



PatryTer

ISSN: 2595-0169

revistapatryter@gmail.com

Universidade de Brasília

Brasil

Mariano, Neusa de Fátima
Cotidiano, representación y resistencias espaciales. En el contexto de la viola caipira
PatryTer, vol. 6, núm. 11, e42822, 2023, Enero-Junio
Universidade de Brasília
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.26512/patryter.v6i11.42822>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=604074272004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Cotidiano, representação e resistências espaciais. No bojo da viola caipira.

Neusa de Fátima Mariano¹

Resumo: A viola caipira é um instrumento musical constituído por um conjunto de elementos históricos e geográficos que a tornam singular. Com o intuito de compreendê-la como resistência ao processo de globalização, a reflexão sobre a viola caipira parte do cotidiano em meio a temporalidades diversas. Para tanto, são abordadas as suas origens, a religiosidade e as crendices populares que a envolvem, bem como a sua diversidade em Portugal e no Brasil, no que diz respeito ao formato, aos ritmos e às afinações. A pesquisa pautou-se em literatura específica sobre o tema e contou com registros fotográficos e orais realizados em campo. Ao final, chegou-se à compreensão de que a viola é representativa da cultura caipira uma vez que envolve, em seu processo histórico, a simplicidade e a plenitude em meio à vida cotidiana, configurando-se como resistência espacial.

Palavras-chave: cultura caipira; música; crendice popular; religiosidade.

Cotidiano, representación y resistencias espaciales. En el contexto de la *viola caipira*.

Resumen: La *viola caipira* es un instrumento musical constituido de un conjunto de elementos históricos y geográficos que la hacen singular. Con el propósito de comprenderla como una resistencia al proceso de globalización, la reflexión sobre la *viola caipira* empieza en lo corriente y en medio a diversas temporalidades. Para estos fines, son abordados sus orígenes, la religiosidad y las creencias populares que la implican, así como su diversidad en Portugal y Brasil en lo que se refiere a la forma, ritmos y afinaciones. La investigación se ha basado en la literatura específica sobre el tema y ha contado con registros orales y fotográficos hechos en campo. Al final, se ha llegado a la comprensión de que la *viola* es representativa de la cultura *caipira* una vez que involucra, en su proceso histórico, la simplicidad y la plenitud en medio a la vida cotidiana, configurándose como resistencia espacial.

Palabras clave: cultura *caipira*; música; creencia popular; religiosidad.

Daily life, representation, and space resistances. In the core of the *viola caipira*.

Abstract: The *viola caipira* is a musical instrument consisting of a set of historical and geographical elements that make it unique. In order to understand it as resistance to the process of globalization, the reflection on the *viola caipira* starts from everyday life in the midst of different temporalities. To this end, we are going to discuss its origins, religiosity, and popular beliefs that surround it, as well as its diversity in Portugal and Brazil, with regard to format, rhythms, and tunings. The research was based on specific literature on the subject and photographic and oral records were carried out in the field. As a conclusion, we understand that the *viola* is representative of the *caipira* culture since it involves, in its historical process, simplicity and plenitude in everyday life, representing a spatial resistance.

Keywords: *caipira* culture; music; popular belief; religiosity.



DOI: <https://doi.org/10.26512/patryter.v6i11.42822>

Como citar este artigo: Mariano, N. (2023). Cotidiano, representação e resistências espaciais. No bojo da viola caipira. *PatryTer – Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, 6(11), e42822.

DOI: <https://doi.org/10.26512/patryter.v6i11.42822>

Recebido: abril de 2022. **Aceito:** julho de 2022. **Publicado:** janeiro de 2023.

¹ Professora Associada 3 do Departamento de Geografia, Turismo e Humanidades, Universidade Federal de São Carlos-UFSCar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3472-7158>. E-mail: neusa@ufscar.br

1. Introdução

Instrumento musical de ancestralidade árabe – passando pelo alaúde, pela guitarra latina, pela *vibuela* e guitarra mourisca espanholas –, a viola chegou em Portugal, onde ganhou notória variedade quanto ao número de cordas, tamanho e formato (Vilela, 2010). Ao longo dessa distante viagem histórica e geográfica, a viola foi se transformando e obtendo características singulares por onde passou, e assim também aconteceu ao chegar no Brasil.

Segundo Pazetti (2014), a viola se consolidou primeiramente nos centros urbanos (vilas e núcleos de povoamento) e, aos poucos, ela chegou no meio rural tornando-se símbolo do campo e da cultura caipira. Esta é aqui compreendida a partir do encontro do colonizador português com a população nativa do território brasileiro, sobretudo com a exploração dos chamados bandeirantes e com os aldeamentos jesuítas, abrangendo o centro-sul do paísⁱ. Com isso, a viola caipira aponta para relações mais simples, pois do seu bojo ressoam lendas, mitos, rituais, memórias, religiosidades, sabedorias etc. Neste sentido, ela não é um instrumento musical comum, pois é expressão de uma cultura popular singular, que transita contraditoriamente entre o urbano e o rural, entre a modernidade e as tradições, a plenitude do ser e o espetáculo, o popular e o mercado. Por conta dessa representatividade, ela é reconhecida desde 2018 como patrimônio cultural imaterial, pelo Conselho Estadual do Patrimônio Cultural de Minas Gerais, recebendo o Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Violaⁱⁱ.

Busca-se, então, a compreensão da viola neste contexto de contradições, que possui um caminho histórico e espacial de transformação. O universo imaginário e imagético que a envolve na sua diversidade, sem a perda da sua essência, faz dela representação da cultura caipira, apesar da sua potencialidade de alcance maior. O esforço teórico segue o objetivo de compreendê-la como resistência espacial aos processos homogeneizadores trazidos pela globalização, a partir do cotidiano que a envolve, ressaltando as temporalidades.

Recorremos, portanto, a Lefebvre (1991), que traz a observação de que o conceito de cotidiano nem sempre fez parte do mundo. O autor defende que povos como os astecas, gregos ou romanos, na verdade, tinham *estilos* próprios que demarcavam gestos, objetos, vestuário etc. A vida cotidiana se instaura a partir da economia mercantil, com o advento do capitalismo no século XIX; separa o estilo e o ausente da sua prática social, na qual há uma “demografia das coisas”, em que tudo é contado e medido, em que se vive, se sobrevive, ou

não. Na vida cotidiana está o palpável em que o *drama* acontece. Segundo Lefebvre (1991, p. 31):

O cotidiano é o humilde e o sólido, aquilo que vai por si mesmo, aquilo cujas partes e fragmentos se encadeiam num emprego do tempo. É isso sem que o interessado tenha que examinar as articulações dessas partes. É, portanto, aquilo que não tem data. É o insignificante (aparentemente); ele ocupa e preocupa e, no entanto, não tem necessidade de ser dito, é uma ética subjacente ao emprego do tempo, uma estética da decoração desse tempo empregado.

Nesta perspectiva do cotidiano, o estilo foi esquecido, mas se articula em meio às temporalidades, acionando as potencialidades dos resíduos – o que permanece com potencial de transformação, segundo Lefebvre (1967) – e, portanto, evidencia as resistências.

As temporalidades, conforme Martins (1996), se encontram e se entrelaçam em diálogo e contradição na sociedade contemporânea no processo de urbanização e modernização. Neste sentido, o tempo pretérito se manifesta no cotidiano presente, por meio, entre outros momentos, de expressões culturais, que se traduzem e se reproduzem em memórias. Estas, por sua vez, conforme Lefebvre (1991), têm caráter cumulativo à medida em que o cotidiano não, pois ele coloca a vida em movimento, passo a passo. Portanto, “ele [o cotidiano] evolui (quando se transforma) segundo ritmos que não coincidem com o tempo da acumulação, e em espaços que se identificam com os campos dos processos cumulativos” (Lefebvre, 1991, p. 69). Continua Lefebvre (1991) dizendo que é a partir da memória cumulativa e repetitiva – *mimêsis* – que o processo de criação – *poiêsis* – e de resistência se instaura no cotidiano (entre outros meios, pela tradição, que também é repetitiva).

A viola materializa a voz e o sentido do passado, da ligação com o mundo, com a natureza e com as coisas simples da vida – conexão cada vez mais dispersa no presente e no cotidiano. Daí se pensar a representatividade da viola como resistência, pois pode ser vista como uma afronta aos processos homogeneizadores de cultura de massa, ou seja, da cultura produzida como mercadoria.

