E em relação a essa música, o cara pegar uma rabeca, ou senão uma viola de cocho, com corda de barbante, o cara fazer a música dele ali... Então, é bom a gente ter contato com esses dois extremos. Eu vou fazer uma comparação louca aqui: sabe quando você vai comprar perfume? Não sei se você já viu, eles põem um pote com café pra você cheirar... Porque você cheira tanto perfume que você perde a referência. E eles te dão o café pra voltar. Então, é que nem cheirar café escutar isso aí. Dá uma zerada: “agora eu posso escutar o que eu quiser!” (risos).

RP: E a luthieria, o fato de você fazer seus próprios instrumentos, como isso afeta sua música? As violas de cabaça, por exemplo, você só tem feito esse tipo de viola?

LR: Eu resolvi dar uma selada, marcar esse momento no meu trabalho e arriscar a fazer outros tipos de cordofones com cabaça, como no disco *Purunga* [2017], em que eu acabei construindo todos os

instrumentos, eu gravei só com instrumentos feitos com cabaça. Ali, todos os instrumentos são de cabaça. Tem dois ou três instrumentos que eu não construí, de percussão e cordofone. O resto, bandolim, cavaquinho, charango, *lap steel*, rabeca, violão, viola, contrabaixo de cabaça, tudo de cabaça! Agora eu estou fazendo um quatro venezuelano, o primeiro que eu faço. Já fiz *ukulele*, estou experimentando... Invento alguns instrumentos também, misturo tipos de corda... Mas, o mais conhecido mesmo é a viola de cabaça. Então, como eu experimentei também o trabalho de construção, tive contato com mestres incríveis, tanto da parte da construção mesmo, de instrumentos populares e até desconhecidos, como luthiers famosos, que me ensinaram muito. E o contato com José Eduardo Gramani, por exemplo, já falecido. Ele era um mestre, um maestro, violinista, que incorporou a rabeca, se tornou um rabequeiro. E rabeca não é um violino mal feito, rabeca é um outro instrumento. Ele tinha todo respeito pela rabeca. E ele me mostrou um caminho muito interessante desses instrumentos despadronizados, que a diferença é só essa: não que seja maior ou menor, os instrumentos feitos dessa forma, com formatos diferentes, que é o caso da cabaça, que não se repete nunca, são instrumentos despadronizados, sem um padrão definido de tamanho. Você tem o tamanho da escala, que é a distância entre os apoios das cordas. É isso aí que define. Então, você pega o cavaquinho e o bandolim, é 34 centímetros. A viola é 58, o violão 65, 66... O baixo, 78. Então, essa proporção, em decorrência do tamanho da escala, e da altura também, é um instrumento mais grave... Já que é instrumento acústico, tem que ter área para gerar isso. É um instrumento agudo? Menorzinho... Então, respeitar, observar isso, pesquisar, experimentar... E o que é interessante, em relação ao Gramani, é que ele percebeu que dava pra se pensar numa música para cada instrumento. A viola mesmo, eu conversei com luthiers amigos, eles falam “essa viola é boa pra tocar música tradicional, raizona, fazer um batidão... Essa já é mais gravona, as notas dela vão longe, é legal para um violeiro mais erudito, para tocar num teatro...” Então, as violas têm características também, elas não são padronizadas, inclusive as de madeira. Porque a viola em si mesmo, ela já é um instrumento despadronizado. Você não tem viola só de um tamanho. Tem mais acinturadinha, mais igual violão, maiorzona... E essas de madeira, normal, tem a de Queluz... Lá em Portugal, tem a caniça, beroa, amarantina, todas com formas diferentes, número de trastes diferentes, afinações e tipos de cordas diferentes... Aquelas de doze cordas em cinco ordens: duas, duas, duas, três, três... Depois tem a dupla, que é de seis ordens, mas não é violão de doze, a escala é menor que a da craviola. A craviola é escala de violão. É um instrumento que o Paulinho Nogueira sugeriu, um violão de doze com formato arredondado, mas é um violão de doze... É que nem um *folk* de doze. E a escala é 660 [milímetros], o bordão mais grave, muda a tensão, o tipo de corda. Antigamente se usava corda de arame, a tecnologia de fabricação das cordas era outra. Hoje tem níquel, que junta no aço e ele se transforma em inoxidável e resiste muito mais. Tem uma variedade de enrolados de cordas, tem cobre, cobre prateado, bronze, bronze fosforoso, níquel, cromo, vários tipos de metal, que fazem aquelas partes enroladas. Na lutheria você tem uma gama enorme de assuntos. Na afinação também, você tem a melhoria nos gabaritos para fazer a escala, melhorou muito! Hoje tem tecnologia de corte por gabarito com laser, com precisão de

três casas depois da vírgula! Então, a questão tecnológica melhorou e os próprios músicos também melhoraram os instrumentos juntos com o luthier. Porque quem constrói o instrumento não é só o luthier, é o músico também. Vou dar um exemplo, saindo da viola, pega o bandolim de dez cordas. Olha como o Hamilton de Holanda é importante, ele empurrou os luthiers a fazerem o bandolim de dez cordas, o comum era o de oito. O de dez é um instrumento que está sendo evoluído, está entrando em evolução. E ele junto com o luthier, vai dando informação. É assim que se constróem os instrumentos.

RP: E a indústria da viola também melhorou, hoje as violas têm captadores bem melhores que os de 20 anos atrás, braço com tensor...

LR: Hoje você não precisa nem colocar um pré-amplificador numa viola, se você por um *piezo* [tipo de captador de contato com o tampo do instrumento] legal, tem pedal que simula [microfone] *Neumann*... Porque o som ficou digital, né. Tem gente que é romântica, que gosta daquele som mais saturado dos captadores magnéticos, da guitarra adaptado na viola.

RP: Acho que é isso, Levi, com essas entrevistas, vou tentar dialogar com vocês na minha tese...

LR: A própria música tem uma força de comunicação incrível, uma linguagem universal incrível! Mas a figura do violeiro é interessante. Eu tinha uma certa timidez no começo, muita ansiedade, mas eu tive contato com pessoas de diferentes formações filosóficas, pessoas que praticam yoga, aí te ensina fazer uma respiração... Você também começa a ler nesse percurso pessoas que te levam mais para o lado da filosofia, mais para a literatura. Isso acaba moldando a formação do violeiro. Claro que isso tem muitas faces. Um fator importante é a viola ter passado nas mãos de músicos de formações diferentes, isso é fundamental. Veja mesmo a história do Ricardo Vignini e o Zé Helder, os meninos do rock, eles pegaram a viola e levaram essa linguagem onde o pessoal que só tem contato com a guitarra vai ter contato com a viola, e a importância disso é muito grande! A viola pode ser incorporada no choro, você vai no mundo do choro, eles são extremamente tradicionais, e se a viola executar bem, ela vai fazer um papel ali, de instrumento de choro. Então, a importância de a viola ter passado por essas mãos, eu acho que esse momento único da viola que estamos passando é em decorrência disso. E a tradição se garante e se mantém. Sempre tem um menininho de chapeuzinho querendo tocar Tião Carreiro.

RP: A partir do final dos anos 1990, início dos anos 2000, nessa época que a figura do violeiro instrumentista começa a surgir com força, no circuito universitário, no Sesc, por exemplo, o Roberto Corrêa, o Ivan Vilela, Paulo Freire, você mesmo...

LR: Uma figura importante também é o Almir Sater também, uma figura até mitológica, sem querer gastar essa questão de mito, o Tião Carreiro é um mito sim, como o Pelé, os *Beatles*, sei lá... Mas o Almir também é um cara que influenciou muito as pessoas. Se você conversar com a Letícia [Leal], ela vai te contar, quando ela ouviu o Almir Sater tocando *Luzeiro* ela disse “eu quero ser violeira!”. Eu não,

quando eu vi o Tavinho Moura no disco *Caboclo D'água*, que eu falei, quero ser violeiro também... Apesar de eu ser fã demais do Almir. A figura do Almir é importante para mim porque ele, através dos contatos dele, porque ele veio a ser um sujeito famoso por causa das novelas, mas isso não tem nada a ver com o Almir músico. Ele tinha contato com o Zuza Homem de Mello, essas pessoas da música, que levou a viola para o [festival] *Free Jazz*, isso é importante demais, esse papel do Almir, de levar a viola para esse mundo do jazz. Esse time todo, o Almir, Roberto, Ivan, eu vim um pouco depois... A gente vem produzindo material dessa viola instrumental, que agora é esse mundo aí...

RP: E o interessante, quando a viola se funde com outros universos, como o rock ou o jazz, parece que ela consegue manter uma sonoridade bem própria. O Ricardo Vignini, por exemplo, mesmo quando grava músicas do *Led Zeppelin*, soa com um certo sotaque caipira. Até porque, se fosse para soar igual, seria mais prático um violão de 12 cordas, não é mesmo?

LR: Claro, daria pra fazer tranquilo. O violão de 12 cordas tem alguns músicos brasileiros que usam muito, o Manassés [de Sousa], o Capenga, nos discos do Pena Branca e Xavantinho, usou muito o violão de 12, o Almir mesmo é apaixonado pelo violão de 12. Só que é diferente de viola, essa coisa da afinação aberta obriga você a criar um sotaque, a tocar com um certo sotaque, porque tem muita repetição de nota, então acaba caracterizando. Que é o que o Ricardo [Vignini] está falando. Você pode fazer um rock, mas não tem jeito, ela fica aparecendo ali, a levada vai para outro lado. Então, se você tem essa percepção, esse bom senso, bom gosto de fazer a ligação, você começa a jogar justamente de propósito dentro desse mundo diferente a levada da viola mesmo.

RP: E é isso que faz a viola permanecer mesmo dentro das misturas, um instrumento à parte, com uma estética muito própria, não é?

LR: Isso. Um cara tradicional importante, que é um ponto de ligação dessa viola caipira com a viola mais MPB, por exemplo, é o Adauto Santos. Ele é importantíssimo, tocava nos bares de São Paulo, era amigo do [Paulo] Vanzolini... Então, ele flertava com a MPB. O Adauto produziu um disco com o João Pacífico que se chama *Caipira, raízes e frutos* [1980], procura essa obra, cara, é impressionante! Eles vão da música caipira que nós estamos falando aqui, aquela coisa mais do trovador, até chegar num Paulinho Nogueira tocando *Disparada* na craviola, com Toninho Café no meio tocando *Reciclagem*, do Zé Geraldo. Então, essa ponte, o Chico Buarque, o próprio Tom Jobim flertava com as histórias da música rural, quer dizer, a nossa música brasileira bebe muito na fonte da cultura popular, todos, até os eruditos, Guerra Peixe, Villa-Lobos, todos eles beberam, em algum momento vai ter uma violinha ali.

RP: O Ivan Vilela gravou um disco de viola e piano com o Benjamin Taubkin...

LR: Fantástico! Olha, o papel Ivan faz, dos rearranjos, porque ele é um grande arranjador, além de ser um grande violeiro, um grande mestre. Então, o pessoal da música erudita se atrai muito para essa possibilidade. Ele é uma escola, o Ivan. Tanto que quantos alunos se formaram aí sob a tutela dele e estão seguindo esse caminho, de pegar a viola e propor releituras de clássicos? Então, a viola tem um grande potencial junto com esses instrumentos.

RP: Parece que quanto mais ela se distanciou do sertanejo comercial, mais ela se fortaleceu nesse outro lado...

LR: É verdade. Quem toca uma música tradicional na viola já dá o recado. Eu também, sou muito experimentalista, fico inventando coisas e tal... Eu já fiz trabalhos com o Ricardo [Vignini] usando efeitos e *plug-ins* e tal, mas eu sinto que quando eu pego uma viola e faço um batidão, é aí que eu dou meu recado! O cara fala assim, “isso é viola!”. A importância de você respeitar o repertório tradicional e passar por ele. Não que você vá fazer só isso, mas tem que passar por isso. É que nem o cara que gosta de blues e não tem vontade de ir ali no Mississippi. O cara que gosta de viola, ele tem vontade de ver uma folia de reis, ele tem vontade de ver uma viola dentro de uma matriz mais tradicional.

RP: E como estão essas matrizes hoje, como sobrevivem?

LR: Ah, é raridade, tudo raridade, é muito difícil. O que tinha aqui perto de casa acabou tudo, pra você ter ideia. A *Folia dos Duarte* não tem mais. Em Minas, eu fui há muito tempo atrás tinha um grande número de folias, agora não tem mais. Porque tem a questão da pressão do fundamentalismo religioso. A manifestação artística em que a fé está inserida, a interferência de outra manifestação arranca, acaba com ela. Onde a viola está inserida em festas e culturas que têm matriz religiosa, digamos a congada, moçambique, folia de reis, isso corre grande risco com a pressão do fundamentalismo religioso. A outra questão é a própria disseminação dessa cultura popular, os jovens, filhos desses mestres, já não estão querendo seguir mais. E outra coisa, você abrir a sua casa para receber uma folia como tradição anual é uma coisa que fortalece muito a questão cultural. E quem hoje em dia faz isso? Que fala: “esse ano eu vou receber uma folia em casa!”. Não tem mais ninguém que faz isso.

RP: Essa ritualidade não tem mais no mundo da viola...

LR: Não tem. Existem outras manifestações? Existem, festa de colheita, festa de carnaval, do profano, tem. Mas tem muita coisa ligada à questão da fé em que a viola permanecia ali. E é uma pena que isso corre um risco grande de desaparecer.

RP: Levi, acho que é isso, conversamos bastante...

LR: Muito bom, prosa boa... É sempre bom, porque eu me fortaleço também, fazendo esse tipo de conversa eu me esclareço, depois eu faço uma avaliação de tudo o que eu conversei, se ficou bom o que a gente conversou, se eu podia ter falado outras coisas... Isso é um amadurecimento diário, constante.

RP: Para mim também, essas conversas com vocês violeiros têm sido muito enriquecedoras.

