



Cordas Caipiras: A viola como instrumento de resistência cultural¹

Samuel Ferreira LEITE²
Victor José PRATES³
Prof. Ms. Igor José Siquieri Savenhago⁴

Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, SP

RESUMO

O documentário mostra como a viola caipira está inserida atualmente na cidade e no campo, com foco dessa preservação em Ribeirão Preto e interior de São Paulo. Uma questão foi usada como fio condutor na produção do trabalho: a viola é o instrumento de resistência da cultura caipira? O livro “Música Caipira: da roça ao rodeio” da escritora e jornalista Rosa Nepomuceno, assim como obras de estudiosos ligados a cultura caipira e de massa, e sobre a indústria cultural, foram tomadas como base para pesquisar e entender como a viola e a cultura do homem do campo sobrevivem em meio à massificação da música sertaneja, com destaque ao gênero musical chamado de “sertanejo universitário”. Com os entrevistados descobrimos as maneiras em que cada um utiliza da sua memória para resgatar o instrumento e perpetuar a cultura caipira, assim como saber se essa mesma cultura pode acabar algum dia. Para isso, foi utilizada a modalidade do documentário em vídeo.

PALAVRAS-CHAVE: viola caipira; cultura caipira; sertanejo; sertanejo universitário.

1 INTRODUÇÃO

O universo musical caipira é repleto de tradições e histórias que o tornam único. Seus significados, letras e melodias o difundiram pelo país. Parte da mítica e fantasia é resultado da incorporação da viola, instrumento de características peculiares. A viola e o violeiro se tornaram peça-chave na miscigenação do povo indígena com escravos africanos e colonizadores europeus. O resultado foi o instrumento caindo no gosto popular, ganhando força nas mãos dos primeiros caboclos brasileiros pelo interior do país.

No contexto da indústria cultural, Adorno & Horkheimer (1997) afirmam que a música e, por consequência, a do caipira, passou por várias mudanças para atender às necessidades do mercado consumidor. Deixou de ser a manifestação do povo e se

¹ Trabalho submetido ao XIX Prêmio Expocom 2014, na Categoria Produção laboratorial em videojornalismo e telejornalismo (avulso/ conjunto ou série)

² Aluno líder do grupo e recém-formado do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, e-mail: samuelseixas@hotmail.com

³ Aluno do grupo e recém-formado do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, e-mail: victorjprates@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, e-mail: tatigor.sav@gmail.com



transformou num produto lucrativo, sustentado por vendagens astronômicas, capaz de recompensar os vencedores com dinheiro e fama.

A música sertaneja

Como a maioria dos gêneros musicais brasileiros, a música sertaneja de raiz foi construída a partir da fusão de elementos das culturas indígena, europeia e africana.

As canções religiosas dos jesuítas e as modinhas trazidas pelos colonizadores misturaram-se à música e à dança dos índios e originaram a música caipira. E também foi dessas três origens que surgiu o próprio caipira.

[...] certamente o caipira, da maneira que chega ao século XX, se formou no ritmo lento da miscigenação, de modo que resultou não só da mistura do branco com o índio, mas também a do negro com ambos. (SOUSA, 2005. p.32)

Para Souza (2005), o caipira é dividido em três etnias: branco, negro e caboclo, sendo este último o que inspirou a criação do personagem Jeca Tatu. “A indolência do caipira caboclo é que serviu de inspiração a Monteiro Lobato. Passa o tempo a caçar, a pescar, a dormir, a fumar e a beber cachaça.” (SOUSA, 2005, p.33).

Nepomuceno (1999) defende o último tipo e afirma que ele se adaptava facilmente a outras culturas.

A mistura do sangue índio com o do colonizador e dos negros escravos resultou num homem forte, que se achava capaz de amoldar-se a outras fôrmas culturais.

Nômade por natureza, aventureiro, aramando seu rancho aqui e ali, na rota das colheitas, roçando por temporadas, trabalhando em mutirões e tocando gado por trilhas que cortaram o país, seu êxodo para as cidades foi natural.

(NEPOMUCENO, 1999, p. 33)

A autora afirma, ainda:

Ao contrário do que pensara Lobato nos seus primeiros artigos, o matuto não ficara de cócoras olhando o tempo passar, com olhar mortiço, “chorando as pitangas” por um cafezal minguido. Ele saberia cantar conforme a música.