Tal compreensão se dá a partir da reflexão de Lefebvre (1967) em que a resistência efetiva, de ordem prática, pode surgir dos resíduos porque os sistemas tentam reabsorvê-los, numa continuidade conflituosa e contraditória. E então, nesse processo, a *poiêsis* se manifesta, pelo residual. “Seu primeiro ato: a reunião dos resíduos depositados pelos sistemas que se obstinam sem consegui-lo em

constituir-se em totalidades, a ‘mundializar-se’” (Lefebvre, 1967, p. 376).

Para subsidiar tais reflexões, a prática e a convivência no universo da viola caipira se articularam às leituras que formaram a base de conhecimento sobre o tema. Neste contexto, a participação na Orquestra Paulistana de Viola Caipira (OPVC), sob a regência de Rui Torneze, no início dos anos 2000, nos proporcionou a absorção de um conhecimento sobre a viola que não está nos livros e que vai além do posicionamento dos dedos para a formação dos acordes. Trata-se da representação da viola caipira que a coloca num patamar de entidade, considerando a sua diversidade territorial e as suas particularidades, nas dimensões prática e simbólica. Neste período, entre 2003 e 2005, fizemos uma pequena investigação sobre as Festas de São Gonçalo, considerado o protetor dos violeiros, com coleta não sistematizada de relatos orais e registros fotográficos, cujo material selecionado contribuiu para este texto. Os nomes dos interlocutores foram preservados, uma vez que, neste momento, importa apenas o conteúdo da informação. Cabe ainda mencionar que foi lançado mão de relatos informais referentes a São Gonçalo, coletados durante viagem a Amarante, em Portugal.

Chega-se, portanto, à consideração de que a viola não é só um instrumento musical em si. Ela traz possibilidades múltiplas: a música, a dança, a devoção, a festa, a voz, a linguagem, a arte; expressa o cotidiano da vida no campo e/ou a ausência dela, a partir das narrativas das músicas caipiras; é como se ela abarcasse uma totalidade de expressão cultural que convive no descompasso entremeio à modernização (novas técnicas e tecnologias, novas linguagens e expressões culturais). A viola caipira carrega o seu irredutível, a sua *poïèsis*, o germe de criação e transformação, porque representa uma resistência à superficialidade das coisas do mundo. Ela está presente na continuidade da sua história, e cada vez mais forte, assume a sua representatividade no mundo contemporâneo, dando voz ao popular e não se limitando ao meio rural e/ou à cultura caipira.

Há uma reverberação do seu sentido, expandindo seus limites e seguindo para a efetiva democratização do seu toque com a variedade de ritmos e tipos musicais da atualidade. É nessa perspectiva mais profunda que a reflexão a respeito da viola caipira como patrimônio do povo revela um conteúdo com acúmulos e transformações históricas, de cotidiano no mundo do trabalho e das festas e, claramente, na sua representação no seio da cultura caipira.

O presente texto aborda, primeiramente, o trajeto da viola, apontando suas origens e sua diversidade desde Portugal até o Brasil, além da sua

territorialização com o processo de colonização na constituição da cultura caipira. Formatos, localidades e afinações estão presentes neste início de texto. Em seguida, a fim de mostrar o universo da religiosidade católica ao qual pertence, apresenta-se a vida e os milagres de São Gonçalo de Amarante. Por fim, destacam-se credences e lendas que envolvem violeiros e violas no mundo do sagrado, em diálogo com as vantagens que o obscuro mundo do demônio pode proporcionar.

2. Da ancestralidade à diversidade atual da viola

Instrumento musical de dez cordas, a viola é muito popular, sobretudo quando se trata de música caipira, aquela que remete o ouvinte à vida na roça e que se destaca nas duplas sertanejas hoje adjetivadas de “raiz”, para se diferenciar de outras modalidades mais românticas.

Ao buscar a história da viola caipira (figura 1), é possível descobrir sua ancestralidade muito antiga, pois foi ganhando os elementos que a compuseram ao longo dos territórios por onde passou, desde sua forma e estrutura, até todo o imaginário que a envolve. No mundo moderno, ela se refez no cotidiano, em meio a processos repetitivos de trabalho, entremeados à festa, sobretudo da religiosidade católica brasileira.

Figura 1 – Viola caipira confeccionada pelo *luthier* Régis Bonilha



Fonte: elaboração própria, 2011, adaptação de Beatriz Cristina A. Silva, 2022.

Na origem da viola, temos o *oud*, ou alaúde árabe, que teria chegado à Península Ibérica como instrumento de cordas dedilhadas com braço, cujas notas poderiam ser mudadas, diferentemente da harpa celta ou da cítara greco-romana, até então conhecidas antes da chegada dos árabes no século VIII (Vilela, 2013). O alaúde é composto por cinco ordens de cordas, característica que se mantém na viola, podendo essas ordens ser simples, duplas, triplas ou mistas, somando de cinco a quinze cordas. As violas portuguesas, além dessa característica, variam no tamanho e na forma.

Vilela (2013, p. 35) explica:

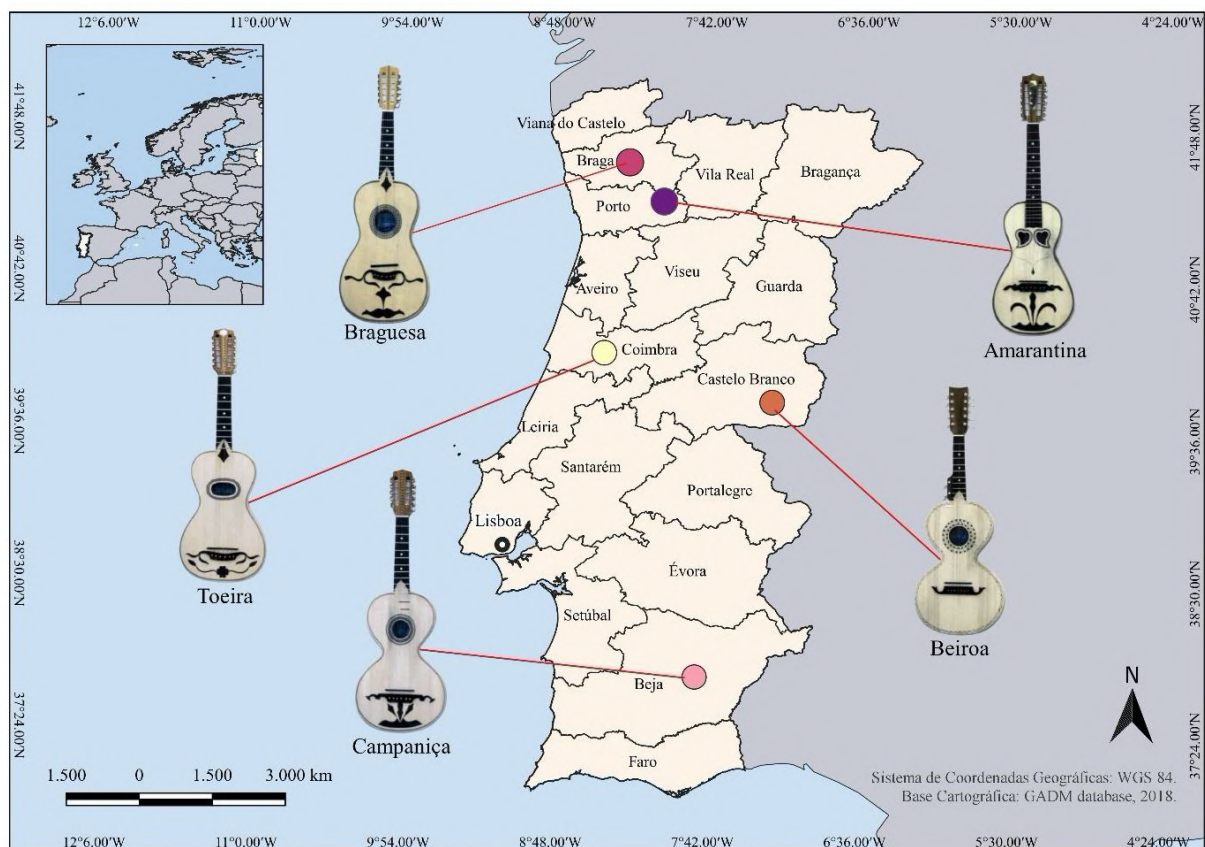
A presença dos árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez que esse lugar se tornasse um dos grandes berços dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta. A partir do alaúde árabe e da guitarra latina, surgiram as vihuelas, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, junto das vihuelas, nasceu a guitarra mourisca e depois a guitarra barroca, o tiple e, mais próximo de nós no tempo, o violão. Em toda a Europa, o alaúde árabe se transfigurou no alaúde, com cordas simples e trastes (pequenas barras que fracionam o braço do instrumento em meios-tons).