LR: É legal, porque a gente que trabalha com instrumento que tem uma matriz muito dentro da cultura popular mesmo, a gente tem uma coerência, né cara? Eu não vejo incoerência. Eu sei que cada um tem a sua vida pessoal e seus problemas, isso é normal, mas não em relação ao conceito e em valores. Se você conversar com o Paulo Freire e depois for ouvir a música dele, vai encontrar uma coerência, a mesma coisa o Ivan, o Roberto Corrêa... Essa música é coerente e ela se fortalece por isso também.

Ricardo Vignini: entrevista realizada em 20/07/2021

Aqui do lado da minha casa não tem seriema, tem a sirene da polícia. Eu fui criado até meus vinte e poucos anos na Vila Santa Catarina, perto da periferia de São Paulo. Então, eu convivi ali mais com o [rapper] Thaíde, saca? Os bailes de break, como se falava na época (risos). ou qualquer outra coisa. Então, a minha música é urbana.
(Ricardo Vignini)

Ricardo Polettini: Como é sua história com a música e em que momento a viola entrou nessa trajetória?

Ricardo Vignini: Neste ano, estou completando 30 anos de carreira, que sou músico, que eu toco, que sou profissional. Eu considero a data pelos primeiros cachês que eu ganhei na minha vida. Eu tocava guitarra e, minha família, eu tinha uma base musical em casa, uma pirâmide que era assim: meu pai gostava de jazz e música erudita, junto com minha mãe, que acabava sendo isso também, meu irmão gostava de [heavy] metal e minha avó gostava de Tonico e Tinoco. Minha mãe era de São João da Boa Vista [SP], minha avó de Águas da Prata [SP]. E minha avó falava de catira, dessas coisas. Mas, quando você é moleque, você fala “não, eu quero é rock, não quero saber disso aí não”. E aí eu toquei rock pesado por bastante tempo, depois comecei a tocar blues... Você vai fazendo aquela escalinha, né... Você escuta *Metallica*, vê que o cara do Metallica escuta *Led Zeppelin*, aí você vê que o cara do *Led Zeppelin* ouve [Muddy] Waters, aí comecei a tocar blues. Comecei a tocar com a afinação aberta. Aí, eu comecei a reparar que a viola utilizava a mesma afinação que a gente usava pra tocar blues. E não só isso, é a mesma origem, a música rural. E o rock é totalmente montado em cima da música rural, do country, do blues. E eu pensei: a gente tem uma coisa aqui que não está usando, não está prestando atenção. Aí eu comecei a tocar viola. Eu comprei minha primeira viola, uma *Del Vecchio*. Fui lá na fábrica comprar na época, não lembro direito o ano, [mil novecentos e] noventa e poucos. Eu quis aprender mesmo, nesse começo, o que era a tradição. Queria saber o que era o pagode de viola.

RP: Seus pais eram músicos?

RV: Não. Meu pai era um entusiasta de música, gostava muito. Mas quando comecei a tocar viola, eu já era órfão. Eu perdi meu pai com 6 anos de idade e minha mãe, quando eu tinha 20 anos. Então, ela acabou não vendo essa minha transição para a música do interior. Eu acho que até o fato de eu ter ficado órfão me fez ir atrás dessa origem, da onde eu vim, de onde veio minha família, entender melhor essa coisa. Então, eu sou aquela coisa, a volta do cara que foi pra São Paulo para trabalhar e tudo mais e agora, tentando entender as origens. Aí eu comecei a estudar viola, a raiz, queria entender tudo. Só depois de muito tempo eu me dei ao direito de poder mexer nas coisas do “HD” da cabeça. Eu já toquei blues, rock, não dá pra negar. Talvez o sucesso dos meus trabalhos é porque eu sempre deixei isso muito claro. Teve muito violeiro que, quando apareceu, que teve a mesma origem que eu e que, de repente,

virou o “oh, sou rural, sou do campo”. E não era. E eu sempre assumi minha origem, minha verdade na música é essa mesmo.

RP: Você é um cara urbano...

RV: Sou total urbano. Estou do lado da avenida Bandeirantes aqui [em São Paulo, capital]. Aqui do lado da minha casa não tem seriema, tem a sirene da polícia. Eu fui criado até meus vinte e poucos anos na Vila Santa Catarina, perto da periferia de São Paulo. Então, eu convivi ali mais com o [rapper] Thaíde, saca? Os bailes de *break*, como se falava na época (risos). ou qualquer outra coisa. Então, a minha música é urbana.

RP: Acha contraditório buscar na música rural uma essência para sua música, que é urbana?

RV: Cara, tem uma coisa interessante que é o seguinte: sabe quando que eu fui conhecer melhor esse tipo de música? Por volta de 2002, a gente começou a convidar o Edson [Fontes], que era dos *Favoritos da Catira*, e que hoje canta no *Matuto Moderno* também, para participar de uns shows com o grupo de catira. Junto com o Edson, eu conheci também o pai dele, o Mestre Oliveira, esse pessoal é lá de Guarulhos [SP]. E junto com essa turma, eu conheci muito da cultura caipira raiz mesmo. Inclusive, o Zé [Helder], que toca comigo no *Moda de Rock*, nasceu em Cachoeira de Minas, que é uma cidadezinha perto de Pouso Alegre [MG]. Ele é da roça mesmo, saca? Só que ele é professor do Conservatório Municipal de Guarulhos. Aí todo mundo perguntava pra ele se tinha conhecido a música raiz na sua região. E ele falava que não, que conheceu muito mais lá em Guarulhos. Porque, o que acontece, a maioria desses caras, das grandes duplas, eles vieram para São Paulo, mas os caras não tinham grana pra morar em São Paulo. Então, todo mundo que vinha do interior acabava ficando por essas cidades, como Guarulhos e Osasco. Guarulhos é uma cidade que tem folia de reis, tem catira, tem todas essas manifestações rurais e as grandes duplas. Ali, eu conheci o [Índio] Cachoeira, que foi o cara que eu... Gravei cinco discos com ele, DVD, centenas de viagens, até pra fora do país e tudo mais. E ali eu tive acesso a esse tipo de música, rural, a música caipira mesmo, de verdade. E se você for analisar mesmo, de *Cabocla Teresa* a *Boi Soberano* e todas essas músicas aí foram compostas na cidade de São Paulo. Porque esses caras já moravam em São Paulo. O Carreirinho morava em São Paulo...

RP: E o sucesso dos caipiras já veio com o rádio, com a urbanização...

RV: Veio. E esses caras cantavam lembrando dessa vida rural deles, mas tudo composto na cidade de São Paulo. Então, é a coisa mais normal do mundo você encarar esse tipo de coisa, porque foi feito aqui mesmo, né?

RP: A exceção é ter um cara lá no meio do mato compondo e isso chegar à capital...

RV: É, e olha só, uma coisa que eu costumo falar, em 2006 e 2007, eu fiz um projeto *O Brasil Caboclo de Cornélio Pires*. Aí, participaram As Galvão, Zé Mulato e Cassiano, Jacó e Jacozinho, Carreiro e Carreirinho, Índio Cachoeira e Cuitelinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Oliveira e Olivaldo, *Os Favoritos da Catira*, Liu e Leo e Cacique e Pajé. Desses aí, em atividade mesmo está o seu Oliveira e o Zé Mulato e Cassiano. O resto, ou parou de cantar ou morreu mesmo. Então, esse tipo de música, o que acontece? Não vai nascer um Cachoeira de novo, cara. Não vai nascer outra Helena Meireles. O que a gente vai ter, eu acho, são intérpretes desse tipo de música. E, às vezes, até melhor que esses caras, por causa da técnica e tal, mas, com essa verdade, assim, não vai ter, né? Então, o que eu pude conviver com esses caras foi muito legal pra mim. Eu convivi com muitos desses caras. No ano passado, morreu o Carreiro, por exemplo. Agora, eu estou fazendo um disco, inclusive, que é chamado *Raiz*. É o primeiro disco que eu faço na minha vida que é embasado em viola raiz. Então, eu estou estudando muito e é um jeito de lembrar desses caras. Eu fui ouvir discos deles também e ver como eles gravavam. E é um pouco de lembrança desses caras, que eram meus amigos e que morreram.

RP: É uma certa homenagem, então...

RV: É... Mas, assim... Uma coisa, é que eu esperei trinta anos de carreira para poder fazer um disco desses.

RP: Teve toda uma vivência antes...

RV: Eu tive que me preparar. Estou me preparando até hoje, né. É uma coisa complexa. Não esse disco, assim... No ano passado, eu fiz o *Sessões elétricas para um novo tempo*¹, com violas e guitarras, fiz um com as violas dinâmicas [*Reviola*]. Tudo isso aí eu fui fazendo com o tempo. Mas esse eu quis... Eu falei: “eu vou fazer esse disco puro”, saca? E não tem nada de harmonia sofisticada. É pensando nos discos instrumentais do Gedeão da Viola, dos instrumentais do Tião Carreiro, é mais ou menos aquela essência de disco. Eu quis pensar nisso, pensando na raiz. Minha avó falava raiz. Esse negócio de música caipira, nem os mais velhos falavam. Era ou música sertaneja ou moda raiz. Eles não usavam o termo caipira. Começou a usar caipira quando o sertanejo começou a ficar muito aquela coisa, né? Pra não misturar com aquilo lá.

RP: Acha que o termo caipira está institucionalizado? Existe algum parâmetro para ser chamado de caipira? Você, por exemplo, já sofreu algum tipo de preconceito nesse meio, por ser violeiro e não fazer exatamente uma música raiz?

RV: Como eu te falei, eu convivi muito com esses caras, de raiz, e nunca tive problema em relação a isso. Esses caras são muito abertos, eles sabem quando uma coisa é legal e têm curiosidade pra saber como é que é. Agora, tem muito pseudo intelectual... Mas é algo que cai por água abaixo muito rápido,

né? Tem gente que fala também: “é a viola brasileira, não é a viola caipira”, né? Eu comprei e na nota fiscal estava escrito “viola caipira” (risos). E tem uma outra coisa também, eu sempre gostei do nome caipira, é um nome legal, eu acho bacana pra caramba. Você vê, a bebida mais conhecida do Brasil é a caipirinha e não tem preconceito nenhum. Mas parece que ainda tem um pouco essa coisa, né?

RP: Uma conotação negativa em relação ao termo caipira?

RV: É, tem isso aí... Tem aquela história do Monteiro Lobato... Mas olha, cara, essa história, eu entendo como que foi... Você conhece Monteiro Lobato, a cidade?

RP: Não.

RV: Monteiro Lobato fica entre São José dos Campos [SP] e São Francisco Xavier [SP]. Eu toquei lá várias vezes. Mas, teve uma vez que fui tocar no aniversário da cidade, que saiu uma briga, uma brigaiada no meio da praça, gente se socando, uma coisa chata... E no outro dia, eu fui na casa do Monteiro Lobato, porque a fazenda que era da família e ele vendeu para fazer a editora dele era ali, e está lá, a casa está até hoje. E aí, bicho, os caras começaram a me contar uma história, que ele chegou lá com alta tecnologia, o Monteiro Lobato foi o primeiro cara a procurar petróleo no Brasil, era um cara cabeça. Aí ele chegou lá com altas tecnologias, os caras foram lá e tacaram fogo na fazenda do cara. Ele ficou puto: “porra, esses caipiras do cacete”, xingou todo mundo (risos). Fez aquele artigo, *Velha praga*, que inclusive o *Matuto Moderno* fez uma música com esse nome, como se fosse uma resposta. Mas dá pra entender a bronca do cara. E é um universo muito diferente. Talvez o fato de o Brasil ter virado... De a capital ser no Rio de Janeiro, durante tanto tempo, foi a capital cultural do Brasil até... Bom, há até dez anos, quinze anos atrás, o Rio de Janeiro era... Só tinha o Rio de Janeiro, saca? Simplesmente eles não entendem nossa cultura, desse lado. Nunca tinha chegado pra eles o sertanejo, digo o sertanejo de Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, essas duplas não chegavam no Rio de Janeiro com força. Aí começou a chegar com essa outra geração aí, do Victor e Leo, e tudo mais. Então, é muito diferente, a gente falar de nossas coisas. Eu sou ainda um violeiro que trabalho no Rio de Janeiro, costumo tocar lá. Costumava, pelo menos, antes da pandemia, pelo menos uma vez por ano eu tocava, inclusive no *Rock in Rio*. Mas o Rio de Janeiro é um lugar complicado nessa indústria intermediária...

RP: Do regional, né?

RV: Mas assim também, no Rio de Janeiro há registros de que até nas favelas se usava a viola, até em samba, era um instrumento que existia. Eu não sei o que aconteceu, talvez a dificuldade de afinação, começou a se tornar um instrumento mais complicado de usar.

RP: Foi sendo banida também né, a própria marginalização da música...

RV: É, eu acho que tudo quanto é instrumento já tinha isso, o próprio violão, mulher não podia tocar violão que já tinha esse problema. Mas acho que a tocabilidade, e os instrumentos não eram tão legais, talvez, possa ter tido esse problema.

RP: Musical mesmo, né?

RV: Eu acho, musical mesmo. Porque a viola quando ela está ruim, você tá ligado como que é (risos). E assim, de quando eu comecei a tocar, você ver o salto que deu o instrumento é impressionante. Não existia corda de viola. Hoje você tem corda para cada afinação, balanceada, corda de qualidade. A captação dos instrumentos era terrível. Eu lembro, e foi muito importante pra mim, quando começou a aparecer essa geração, do Ivan Vilela, do Roberto Corrêa... O Levi Ramiro eu conheci nessa mesma época, Paulo Freire, Brás da Viola, e foi justamente quando teve aquele evento chamado *Violeiros do Brasil* [1997], e nisso veio junto também os caras que estavam ali, eu cheguei a ver o Zé Coco do Riachão, cheguei a ver o Renato Andrade, essa galera toda aí. Era um universo completamente novo. E nessa época, no final dos anos noventa, dava pra gente comprar todos os discos de viola que saíssem, né? Porque não tinha uma produção, assim... Hoje em dia, a produção de música de viola é gigante. E tem uma coisa que eu acho muito legal também, no ano passado eu participei de um projeto que foi da Secretaria de Cultura [e Economia Criativa] do Estado [de São Paulo], era um concurso de violeiros. Fizeram lá e tinham que selecionar cinquenta violeiros. Depois selecionaram mais dez para se apresentar. Eu já era o segundo mais velho, o mais velho era o Amauri Falabella. A molecada, cara, tá tocando muito viola, mas muito mesmo! O nível é impressionante. Porque também já é um pessoal que veio desse estudo, do Ivan [Vilela], que dá aula no meio acadêmico. Aí ele formou os primeiros, esses já começaram a dar aulas para os outros, então tem uma molecada hoje que está tocando pra cacete, cara.