(NEPOMUCENO, 1999, p.33)



A expressão cultural mais marcante do caipira ficou sendo a moda de viola. A viola é um instrumento de dez cordas, antigamente esculpida em um toco de árvore e que foi trazida para o Brasil pelos portugueses. “Os colonizadores trouxeram-na para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovido dos confortos da corte, e para seduzir o gentio.” (NEPOMUCENO, 1999, p. 55).

Nepomuceno (1999), a partir da história da chegada da viola, reflete, também, sobre a origem do caipira.

Como apurou J. L. Ferrete em seu livro *Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja?*, os estudos da origem desse nome levam a crer que sejam o resultado da contração das palavras tupis *caa* (mato) e *pir* (que corta). Cortar mato era o que mais fazia o caboclo, abrindo trilhas e limpando os arredores da choupana, para se proteger dos bichos e plantar sua roça de mandioca e milho. E também para ajuntar os vizinhos, para o grande divertimento de roda do fogo: tocar viola, cantar, sapatear e bater palmas. Desse prazer e dessa mistura de influências europeias e depois africanas surgiram as modas da roça. (NEPOMUNCENO, 1999, p. 56)

Além de cortar mato, o que pode ser uma justificativa para a denominação “caipira”, o caboclo gostava de se reunir com os amigos para tocar viola e dançar. Daí, teriam se originado as modas de viola.

Ao investigarmos as origens do gênero musical sertanejo, constatamos que ele encontra suas matrizes em sentimentos diversos, que podem estar ligados a aspectos como o sofrimento, a união e a simplicidade, ou relacionados ao prazer, ao caráter lúdico da sociabilidade. Os primeiros aparecem normalmente ligados às dificuldades e rusticidade presentes no cotidiano do camponês brasileiro, enquanto os últimos se identificam com a convivência familiar, com as festas populares e ao que os receptores identificaram como uma “matriz romântica” (PAVAN, 2006, p.2)

Segundo Souza (2005), com a realização da Semana de Arte Moderna, artistas e músicos buscavam a valorização de elementos de caráter nacional, fato que surgiu como importante divulgador da música caipira no mercado musical.

Para Ortega (2010), a partir do rádio e das primeiras gravações em discos, já era possível notar as diferenças das músicas caipiras para a recém construída sertaneja de



raiz. Modas caipiras que poderiam durar cerca de duas a três horas, graças ao caráter do improvisado e entretenimento, eram limitadas ao espaço de, no máximo, quatro minutos. Como os primeiros discos no Brasil eram de 78 rotações por minuto, não havia um grande espaço de armazenamento grandes composições. Podia-se notar, então, já nessa época, um processo de adaptação da música do caipira, que, mais tarde, segundo Rodrigues (2003), na segunda metade do século XX, com a sua consolidação nas cidades, passou a ser definitivamente um produto do meio urbano, distanciando-se de suas origens rurais.

O êxodo rural cresceu durante esta época. Quem vivia na roça passou a enxergar nas cidades uma possibilidade de acúmulo de renda para sustentar a família. Segundo Nepomuceno (1999), os violeiros seguiram o mesmo caminho ou por necessidade de trabalho ou em busca de uma vida melhor.

Segundo Ortega (2010), nos anos 70, completamente inserida nas leis do consumo capitalista, a modinha caipira perdeu seu caráter ingênuo e suas características básicas para se adaptar às condições do mercado. A este novo tipo de música, dá-se o nome apenas de música sertaneja, chamada, para efeito deste trabalho, de contemporânea.

A essa altura, o capiau já perdera a ingenuidade e a roça, o encanto. Não havia mais lugar para os pacíficos, apenas para atletas de boa velocidade e impulsão. A meta do artista não era mais comprar sua casinha em algum bairro da classe média da capital e ali sossegar da grande labuta, mas alcançar as lojas de discos de Miami, Nova York, países de língua espanhola, Japão. (NEPOMUCENO, 1999. p.22)

Ortega (2010) aponta, ainda, as diferenças existentes entre a composição dita contemporâneas e a caipira tradicional. Enquanto a segunda era construída de maneira coletiva, normalmente em rodas de viola, a atual música sertaneja se caracteriza por um caráter mais individualista e com tempo limite de duração para vendagem no mercado.