Em Portugal, a viola de mão ou simplesmente viola, tornou-se bastante popular, aparecendo como verbete em um dicionário que apresenta as partes das quais ela é constituída:

Viola. Instrumento Músico de cordas. Tem corpo concavo, costas, tampo, braço, espelho, cavalete para prender as cordas & pestana para as dividir, & para as pôr em proporção igual; tem onze trastos, para se dividirem as vozes, & para se formarem as consonâncias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, & a corda prima, a contraprima & o bordão. (Bluteau, 1721, p. 508)

A viola espalhou-se pelo território português e ganhou características próprias conforme a localidade. Segundo Oliveira (2000), a viola braguesa (ou minhota), a *amarantina* (ou de dois corações), a toeira (ou de Coimbra), sendo esta última praticamente extinta, compõem a variedade da viola de terras ocidentais, de *enfranche* (cintura) pequeno. Ainda segundo o autor, outro tipo de viola em Portugal é a viola do leste, de *enfranche* mais acentuado, compondo duas variedades: a beiroa e a campaniça, ambas muito raras e em vias de extinção (figura 2).

Figura 2 – Variedade de violas em Portugal



Fonte: Pazetti (2014, p. 66), adaptado por Denise C. Marcelino, 2022.

Segundo Oliveira (2000), nos Açores, as violas podem ser classificadas entre *micaelenses* (Ilhas de São Miguel, Santa Maria, Graciosa, São Jorge, Faial, Flores e Corvo) e *terceirenses* (Ilha Terceira). Explica Correa (2000, p. 22):

Caracteriza-se [a viola de tipo micaelense] pela boca em forma de dois corações unidos, com a ponta para fora, braço comprido, com a escala até a boca e rasante com o tampo. Possui doze cordas distribuídas em cinco ordens ou parcelas.

A viola tipo terceirense . . . caracteriza-se pela boca redonda, braço curto, escala até a boca em ressaltado sobre o tampo. Arma-se com doze cordas em cinco ordens, mas há também violas de quinze cordas distribuídas em seis ordens e, no relato de alguns pesquisadores, embora muito rara, há ainda uma viola de dezoito cordas, distribuídas em sete ordens.

Diante do exposto, pode-se dizer que a diversidade da viola já era evidente em Portugal, visto que o instrumento tinha certa popularidade, cujas características principais podem ser remontadas a seu ancestral, o alaúde árabe.

Já nas terras brasileiras, a viola – confeccionada com materiais mais primários e rústicos – ganhou novas características e especificidades conforme a localidade em que chegava, possivelmente contribuindo para o processo de reterritorialização de tocadores e colonizadores portugueses.

Entende-se que a viola se espalhou em nosso país e, na rusticidade de seus habitantes, adquiriu formas artesanais, adaptou-se aos meios possíveis e perdurou como pode...

A precariedade da vida, o isolamento do caboclo e, sobretudo, a convivência com os costumes e a musicalidade dos povos indígenas e africanos propiciaram o surgimento de violas muito rudimentares, cujas cordas nem sempre são de arame, mas confeccionadas com partes rijas tiradas de miúdos de animais, e as caixas de ressonância feitas de materiais coletados da natureza. (Sant’Anna, 2020, p. 328)

A atuação dos jesuítas também contribuiu para a disseminação da viola a partir do processo de catequização, sobretudo nos aldeamentos em que, segundo Tinhorão (2000), utilizavam o folgado popular como forma de controle. Como estratégia, começaram a utilizar a língua tupi para difundir trechos da Bíblia, rezas e outros ensinamentos cristãos à população indígena, inclusive, segundo o mesmo autor, a versão tupi e em cantoria do Pai Nosso.

À medida que os jesuítas catequizavam a população nativa (não sem conflitos, obviamente)

aproveitando-se das suas formas de expressão musical e corporal como a dança, eles criaram a Língua Geral, o *nheengatu*, na perspectiva de aperfeiçoar a comunicação. Esta, também conhecida como Língua Brasília, mistura o tupi-guarani com o português e significa *língua boa*, buscava unificar as línguas indígenas, tornando-se recorrente mesmo entre os bandeirantes. Proibido em 1734, o *nheengatu* representava uma afronta à metrópole portuguesa, que, colonizadora, deveria impor seus costumes e sua língua. Sant’Anna (2020, p. 50) esclarece a importância dos resquícios da Língua Brasília para a população caipira que se constituiu nesse processo:

*Respeitar as circunstâncias do *nheengatu* leva-nos a compreender o falar comum nos quadrantes da região mais populosa do país. Explica-se: como “bandeirismo de preação” do século 17, os bandeirantes – mestiços de portugueses com mulheres indígenas – avançaram pelos sertões interioranos em captura aos braços e às almas para a escravidão. Consolidava-se o *nheengatu* como “língua geral paulista”, resistente até hoje nos confins rurais e proletários, o “estropiado idioma” do povo.*

A cultura caipira é gestada no domínio colonial, cuja forma característica da expressão da linguagem representa uma das resistências à imposição do colonizador. Sant’Anna (2020) aponta para as dificuldades da população indígena em articular determinados sons, na pronúncia de algumas palavras, assumindo o “r” retroflexo e ausentando o “i” e “lh”. Amaral (2012, s./p.) faz referência à Língua Geral como próspera, imbuída fortemente do tupi sobretudo na toponímia e na denominação de animais e plantas.

Muitos dos vocábulos de procedência indígena flutuam numa grande variabilidade de formas, principalmente certos nomes de animais e de plantas: açatonga, açatunga, guaçatonga, guaxatonga; caraguatá, crauatá, cravatá; tarira, taraira, traíra; maitaca, baitaca; corimbatá, curumbatá, curimatá. Na terminação vogal + b + vogal, geralmente usada pela gente culta, o caipira prefere quase sempre v a b: jabuticava, mangava, beréva, tiriva, taióva, saúva. A origem destas incertezas está em que a nossa fonética nem sempre possui sons exatamente correspondentes aos indígenas. O u consoante (w) foi desde cedo interpretado de vários modos: por uns como v, por outros como b, por outros ainda como gh: é o que explica as variações caraguatá, carauatá, cravatá, – capivara, capibara, capiguara, – piaçava, pioçaba, piaçágua (cf. Piaçagüera) etc. A

pronúncia popular, nestes casos, é a melhor. O povo, direta e inconscientemente influenciado pela fonética indígena, conserva ainda sinais dessa influência na própria incapacidade para bem apanhar o som distinto de v em vocábulos portugueses: daí pronúncias que às vezes se ouvem como guapô por vapor etc. (Grifo do autor)

A cultura caipira, com heranças do *nbeengatu* e ao som da viola, se consolidou, segundo Ribeiro (1995), nas áreas de mineração já decadentes e de núcleos de produção de mantimentos, desde São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo até Minas Gerais e Mato Grosso e áreas vizinhas do Paraná – região chamada de Paulistânia, conforme reconhecido por Cândido (2001). Nesse processo de “espraçamento” da viola, ela foi se tornando diversa em tamanho, forma, número de cordas, material etc., como veremos a seguir.

2.1. A(s) viola(s) caipira(s)

A diversidade das violas brasileiras, abordada neste momento, é apenas uma amostra, pois a variedade é muito maior do que se pode supor, uma vez que o seu processo de construção encontra potencialidades diante da escassez de material mais sofisticado (madeiras específicas, por exemplo). A viola pode ser confeccionada inclusive com lata ou com cabaça, como registrou Sant’Anna (2020). O mapeamento das violas no Brasil (figura 3) corre o risco de congelar uma distribuição que não é estanque, pois há movimentos migratórios e trocas de informação que indicam, hoje, uma fluidez muito rica na comunicação entre os violeiros. As particularidades das violas podem ser explicadas pela tradição da *luthieria* (ofício de confecção artesanal da viola), cujos profissionais se apresentam também como pesquisadores, que experimentam tipos diferenciados de madeiras, formas e detalhes com o intuito de alcançar um timbre mais marcado, característico, na busca da perfeição do som e da afinação.