RP: E esse período, dos últimos vinte e cinco anos, mais ou menos, coincide também com aquele movimento, das bandas, das misturas com a viola, partiu um pouco desses caras, de tê-los de certa forma à disposição, em shows, discos, o Ivan Vilela, o Paulo Freire...

RV: Sim. Aquela época lá, cara, o que acontece? A gente tinha um certo... Estava uma certa moda no Brasil, do cara ter essa relação com suas heranças tradicionais na sua música. Talvez, justamente porque coincidiu também com a internet, todo mundo ficou preocupado com aquela coisa da globalização. Aí, todo mundo quis cantar sua aldeia, as coisas que estavam perto de você. E isso naquele tempo foi muito presente, né? Da metade da década de noventa até o começo dos dois mil, foi muito presente isso. Depois, começou a rolar também um certo ranço, né? A galera começou a pegar uma certa bronca disso, achar meio cafona. Eu não sei o que é, se era a forma, sei lá... Mas eu percebo isso, que depois começou a acontecer isso.

RP: Teve um boom e depois se dispersou.

RV: É... Acho que foi algo nacional, né.

RP: Porque teve o Manguebeat ali naquela época também, né?

RV: E é justamente deles que eu estou te falando também. Porque eles também tiveram essa coisa. O pessoal lá do próprio Recife [PE], não tem mais tanta gente lá que lida com sua tradição assim. Quem lida com a tradição hoje foi mais pra tradição mesmo, na onda mais tradicional possível.

RP: E como você vê essa questão com a viola instrumental hoje em dia, em que, mesmo nos trabalhos autorais, sempre há uma referência à raiz?

RV: Olha, tem umas coisas assim... Quando eu dou aula, eu costumo falar para os caras assim... Quando começou a rolar o *Moda de Rock*, muita gente me procurou para aprender a tocar uns rocks na viola e tudo mais, né (risos). E eu falava: beleza, mas primeiro você vai ter que tocar um Tião Carreiro! (risos). Sempre nos shows do *Moda de Rock* a gente toca um Tião Carreiro, ou um Índio Cachoeira, alguma coisa do gênero, pra mostrar isso daí, né? E muita gente acabou conhecendo. Se eu tenho um certo mérito nisso daí é que muita gente acabou conhecendo Tião Carreiro e essa galera por causa do trabalho da gente. A gente tocava em um universo que não é o da viola, inclusive em outros países e tudo mais. Então, muita gente acabou conhecendo por esse lance aí. Mas, eu costumo falar para os caras o seguinte, tem uma coisa mecânica. Você vai tocar guitarra, você vai ter que passar por [Jimmi] Hendrix. Vai tocar piano, vai ter que passar por [Frédéric] Chopin. Vai tocar violino, vai ter que passar por [Nicolò] Paganini, saca? Vai tocar violão, vai ter que passar por [Andrés] Segovia... Por alguma coisa você vai ter que passar. Se você não passar por esses ponteados do Tião Carreiro, essas coisas assim, você não vai conseguir tirar a melhor mecânica do instrumento. Então, é extremamente necessário o cara passar. Assim como o cara vai tocar violão, o cara tem que passar por uns estudos de [Heitor] Villa-Lobos, eu acho que tem que passar por algumas dessas introduções de pagode para entender. Quando a gente toca o *Moda de Rock*, por mais que a gente esteja tocando um rock, a mecânica é de viola. Eu uso aqui [mostra o polegar e indicador, em forma de pinça], eu toco com dedeira, indicador e dedo médio. Eu poderia chegar lá, pegar uma palheta, mas acho que não ia soar legal no instrumento, ia ser meio falso. Então, a mecânica da gente é de viola.

RP: Caso contrário, não precisaria de uma viola, tocaria num violão de doze cordas, né?

RV: É... Agora, tem dois caras, que eu já toquei, que são os precursores... Quem você imagina quem são os precursores em tocar viola com alguma coisa de rock'n'roll?

RP: Não sei...

RV: São dois. Na *2001*, do Tom Zé [em parceria com Rita Lee], não no disco, mas em apresentação ao vivo, era o Gil [na sanfona] e o Liminha ali, nos Festivais. O Liminha estava tocando viola. E eu falei pra ele: “pô, cara, você acho que é o primeiro cara que toca viola com alguma coisa chamada rock!” Ele tocou com uma viola do tio dele. E a dupla que toca na gravação do disco [*Mutantes*, 1968], é o Zé do Rancho e Mariazinha, que são os avós de Sandy e Júnior, pai da esposa do Xororó. E o Zé do Rancho foi um dos maiores músicos de violão. Tem um disco de viola dele muito legal, que é nessa onda que eu estou fazendo agora. Mas o Zé do Rancho foi um dos maiores músicos de estúdio de violão do Brasil. Ele tocou com Tônico e Tinoco, Liu e Leo, com todo mundo. Chegava no estúdio, era o Zé do Rancho que gravava, extremamente virtuoso. Morreu tocando ainda pra cacete! E tem também um disco, foi o Roberto Corrêa que me mostrou, tem um cara que gravava muito viola que se chamava Julião. Eu cheguei, na minha conclusão, tem um compacto dele que chama *Julião e sua viola eletrônica*. E o Julião gravava... Por exemplo, se você escutar *Peito Sadio*, do Zé Carreiro e Carreirinho, você vai ver que tem uma viola com *reverb* muito louco. A minha ideia é a seguinte, esses caras gravavam em estúdios onde se gravava de tudo, não tinha *home studio*. Então, se tinha um [órgão] *Hammond*, lá eles gravavam. E esse Julião, eu tenho quase certeza que ele espetou a viola numa câmara de eco, talvez as primeiras que os estúdios usavam, e ele acabou usando. Esse disco, *Julião e sua viola eletrônica*, eu não sei a data, mas é bem antes que *Beatles*. Então, tem uma galera, o pessoal fala: “você foi o primeiro...”. Eu falo: sou o primeiro porra nenhuma! (risos). Tem gente que adora esses negócios, de ser chamado de precursor... Eu não sou precursor de porra nenhuma! Tem uma galera que começou a fazer antes. Agora, tem coisa que eu fiz mais em quantidade, talvez eu seja o cara que mais gravou com essas violas-guitarras. Acho que talvez mesmo, porque só conheço dois caras que têm esse tipo de instrumento, sou eu e o Jander [Ribeiro] do *Plebe Rude*, que o [Alex] Cheruti fez pra ele e... O Jander é meu amigo, ele comprou um monte de viola do Cachoeira. O Cachoeira fazia umas violas de oitocentos reais e ele comprou pra ele e pra mais não sei quem... É uma figura. Então, eu talvez tenha usado esse instrumento mais, em gravação, mas não fui o primeiro. Esse negócio de ser o primeiro, pra mim, não tem nada a ver. Quando um cara chega falando que é o primeiro é porque, sei lá, está com medo de alguma coisa.

RP: Mas essa história de raiz, é difícil achar algo puro na música, não é mesmo?

RV: Não existe, simplesmente não existe. Tem um documentário que foi um amigo nosso, o Saulo [Alves] que fez, que chama *A mão direita do Itapuã*...

RP: Sim, que conta a história de como o Tião Carreiro criou o pagode...

RV: Isso, aí você vai ver, aquela levada que ele está usando, na mão direita, eles falam que o Tião Carreiro aprendeu quando estavam ensinando pra ele rumba de flamenco. Se você escutar *Despacito* [hit do porto-riquenho Luis Fonsi], o ritmo vai estar lá... Flamenco usa pra caramba também essa

levada. Então, você vai vendo que não tem nada puro. Acho que, se eu fosse pegar alguma coisa raiz, raiz mesmo, eu ia catar, por exemplo, Vieira e Vieirinha cantando moda de viola, acho que é o mais próximo. Mas, aquilo lá também, tem a ver com o romanceiro tradicional. Reza a lenda que essas modas de viola eram grandes romances. O cara cantava aquele negócio lá e durava a noite inteira. Aí, quando pintou o disco e rádio, esses caras como Carreirinho, eles tinham um poder de síntese incrível. Se pegar *Boi soberano*, uma história com começo, meio e fim... Vai fazer um roteiro de dois minutos e meio pra você ver como é difícil! Tinham essa noção de sintetizar... O Teddy Vieira, esses caras, eram sensacionais! Falo em raiz porque é o termo que eu conheci. Não que meu disco seja todo assim, mas eu to pegando coisas que eu gravei nos meus discos durante minha carreira, que tenham a ver com isso. Porque geralmente, nos meus discos, sempre tinha uma ou outra. Agora são versões, regravei algumas coisas, como uma música do Zé Fortuna, que eu adoro. Quando eu conheci essa turma, do seu Oliveira, ele mora ali em Guarulhos, num lugar que parece uma casta indiana. Ele mora num sobrado que, embaixo, tem um monte de quartinho que ele aluga. Nesses quartinhos, dormiam ali o Carreiro, o Novaes, que tocava violão, o Cachoeira, o Zé Helder, quando ele vem dar aula, um dia da semana ele dorme ali... Aí, essa galera se juntava, fazia umas rodas de viola que era sensacional, sabe? Ali eu voltei a ter um certo prazer na música, que você vai perdendo com o tempo. Quando você começa a estudar muito música, você começa a achar que música boa é música complicada. E ali eu voltei a ter prazer de tocar, de encontrar algo interessante, que não precisa ser complexo. E ali talvez tenha me despertado essa coisa. Não que seja fácil tocar isso, é difícil pra caramba. Uma vez, eu estava em Nova York com um amigo meu, que foi professor do Paul Simon, uma das maiores autoridades do *ragtime*, em violão, guitarra dos Estados Unidos, vai pro Japão para dar aula todo ano... Aí eu falei pra ele: faz assim [cantarola e gesticula a base do pagode de Tião Carreiro], e o cara não fazia... Então, tem certas coisas que a gente pensa que é fácil, mas não é. Então, nessa convivência com esses caras, eu fui aprendendo. Ver também o Cachoeira, ele tinha coisas de digitação de alguns dedos, do jeito que ele fazia, que eu, que estudei guitarra, colocava os dedos todos certinhos no braço da viola. Ele não, fazia com um dedo só... Quer dizer, ele tocou daquele jeito por cinquenta anos na vida dele, então, ele desenvolveu um jeito de tocar que se você for querer imitar agora, você não vai conseguir fazer.

RP: Esse novo disco raiz que você gravou, também tem uma sonoridade mais próxima das antigas gravações, uma sonoridade mais crua?

RV: Tecnicamente, do jeito que eu toco, é meio assim já. Quando eu estou tocando, não toco simplesmente uma [escala] pentatônica, eu estou inspirado nesses caras, no que era mesmo. É muito louco, porque eu começo a tocar e começo a lembrar... Esse quarto aqui que você está vendo, o Cachoeira gravou todos os discos dele aqui. O Cachoeira tinha umas coisas que ele fazia... Por exemplo, ele gravava a viola, um violão base, aí ele fazia um tipo de baixo com o violão, dedeira, um tipo de *pizzicato* muito interessante, que pouca gente faz. Aí, ele dobrava umas violas, gravava as duas vozes e

tirava uma das vozes depois para outro cara fazer. Aí, quando eu estou gravando esse negócio, eu fico lembrando. Tem umas músicas que eu gravei baixo, e eu fico pensando: como o Cachoeira pensaria isso? Até, esses dias, eu lembrei que, teve uma música no começo da década de noventa, eu fui gravar um disco sertanejo em estúdio, uma loucura, o estúdio dos caras do *Korzus*, banda de metal. Aí, me chamaram pra gravar um disco de sertanejo. Eu até estava começando a tocar viola naquela época, mas me chamaram e eu fui lá gravar. O baterista era o Sergio Della Monica, o baixista era o Milton Felix, tocava com o Jaco Pastorius, e ele falava: “música em seis por oito tem que tocar assim, pra não matar a nota...”. Então, esses dias, eu lembrando, essas coisas que você vai juntando no HD da cabeça... Então tem certas coisas, certas soluções que só o tempo te traz. E eu via o Cachoeira tocar certas coisa que era um jeito meio esquisito. Mas, quando o cara passa dos cinquenta, adquire uma certa naturalidade, uns toques que parece que mais novo você não consegue pegar. E tem muitas soluções, né? Como eu gravo muito... No meio da pandemia, eu lancei um disco triplo, de três discos que eu lancei no ano passado [2020]. Então, tem soluções que você vai aprendendo gravando, que só assim você chega. Eu vi um vídeo semana passada, acho que de 2009, que eu nunca mais tinha visto, na *TV Brasil*, que eu fiz com o Cachoeira. E eu, me vendo tocando, já era um jeito que eu não toco mais. Eu fui aprendendo com ele: “esse acorde não toca assim, toca desse outro jeito, senão, mata o som da viola...”. O Cachoeira fazia levadas só com o indicador, o pessoal toca hoje esses pagodes rápidos pra caramba, e ele odiava esse tipo de coisa. Ele tinha uma certa malemolência, porque o cara cantava. Como eu te falei, quando eu fiz esse projeto de viola com todas essas uplas, uma coisa eu percebi: todos esses caras aí, o maior valor para eles era o cantor, era a voz. Ninguém ia gastar dinheiro com um cara que cantava mais ou menos. Então, todas essas duplas, os caras cantavam muito, mas muito... Hoje, o pessoal está muito mais preocupado com os *likes* no *YouTube* do que com qualquer outra coisa. Até essa época, como Leandro e Leonardo, essa galera ficava estudando junto, pra cantar. Outra coisa que é bem interessante, pode ver: as maiores duplas de voz eram da mesma família. Quando você cata dois caras da mesma família cantando junto, vai colado de um jeito, cara, que é impressionante!