As antigas músicas caipiras perderam uma grande fatia na mídia para a nova canção sertaneja e muitos artistas, cancioneiros, violeiros e todo o teor da música caipira original, ficaram restritos às comunidades regionais. No novo mercado musical, o caipira só vê possibilidade de ascensão se renegar suas raízes e migrar para a musical industrializada. “No Brasil, há hoje dois tipos de artista. O que faz o que quer e é feliz



por isso, mas infeliz por não ganhar dinheiro, e o outro que é feliz por ganhar dinheiro, mas infeliz porque não faz o que quer.” (NEPOMUCENO, 1999. p. 215).

Segundo Souza (2005), todo este processo evidencia o poder de atuação da indústria cultural sobre o “mercado de cultura de massa” brasileiro. As duplas românticas, todas com raízes nas modas caipiras da roça, e estrelas no mercado musical, passaram a servir de modelo para as duplas que as sucederam, desencadeando no atual “sertanejo universitário”, adequado à rotina dos jovens e dos rodeios.

Assim, o “sertanejo romântico” se consolida como referência musical dessa classe ascendente, com uma estética importada, ou melhor, baseada no pastiche da cultura hegemônica norte-americana. Mas, como no panorama da globalização os elementos da cultura são apropriados pela classe de excluídos, que vêem neles uma possibilidade de socialização, os da música “sertaneja” são prontamente absorvidos. (SOUSA, 2005, p. 188).

Resistência Midíatica

Definir a música caipira como “às margens” da cultura de massa torna-se uma maneira simbólica de entender a ideia de diferenças dentro da sociedade. A classe histórica a que nos referimos como padrão é a centrista. Uma ideia que se faz dominante pela sua expansão e profundidade, porém, distante dessas ideias, estão estas margens. Margens de uma cultura que centraliza seus representantes principais e busca neles uma forma de deslegitimar as formas de cultura primitivas. Este conceito é defendido por Martín-Barbero (1987).

“Nunca se tinha revelado tão problemática a concepção da cultura enquanto superestrutura do que como à luz dessa concepção do poder como produção de verdade, de inteligibilidade, de legitimidade. O que nos remete ao coração de nosso debate: à negação de sentido e legitimidade de todas as práticas e modos de produção cultural que não vêm do centro, nacional ou internacional, à negação do popular como sujeito não só pela indústria cultural, como também por uma concepção dominante do político que tem sido incapaz de assumir a especificidade do poder exercido a partir da cultura, e tem achatado a pluralidade e complexidade dos conflitos sociais sobre o eixo unificante do conflito de classe” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 92).



Os traços próprios de uma cultura são o composto dos modos de andar, falar, agir, comer, o que se ouve, a altura das vozes, as manifestações nas ruas e o ônibus lotado, por exemplo. As pequenas particularidades do dia a dia configuram nossa cultura como ela é. Contudo, um ou mais agentes externos nos forçam a mudar a nossa própria noção de cultura, não sendo mais aquela que produzimos, ou que não seja mais diferente de outras, mas sim melhor ou pior que aquela a ser implantada. “Vista a partir da institucionalidade, a comunicação se converte em questão de meios, isto é, de produção de discursos públicos cuja hegemonia se encontra hoje paradoxalmente do lado dos interesses privados” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18). Este conceito de imposição pode ser aplicado na música caipira brasileira, na medida em que influências norte-americanas, e práticas da indústria cultural, tentem modificar a originalidade das composições e melodias do homem do campo.

[...] a sensação a que me refiro remete talvez mais, muito mais, a nossa cumplicidade com essa deformação que converteu a afirmação de Marx – as ideias dominantes de uma época são as ideias da classe dominante – na justificação de um etnocentrismo de classe segundo o qual as classes dominadas não têm ideias, não são capazes de produzir ideias. Está tão arraigada em nós essa deformação que aquilo que um obscuro moleiro de uma aldeia italiana do século XVI seja capaz de pensar 'com sua cabeça', ou como ele mesmo diz de 'tirar opiniões de seu cérebro', nos produz um escândalo" (Martín-Barbero, *Dos meios às mediações*:106).