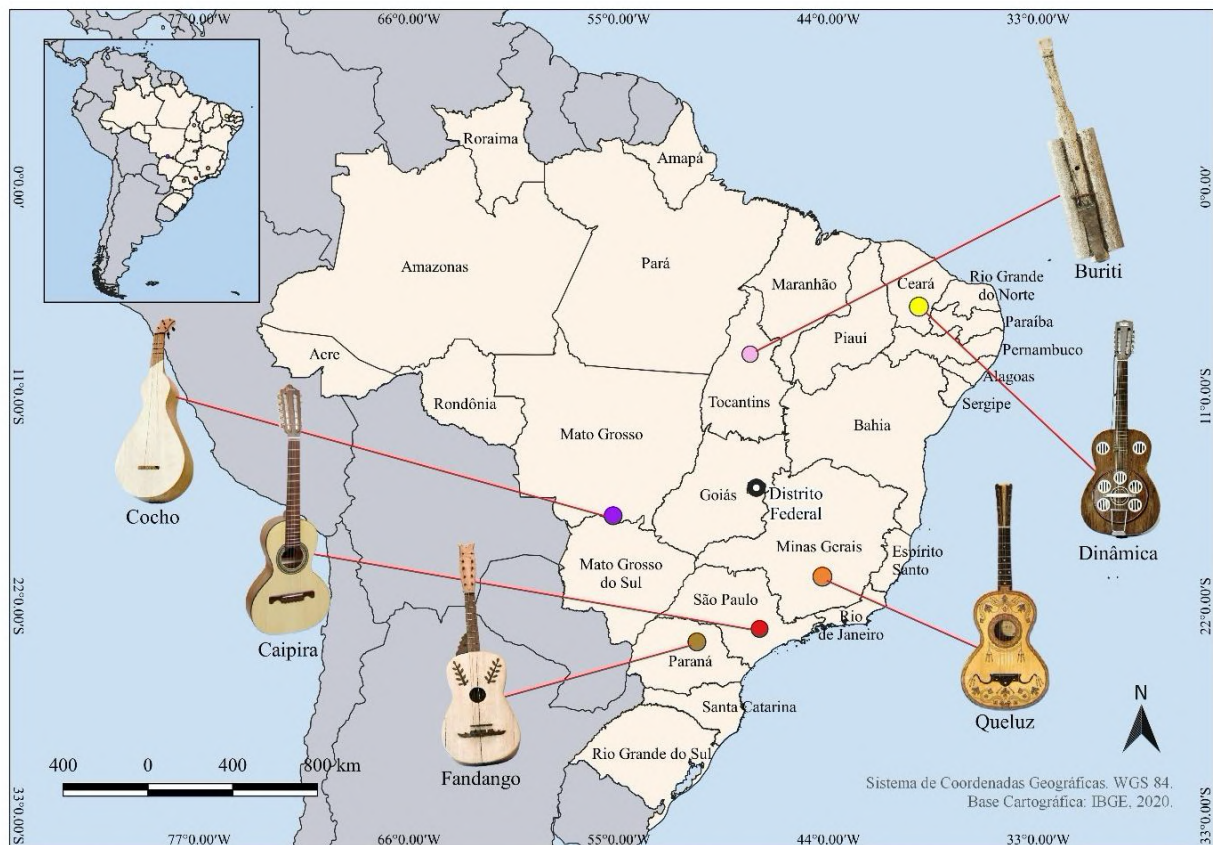
Um outro ponto a ser observado é a fabricação em série da viola caipira, a partir da indústria de instrumentos musicais e barateamento do seu custo. Neste sentido, há um processo de homogeneização dos modelos sem muita opção de escolha: caixa grande ou acinturada, tampo encerado ou brilhante, braço de tamanho padrão etc. Pode-se aqui refletir sobre a contradição entre a fabricação da viola de forma artesanal e a em série, pois enquanto a primeira está no seio de processos históricos e socioespaciais, a partir dos quais reverberam o tempo lento e a potencialidade de criação em tudo que a envolve, a segunda expressa, ao contrário, o tempo linear, do relógio, da produção, e a “imediatez”. Mas a viola da fábrica não é

despojada desses processos históricos e socioespaciais, pois continua sendo viola, instrumento que traz a memória da sua ancestralidade, e meio de expressão cultural e linguística representativa da cultura caipira e camponesa. A diferença está mais na uniformidade da sua confecção – que parece ser limitada –, e na facilidade de acesso – o que proporciona maior popularização –, do que propriamente no que ela representa e na sua função, seu universo criativo e imaginário. As duas temporalidades se encontram, de qualquer maneira, no presente, pois o artesanal também se moderniza, dialoga com a sua contemporaneidade e ao cabo, a viola dá continuidade à sua função musical e artística, bem como ritual, religiosa e, ainda, mística.

Há diversos nomes para a viola, em função das suas referências: viola de dez cordas, viola caipira, de pinho, viola nordestina; tem ainda a viola de fandango e a sertaneja, a campeira e a pantaneira, a viola de feira, a brasileira, a branca, a cabocla etc. Correa (2000, p. 29) explica que, no século XVIII, a viola no Brasil passou por um processo de substituição das cordas que antes eram de tripa de animais para um acordoamento metálico, o que acabou designando-a como viola de arame. Sendo assim:

O termo “viola de arame” é capaz de qualificar o instrumento em todas as suas variações. De fato, o uso de cordas metálicas é hoje característica comum às violas em questão e marca a sonoridade do instrumento. É nome que, atribuído a todas as variações do instrumento, não se opõe às particularidades de cada um.

Segundo Vilela (2010), das violas beiroas portuguesas, mantém-se no Brasil a sua linhagem voltada ao fandango, sendo que no Paraná elas recebem o nome de viola fandanguera e, em São Paulo, no Vale do Ribeira (ao sul do estado), o nome de viola branca. Já seguindo o modelo da viola toeira de Portugal, a viola de Queluz teve bastante destaque no final do século XIX e início do XX no Brasil. Seu nome era uma referência à Real Vila de Queluz, que em 1934 passou a ser chamada de Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais. Baseado no livro “Tropas e Tropeiros na Formação do Brasil” (1961), de José Alípio Goulart, Correa (2000) conta que um violeiro chamado José de Souza Salgado passou a confeccionar violas em Queluz após ter tocado para D. Pedro II na residência do Barão de Queluz, em 1889. Há de se crer que o Imperador tenha gostado do som da violinha, o que teria incentivado Salgado no ofício que passou de geração em geração. Pode-se dizer, então, que a viola de Queluz é uma referência ao nome antigo da localidade, além de guardar algumas curiosidades e acontecimentos da sua história.

Figura 3 – Variedade de violas no Brasil

Fonte: Pazetti (2014, p. 72), adaptado por Denise C. Marcelino, 2022.

Na Região Nordeste do Brasil, é muito comum encontrar artistas populares que cantam o repente – uma espécie de desafio rimado, assim como o cururu em São Paulo – acompanhados de suas violas. Há um tipo de viola nordestina que é diferente das demais até aqui mencionadas: a viola dinâmica, que apresenta vários amplificadores naturais do som que ficam dispostos no tampo (Correa, 2014).

Há ainda que mencionar a viola de buriti (tipo de palmeira) que foi inventada na comunidade Mumbuca, no Jalapão, em Tocantins, datada de 1940 (Sant’Anna, 2020). A viola de cocho também é bem característica, pois é confeccionada a partir do escavamento da madeira, formando uma espécie de cocho (recipiente de tronco de árvore escavada, utilizada para alimentar animais). Seu braço é bem curto e possui cinco ordens de cordas simples. Ela é típica da região do pantanal mato-grossense.

Podemos acentuar, portanto, que a variedade de violas no Brasil se deu em função das condições locais de oferta de madeira e também de escassez de recursos, proporcionando o uso de materiais disponíveis, sejam eles mais ou menos resistentes. Mas as variações não se limitam ao tipo de madeira utilizada, nem ao número de cordas ou ao tamanho do braço, pois é preciso mencionar as afinações.

Correa (2000) afirma que, em suas pesquisas, não encontrou relação direta entre o tipo de afinação e a localidade, valendo aqui a observação de que as afinações têm nomes, os quais estão relacionados, em muitos casos (talvez em todos), a uma história, o que veremos mais adiante.

Enquanto na mesma região são utilizadas várias afinações, existem outras regiões com a predominância de uma determinada afinação. Isso ocorre, por exemplo, na região do Vale do Uruçua / MG, onde a afinação Rio Abaixo é predominante, ainda que batizada com diferentes nomes; e na região do Triângulo Mineiro, onde é frequente a afinação Boiadeira, também com nomes diversos. Apenas na região Nordeste, entre os repentistas, encontrei padronização de afinação, denominada por alguns de Paraguaçu...