RP: Tonico e Tinoco, Liu e Leo, Vieira e Vieirinha...

RV: Esse pessoal aí, Liu e Leo, Vieira e Vieirinha, Zico e Zeca, é tudo da mesma família, né, cara? É muito doido, né? Pô, nesse projeto, na passagem de som, Liu e Leo entravam cantando, passando o som com *Caminheiro*... Eu comecei a chorar pra caralho, cara! (risos). Aqueles agudos...

RP: Afinadíssimos...

RV: Ah, isso é uma coisa interessante: quando a gente gravava com o Cachoeira... Eu gravei dois discos de dupla com o Cachoeira. O último foi com o Santarém e um com o Cuitelinho. E olha que o Santarém era músico experiente, gravou com Tião do Carro e tudo mais! Mas o Cachoeira tinha uma parada de ouvido, cara! Ele ficava na cola dos caras: “sobe, desce um pouco...” Até os caras afinarem!

Então, esses caras tinham esse lance, você não vê esses caras dando “rata” em voz não, cara! Não tinha *melodyne* [software que corrige afinação], os caras tinham que cantar mesmo! Hoje em dia, tem dupla que os caras nem cantam mais em dueto, cantam na mesma nota. Aí chega no meio do show... Eu lembro que nesse projeto, tinha uma dupla que era o Jacó e Jacozito, que era o filho do Jacó, e ele era técnico de som do [estúdio] *Mosh*, gravava um monte de dupla lá. E ele contava que sempre tem um momento do show que os caras querem ser raiz, cismam de tocar uma moda de viola... Aí fodeu, cara! Porque moda de viola talvez seja o que tenha de mais complexo dentro da música caipira! Porque quem não conhece trata moda de viola como se fosse um genérico de música caipira, tudo é moda de viola... E não é! Você sabe disso, é complexo, cara! Pouca gente faz, consegue cantar isso!

RP: Quando você compõe, como você se apropria dessas referências?

RV: Cara, hoje em dia, eu pego o instrumento e toco. Durante muito tempo, talvez eu quisesse que fosse mais para um lado ou fosse para o outro... Eu pego o instrumento e toco.

RP: Mas você, ao fazer uma ou outra técnica, acaba lembrando, o Índio Cachoeira faria assim...

RV: Ah, sim, tecnicamente, com certeza. Você vai juntando coisas de todas as pessoas. Eu tive o privilégio de tocar com muito músico bom, com muita história, e muitas linguagens extremamente diferentes. E às vezes, uma frase que um cara te conta... Quando em estudava na ULM [Universidade Livre de Música, em São Paulo], fui fazer um curso de inverno, umas aulas de harmonia com Olmir Stocker, um alemão, um dos maiores guitarristas no Brasil. Com certeza eu não entendia nada do que ele estava falando. Só que ele falou uma coisa: “olha, cara, vocês que estão aí entrando nessa carreira da música, ou vocês acham um estilo diferente, um som diferente pra vocês tocarem, ou vai ser muito difícil”. E acabou sendo a minha. Mas foi uma coisa natural, eu nunca quis tocar o que os outros tocavam. Eu nunca tirei *Luzeiro*, do Almir Sater. Todo mundo tira, eu não quero. Se for tocar umas coisas que todo mundo toca, talvez com o *Moda de Rock*, se for tocar *Stairway to heaven* [do *Led Zeppelin*], saca? Então, eu acabei tendo um certo estilo.

RP: Nesse disco, *Moda de Rock toca Led Zeppelin* (2018), você consegue encontrar ali um certo “Led caipira”?

RV: Ah, cara, se você catar ali *Immigrant song*, o Zé [Helder] tá fazendo uma levada de pagode. Quando a gente escolhe as músicas para fazer, se a gente não conseguir colocar uma personalidade, a gente não grava. E esse disco do *Led*, talvez tenha sido mais o mais difícil nessa coisa, porque, por exemplo, se a gente tocar um *Metallica*, um *Slayer*, que não tem nada de viola, absolutamente nada a ver, é muito mais fácil que um *Led*, que já tem essa coisa de afinação aberta, as doze cordas... Tem música do *Led* que foi gravada com craviola, a *Tangerine*.

RP: Já tem uma referência rural deles aí, né?

RV: Exatamente. Então, ali é bem mais difícil pra gente, porque, como vamos fazer pra isso daí ter a cara da gente, uma personalidade?

RP: Como você lida com as tecnologias, a internet? Você faz suas *lives*, grava sozinho seus discos, vi que em um de seus discos você colocou arquivos digitais de músicas suas à disposição para serem utilizados em samples, por exemplo... Como a música caipira, a música raiz trafega nesse meio digital para você?

RV: Eu comecei com estúdio em casa por volta de 2003. Então, faz muito tempo que eu já gravo e faço essa viola *online* aí. Além de gravar as minhas coisas, eu participo de muitos discos. Antes de eu ter a internet ligada no computador aqui, eu gravava e mandava pra um outro computador, porque a gente tinha medo de ligar o computador do estúdio na rede! Então, isso pra mim já era natural. E eu fiquei muito preocupado, inclusive, com meus amigos que não entendiam nada desse tipo de caminho quando começou a pandemia. Por exemplo, o disco *Cubo*, que eu fiz no ano passado, eu gravei só com pessoas que poderiam gravar em suas casas. Tinha caras com quem eu queria gravar que eu acabei não gravando, porque o cara não tinha essa condição. Então, isso se tornou um problema. E essa coisa não vai desaparecer nunca! Porque, por exemplo, eu tenho dez violas aqui, eu tenho um monte de microfone *Neumann*, tenho um pré-amplificador *Neve*, eu tiro o melhor som que é possível tirar aqui na minha casa. O que eu gosto do estúdio é de estar junto das pessoas. A última gravação em estúdio que eu fiz com outras pessoas foi uma música chamada *Maria Elena*, que é dos anos trinta. A gente gravou todo mundo ao vivo, é um tesão, cara! Aliás, isso de tocar ao vivo é o que me faz mais falta nesse momento de pandemia, que já estamos de saco cheio. Quem tocava em bar já está voltando. Mas os lugares que eu tocava estão fechados, Sesc, teatros, festivais, casas menores. E eu não estou com coragem de falar para as pessoas: vai lá pra me ver tocar, sacou? Eu estou ainda isolado, esperando minha segunda dose [da vacina]. Tem coisa que pra mim é um saco, o excesso das redes sociais, só que não tem pra onde fugir. Porque hoje em dia, você vai fazer um edital, por exemplo, tem que ser pra rede social, seu *Instagram*, seu *YouTube*... Então, se não tiver isso daí, nem inscrição você faz. Então, eu tenho uma relação com essa coisa que é pessoal, inclusive. Eu não saio cavando seguidores, mas eu tenho uma relação de proximidade com isso. Por exemplo, quando eu fiz o *crowdfunding* agora pra lançar o CD triplo, porque as pessoas me cobravam, pra fazer o CD físico e tal... Eu pensei: só se eu arranjar dinheiro! E cara, consegui cento e sessenta por cento da minha meta por causa desse pessoal. As *lives* que eu fiz, isso é uma coisa que eu acho que fui um dos primeiros, é que todas as *lives* que eu fiz na pandemia eu cobreí ingresso. Eu falei: não é justo! Então, a questão que eu acho é que a viola tem que estar em todos os segmentos. Então, por exemplo, por que que esses caras que tocam mais erudito, bem sofisticado, não estão nos maiores concursos de instrumentos de corda do mundo? Por que o *Matuto* e o *Mercado de Peixe* não tocavam nos festivais de rock? Por que os caras que improvisam pra caramba

não estão nos festivais de jazz? É isso que eu acho que é importante, o violeiro tem que estar presente nisso daí. Eu acho que já foi bem mais difícil, né, cara? Quando a gente começou, você lembra, não tinha um mercado de viola desse jeito, como tem hoje, de instrumentos, discos e shows... Eu espero voltar logo a tocar, aí em Bauru, a gente corria uns trechos muito loucos, não sei se a gente vai aguentar de novo, to com medo de estar muito acostumado a ficar aqui no meu mocó (risos).

Letícia Leal: entrevista realizada em 22/07/2021

Música é forma de expressão. Eu quero tocar o que me toca. E não é só a música caipira que me toca. Eu ouvi a Rita Lee, eu quero tocar a Rita Lee. Eu quero tocar a Mart'nália, por que? Porque a música me conectou. E aí, eu quero tocar essa Mart'nália na minha viola.

(Letícia Leal)

Ricardo Polettini: Qual a sua relação com músicas e como a viola entra na sua trajetória?

Letícia Leal: A minha relação com a música hoje é profissional, eu trabalho com música quase que 24 horas por dia, só não digo isso porque eu trabalho com outras coisas também. Mas a música é meu carro-chefe, a música pra mim é totalmente profissional, na verdade é quase que 95% da minha vida. Eu dou aulas, tenho meu trabalho autoral, com os meus shows e também acompanho outras pessoas.

RP: E você começou na música com a viola?

LL: Eu nunca tinha tido interesse em música, até que um tio levou o CD do Almir Sater na minha casa e eu fiquei louca por aquilo. Aí, chegou num ponto que ouvir não bastava, eu comecei a querer tocar também. E não funcionava outra coisa, eu até tentei violão, as pessoas falavam que era igual, mas não é.

RP: Na sua família tem algum músico?

LL: Profissional não.

RP: Mas tinha um ambiente musical?

LL: Um ambiente musical sim, mas aquele ambiente assim, “música não é trabalho”. Meu pai é um exímio músico, mas ele escolheu ter um emprego. Se você ouvir, você vai ver que ele é diferente sim, mas ele foi pra esse outro lado.

RP: Ele toca violão?

LL: Meu pai toca violão, guitarra, cavaquinho, piano, teclado e ele é regente de coral. Então, esse ambiente musical sempre teve, e eu nunca tinha tido interesse nenhum. Eles até tentaram, na época da minha infância, me colocaram no coral, mas eu não dava conta. Meus irmãos e minha mãe foram para o coral, e eu sempre fora. Meus irmãos, um chegou a ter banda, tocava violão erudito e guitarra, e o outro irmão tem um violãozinho em casa, sabe? E eu cresci nessa maluquice toda, mas nunca tive interesse. E aí, a hora que veio, veio a viola, ninguém entendeu nada! Perguntavam de onde diabos eu tinha tirado isso... Então, eu até tentei o violão, mas não era a mesma coisa, eu afinava igual viola, mas também não era aquilo que eu queria. E viola era, e ainda é, muito caro em relação aos outros

instrumentos. Hoje, você até consegue uma viola de uns quatrocentos reais, mas é caro, não são cem reais. Então, pra quem não tem nada, começar é difícil a viola. E naquela época que eu comecei, eu já tinha 23 anos. Então, eu não era novinha, a viola era cara, isso foi em 2006. Naquela época, a viola mais barata custava uns seiscentos contos. Então, você imagina isso hoje. Talvez, se fosse comparar, seria como se a viola mais barata no mercado custasse, sei lá, uns mil e trezentos reais. Então, a minha família fez uma vaquinha para comprar. Porque eu coloquei aquilo na cabeça e nada tirava!

RP: E você começou do zero, sem saber nada de música?

LL: Para não dizer que eu não sabia nada, acho que na mesma época, eu comecei na capoeira, mas não ainda tocando instrumento, acho que isso veio depois. Então, foi praticamente do zero mesmo. Aí uns seis meses depois, eu já estava estudando aqui em Belo Horizonte, eu sou de Teófilo Otoni [MG], eu vim pra estudar, eu sou formada em veterinária. Mas eu vim pra cá e ainda com essa ideia da viola. Aí eu fui ouvir, conhecer muitas coisas de viola. Lembro até que, nesse meio tempo, um amigo do meu pai levou uma viola lá pra casa e eu fiquei, assim, alucinada! Era assustador, até... E só reforçou minha vontade, mas era inalcançável pra mim, porque era muita grana. Aí, um dia voltei pra minha cidade, de tempos em tempos eu ia ver meus pais, todo mês... Aí, numa dessas, eles tinham conseguido comprar a viola. Tem até uma história interessante, essa viola, como ela chegou. Porque meus pais não tinham ideia de como comprar e escolher uma viola. Meu pai tinha experiência em violão, mas não em viola. E por terem experiência em música, eles sabiam que precisavam de alguém que soubesse, que entendesse. E minha mãe viu um show do Zeca Collares na *TV Assembleia de Minas* e resolveu enviar um e-mail pra ele, contando a história, se ele tinha alguma dica, porque na minha cidade não tinha viola. E ele respondeu pra ela e, nessa época, ele era *endorser* da *Rozini*. Disse que estava perto da fábrica, que se quisesse ele escolheria uma e enviaria para alguém que pudesse comprar direto da fábrica. Aí, o Zeca escolheu a minha viola, minha mãe conseguiu comprar por intermédio de uma loja, e aí chegou essa viola pra mim. E foi uma farra. Meu pai, realmente, toca qualquer coisa, dá um instrumento pra ele em cinco minutos ele toca... Aí ele se trancou num quarto e começou a tocar lá de dentro. E eu fui ver, batia, batia na porta e ele não abria! Ele escondeu a viola (risos). Aí, quando eu achei, eu não pensei que era pra mim, eu achei que era para serenata, meu pai tinha um grupo de seresta. O coral e a seresta eram beneficentes. E a *Rozini* também tinha enviado uma viola com um pequeno problema de acabamento, como doação, para a seresta. E ele me mostrou e tal... E eu, “nossa, que bacana, a seresta vai ter uma viola!” Aí, ele disse “pode procurar a outra”. E eu fui procurar e achei, e era a minha! Então, a data de fabricação da viola é a data que eu comecei a tocar, em 2006.