A cultura de resistência deve ter consigo a clareza de que não há nada demais, tomando com base uma pessoa que está às margens da sociedade, de ter suas próprias ideias e pensamentos. Esta cultura de resistência é legitimada, nesse contexto, como maneira de combater o etnocentrismo de classe que Martín-Barbero (1987) se refere: da maneira mais consistente que conseguir, produzindo e reconstruindo sua própria cultura. A voz dos pequenos nichos se fazendo presente no ambiente musical de nosso país, onde os sujeitos devem falar sua própria palavra, e não repetir a palavra do outro mecanicamente.

Documentário de TV

A partir do exposto, o tema foi estudado a partir de um documentário de TV, que proporciona uma linguagem audiovisual sinestésica. Ao se juntar elementos visuais e



auditivos, cria-se um plano sensorial, ativando a percepção neurológica. Essa capacidade é chamada de sinestesia. (GOMES; FRANÇA, 2009)

Se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde a saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca por aquilo que é externo ao cineasta. (PUCCINI, 2009. p.16)

O termo *sinestesia* é usado para descrever uma figura de linguagem e uma série de fenômenos provocados por condições neurológicas, tais como percepções visuais e sonoras que caracterizam uma produção audiovisual. Com este gênero, é possível tratar de questões, com o auxílio da imagem e do som, de forma detalhada. Por isso, optou-se por esta forma de apresentação. O formato permitiu que explorássemos, com maior precisão e de maneira mais fidedigna, aspectos como a mítica da viola e a música ligada ao instrumento, além das múltiplas narrativas encontradas nas modas de viola.

Buscou-se, também, com os elementos primordiais do documentário, uma troca de emoções vindas do modo de falar, expressões, gestos, musicalidade, timidez, extravagâncias, até tonalidades de voz dos entrevistados.

Assim como afirma Hampe (1997), um documentário precisa necessariamente da figura de um narrador. O mesmo só se faz necessário, quando a utilização de imagens e depoimentos não é suficiente para transparecer a informação inicial. “Apesar de o locutor exercer função destacada na condução da narrativa, a principal fonte de informações vem mesmo dos depoimentos, aos quais ele dá apoio.” (MELLO, 2002. p.12)

Para Melo (2002), a expressão *documentário* significa um conjunto de documentos que comprovem algo em determinada época. Ela teria surgido na segunda metade do século XIX, mais especificamente no campo das Ciências Humanas. A própria origem da palavra, portanto, está ligada ao comprometimento do gênero com a veracidade da representação.

E é justamente neste último fator que há a responsabilidade por conferir autenticidade. Ainda segundo Melo (2002), o documentarista deve trabalhar pensando numa série de elementos, como cenários naturais, registro “in loco” e personagens reais para separar o discurso e traduzi-lo em forma de linguagem audiovisual.



Se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde a saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca por aquilo que é externo ao cineasta. (PUCCINI, 2009, p.16)

Quando o diretor vai produzir um documentário, ele já precisa ter em mente imagens que pretende utilizar e “[...] estar pronto a reconhecê-las e, o mais importante, estar pronto para filmá-las quando elas acontecerem.” (HAMPE, 1997. p.1) Neste formato, não há como manter o controle das ações e do comportamento dos atores reais.

Cada detalhe, como o sotaque, gestos e expressão dos entrevistados são relevantes para ambientar a temática do documentário. Portanto, a linguagem audiovisual deste trabalho é responsável por transmitir, de forma mais clara, os elementos que propiciam a resistência da viola frente a uma indústria massificadora.

2 OBJETIVO

A massificação, consolidada no Brasil a partir da metade do século XX, modelou as bases de um novo linguajar para os violeiros, a do que chamaremos, para efeito deste trabalho, de músicos sertanejos contemporâneos. Com isso, a moda de viola passou a dividir espaço com um estilo semelhante ao “country americano”, que adaptou trajes e instrumentos e passou a ser escravo das leis do mercado fonográfico. As canções, antes tocadas em rodas dançantes e coletivas, adequaram-se ao período das grandes rádios, dos LPs e dos altos números de vendagem, que, graças ao apoio das gravadoras, tornou-se um novo nicho lucrativo no cenário musical.