Do mesmo modo que é comum uma determinada afinação ser conhecida por variados nomes – como é o caso da afinação Cebolão encontrada também com os nomes de São João, Oitavada e Da-Viola – temos um mesmo nome utilizado em afinações diferentes, como ocorre com a afinação Oitavada. Em decorrência disso, só o nome de uma afinação não define claramente as notas das cordas soltas. (Correa, 2000, p. 32)

Deste modo, temos muitas afinações e diferentes nomenclaturas, a exemplo de algumas, dentre outras, apresentadas por Correa (2000): cebolão, natural, rio abaixo, guitarra, boiadeira, paulistinha, riachão, rio acima, cebolinha, cana-verde, quatro-pontos, travessado, conselheira (Centro-Sul); paulista, italiana (Goiás); paraguaçu e de-cantoria (Nordeste); pelo-meio, pelas-três, porcima, comum, para-reza (litoral sul do Brasil). Evidentemente, Correa (2000) apresenta essas afinações de forma detalhada, mas aqui, o objetivo é apenas apontar para essa rica variação, inclusive dos nomes que elas recebem no seio da cultura caipira.

Diante de tanto conteúdo já apresentado até o momento e, sendo a viola um instrumento que se popularizou, sobretudo no meio rural, a partir de um catolicismo rústico, é fundamental a sua abordagem junto aos milagres de São Gonçalo de Amarante e às credences populares.

3. Da devoção a São Gonçalo de Amarante às crenças populares e místicas

Nascidos no bojo do processo de colonização do Brasil juntamente com a catequização jesuíta que, como já mencionado, utilizava o *nheengatu* para aproveitar os elementos culturais da população indígena para a integração ao cristianismo, a festa e a dança de São Gonçalo envolvem elementos da Igreja Católica e os costumes conhecidos como pagãos. Explica Santos (1937, p. 88):

O padre José de Anchieta lutando com grandes dificuldades para levar a bom termo a tentativa de catequese dos gentios e reconhecendo a impossibilidade de ministrar a religião pelos métodos usuais a quem sem sequer tinha uma ideia delas adotou, com pequenas modificações as dansas religiosas dos tupis. Reuniu meninos, que iam em procissões pelas ruas de São Paulo dansando o cateretê e cantando versos religiosos compostos pelo maturgo. Os gentios atraídos pelas dansas e pelo tom novo dos versos, — que eram cantados na língua da terra — aos poucos foram se interessando, e aprenderam a amar e temer a Deus, com grande satisfação do jesuíta que escrevia aos seus superiores dando contas das “irrigações de searas novas”.

Neste sentido, uma religiosidade rústica foi instaurada também com a adoração a São Gonçalo de Amarante, apesar de haver um certo mistério em torno da sua real existência, devido à falta de documentos confiáveis, restando apenas registros que envolvem a tradição oral. Cunha (1995) traz

vários questionamentos sobre a vida e a obra de São Gonçalo de Amarante, tendo como base vários documentos hagiográficosⁱⁱⁱ. Da mesma forma insegura — sobre se São Gonçalo realmente existiu ou se é uma lenda — encontram-se textos da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira (1936) e da “Vida dos Santos de Butler” (Thurston & Attwater, 1984).

O fato é que ele, mesmo tendo sido beatificado pelo Papa Pio IV, em 1561, e não canonizado, é considerado um santo muito popular tanto em Portugal como no Brasil. Conforme Lehmann (1959), Gonçalo nasceu por volta do ano 1200, em Arriconha, Freguesia de S. Salvador de Tagilde, concelho de Guimarães, em Portugal. Dizem que ele era predestinado ao sacerdócio, dando sinais já na sua infância ao venerar imagens de Nossa Senhora e de outros santos. “Mais tarde, já moço, sob as vistas do Arcebispo de Braga, se entregou ao estudo da teologia, e do mesmo Prelado recebeu as ordens sacerdotais. Seu primeiro campo de ação sacerdotal veio a ser S. Paio de Riba de Vizela, paróquia que foi confiada aos seus cuidados” (Lehmann, 1959, p. 87).

Gonçalo fez uma peregrinação à Roma e à Palestina durante catorze anos. Sua paróquia teria ficado sob os cuidados de um sobrinho que, levando uma vida de luxo, o teria expulsado quando do seu retorno. Foi então que Gonçalo se tornou eremita e recebeu, após jejum de quarenta dias, uma mensagem de Nossa Senhora para se tornar dominicano. E assim o fez, indo se instalar em Amarante, onde iniciou, por graça divina, a construção de uma ponte sobre o Rio Tâmega. A partir daí, seus “milagres” se avolumaram, ao fazer jorrar água e vinho de um rochedo, e também saltar peixes em abundância para saciar a fome do povo que trabalhava na construção da ponte. Outro feito foi, com intuito didático, excomungar pães que vieram a escurecer e a apodrecer imediatamente; logo após, retirou a excomunhão e os pães voltaram a ser saudáveis. Sua intenção era mostrar que a Igreja pode acolher aqueles que se arrependem de seus pecados, e eles serão salvos (Thurston & Attwater, 1984; Lehmann, 1959).

Há outras histórias em torno de São Gonçalo. Uma delas é sobre a proteção que ele dava às mulheres que se prostituíam:

São Gonçalo era eremita e habitava uma casa afastada de Amarante. O povo tecia comentários a respeito do procedimento de tal homem pois em vez de levar uma vida cheia de sacrifícios e bondade, costumava dar festas onde só compareciam mulheres de vida fácil. Gonçalo tocava viola, dansava-se durante toda a noite e, á saída, despedindo-se, o

santo passava às mãos das mulheres qualquer coisa, que depois descobriram ser dinheiro. Mas não era a paga das noites de orgia, não. Ele que era bom, trazia para perto de si as mulheres desgarradas do bom caminho, e ensinava-lhes, com seus versos e músicas, como deveriam proceder para ganhar o céu: voltando ao lar ou construindo família. Quando despedia-se dava-lhes o necessário para o seu sustento por alguns dias sem serem obrigadas a voltar às casas de prostituição, conseguindo, assim, que quase todas não retornassem mais para a má vida. (Santos, 1937, pp. 85-86)

Como se trata de tradição oral, as histórias vão ganhando novos elementos com o tempo e ouve-se, pelas festas dedicadas a São Gonçalo, que ele, ao dançar com as prostitutas, colocava pregos nas solas dos sapatos para se autopenitenciar por possíveis pensamentos não aprovados pela Igreja, ao ver as mulheres em movimentos sedutores durante a dança. Há outra versão popular que diz que o pai de São Gonçalo não gostava de sua vida festeira e colocava pregos nos seus sapatos para ele não dançar. Por conta dessa passagem, São Gonçalo é também considerado santo casamenteiro das “velhas”: as prostitutas já teriam passado da idade de se casar e eram consideradas velhas. Mas São Gonçalo, ao tirá-las “da vida”, conseguia arranjar-lhes casamento.

Em Amarante, uma senhora que cuidava da Igreja de São Gonçalo explicou o motivo pelo qual o beato é conhecido como casamenteiro das velhas^{iv}. Esta esclareceu que, na verdade, ele costumava oficializar o casamento das pessoas que

não tiveram a chance de fazê-lo perante a Igreja. Essas pessoas, já mais velhas, viviam com família constituída e, eram, portanto, “casadas de velho”. Ele então as abençoava.

Uma quadrinha portuguesa bem conhecida, e registrada por Santos (1937, p. 90), demonstra a insatisfação das jovens que reivindicam a sua atenção:

*São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velhas
Fazei casar as moças
Que mal vos fizeram elas?*

Em Portugal, conforme relata Santos (1937), tendo como base Theófilo Braga, era costume as moças, no dia de São Gonçalo, fazerem nós em giestas (espécie de arbusto flexível) pedindo por casamento; também os romeiros, sobretudo as moças, costumavam levar da festa dedicada ao beato pãezinhos em formato de falo, na intenção da fertilidade; seriam os “testículos de São Gonçalo”, conforme registrou Araújo (2004). Ainda hoje, em Amarante é possível encontrar os tais pãezinhos, também chamados de “Quilhõezinhos de São Gonçalo”^v.

Ao chegar no Brasil, além de casamenteiro, São Gonçalo tornou-se padroeiro dos violeiros e, com o tempo, foi ganhando outras funções, como a de protetor dos joelhos e das pernas, pois é preciso tê-los fortes para dançar para ele. Por conta do processo migratório da sua devoção, as imagens representativas do beato variam: padre dominicano, padre dominicano com a viola, e, finalmente, violeiro (figura 4).

Figura 4 – São Gonçalo de Amarante em suas diferentes versões sobre um único altar



Fonte: elaboração própria, 2005.