RP: Essa tem história... Você tem ela ainda?

LL: Tenho, uma vez eu quase me desfiz dela, mas eu não posso. Então, hoje eu uso pra dar aula, como eu trabalho muito com afinação, eu já deixo ela numa afinação diferente. Então não tem viola aqui em

casa que não seja útil, nesse sentido. E é um jeito de eu tocar ela, é uma viola muito gostosa. Então foi assim. Eu escutava muita música de viola com a minha avó, moda mesmo, caipira... Mas fora isso, nada.

RP: Aí você foi em busca de uma sonoridade? O que você foi ouvir?

LL: Cara, eu era bem fã do Almir, então, eu queria tocar Almir Sater de qualquer forma. Aí, se custou achar uma viola, professor então, capaz, né? Eu fui nas bancas ver se achava alguma daquelas revistinhas, não tinha revistinha de viola, não tem até hoje.... Achei uma de violão, tentei e não deu certo. Estava começando o *YouTube* e tinha nessa época três pessoas que postavam vídeos, que eram o Fernando Deghi, o Daniel Viola e o Cleiton Torres. Nisso, eu fui aprendendo vendo eles tocando, foi o jeito que eu aprendi. Não tinha professor, não tinha grana, não tinha revistinha, nada... Eu consegui um método do Brás da Viola, fui estudando um pouco de técnica que tinha ali, e um DVD da Orquestra Paulistana de Viola Caipira, que eu achei numa dessas bancas de material pirata, e eu comprei aquele trem. Na época, a gente nem pensava nessas questões de direito autoral, não tinha a menor noção disso. E eu lembro que ele estava travado, acho que era importado, e no final desse DVD tinha o Rui [Torneze de Araújo] ensinando como fazer os ritmos caipiras. E hoje, curiosamente, eu uso esse método dele para dar aula. Então, eu aprendi viola assim.... Fui arrumar um professor uns dois anos depois, que hoje é um grande amigo, que é o Renato Caetano. Eu fui atrás de um professor para ver se conseguia aprender o que eu não achava sozinha, quer era o *Luzeiro*, do Almir. Eu achava muita coisa, mas o Almir não. E o meu repertório mudou muito. Muitas daquelas músicas hoje eu uso para dar aulas e minha carreira, hoje, tem outro viés. Tanto que eu pego algumas dessas músicas que eu vou passar para os alunos e percebo que tem coisa errada ali (risos), e eu fui corrigindo isso conforme foi aparecendo, algum aluno me pedia... E acabei revisitando tudo! E eu, com três meses de aula, querendo tocar *Luzeiro*, o professor pedia “calma”... E ele conseguiu me acalmar por um mês (risos). É que tem conceitos que você tem que passar antes, e eu faço isso com os alunos, a pessoa chega querendo às vezes algo que precisa mais tempo. Mas aí passou esse mês e começamos com o *Luzeiro*. Eu desenvolvi habilidade muito rápido na música, muita gente fala isso. Na verdade, com três anos de viola eu já estava no palco, tocava num nível que isso já era possível. Eu acredito que isso é porque desde criança eu trabalho com arte, eu encenava livros com massa de modelar, eu fazia cenas de livros com massa de modelar e vendia para o pessoal da faculdade, em projetos de faculdade. Isso me deu uma habilidade manual muito grande. Eu ganhava dinheiro com isso, eu tinha uns 11 anos. Eu fazia uns murais com isso, de três por dois metros, um negócio bizarro (risos). E aí, quando eu fui pra música, a habilidade motora estava ali, preparada para usar para qualquer coisa. Então, essa coordenação fina já estava aqui tudo prontinho nos dedos. Eu acredito que por isso eu tive essa evolução muito rápida. Foi um acúmulo natural. Então, basicamente eu fui para o palco, e ficou aquela briga com a veterinária. E na minha casa, a música ficava sempre num segundo lado. Então, eu corria de show, tinha prova na faculdade, tinha que passar... Acabou que

a vida foi levando, eu tive que sair da veterinária, porque a música estava daquela forma, meio bêbada, nunca tive como estudar e me dedicar mesmo, né? Se eu estudava num dia, era uma hora, uma hora e pouco. E a faculdade foi apertando, tinha época que quinze minutos por dia estava ótimo, porque eu não conseguia estudar mais. Fiquei mais de ano nessa brincadeira. Aí, quando eu saí da veterinária, o pessoal já me pedia aula. Eu até tocava direitinho, mas não fazia ainda ideia do que era a música mesmo. Eu achava que música era tocar e dar aula. Hoje eu já tenho outra noção. E eu caí numa situação, curiosamente, o Renato [Caetano] era um cara que já tocava, já estava na roda dos violeiros de Belo Horizonte. E um colega do colégio da minha mãe, que é o Tadeu Martins, que é contador de causos, na época fazia o evento *Causos e Violas das Gerais*, um projeto do Sesc. Era um projeto que trazia um contador de causos, um violeiro solo e um violeiro com banda. Então, eram noites de shows, de três horas de espetáculo, e eles iam rodando pelas cidades do estado, que era um rincão. E o Tadeu apresentava, e lá pelas tantas, ele chegou em mim e disse: “você vai abrir o *Causos*”. Foi isso, em três anos que eu tocava, ele me arrastou do meu quarto para o palco. Eu era muito tímida, eu tocava pra mim! E aí, foi muito louco, eu caí numa platéia de cinco mil pessoas! Minha primeira experiência de palco foi essa situação.

RP: Uma estreia dessas prepara para qualquer coisa que venha depois...

LL: Eu sou muito assim também, tem que fazer, vamos fazer... Não tinha mulher tocando no evento, ficaram insistindo nisso. Então eu fui, mas sem a menor noção do que diabos era aquilo tudo! Eu lembro que eu ficava olhando o Fernando Sodré, que para mim é o cara que mais toca viola no mundo! Porque, se é do país, é do mundo também... Eu ficava o dia inteiro vendo o vídeo dele tocando *Luzeiro*, do Almir Sater, a música que eu queria tocar desesperadamente. Aí, entrei no *Causos*, não fazia a menor ideia do que rolava ali. Minhas referências na viola na época eram o Almir, que foi o cara que me fez entrar nisso, o Zeca Collares, porque eu fui atrás... Quem era aquele cara que escolheu minha viola, saca? Aí, fiquei louca com ele também, porque acho que ele tem uma técnica, uma das formas de tocar mais incríveis que a viola tem até hoje, porque ele consegue misturar o erudito com o caipira de uma forma... Com uma técnica de polegar, com um suingue incrível! Eu acho até hoje, e eu gosto! Eu folheava os encartes dos discos, tinha lá as fotos do pessoal que tocava, o cara da percussão... Eu adorava as percussões que ele usava. E eu estava lá no ônibus esperando a hora do show, foi em Matozinho, aqui perto. Eu olho e era o Carlinhos Ferreira, o percussionista do Zeca na época, passando! De repente, entra no ônibus o Sodré. Deve ter sido uma cena hilária, porque eu ficava vendo ele o dia inteiro pra tentar pegar a música, aí ele passa! E eu perguntei: o Sodré vai tocar? Ele era o violeiro solo da noite... Na hora eu pensei que eu não ia conseguir tocar! Aí a banda vai chegando, eu descobri que era a banda do Chico Lobo! Então, minha primeira apresentação foi a abertura do show do Sodré e do Chico Lobo!

RP: Caramba...

LL: É, velho, caramba, obrigado... Porque era uma situação que eu nem tocava direito! Eu tocava, mas o que eu entendia de música? Nada! Aí a gente chegou, o Chico já estava, porque tinha ido com o carro dele... Porque é pertinho aqui de BH. E eu escutando o pessoal no ônibus falando “vai ter *Kinder Ovo* dessa vez?” E eu ali no meio da galera... Aí, eu escuto o Tadeu: “mas a Letícia não é *Kinder Ovo* não...” E eu ficava pensando: o que será que eles estão falando? Aí me explicaram que, em toda cidade do projeto, tinha uma galera que abria os shows, e que era uma caixinha de surpresa, dava de tudo! Aí, eu entendi porque o Tadeu me encaixou nesse rolê. E o que o pessoal estava querendo dizer... Bom, e minha viola não tinha captação, eu de calça jeans, um chapéu, que eu baixei a aba, assim, na frente do rosto, e que foi maravilhoso (risos). Tudo instrumental, quatro musiquinhas, e com microfone no bojo. A sorte é que eu já tinha uma viola nessa época, já tinha até subido um grau (risos). Então, do nada, eu estava no meio de uma galera que eu conhecia de vídeo e de ver shows! Foi muito surreal esse rolê! E aí, o Chico me chamou pra fechar o show junto, eles tinham esse hábito. E foi do nada, não tinha me dito nada antes! Já falou no microfone, “vamos chamar aqui pra fazer o fechamento o Fernando Sodré, o Tadeu Martins, a Letícia...”. Eu falei “o Sodré está me chamando?” Aí, eu lembro que foi muito engraçado, porque a viola não tinha captação. Eu pensei: beleza, ninguém vai ouvir. Não sabia qual era o tom, não sabia nem o que era tom (risos). A minha viola nessa época só tocava em um tom, que era o que eu sabia. Aí, eu olhava para os lados, todo mundo plugado, o Tadeu vinha com o microfone e eu fugia dele, não queria estragar o rolê (risos). Dali, o Chico me chamou pra participar do programa dele, na *TV Horizonte*, o Tadeu me chamando pra fazer essas coisas, e eu era a única mulher que tinha tocando. E eu sempre encarei, me convidavam e eu ia. Assim que eu caí nessa loucura. Então, quando eu saí da veterinária, eu tinha contato com artistas que já tinham passado de uma certa fase, estavam em uma situação um pouco mais acima, e com os alunos. Eu achava que música era isso. Aí, eu pensava que poderia dar certo se me dedicasse. Então, eu pensei: não entendo nada de música, de mercado. Aí, tinha um curso do *Sebrae*, e como eu tocava bem... Hoje eu sei o que artisticamente precisa, é claro, mas se você me pegasse, assim... Era uma execução até boa, senão, eu não teria aberto essas portas assim, né? O *Sebrae* aqui tem um curso que se chama *Soluções estratégicas para negócios da música*. Tinha uma seleção, eu mandei um CD comigo tocando, nem lembro direito o que eu mandei, tenho até vergonha de ouvir isso. Mas olha que loucura, eu passei. Eu não tinha a menor ideia e tinha uma galera já com carreira. Eu falei, eu sou veterinária... Tanto que eu falo que queria fazer esse curso de novo, porque eu não aproveitei toda a potencialidade que ele tem, porque justamente eu estava nessa fase de transição. Na minha cabeça, eu ia dar aulas até os shows subirem e não precisar mais. E a música não é assim. Música é uma construção de anos e anos... Eu estava com cinco anos de música... Em 2012, eu larguei tudo e fui pra música. Eu trabalhava com transferência de embrião de cavalo, mas não queria mais. E não era uma coisa: nossa preciso tocar!. Não, eu precisava de um emprego, e a música, às vezes é um emprego. E bem ou mal, foi. Eu tinha um aporte para fazer isso, estava na casa dos meus pais.

Vendi o carro, o equipamento que eu trabalhava, ultrassom... E aí, isso foi acontecendo, fui trabalhando a música e entendendo a complexidade que é isso.

RP: Você conheceu a música de viola pelo CD, pela mídia... E a música tradicional foi se transformando desde as primeiras gravações, até chegar na música de viola de hoje em dia. Você até foi uma das organizadoras do festival *A Nova Viola Brasileira*, uma viola que traz essas misturas de referências, novas maneiras de produzir... E você faz parte dessa geração, que inclusive deu os primeiros passos na música graças à internet, enquanto tem violeiros que não fazem parte disso. Eu queria que você falasse sobre essas questões e saber se isso influencia na sua música?

LL: Eu sou cria da internet, né? A gente tem que pensar que a viola é um instrumento ainda marginalizado. Por mais que a gente esteja aí... Eu já tive até esse recorte, me aprofundei na música caipira, até porque era a única coisa que tinha. Fui tentando mordiscar, fui aprendendo as músicas que eu queria com o Renato [Caetano]. Depois que eu fiz esse show do *Causos* é que eu fui conhecer, já tinha três anos que eu tocava, fui ter contato com o Sodré, e pouco tempo depois eu fui ter aula com ele, que era a minha referência, desde sempre. Mas eu bebi dessa outra água, muito, e era a minha realidade. A viola aqui de Minas Gerais já é diferente, já é marginalizada, no sentido de que não é caipira. O Chico [Lobo], o Pereira [da Viola], Wilson Dias, essa galera é da música regional. É uma mistura muito mais folclórica, muito mais com o religioso.

RP: E você e esse pessoal usam a afinação em cebolão?

LL: A maioria usa cebolão e rio abaixo, eu uso as duas também. Eles variam bastante, às vezes quando tocam juntos usam todos a mesma afinação, em *ré, ré bemol, mi* ou *mi bemol*, no cebolão essas aí. E rio abaixo também, todos eles tocam em rio abaixo também, eles transitam por elas. Até porque, também, é uma concepção da viola de aproveitar a afinação para tocar as cordas soltas e tal... E foi por isso que eu fui pra rio abaixo. Eu desanimei com a cebolão, porque as músicas do Almir, a maioria também era em rio abaixo, ele toca em várias afinações. Então, quando eu caí aí, eu achei massa. Eu tive um problema com a viola, porque ela tem essa cultura, de que você tem que tocar no original, na afinação original, no tom original... Você toca viola?

RP: Eu toco...

LL: Então, você sabe que tocar no tom original, com cordas soltas, é infinitamente mais fácil do que em tonalidades que precisam usar muita corda presa. E você já deve ter tombado com essa galera, que vai falar que não dá pra tocar em outro tom que não seja com as cordas soltas. A sua viola é afinada como?