Contudo, mesmo com uma indústria musical, que busca impor uma cultura padronizada e integrada ao processo de globalização, a música do homem do campo busca resistir em muitas regiões de nosso país.

A partir disso, pretendeu-se, então, com este trabalho, produzir um documentário de TV tratando sobre a viola como instrumento de resistência da cultura caipira. Foi abordado como o instrumento está inserido na música sertaneja contemporânea, a forma como preserva a imagética caipira, bem como o lado massificado do instrumento e, ainda, um novo uso, a viola erudita. Abordagem complementada com um pouco da história da viola.



3 CONCLUSÃO

Durante todas as etapas do nosso trabalho, buscamos encontrar respostas para uma única pergunta: a viola é o instrumento de resistência da cultura caipira? De imediato, o que vimos é uma visão da mídia induzindo ao sim. A cultura do homem do campo acabando, a massificação da música sertaneja, a mistura de vários outros ritmos ao sertanejo. Tudo levava a crer que logo de início, sem até mesmo desenvolver nosso estudo sobre o tema, teríamos a resposta.

Com o passar do tempo e das entrevistas, conseguimos confirmar que a viola é o símbolo maior dessa resistência. O que chamou nossa atenção e descobrimos foram às formas, outras possibilidades, dessa preservação. Encontramos movimentos de penetração local, como um luthier, irmãos violeiros que ensinam a tocar, uma dupla caipira, um curso de bacharelado em viola numa faculdade pública, um violeiro famoso, um maestro de orquestra onde todos os instrumentos são violas, pessoas que mantêm a tradição violeira em suas vidas e passam de pai pra filho.

Com o nosso documentário, decidimos mostrar tudo isso para as pessoas. Passamos parte de 2013 captando depoimentos, imagens e sonorização, mostrando que as modas de viola continuam sim presentes em nosso ambiente musical, seja na cidade ou no campo. Que mesmo com a fusão de alguns elementos do cancionário caipira a outros estilos musicais, não ocultou a cultura do campo, mas sim resultou em mais um estilo que remete ao ambiente rural. A viola não vai acabar.

A visão com que ficamos são que as histórias orais, as tradições e a forte ligação do meio rural com o histórico do país, não deixam que a cultura caipira se perca no tempo. Os “causos”, as lendas de disputas, os mitos e todo o folclore do caipira permanecem presentes na vida de quem lida ou admira a verdadeira viola caipira. Acreditamos que o novo sertanejo, que inclusive toca esse instrumento, não seja um concorrente ou um substituto das modas de viola, mas sim uma nova forma de propagar este instrumento de resistência, a viola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento:** Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



- HAMPE, Barry. **Making Documentary Films and Reality Videos**. New York: Henry Holt and Company, 1997. Traduzido livremente por Roberto Braga. Disponível em: <http://lsgasques.blogs.unipar.br/files/2008/05/escrevendo-um-documentario.pdf>. Acesso em: 10 de Maio. 2013
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- _____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O Documentário como Gênero Audiovisual. Universidade Federal de Pernambuco. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA: 1 a 5 de setembro de 2002.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 1999.
- ORTEGA, G.. A música sertaneja nos anos 70: tensões entre antigo e moderno. **Revista Extraprensa, América do Norte**, 1, nov. 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/view/s-ses2-11>. Acesso em: 10 Maio. 2013.
- PAVAN, Ricardo. O sertanejo midiaticizado: gêneros e mediação na conexão popular/massivo. In: Simpósio Regional de Ciências da Comunicação, 7, 2006, Campo Grande, MS. **VII Simpósio Regional de Ciências da Comunicação**. Campo Grande, MS: INTERCOM/UFMS, 2006. Disponível em: http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Pavan.PDF. Acesso em: 10 de Maio. 2013.
- PUCCINI, Sergio. **Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção**. São Paulo: Papirus, 2009.
- RODRIGUES, Elisângela. **Canções Sertanejas: um diálogo entre raízes e ideologias**. Tubarão, Santa Catarina, 2003. 81 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2003.
- SOUZA, Walter de. **Moda inviolada: Uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron, 2005.