Araújo (2004, p. 25) contribui para a elucidação sobre a diferença entre as imagens:

Em Portugal, São Gonçalo do Amarante não traz consigo a viola. Só no Brasil. O São Gonçalo com a viola na mão é coisa nossa, muito brasileira. É uma contribuição nossa à religião, é uma consagração da viola! Quem sabe foi por imitação que nosso caipira colocou uma viola na mão do santo. (...) São Gonçalo, santo dos que habitam nas roças, meio rural, tendo em suas mãos uma viola, quando alçado nos altares, traz a santificação desse instrumento musical. A imagem venerada é a que possui viola. Faz parte da religião, e todos afirmam: “São Gonçalo é dança de religião”.

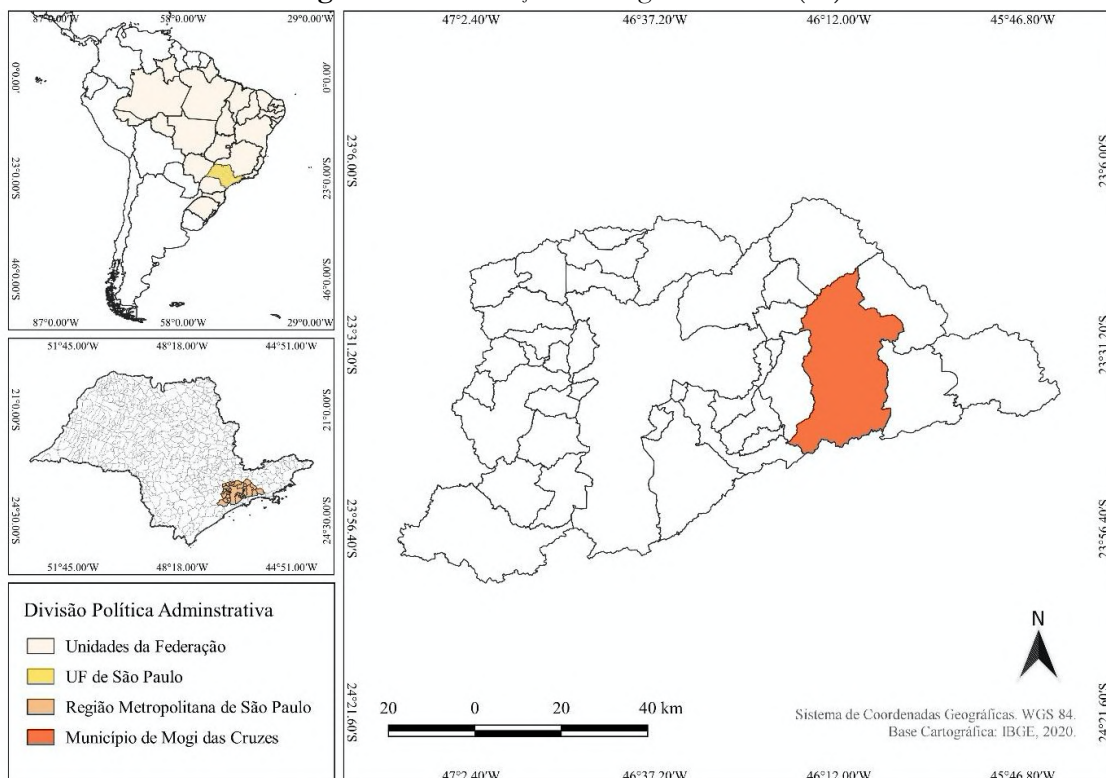
No Brasil, o conhecimento sobre a vida de São Gonçalo é bastante diverso. Em 2003, em uma Festa de São Gonçalo em Mogi das Cruzes-SP (figura 5), foi possível conversar com algumas pessoas que diziam saber sobre a vida do beato. Disse um senhor que quando Jesus havia nascido e estava sendo perseguido pelos “bandidos”, São Gonçalo sabia e os convidou para dançar com o intuito de distraí-los e fazê-los esquecer que estavam atrás do Menino. Por ter salvado a sua vida, Jesus teria dado a São Gonçalo o poder de fazer milagres: “O que você pedir para São Gonçalo é certeza que você recebe!”.

Também envolvendo Jesus Cristo, vale a reprodução de um relato de Vieira (da dupla de violeiros Vieira e Vieirinha) registrado por Sant’Anna (2020, p. 321):

Então diz que Cristo e os apóstolos todos sabia que Cristo ia morrer. Tavam triste. E ele falou pra Gonçalo – São Gonçalo –, que até hoje protege os violeiros: “pegue a viola e cante”. Ele perguntô: “o que é a viola?” Cristo disse: “vai na casa de Lázaro que tem uma viola”. E ele foi lá e achô. Agora da onde vem a viola, isso ninguém sabe...

Um outro senhor de Mogi das Cruzes contou que, em 1552, São Gonçalo havia formado um grupo de dança numa fazenda, e a festa era sempre à noite, o que começou a chamar atenção das pessoas da cidade que o perseguiram com a polícia. Muitas senhoras participavam da dança, dentre elas, algumas prostitutas. Foi então que o rei havia mandado prender essas moças para não “contaminar” as senhoras. São Gonçalo, então, foi fazendo a festa em lugares cada vez mais periféricos da cidade, para que o rei não os encontrasse mais. Aconteceu que uma das prostitutas estava grávida e deu à luz a gêmeos, com a ajuda de São Gonçalo, no meio da dança e em frente ao altar. Ao terminar o parto, São Gonçalo continuou a dança e, após 60 dias, ele faleceu. Foi quando resolveram fazer uma festa em sua homenagem. Por isso que quem pede algo para São Gonçalo, a paga da promessa é oferecer-lhe uma festa e, se morrer antes de cumpri-la, o espírito da pessoa vai aparecer em sonho para que alguém possa fazê-lo.

Figura 5 – Localização de Mogi das Cruzes (SP)



Fonte: elaborado por Denise C. Marcelino, 2022

Em Portugal, São Gonçalo é homenageado em 10 de janeiro, data da sua morte, que teria ocorrido por volta de 1259. No Brasil, a Festa é móvel, ocorrendo quando do pagamento de promessa, promovendo-a com a dança, que geralmente acontece em um local grande o suficiente para abrigar muita gente, pois a divulgação é parte do ritual e a entrada é aberta.

Araújo (2004, p. 73) esclarece o fato de as Festas de São Gonçalo serem realizadas, tradicionalmente, fora da igreja. Explica o autor que as Ordenações Filipinas (Livro V, título V, p. 1152), no início do século XVII, haviam proibido os chamados *vodos* (banquetes distribuídos ao povo) por ocasião de alguma celebração, ficando restritos somente a Pentecostes (Festa do Divino Espírito Santo). As festas populares migraram para as casas onde comumente se preparava o altar e se promovia o banquete – do povo para o povo – à margem das Ordenações. A Festa foi se tornando, desta forma, um ritual independente da Igreja e da presença de um padre, além de ter o caráter coletivo (a comunidade é envolvida na realização da Festa) e democrático, ou seja, ela é aberta a quem quiser participar pois é divulgada na localidade de sua realização.

Algumas regras giram em torno da festa dedicada a São Gonçalo, sendo que uma delas é a obrigatoriedade da existência do grupo de dança organizado, formado por um mestre e um contramestre que carregam suas violinhas e comandam a dança (figura 6). Aqui tem-se também o *tipe* e o *contrato*, no linguajar popular, ou seja, o tiple e o contralto, vozes aguda e grave respectivamente que se posicionam logo atrás do mestre e do contramestre. Após eles, duas fileiras de dançadores

ficam dispostas para o catira (dança de origem indígena).

A pessoa que fez a promessa, com o auxílio da comunidade, oferece aos presentes as refeições necessárias antes da função ou, se for durante o dia, no meio dela. Segundo um dançador de São Gonçalo, quem faz promessa para o beato tem que oferecer a dança por no mínimo três anos, sempre em número ímpar, sendo uma por ano. O ritual começa com uma série de orações após a qual inicia-se a dança. Esta, acompanhada e no ritmo da viola caipira e do catira, é composta por quatro mistérios, ou seja, quatro voltas, sendo que cada uma contém nove versos. A última volta é chamada de “caruru”, quando São Gonçalo é retirado do altar por quem fez a promessa e com ele, participa da dança.

Krug (1910, pp. 10-11) descreve a dança no início do século XX, cuja estrutura se mantém na atualidade:

(...) formam-se duas fileiras de dançantes; de um lado só estão mulheres, do outro só homens, no extremo de cada fileira, oposta ao Santo, collocam-se dois violeiros, cuja missão é marcar a dança, tocar e cantar.