RP: Em ré, cebolão...

Letícia: Você vai tocar em *sol*, *dó*, vai ficar nessa meuca, né? Aí, quem está em *mi*, vai tocar em *si*, em *lá*, não é isso? Que são os tons mais vizinhos ali, mais próximos. Se eu pegar aqui e tocar em *dó*, é uma coisa assustadora. E, na verdade, até eu que parei de conviver um pouco, porque as pessoas acham errado. Nesse meio tempo, eu trombei com várias coisas, desde falar que não dá pra tocar em outros tons, de aluno chegar pra mim e falar que outro professor disse que não dá para fazer tal acorde, que pra isso tem que pegar o violão... O próprio violeiro falando isso! Eu posso não conseguir, mas o instrumento não tem nada a ver com isso! Eu sempre tive essa situação. Eu cresci num mundo muito louco. Meu avô era meio surdo e escutava Beethoven, música clássica e erudita muito alta. Meu irmão caiu pro *Metallica*, *Angra*, *Dream Theater*, *Iron Maiden*, que também era uma influência do velho, com toda aquela maluquice. E pra mim, quando eu tinha tempo, lembro de minha avó ouvindo, minha referência musical, ela ouvia muita viola caipira, Clara Nunes e Luiz Gonzaga. Então, minha referência, que vem até hoje, é esse forró, a Clara Nunes e a música caipira. Só que as outras coisas eu também acabava ouvindo. Então, eu queria buscar o que eu ia tocar, e essas referências muitas vezes ofendem os outros violeiros e travam um pouco a gente no instrumento. Então, com a internet, eu vejo que ela começou a desmistificar essa coisa do “não dá pra tocar”. Por que? Porque eu te vejo tocar! Eu penso que não dá pra tocar daquele jeito e vem uma pessoa e toca na minha cara? Eu posso não ter técnica e habilidade suficiente para... E eu vi o Sodré tocando, e se ele consegue eu consigo também! Posso demorar uns anos, mas eu vou conseguir! Se ele consegue, eu tenho capacidade de aprender! Eu sempre lidei com as coisas muito assim. Eu ia, batalhava aquilo ali, e ia conseguindo... E eu tinha uma dificuldade que eu não conseguia cantar no tom natural da viola. Ia tocar *O Menino da Porteira* em *lá*, eu não conseguia cantar. O *Chico Mineiro*, não dava, nada dava... Então, eu fui batendo com isso e fui caindo mais pro lado instrumental. Se tinha que ser assim, e assim não ficava bom... Então, eu fiquei sem cantar por muito tempo. Até eu rumar [para a afinação] rio abaixo. Quando eu toquei em rio abaixo, eu cantei tudo no tom original da viola, aí dava pra cantar! Aí, abriu muita coisa pra mim. E eu pensei: que doido, cara, então é assim que a galera sente? Nessa época, eu já me apresentava e eu misturava tudo no show. Até que um dia eu surtei! Porque também as músicas não ficavam só em *sol*. Porque o que acontece com a violeirada? Você vai cantar e não está no tom da música, você tem que ter 15 violas, uma em cada tom. Precisa ter muito dinheiro no bolso para conseguir isso. Fora ter que carregar tudo, duas violas já é difícil! O pessoal falava para por capotraste, mas desafinava. O instrumento mesmo vem passando por atualizações e evoluções que eu vi acontecendo, e eu tenho dez anos de viola só. Isso porque começou a chegar gente que toca e exige esse tipo de instrumento. Porque enquanto está tudo bem, o luthier não vai ficar inventando. Eu escutei muito: “ah, mas viola é assim mesmo, ela trasteja, ela não afina...” Quando eu peguei aquela primeira viola, eu mandei regular e o cara me entregou trastejando, dizendo que era assim mesmo. E eu fui atrás de outra pessoa para tentar regular isso pra mim. Mas era o conceito da viola, das pessoas que tocam. Então, se a gente que é violeiro fica falando

que não dá para tocar outras coisas, os outros músicos ficam achando que realmente não dá. Então, eu ia tocar com outras pessoas, por exemplo o *Lamento Sertanejo*, me perguntavam em que tom eu tocava, eu dizia *lá bemol*. E aí o músico perguntava: “como assim, mas dá?” Porque ele acompanhava outro colega e era sempre no mesmo tom. Então, tem que dar, porque minha voz caiu aqui, se não for, não é em lugar nenhum. Com isso, eu fui vendo a minha voz, eu sou *mezzo soprano*, vai cair no *lá bemol*, no *sol bemol*... E eu fui vendo que não dava pra tocar nem cebolão, nem rio abaixo! Aí, eu larguei o rio abaixo pra lá e falei: quer saber? Eu vou aprender a fazer esse trem direito! Porque a minha voz me ferra! Vou ficar catando capotraste toda hora? Isso me obrigou a aprender a tocar em qualquer tonalidade, a também entrar nesse outro lado, sabe? E aí, você vai vendo, as pessoas que também chegaram nessa conclusão. Então, isso foi fazendo essa coisa a se transformar cada vez mais. Até que chega no ponto de a gente se ajudar, porque é um em cada canto. Porque acaba que existe tanto preconceito que a gente fica de fora, sabe? Eles nos excluem mesmo, já aconteceu várias vezes. Então, é um instrumento que já é marginalizado, e os violeiros marginalizam os violeiros e os instrumentos, porque se ele chega e fala que não consegue tocar, sabe? Então, só que esse pessoal começou a se juntar, que é o que está acontecendo agora, muito sim pela internet essa proximidade, a viola é uma família! Uma amiga minha cantora falou que tinham que se espelhar na viola, porque todo mundo se conhece. E eu parei e pensei: nossa, todo mundo se conhece mesmo! Quem está na cena do instrumento se conhece, porque uma hora ou outra vai esbarrar. Então, assim, outro instrumento não sei se vai ter esse mesmo comportamento, sabe?

RP: A indústria nunca deu tanto valor pra viola, não é? O sertanejo mais pop não carregou a viola e ela correu à margem disso e acabou se fortalecendo, como uma cena que vem crescendo pelo menos nos últimos 25 anos, tanto que todos os trabalhos acabam sendo independentes...

LL: Exatamente, porque quem vai dar insumos para isso? Eu, desde que comecei a tocar viola, escuto as pessoas falando que viola é legal, mas é bom pra escutar de madrugada, ou na roça. Então, se as pessoas já têm esse costume, elas vão dizer: “ah, mas eu não quero ouvir viola agora, quero escutar quatro horas da manhã!” Quem vai pagar pra um negócio que só vai tocar às quatro da manhã? Só que o sertanejo fez o movimento de trazer essa viola. Por mais que seja à margem, o sertanejo foi o grande responsável pelo *boom* da viola, por mais que as pessoas possam discordar. Porque se antes não tinha instrumento na minha cidade e hoje eu chego e tem uma parede de violas para escolher, cara, isso é o mercado falando diretamente ali, tem quem compra, tem quem queira e tem quem não queira.

RP: Embora sejam músicas totalmente diferentes, pode-se dizer que o sertanejo pop e a música de viola têm a mesma origem. Em certos momentos, os públicos se misturam, porém, em outros, são completamente diferentes. Há violeiros nos grandes rodeios e festas populares, mas há

também nas salas de concerto, para um público mais restrito, mas nunca vai ser no mesmo palco das duplas mais pop.

LL: Claro, até os maiores, como o Almir... Se bem que ele fecha o que ele quiser, né? Mas eu falo em relação ao lucro do evento. É claro que eu não vou dar mais lucro que uma dupla dessas. Porque o que é que vende? Sexo vende, velho! Se você parar pra ver, é isso, sabe? Por mais que a gente queira cavocar, o que o sertanejo vende? Sexo! O sertanejo não vende música, vende sexo! É isso que eles vendem! Então, é esse processo. Eu acho que é aí também que a viola vai cair. Por que? Você tem um negócio incentivando muito o que gera valor para quem produz evento. Quem produz evento quer vender cerveja, ninguém vai ficar sentado ouvindo Caetano Veloso...

RP: Muito menos a música instrumental, que é mais contemplativa...

LL: Contemplativa porque a música é sentimento, e se ela é sentimento, é para quê? Então, você tem a música que a função dela é entretenimento, para se conseguir essas outras coisas. Ela é menos complexa, é mais palatável, é feita para ser assim. Tem outras maravilhosas que vendem também, mas também não vai alcançar, porque não tem injeção de dinheiro. Vale lembrar que o mercado do sertanejo é muito bem construído, as pessoas trabalham pra caramba.

RP: Uma dupla ajuda a outra, um participa do disco do outro...

LL: Claro, exato. Eles abrem caminho, porque ele faz isso, ele passa na cidade hoje, mas ele indica o outro, e vai circulando, até voltar de novo. Aí, a área já está aberta, fortaleceu, a rádio é boa, a galera gosta da música... Cara, isso é uma construção riquíssima de classe! Aprender com isso, e entender, é importante! E a viola teve esse *boom* sim por conta do sertanejo, porque vem junto, porque é o mesmo público, que é massa, cara... É *business*! Eu já vi o show do César Menotti [e Fabiano], ele pega lá no meio do show, o pau come com a viola, no pagode! E já na primeira estrofe a galera: “uau!”. E “a gente é foda, a gente é raiz...” E aí já acaba, volta ao que era! Mas isso vende viola, cara! E aí, eles vêm na gente para aprender. Já chegaram, já tive muito aluno do sertanejo.

RP: Eu tive uma banda aqui em Bauru, chamada *Mercado de Peixe*, que a gente misturava a viola com outros estilos, rock, rap e outras coisas que rolavam na época. Assim como o *Matuto Moderno*, do Ricardo Vignini... E eu acredito que essas e outras bandas da época também acabavam despertando curiosidade em um público que não era da viola, que vinha do rock e desses outros estilos...

LL: Exato, muita gente vem por aí. Eu não vim pelo tradicional. Eu vim por uma pessoa que estudou rock total na música. O Almir é muito mais folk, rock, blues... Um rock rural que ele fez de uma forma, cara, assim, genial, meteu uma bandona lá e boa, né? Tirou daquela concepção mais raiz. Eu vim daí, e como eu, vieram outros. Por exemplo, eu adoro o lado B do Almir, porque é o que eu gosto. A galera

não, vai gostar mais de *Chalana, Trem do Pantanal*... E ele vai fazendo essa ponte. Igual o Vignini, o Renato Caetano, que já são do rock. O Sodré já é o choro, o jazz, que é onde eu estou hoje, mais na MPB e no choro.

RP: E a viola incorporou todas essas referências... Muita gente veio de várias referências e hoje faz viola, não é?

LL: Claro, porque o que é a música pra gente, Ricardo? Música é forma de expressão. Eu quero tocar o que me toca. E não é só a música caipira que me toca. Eu ouvi a Rita Lee, eu quero tocar a Rita Lee. Eu quero tocar a Mart'nália, por que? Porque a música me conectou. E aí, eu quero tocar essa Mart'nália na minha viola.

RP: Você procura trazer essas referências quando você compõe? Você sente que você viaja por essa diversidade de referências?

LL: Bastante. Porque não se tem uma coisa, assim, nas minhas composições, não tem nada de caipira. Na verdade, a única coisa que tem de caipira é a viola. Aí, às vezes, dou uma duetada, eu falo: vou dar uma caipirada aqui nesse negócio, sabe? (risos). Que é uma coisa que eu faço hoje muito! Quando eu vou tocar, às vezes tem uma galera que não tem a menor noção do que é o instrumento, mas quer aquilo. E como nem os próprios músicos e arranjadores sabem o que diabos esse instrumento faz, eles também não têm essa noção. Então eu chego e vejo que dá para dar uma caipirada ali... Quando você joga um duetinho e tem uma célula rítmica certa ali, aquilo você vai direto, você fica doido! Tem um artista que eu acompanho aqui que se chama Marcelo Varonez. A gente passa do rock, de Erasmo Carlos a Almir Sater, a gente passa no show. E lá pelas tantas, o Marku Ribas, a gente fez uma música do Marku toda na viola... E eu falei brincando: vamos caipirar essa parada! Só que a estética dessa brincadeira, quando eu quero eu coloco, quando eu não quero eu não coloco. Isso é uma potência fodida, como músico, sabe? Você já teve uma banda, você sabe... É muito fácil o som estar igual, né? Não é à toa que guitarra tem tanto timbre, tem tanto pedal, não é à toa, é para mudança mesmo, de paladar ali dentro. E você precisa de elementos. E agora a galera está vendo isso também. Mas, uma coisa que eu percebi é que não tem tanto porque não tem quem faça. Eu comecei a fazer isso aqui em Belo Horizonte e a galera começou a me chamar para tudo. Por que? Dá pra fazer e tem alguém que faz. E eu achava isso surreal, porque, o que tem de musicista por aí... Mas é o que o mercado quer, velho. Eu fui tocar no *Música Mundo* aqui, um evento de negócios da música, os programadores ficaram doidos, porque nunca tinham visto, um *power trio* e uma viola no meio. Guitarra, baixo, bateria, vocal e viola. E o pau comendo, num rockão. E não fingindo, a viola está lá a favor da música. O que a música está pedindo a gente vai. É para timbrar? Vamos timbrar. Agora é introspecção? Sai todo mundo, só fica a viola. E aí, naquele momento, o instrumento ganha uma potência. Porque se você fizer a mesma coisa só com violão, cara.

Tem um tempero interiorano e afetivo que a viola tem pra nós brasileiros, você escuta uma viola, a pessoa escuta uma viola, ela vai para a avó dela. Porque era a música da época.

Pergunta: Todo mundo parece que tem esse chipezinho (risos)

Letícia Leal: Tem esse chipezinho, perfeito, um chipe! (risos). A gente tem um chip implantado que fala assim: “viola, avó!” E a avó já entenece, né? É acolhedor, é afetivo... Então, tem esse quê afetivo de ouvir viola nos shows. E eu fui percebendo isso, a gente usa isso, velho, que doido! Quando a gente escuta o timbre, é tão marcado com o interior que a gente consegue catapultar a pessoa para o interior.

RP: Demais isso! E você é uma pessoa urbana, não se caracteriza como sendo do interior, por exemplo?

LL: Não, não rola, sou urbana (risos).

RP: E a música tem esse poder, de transportar as pessoas...

LL: Total, e é muito louco! Eu fico vendo, assim... Eu acho muito engraçado quando a pessoa se caracteriza toda e nunca pisou na roça! Aí, é aquela coisa, como ele faz isso? Mas também, como o meio entra nessa, né? Até porque, caipira mesmo você só vai ver hoje Zé Mulato e Cassiano, porque... Quem que viveu na roça mesmo fazendo isso? Porque é uma caracterização, é o que é artístico, né? E não tenho nada contra, mas acho engraçado. Porque um monte de gente já veio falar pra mim: “você não é violeira”. Porque eu não toco mais nada, está entendendo? Só se valer o berimbau (risos), que eu parei de tocar quando eu saí da capoeira. Eu não toco violão, as pessoas me pedem e eu não toco, sabe? E o pessoal fica bravo, aí você manda um pagode, ela fica mais ainda, porque não dá pra falar que eu não toco pagode (risos). E eu era viciada em pagode, ouvia muito, e acabava que eu tocava muito, e fazia questão de tocar pra irritar ainda mais (risos). Hoje eu não faço mais isso, quem me conhece atualmente não vai ver isso. Agora, você falou de mercado, mudou tudo, né? Hoje a gente faz em função disso. Eu já trabalhava, já tenho canal no *YouTube* já faz um tempo, agora hoje, o mercado está todo aqui [na internet]. Já vinha sendo antes e a pandemia acelerou esse processo. Porque ou a pessoa entrava, ou morria de fome mesmo. Mesmo os professores, né?

RP: É uma nova relação com o público também, né? O formato do festival *A nova viola brasileira* foi bem pra esse lado, né? Seminários, shows, a oportunidade de interagir e dar um *feedback* para o artista... Foi bastante inovador nesse sentido.

LL: Claro, foi muito bom. O [Fernando] Sodré foi quem inicialmente pensou o festival, ele me convidou pra ser uma das artistas e depois eu ajudei a estruturar o festival na produção executiva. Aí, claro, já tinha feito um curso *online*, já tinha a plataforma toda pronta. Então, eu já sabia, porque, como eu fiz o curso do *Sebrae*, que é voltado para os negócios, então você pensa em negócio o tempo todo! Então,

você pensa lá na frente, o que é tendência, fica buscando isso. Hoje o sertanejo é assim por conta de tendência. A viola mais tradicional, ela está assim, muito puxada para o sertanejo, ela está bastante misturada no sertanejo... Pega as duplas aí, Lucas Reis e Thácio, uma das duplas, acho que mais é... Do lado tradicional, que a galera gosta, e esses meninos tocam pra caramba, né? É um trabalho sertanejo, com a viola misturada, e tem muita gente indo nessa linha. Show, dá grana, é isso mesmo!

RP: E é algo mais próximo da tradição radiofônica, muito diferente do que vocês vêm fazendo com a viola, mais instrumental...

LL: Totalmente diferente, e que tem muita gente fazendo, né. O projeto *Violada*, por exemplo, é um circuito de violas autorais que acontece no Brasil todo, feito pelo Fábio Miranda, inspirado no circuito *Dandô*. Eu sou artista do *Dandô*, já trabalhei na produção, agora só como artista, mas muito dessa minha posição com a viola vem disso, acabei fazendo contato com o Brasil todo, e o *Violada* é muito parecido com isso, só que faz um circuito de viola brasileira autoral. Então, é só a galera do autoral. E aí, claro, os autorais são os alternativos, né? Tem a galera que é mais tradicional, tem alguns... Então você vê ali uma gama de pessoas tocando de tudo! Então, a gente foi se conhecendo assim, pelo *Violada*, a galera que está no autoral...

RP: E cada lugar é um som né?

LL: Cada pessoa é um som, né? No mesmo lugar tem duas pessoas e são dois sons completamente diferentes, que bebem de outras fontes, e é muito louco por conta disso. Aí você vê a diversidade, né? Aquele festival mesmo [*Nova viola brasileira*], aquelas pessoas foram um recorte, assim, bem atual, de uma outra geração de violeiros, que está vindo com essa pegada. E é demais! A gente terminou já pensando no segundo, faltou muita gente ainda ali, não tem como colocar todo mundo.

RP: Dá até pra dizer que se trata de uma nova cena musical nesse sentido, não?

LL: Mas a ideia foi muito criar uma cena. Porque você não se encaixa num festival de viola muito tradicional. Você vai pra um festival de música, falam que a gente é muito caipira. Aí você fica no limbo, cara, você não tem onde tocar! Então, é muito louco, sabe? Porque é música de viola: “ah, viola é bom, mas não cabe...” Se for raizona, tudo bem, um pouquinho que você já sai, você está fora! Já estive para ir, cara, em festival grande, e ouvi: “não, mas você tem que tocar outra coisa”.

RP: O fato de você ser mulher muda alguma coisa? Já que você acaba sendo uma das poucas mulheres nesse circuito. Você também tem um perfil no *Instagram*, o *Violeiras do Brasil*, qual é a ideia ali?

LL: A ideia é a gente ver e somar quem toca viola. Na verdade, eu sou a única que, ainda mais nessa situação, eu era a única que... Não sei se é coragem, não é que eu era a única que tocava não, mas aguentar não é brincadeira. Porque o que eu já aguentei de colega...

RP: É um universo machista, né?

LL: É pra caramba! Assim, de eu ser convidada para tocar num show e a pessoa me pedir pra passar a roupa dela, entendeu? Porque eu sou mulher! E aí, eu tocava um pouco mais, porque eu sempre fiz aquela “fritaço”... Aí, vinha alguém: “isso não é pra tocar aqui não”. Mas sabe, assim... No pé do palco, subindo... Indo abrir a boca para falar boa noite às pessoas... Eu já tive colega apresentando show meu que entrou, eu tinha feito um show quase que de rock... Eu falei: velho, eu vou cagar na cara mesmo (risos), piano, baixo, bateria e viola, um quarteto... A pessoa entrou no meio, não deixou terminar o show. Faltando três músicas para terminar, sabe? O ápice do show? A pessoa entrou e começou: “ah parabéns, pra Letícia...” A banda inteira só olhando... Cara, eu passei cada uma! Equipe minha de músicos, que são acostumados com violeiros, me sacaneando com produção do festival, contratados por mim! Na minha cara, a banda começava a tocar outra coisa, na minha cara! Numa mostra internacional de violão, eu estava com uma banda que tocava com outro violeiro, que na época tocava com o Pereira da Viola. E a galera começou um *groove*, assim, do nada... E nessa época, eu tocava bem tradicional, nunca foi tão assim, sempre puxado mais pro Renato Teixeira, pro Almir... Então, tudo isso eu já passei.

RP: Fizeram pra te derrubar mesmo...

LL: Pra derrubar, velho! Porque você estava ali, roubando o lugar de um colega deles, que também tocava com eles. Isso que eu parei aqui com algumas pra te contar. Coisa de colega por bebida no copo, do nada, no copo de suco, na época eu não bebia, sabe? E isso porque eu tenho uma cara... A galera que fala, eu tenho uma cara muito fechada. Por que? Porque eu passo por tudo isso, então não tem jeito! Eu entro no lugar já pensando: quem vai me foder aqui? Quem vai ser o filho da puta? Cara, é automático! E por eu já ter a cara mais fechada, as pessoas já não fazem tanto. Mas as outras colegas, que também fazem parte do meio, o que sofrem com assédio é, assim, num nível grotesco, é assustador!

RP: Você acha que se você fizesse um estilo de mais apelo sensual, por exemplo, seria ainda pior?

LL: Hmm, não sei... Assim, é igual você ver essa galera estuprando no Oriente Médio, e lá tem a burca, né? Então, se você estiver de burca, vai rolar do mesmo jeito! Porque basicamente é um corpo passível de se pegar, porque é pra isso mesmo! Mas, eu acredito que tenha, sabe? Do mesmo jeito que é o outro lado. Muita gente fala, né: “você tem que por um corpete!” (risos). E eu sempre fui assim, sabe, calça e tal. Um dia, foi muito engraçado, eu apareci de vestido, porque em outras situações... Ah, to de vestido, assim, no meio da perna, calor... Aí, coincidiu de bater num dia de ensaio com uma galera. E o pessoal

ficou surpreso: “como assim?” Então, é natural, é proteção da mulher. Tem que fazer por estilo, por gostar, por não se importar... Agora, elas sempre se importam sim. É difícil você não fazer, na verdade. É difícil não ir naquele modelo que é aceito, porque eu sei o preconceito que a galera tem.

RP: E o legal desse grupo é que vocês devem trocar esse tipo de ideia também, né?

LL: Na verdade, esse grupo surgiu por uma ação das violeiras... Na verdade, eu e a Cláudia Moraes, outra violeira que está lá presente. O *Iepha* [*Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais*] fez um mapeamento aqui em Minas, há uns três anos atrás, para a viola virar patrimônio do estado. Quando eles lançaram a programação do festival, foi sem mulher nenhuma! Então, você imagina, eu estou aqui, bombando no instrumento, o fazer e o tocar... E aí não tinha mulher em nenhuma mesa, em nenhuma “canja”, em roda, em nada! Porque a gente sabe que a galera que fechou o festival, eles excluem mesmo! Nossos próprios colegas, eles excluem mesmo! É uma falsa ideia a gente pensar que só tinha eu. Não, é porque é foda estar nesse ambiente! E eu tenho uma característica que é essa: eu vou irritá-los! Porque não dá pra falar que eu estou ali só porque a bunda é grande! Eu toco, não dá pra falar que eu não toco viola! Porque eu já escutei falando de outras meninas, que tocam... Mas comigo era isso, eu queria irritar, nesse sentido, de estar presente e estar presente já é um processo.

RP: Estar presente e tocar pra caramba ainda...

LL: É, isso me movimenta muito pra tocar, sempre me movimentou muito. Eu sou viciada em técnica! Não sei se você tem isso, sabe? Você vê uma pessoa tocando bem e fica prestando atenção na técnica. E eu aprendo com todo mundo. Uma vez eu tava olhando um cara tocando, quando ele me viu, ele ia se virando pra não me mostrar. Então, isso sempre me movimentou, porque... Ouvir falar essas coisas... Não tinha como, sabe? Me falar essas coisas me deixavam doida! E o *Iepha* tinha pedido antes indicação para a Cláudia [Moraes], ela trabalha com patrimônio, é a área de atuação dela. Eles foram até ela, pediram indicação e ela passou indicação de homem, de mulher, de todo mundo. Quando eles soltaram, soltaram sem ninguém! A Cláudia falou: “mas isso é um desaforo!” Eles tesouraram total! E aí, ela entrou em contato comigo e perguntou se eu tinha visto a programação. Meu nome tinha sido indicado lá dentro, que eu sabia. O Sodré ia fazer uma palestra sobre viola contemporânea, aí ele não pôde e me indicou no festival, para aquela mesma cadeira. E eu pensei: se me chamarem, eu faço... Eles cortaram a palestra da programação! “Não vai ter isso de viola contemporânea aqui não, porque isso não é viola!” Basicamente, eles tiraram a palestra de viola contemporânea do negócio! Cara, na hora que eu vi sem ninguém, eu sabia quem era que tinha travado... Eu já estava com muita raiva! E a Cláudia queria mandar um e-mail para o *Iepha* perguntando se não ia ter mulher nenhuma. Era o mapeamento do instrumento, dos tocadores, velho! Então, é tipo o recorte que não tem, né? Ela queria mandar esse e-mail e se colocar para se apresentar em alguma canja, algo do tipo, para ter alguma mulher ali! E me

perguntou se poderia me disponibilizar também. E eu falei: você sabe que vai dar merda, né? Você sabe que está mexendo num vespeiro, né? Ela disse: “sei!” Tem certeza? Então vamos! Era só para dar uma cutucadinha, mostrar que a gente estava vendo aquilo. E o que a gente fez? Combinamos que ela ia por e-mail, do diretor do *Iepha*, que foi quem fez a parada e a quem ela tinha auxiliado na direção inicial. E eu fui pelo *Facebook*. A gente falou com mais umas mulheres e aí a gente perguntou, uma aluna minha perguntou: “por que não tem mulher no festival, no seminário, em alguma mesa?” Cara, na sexta mulher que perguntou o *Iepha* respondeu assim: “porque não tem mulher de peso nos temas”. Na hora que falaram isso, velho, aí deu ruim! A galera ficou louca, a gente só perguntou: “como assim não tem?” E começaram a bater boca... Virou um trem assim, espalhou de uma tal maneira, que em duas horas o *Iepha* estava me ligando me chamando para fazer uma palestra. Duas horas da minha postagem pra você ter noção! Tipo, era pra ser só palestrante de Minas, mas aí eles abriam as exceções para quem eles queriam. Eu falei, bicho, chamasse a Andréa Carneiro, que é uma sumidade, que escreveu livro lá pelas tantas de viola instrumental, pesquisa viola pra caramba, chamasse a Andréa! Não era por mim, sabe? E eu pensei: vai sobrar pra mim! Aí, de repente eles descobriram minha carreira... Aí, a gente foi, fez uma palestra a três mãos, eu, a Cláudia e a Sol Bueno, isso faltando dez dias para o evento. A gente fez uma grande pesquisa, falando sobre as questões da mulher nesse universo, falando das letras, do machismo, da misoginia, das músicas, das canjas do dia anterior, falando de dar tiro na mulher que olhou pro lado... O outro, que foi tentar comprar uma galinha, a galinha era cara, o cara não tinha dinheiro e ia tentar trocar a mulher... Uma mulher não aceitava... Duas, três mulheres, cinco mulheres, não... Então cinco virgens! Ah, então são cinco meninas-moças, aí o cara vende a galinha! Galinha! Aí, você olha e pensa, caramba, uma música dessas! Isso há três anos atrás, que trata automaticamente de... Misoginia? Nem fala! Porque se você pensa em galinha, quem é o ladrão de galinha? É o ladrão mais pé-de-chinelo que pode ter, né? E você precisa, então, de quantas mulheres, menininhas, para trocar por essa galinha? Então, não vale nem uma galinha, sabe? Sem falar que eu posso falar de escravidão aqui, porque é a posse de um ser humano, e eu falar de pedofilia nisso também. Porque se a gente está falando de cultura brasileira e você não souber que tem ainda casamento infantil nesse país, tem que voltar pra trás aí e sair do apartamentinho. Só que isso estava lá, velho! E eu fui falando de outras coisas, cara... Peraí, eu dou aula! Eu falo pro cara o que a letra de *Pagode em Brasília* fala, de dar no couro e mandar embora, né? “Eu passo o couro e mando embora...” E couro, aqui, é porrada? Ou é no sentido de “dar no couro”, para depois descartar? E quando eu conto isso pra um homem, aluno... Se é mulher ela vai encolhendo, assim, é automático, na minha frente, eu vou mostrando os pontos da música... E nessa palestra, cara, acabou que foi contornando por esses lugares, sabe? E hoje, o movimento *Violeiras do Brasil* saiu de uma reunião de novo minha com a Cláudia. Porque passaram-se esses três anos e eu passei todo o processo, de caída na carreira, você está entendendo? Mudar de estilo foi ótimo pra mim, para eu falar assim: quer saber? Não quero saber desse tradicional! Galera, fica com isso pra vocês que eu vou tocar outras coisas, olha que legal... Caiu muito, naquele momento,