Quanto maior for o número de dançantes, mais demorada é a volta, pois cada par precisa fazer sozinho as figuras prescritas pelos violeiros e sendo eles bons Sãogonçalistas, fazem uma infinidade de figuras, que podem juntas durar pelo menos 5 a 10 minutos. A primeira volta, só está terminada depois de terem todos os pares dançado as figuras previamente prescritas. Si estão reunidos 25 pares a volta pôde durar de duas a quatro horas.

As figuras consistem em uma porção de reverências recíprocas dos dançantes aos não dançantes e finalmente reverências ao Santo, com benzimento.

Figura 6 – Grupo de Dança de São Gonçalo de Mogi das Cruzes (SP)



Fonte: elaboração própria, 2004.

Seguem algumas quadras que Alceu Maynard Araújo recolheu em sua pesquisa realizada em meados do século XX^{vi}, e assinala a presença da festa em mais de 218 municípios no estado de São Paulo:

*O grorioso São Gonçalo
com sua viola na mão,
esta dança aqui é séria,
não é xiba e nem função.*

...

*São Gonçalo do Amarante
com sua viola no peito,
vem beijá meu São Gonçalo,
essa dança é de respeito.*

...

*A dança-de-São-Gonçalo
é dança de religião,
quem dança pra São Gonçalo
tem no céu a salvação!*

...

*São Gonçalo do Amarante
que nunca foi de brincadeira
santo das moça chibante
e das véia casadera.* (Araújo, 2004, pp. 73-74)

Obviamente há diferenças, no tempo e no espaço, com relação às formas de dançar e de organizar os rituais para São Gonçalo, mas segundo Araújo (2004) o beijamento do altar (com santos e/ou fitas que os ornamentam) é constante. Além disso, uma etiqueta de respeito para com São Gonçalo é nunca lhe dar as costas durante a dança.

Para Lefebvre (2008), a festa, ao contrastar com a vida cotidiana, pode ser interpretada como uma ruptura desta. Mas o autor observa que essa separação não existe, pois o seu destaque se dá pela intensidade do vivido no momento festivo. Nesse sentido, a Festa de São Gonçalo é parte de uma dimensão da vida que aciona o tempo passado no presente, que instaura a vida em comunidade, que se autoafirma fora da igreja e do estado; ainda, essa dimensão potencializa a *poiësis* em meio aos passos repetitivos e monótonos da dança e da louvação ao beato, dos acordes da viola caipira, geralmente rústica e cheia de fitas coloridas. A Festa de São Gonçalo evidencia-se como resistência porque reivindica a saúde, o amor, a procriação entremeadas à sacralização da viola representada nas mãos do beato, na sua imagem popularizada no Brasil. Embora reconheça a Igreja Católica com as rezas de abertura e com a própria ideia de louvar um santo ao trazer a herança da catequização jesuíta, a Festa de São Gonçalo traz à luz os passos da dança indígena e a música em duas vozes (tiple e contralto) ao som da viola e com resquícios do *nbeengatu*; revela

a contradição entre o poder da igreja e o popular, ou ainda, entre os elementos que a caracterizam como cristã e ao mesmo tempo pagã. A Festa resiste ao poder da Igreja que, segundo Lefebvre (2008) penetra na vida cotidiana, ainda que seja em pequenos acontecimentos.

O universo da viola carrega, portanto, rituais populares que se configuram conforme o ritmo do mundo moderno avança, proporcionando a coexistência de temporalidades distintas: o tempo lento da dança e da reverência; e o tempo produtivo que restringe as festas ao tempo livre do trabalho, na promoção da crença de que há uma ruptura no cotidiano, mas que é parte significativa para a continuidade da vida.

3.1. Crenças populares do universo da viola caipira

A viola é aqui compreendida como centralidade em torno da qual giram várias dimensões. Já vimos o instrumento em si, no formato, no número de cordas e variedade de afinações; vimos também que ela possui um santo protetor, São Gonçalo de Amarante, em torno do qual também orbitam seus feitos, simbologias e rituais. Outra dimensão a ser abordada envolve as credences populares que ensinam pactos ou simpatias para se aprender a tocar viola, ou dicas de como protegê-la do mau-olhado, bem como lendas que indicam origens de alguns nomes das afinações.

Importante notar que o universo místico, de um catolicismo rústico, está fortemente presente no conjunto de elementos que envolvem a viola caipira. Não seria para menos, pois lembremo-nos de que ela veio para o Brasil pelas mãos dos colonizadores portugueses e católicos. Nesse processo, os nomes do antagonista de Deus (o Diabo) se tornaram conhecidos, traduzidos, ressignificados e compreendidos, às vezes, para poder haver negociações. Aliás, essa é uma figura muito importante, que ganhou vários apelidos, pois, segundo a credence popular, ao se falar o seu nome oficial, ele pode aparecer (Cascudo, 2001, p. 190).

Mas o “Tinhoso” é conhecido também por ser um violeiro dos bons e, portanto, ajuda (obviamente em troca de alguma coisa) a quem quiser aprender a tocar viola em pouco espaço de tempo. A partir daí tem-se várias simpatias. Uma delas, segundo conta Vilela (2013, p. 54), deve ser feita sob uma árvore bem grande numa encruzilhada, em três sextas-feiras seguidas. O aspirante deve levar a sua violinha e terá, à meia-noite, que beber em um só gole meia garrafa de pinga, ofertada ao “Tal”, mas antes deve ser feita uma reza, para amenizar possíveis efeitos da ressaca.

Então, tem que dizer:

*Caifrás, ferrabrás, São Tomé, satanáis
Pega o poder do irmãozinho
E joga lá pra trás
No fundo das areias do mar
Onde o galo não canta
E a galinha não choca
Cúin, cúin, cúin, cuizarrúim
Lúin, lúin, lúin, lúin, luincifê
São, são, são sãobração
Estas três pessoas que não é da Santíssima
Trindade
Diminuê, diminué, diminué/Miseré, miseré,
miseré. (Vilela, 2013, p. 55)*

O aspirante então, deverá beber o restante da pinga em um só gole, fechar a garrafa e cair para o lado. O “Tinhoso” vai chegar, pegar a viola e se sentar em cima da pessoa; vai tocar um pouco e sair. Ao acordar, com a viola já encantada, a pessoa, ao tocar as cordas, ouvirá as notas e melodias pulando de dentro do bojo, como uma mágica.

São várias formas de se fazer o pacto com o “Tal”, e sempre envolvem cachaça, igreja, sexta-feira (às vezes Sexta-feira 13, às vezes Sexta-feira Santa), cemitério e, claro, a viola. O violeiro absorve a sabedoria do “Tinhoso”, de tocar viola, ou mesmo de um violeiro muito bom que já tenha morrido, conforme a simpatia.

Durante a convivência na Orquestra Paulistana de Viola Caipira foi possível ouvir várias histórias de tradição oral sobre violas e violeiros. Uma delas diz que o violeiro é um ser muito vaidoso e que não gosta de ensinar ninguém a tocar viola e, por isso mesmo, é alvo de inveja. Como proteção, é preciso colocar um guizo de cascavel no bojo da viola. Sant’Anna (2020, p. 320) explica que esse guizo melhora a sonoridade do instrumento, e assinala uma simpatia para a ligeireza no ponteador: “trançar uma cobra coral entre os dedos, bem entendido, viva”.

Há também lendas que explicam os nomes das afinações das violas caipiras. Uma delas é da afinação Rio Abaixo. A tradição oral conta que o “Tal” tocava viola num barquinho, seguindo rio abaixo. O som de sua viola era muito sedutor e as mulheres ficavam enfeitiçadas e o seguiam – rio abaixo. Outra afinação com lenda é a Cebolão, pois dizem que ela foi copiada pelos violeiros quando ouviam a viola do “Cão”. As mulheres se emocionavam e choravam como se estivessem descascando cebola^{vii}.

Porém, como já apresentado, a viola caiu nas mãos de São Gonçalo, um homem santo, merecedor de festas e danças, não sendo por acaso,

a sacralidade do instrumento que teria a sua origem no tempo de Jesus. Vieira, em relato a Sant’Anna (2020, p. 321), afirma que uma pessoa que era muito pobre queria dar um presente ao Menino Jesus quando nasceu.

Ele sentô debaixo de um pau e esse pau sortava casca. Então ele, triste, porque não tinha nada... o burro começou batê o rabo no rosto dele, a pertubá. Aí ele enfezô e deu um soco no rabo do burro e tirô deiz cabelo. E pegô uma casca de pau, e esticô os fio de cabelo e deu o som. Foi daí que nasceu a viola! E levô pra manjedora, onde estava Maria, José e o nenê. É por causa dessa lenda do preben que levou a viola pro Menino Jesus que a viola é sagrada, é da Igreja.

Para aprender a tocar viola há outro recurso, além de buscar abrigo nos encantamentos do “Tal” pois, conforme confidenciou um dançador de São Gonçalo, basta fazer uma promessa para o santo que ele ensina a pessoa a tocar.

Para o mau-olhado, além do guizo da cascavel, pendura-se fitas coloridas, dedicadas a vários santos protetores. Geralmente, a vermelha é para o Espírito Santo e a branca ou a azul é para Nossa Senhora. Mas se um violeiro aparecer com uma fita preta, já se sabe que ele negociou com o “Tinhoso”. Deus, por sua vez, há de perdô-lo e de abrir, quando ele morrer, as portas do céu para a viola também poder entrar.

4. Considerações finais

A viola, de origem longínqua, foi ganhando diversidade quanto à forma, tamanho e afinação em Portugal, mas foi sobretudo no Brasil que esse processo de variação deu continuidade e foi ampliado, conforme a localidade. Além das variações de que a viola já dispunha, ela tornou-se alvo do processo de criação que deu vida a um imaginário popular que a torna sagrada e ao mesmo tempo, objeto místico e mágico.

A viola, neste contexto, torna-se uma singularidade dentre os instrumentos musicais pois a sua diversidade de afinações e formatos envolve o cotidiano do homem do campo. Novas afinações surgem em meio às dificuldades no posicionamento dos acordes pelos dedos calejados da lida na roça (Vilela, 2013), assim como novos formatos surgem em meio à escassez de material mais sofisticado (a exemplo da viola de buriti, de cabaça, de cocho, de lata). Além disso, a *luthieria* contribui para a unicidade de cada viola, a partir da fabricação artesanal e personalizada, em que as madeiras, o

tamanho, os acertos das escalas, o cavalete são escolhas únicas, para que a viola seja também única.

Ao pensar a viola caipira no cotidiano que envolve a repetição, ponderada pelo tempo linear do relógio e da vida de trabalho, ela, aparentemente, indica a ruptura por trazer a possibilidade da festa. Mas como disse Lefebvre (2008), a festa é parte do cotidiano, dele se destacando pela intensidade do vivido que ela proporciona. Para o (a) violeiro (a), não há muita separação mesmo entre a vida prática e o universo que a viola abarca, de tão engendrada que está em seu mundo. A viola é parte material, mental e espiritual do (a) violeiro (a). Por isso é possível enxergá-la como resistência, pois sua lógica foge à economia de mercado uma vez que a sua função (artística) estimula a criação em meio ao processo de acumulação de capital e produção de desigualdades socioespaciais. Ela é resistência por evocar temporalidades distintas em descompasso, denunciando que da violência do processo de colonização e da catequização jesuíta, outras formas de viver e de esperar o mundo foram criadas. Mantêm-se, portanto, em torno dela, mesmo com histórias fantásticas e anacrônicas, elementos que permitam ao popular resistir no seu cotidiano – o que, porventura, a viola tiver de ruim não ficou na sua memória. Os resíduos que ela pode trazer em seu bojo, ou seja, em seu conjunto, do material ao imaginário, uma vez reunidos pela *poïesis*, se colocam a serviço do devir, da utopia. Neste sentido, os sons, as músicas caipiras que cantam a vida cotidiana da roça, ou a saudade dela, que cantam a natureza e o amor, revelam narrativas de uma vida simples e plena (não sem problemas ou conflitos), impressa na cultura caipira. O processo de modernização tende a abolir tudo o que a viola representa ao produzir novidades imediatas e acessíveis, mas também superficiais e efêmeras. A produção em série da viola caipira teria esse papel dentro da sociedade de consumo: novidade de fácil acesso, mas sem personalização. No entanto, em movimento contraditório, a sua acessibilidade contribui para a difusão da totalidade do instrumento. Ou seja, mesmo não sendo artesanal, a viola traz em seu âmago as suas origens, as suas histórias, os seus mistérios, as suas crenças e as suas resistências.

Há muito ainda a dizer sobre a viola caipira, como por exemplo, questões referentes à constituição de orquestras de violeiros nas cidades, à participação da mulher nessas orquestras e sua invisibilidade, na sociedade patriarcal, como violeiras. Outra pauta é a abordagem de nomes importantes que contribuíram para a divulgação da viola e da cultura caipira como um todo, tais como Cornélio Pires e Inezita Barroso, e o mundo midiático em função da economia de mercado.

Por ora, a tentativa foi de trazer para a reflexão teórica a riqueza de representações que a viola caipira pode envolver, na perspectiva de evidenciá-la, não só como um instrumento singular que, assim como a cultura caipira, é simples e plena, mas também como resistência espacial.

5. Referências bibliográficas

- Amaral, A. (2012). *O dialeto caipira*. São Paulo: Projeto Livro Livre.
- Araújo, A. (2004). *Folclore nacional II*. Danças, recreação e música. São Paulo: Martins Fontes.
- Bluteau, R. (1721). *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5441>.
- Candido, A. (2001). *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida*. São Paulo: Ed. 34.
- Cascudo, C. (2001). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- Corrêa, R. (2000). *A arte de pontear viola*. Brasília; Curitiba: Edição do autor.
- Corrêa, R. (2014). *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte* (Tese de Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2014.tde-22092015-112350>
- Cunha, A. (1995). *S. Gonçalo, história ou lenda?* Amarante: Gráfica do Norte.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. (1936). *Volume 12*. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Ltd.
- Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. (2018). *Minas Gerais reconhece as violas como patrimônio cultural do Estado*. Belo Horizonte: IEPHA. <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/340-minas-gerais-reconhece-as-violas-como-patrimonio-cultural-do-estado>.
- Krug, E. (1910). A superstição paulistana. *Revista da Sociedade Científica de São Paulo*, 5, 3-35. <http://search.ihf19.org.br:8080/xmlui/handle/1357/263>.
- Lefebvre, H. (1967). *Metafilosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Lefebvre, H. (1991). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ed. Ática.
- Lefebvre, H. (2008). *Critique of everyday life*. London, New York: Verso.
- Lehmann, J. (1959). *Na luz perpétua*: leituras religiosas da vida dos santos de Deus, para todos os dias do ano, apresentadas ao povo cristão. Juiz de Fora: Ed. Lar Católico.
- Martins, J. (1996). As temporalidades da História na dialética de Lefebvre. In J. S. Martins (Ed.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética* (pp. 13-23). São Paulo: Hucitec.
- Oliveira, E. (2000). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Museu Nacional de Etnologia. <https://document.onl/documents/instrumentos-musicais-populares-portugueses.html>.
- Ordenações Filipinas. (1603). Dos que fazem vigílias em Igrejas ou vódos fora delas. *Ordenações Filipinas*, 5(5). <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/filipinas/15p1152.htm>.
- Pazetti, H. (2014). *A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o cururu*. (Dissertação de Mestrado em Geografia). Universidade Estadual Paulista, São Paulo. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/123969>.
- Ribeiro, D. (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sant'Anna, R. (2020). *A moda é viola*: Ensaio do cantar caipira. São José do Rio Preto: Edição do autor.
- Santos, M. (1937). A dança de São Gonçalo. *Revista do Arquivo Municipal*, 3(33), 85-116. https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/publicacoes/index.php?p=8312.
- Thurston, H. & Attwater, D. (1984). *A vida dos santos de Bultler*. Petrópolis: Vozes.
- Tinhorão, J. (2000). *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34.
- Vilela, I. (2010). Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, 24(69), 323-347. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200021>.
- Vilela, I. (2013). *Cantando a própria história*: Música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp.

Notas

ⁱ Obviamente este é um processo contínuo, e não estanque. Somam-se aos elementos da cultura caipira aqueles da população negra escravizada, oriunda da África, como também dos imigrantes da Europa e do Japão que vieram ao Brasil trabalhar nas lavouras de café em fins do século XIX e início do XX. Além disso há que se considerar as transformações socioespaciais provocadas pelo processo de modernização e suas influências na cultura caipira.

ⁱⁱ Conforme o site do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico. Recuperado de <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias/340-minas-gerais-reconhece-as-violas-como-patrimonio-cultural-do-estado>.

ⁱⁱⁱ Referente à biografia de santos católicos.

^{iv} Durante viagem a Amarante (Portugal) no ano de 2006.

^v Ver vídeo produzido por *Arruma essa Mala*, em <https://www.youtube.com/watch?v=O-k2HinMyyY>.

^{vi} A primeira edição do seu livro data de 1964.

^{vii} Essas lendas estão registradas no site <https://www.cidadeecultura.com/lendas-da-mantiqueira-2/>.