de seguidor, de gente... De a galera ficar “puta”, de olhar torto... Ninguém nunca tinha falado disso, está no *YouTube* essa palestra. Ninguém nunca tinha falado abertamente em um lugar de viola, assim, sabe? Então, assim, vocês estão achando que é bonitinho? Eu chego aqui para minhas violas, eu tenho que dar nome pra minha viola? Pra quê? “Ai, porque é a Rosinha...”, ou “Ah, esse corpo de violão...” Desculpa, eu sou hétero, não quero ter uma mulher no meu colo! (risos). Você está entendendo? Porque do mesmo jeito que o homem vê isso, a gente também é ensinada a ver isso sexualmente. “Ah, que é acinturadinha, que bom ter uma viola no colo...” Eu falo: desculpa, eu gosto de macho! (risos). Então, assim, eu não consigo dar um nome feminino pra uma coisa que está no meu colo, que eu estou abraçando, ainda que eu não zoei com outros gestos como aqui no braço (risos). Vai ter o dia ainda que eu vou chegar pra um e falar: olha como você está pegando nesse braço direito, hein? (risos). Ainda não cheguei nesse ponto! Mas, cara, se eu faço uma coisa dessa pra uma criança que está começando, você muda a cabeça dessa menina, bicho! Não é um ambiente legal. Aí perguntam: “por que não tem muita mulher?” O *Iepha* me pergunta... Porque não é um bom ambiente, não!

RP: É hostil...

LL: É hostil. Engraçado, eu fiz uma entrevista com o Ivan Vilela, no fim do ano passado, conheci ele pessoalmente. Aí, ele falou assim: “Nossa, Letícia, eu acho que agora que eu estou te conhecendo...” E eu rindo, igual estou com você agora, conversando... “Eu nunca te vi assim...” Eu falei, então, o máximo que a gente já se encontrou foi em ambiente de violeiro, né? Não é um ambiente legal, não vai ser legal, não vai ter mulher... Pra que ela vai chegar ali? E olha, ela ainda tem que, como em tudo na vida, tem que mostrar muito mais serviço, porque se eles olham... Cara, a Sol Bueno compõe de uma maneira, que te esfrega na cara, sabe? Disco premiado e tudo mais. A galera olha para a Sol e fala que ela não é violeira! Mas o senhorzinho que não toca nada, fica ali no “langu-langu”, é violeiro, né? Eu falo assim: ela não é não e vocês aí, que fica nesse “rangu-rangu”, só com dois dedos, isso é violeiro! (risos). Poxa, a pessoa compõe, toca pra caramba, ponteia, la-ra-rá... Mas, não está, às vezes, com o corpetinho, não está com o chapéuzinho... E isso é uma briga interna com o talento, sabe? E é hostil, cara!

RP: O Levi Ramiro diz que o violeiro é também um mensageiro. E de repente você está fazendo também esse papel, né?

LL: É. E aí, volta e meia a galera sabe que eu falo, então vem. Então, eu falo que estar presente já é uma situação. E aí, você vê aquele tanto de homem, vem uma pergunta: e mulher, não tem mulher que toca? Então, você vai passando por umas coisas... Ou você larga, que é o que a maioria faz, abandona... Conheço várias. Ou você se impõe: “vou estar ali sim!” E eu sempre tive essa característica, de fazer mesmo! E aí, beleza... Eu troquei um meio escroto por outro, porque a veterinária é a mesma coisa, você está entendendo? Eu estava no meio de peão. E aí eu vim pra esse outro lado, eu caí, assim, desse

lugar pra esse outro, que é um pouco mais maquiado. Porque é artista, que é de esquerda e pá... E, velho, não! É homem contra mulher, é isso! Porque eu, quando estava começando a tocar, eu ia em todos os shows. Aí, um dia eu fui ver o show do Pereira da Viola. Aí, eu estava lá, pedindo autógrafo, falando que era fã, que tocava viola, que estava começando... Aí, um cara, que hoje é colega, né, na época era só um desconhecido, gritou lá de fora, “O, Pereira, cuidado com essa aí que senão ela se destaca mais que a gente!” Não trabalhava com viola ainda e eu escutei isso, de uma pessoa, que hoje é colega, e eu era fã, sabe? Eu estava ali e, naquela época, eu nem entendia isso direito. Eu falei, como assim? Hoje eu vejo: olha o que rolou ali? Isso é sério! Você acha que a pessoa vai querer entrar nesse meio? Não vai! Porque não é legal, não é um meio legal de estar. Será que a gente vai passar por isso em todas as camadas? Vai, mas a gente está falando desse recorte, as músicas metade fala que é para descartar, a outra metade, eu mato mesmo! Você está entendendo? E a gente estava fazendo um recorte das músicas mais atuais. Porque... “Não... tem que ser mantida essa cultura”. Essa cultura me mata! Você acha que é bonito isso? Porque a gente canta o que a gente diz. Isso que as pessoas talvez não entendem. Você canta o que te representa, meu amigo! Não é só uma música.

RP: Tem uma música do Tião Carreiro e Pardinho, chama-se *Boiadeiro de Palavra*, em que o sujeito, para se vingar da namorada, que cortou os cabelos compridos, que ele gostava muito, obriga o cabeleireiro, sob a mira do revólver, a raspar a cabeça dela e depois a faz dar uma volta na praça para completar a “pirraça”...

LL: Isso é a posse! É isso aqui [mostra um pote], é um objeto! Eu sou lutadora também e é uma coisa louca como as pessoas ficaram. O corpo da mulher é de todo mundo! O jeito que os caras chegam é assim [esfrega as mãos num objeto]... Vai fazer isso com um homem? Não faz! O corpo da mulher é isso [mostra um copo], não vale nada! Já tive colegas, sabe, nível de assédio altíssimo, tipo com a esposa do lado, sabe? Eu pensava, velho, vou quebrar a cara desse filho da puta! Vou armar o barraco, sabe? Assim... É um meio péssimo para estar. Mas a gente vai levando. Eu penso, já que eu entrei nessa, agora vai! Eu vejo meninas que não querem falar disso, tem que falar abertamente! Porque se a gente não conversar abertamente sobre isso, vai manter. Eu tenho uma responsabilidade com a menina que está chegando ali, mano! Se eu não faço nada, se eu não mudo o meio que eu vivo, eu não construo um mundo melhor também. Ou eu sou parte do problema ou da solução. Não tem neutralidade. Não tem olhar e passar pano. Você está passando pano e o cara é pedófilo! Isso não tem meio termo pra mim. Isso faz parte da cultura do estupro que a gente tem aqui no Brasil. Vai muito além, tipo de música. Como que a gente molda as pessoas, como elas pensam... É assim, vai ser assim.

RP: E se você não questionar isso na arte, está perpetuando como cultura.

LL: A música tem o poder maravilhoso de passar qualquer mensagem que ela queira. Com esse envoltório, ela penetra onde você não quer. Se você está lá numa depressão lascada, a música te toca ali

dentro. Naquele calor que você está, a música entra. Olha o que a música faz! Então, se a gente pensar nesse poder de penetração que a música tem no ser humano e no que ela pode fazer, ela faz para os dois lados, né?

RP: Você lançou o CD *Urutu*, juntamente com o violleiro Caio de Souza, com referências diversas, bastante contemporâneo, como foi o processo desse álbum? É o seu primeiro álbum?

LL: Meu mesmo sim, já participei de discos de outras pessoas. Foi um projeto que fiz com muita alegria. Eu, nessa carreira da música, eu comecei a cantar porque tinha que cantar, todos falavam que tinha que cantar e tal.. Mas eu sempre fui apaixonada pela música instrumental. E ele veio trazendo isso, uma estética completamente urbana. Ele vem de duas situações: eu trabalhar a música na tonalidade original, porque tem um conceito na viola de que... Tudo eu passo para *mi*, não é? E a gente usou justamente isso, o que o instrumento me traz e o que eu consigo com ele sem quebrar essa parada? E aí, a gente trombou em várias situações, usando músicas que são fora do instrumento, foi uma coisa que eu fui taxativa, não poderia ser música de viola. Se tivesse uma, era a que a galera ia gostar, a que iria para as *playlists*. E não tinha como, era para ser fora disso mesmo. E trabalhar na tonalidade delas. Então, a gente pegou as partituras, por exemplo, *Choro pro Zé* [Guinga e Aldir Blanc], que é uma música da qual violonista muitas vezes corre! Porque ela é difícil de tocar. A gente falou: “vamos encarar!” E na tonalidade dela! Tipo: o que o instrumento me permite nessa afinação que a gente escolheu? Onde a gente consegue acertar, onde não? Onde a gente limita, onde eu como instrumentista me limito nessa situação? E eu cresci tanto nesse projeto, porque tinha situação que eu falava para chamar outra pessoa, que não dava conta de executar tecnicamente. E a gente foi evoluindo nesse processo. Então, a música é em *mi bemol*, pô, tá lá, *dó menor* batendo na testa da gente, assim... Curiosamente, teve uma que a gente fez em *mi*, aproveitando o arranjo, mas o resto, pegamos a partitura e via o que rolava. Porque é um processo de buscar o instrumento, de romper mesmo, de ser mais um espezinhando... Será que dá pra sair um som legal? Uma outra coisa que a gente pensou foi que ele é constituído para duas violas, então, é como se fosse um duo de violão, que é uma concepção diferente também da viola. A gente não pensou: “um toca e outro acompanha”. A gente pensou em um duo costurando as coisas, em contrapontos. Agora, por exemplo, eu estou terminando o *songbook* dele, e para cifrar, eu tenho que pegar as duas linhas. Porque se eu pegar uma linha só não tem, porque a gente está trabalhando muito em soma. E, dessa forma, o *songbook* vem aí também pra isso, porque... Pra mostrar, “consequimos, galera, toma!”

RP: É possível...

LL: Exatamente, é possível fazer. Claro que hoje, eu tocando os arranjos, sou outra pessoa, porque no processo a gente cresceu pra fazer, foi a concepção, pegar estilos que não eram tradicionais do instrumento e colocar aqui numa versão enxuta, né? Porque, se eu coloco outro tipo de instrumentação,

isso maquia o que eu poderia fazer só com as duas violas. Assim que é o natural, mas a gente queria, mesmo com a instrumentação, todos arranjos são feitos para só duas violas, o que chegou veio pra somar, mas eles funcionam só com as duas violas, como duo. Então, foi essa a concepção do disco, tocar as músicas no tom natural delas, sem adaptar para a afinação das violas.

RP: É uma grande subversão com a tradição isso que vocês fizeram...

LL: É uma grande subversão, exatamente. E eu sempre quis isso, muito. Porque as pessoas sempre perguntavam se não ia gravar um CD e tal... E eu falava: mas gravar CD para que? Só pra tocar um negócio que todo mundo toca? É caro pra caramba, demanda muito! E a gente chamou o [Fernando] Sodré, que é o cara que faz isso com o pé nas costas, que tem uma concepção, arranja muito bem, ele trabalhou com a gente em cima do que a gente levava já pronto. Então, é muito fácil um arranjador tirar a sua identidade e colocar a dele, já vi isso muito. E o Sodré teve essa preocupação, de não fazer isso. Ele chegou pra somar o que a gente tinha ali, mas sem imprimir tanto a identidade dele naquele tipo de situação, sabe? E foi lindo, a gente chegou pra ele, eu fui contratá-lo pra ele fazer o arranjo, ele falou: “não, vamos trabalhar em cima do que vocês pensaram”. E isso é foda, não é qualquer produtor que vai fazer isso. Ele foi produtor musical e arranjador também do disco. E a gente foi criando a três mãos, digamos assim, esse processo. Então, foi muito legal o disco. Foram músicas queridas, tentando dar um recorte do que se pode ter em nove músicas, no sentido de compositores da música instrumental brasileira e cenários. Não tem como fazer isso com nove músicas, porque é muito extenso, muita gente boa que a gente tem no Brasil, mas foi isso, a ideia de ser mais uma pedrinha ali, né? De buscar esse som e mostrar que é possível. Porque não adianta nada só falar que dá, tem que fazer pra mostrar. E somos pessoas normais, não foi nenhum gênio que fez isso. É fácil olhar pro Sodré e falar: “poxa, o cara é insano, aquilo ali é fora da realidade!” E não é. É uma técnica desenvolvida para abstração, lidando com o instrumento com o que ele tem.