

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

**A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO IMATERIAL MINEIRO: O SILENCIAMENTO
DAS DUPLAS CAIPIRAS NO DOSSIÊ DE PATRIMONIALIZAÇÃO.**

Fábio Castro Carvalho
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

FÁBIO CASTRO CARVALHO

**A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO IMATERIAL MINEIRO: O SILENCIAMENTO
DAS DUPLAS CAIPIRAS NO DOSSIÊ DE PATRIMONIALIZAÇÃO.**

Dissertação Mestrado Profissional
apresentada à Universidade Federal de
Viçosa, como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio Cultural Paisagens e
Cidadania, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

Orientador: Rubens Leonardo Panegassi

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

C331v
2024

Carvalho, Fábio Castro, 1987-
A viola enquanto patrimônio imaterial mineiro: o
silenciamento das duplas caipiras no dossiê de patrimonialização
/ Fábio Castro Carvalho. – Viçosa, MG, 2024.
1 dissertação eletrônica (157 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Rubens Leonardo Panegassi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de História, 2024.

Referências bibliográficas: f. 151-157.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2025.175>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Patrimônio cultural - Proteção - Minas Gerais. 2. Música sertaneja - Minas Gerais - História. 3. Música sertaneja - Cultura popular - Minas Gerais . I. Panegassi, Rubens Leonardo, 1973-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. III. Título.

CDD 22. ed. 363.69

FÁBIO CASTRO CARVALHO

**A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO IMATERIAL MINEIRO: O SILENCIAMENTO
DAS DUPLAS CAIPIRAS NO DOSSIÊ DE PATRIMONIALIZAÇÃO.**

Dissertação Mestrado Profissional
apresentada à Universidade Federal de
Viçosa, como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em Patrimônio
Cultural Paisagens e Cidadania, para
obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 23 de outubro de 2024.

Assentimento:

Fábio Castro Carvalho
Autor

Rubens Leonardo Panegassi
Orientador

Essa dissertação mestrado profissional foi assinada digitalmente pelo autor em 07/04/2025 às 20:45:18 e pelo orientador em 08/04/2025 às 10:14:35. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **LSQQ.HSDR.77VV** e clique no botão 'Validar documento'.

Aos meus pais Jorge Tadeu de Carvalho e Marta Léa Freitas Castro Carvalho, que me ensinaram muito do que sei e sempre me incentivaram em todas as etapas da minha vida.

Aos meus irmãos Fabiana Castro Carvalho de Barros e Filipi Castro Carvalho, parceiros musicais desde sempre.

À minha esposa Anália Cristina Corrêa de Almeida, que esteve ao meu lado em todos os momentos.

Aos meus filhos Inácio Corrêa Carvalho e Livia Corrêa Carvalho, inspiração das melodias mais bonitas e razão de todo meu esforço.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pela minha vida e por me proporcionar a realização desta pesquisa.

À minha família, em especial à minha esposa, Anália, que me incentivou durante todo o processo.

Aos meus pais, Jorge, que me ensinou as primeiras notas ao violão, e Marta, que sempre me incentivou nos estudos.

À minha irmã, Fabiana, que foi a maior incentivadora para a realização deste mestrado, com quem dividi o palco diversas vezes interpretando minhas músicas na viola caipira e com quem apresentei alguns trabalhos em eventos acadêmicos.

Aos professores do Programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania do Departamento de História da UFV, Professores Doutores Ana Paula Ribeiro Freitas, Angelo Adriano Faria de Assis, André Luiz Lopes de Faria, Carolina Marotta Capanema, Patrícia Vargas Lopes de Araújo, Priscila Ribeiro Dorella e Vanessa Lana, pelo aprendizado e pela troca de experiências em diversos momentos, dentro e fora das salas de aula, em especial ao meu orientador, Professor Doutor Rubens Leonardo Panegassi, por sua orientação e ensinamentos ao longo do percurso.

Aos colegas de turma pelas trocas de experiências, pelos momentos de descontração e pelo apoio durante esta jornada, em especial ao amigo Emiliano Bovolento, com quem compartilhei a estrada nas idas e vindas.

Aos violeiros Chico Lobo e Chico Almeida, pelas considerações sobre as músicas do álbum Paisagens, análises estas que serviram para reforçar a justificativa deste álbum como um produto final relevante para esta pesquisa.

Aos amigos Teka Werneck, Lucas Roberti e Sérgio Almeida, ex-alunos do mestrado nos quais me espelhei para escrever o pré-projeto de pesquisa que culminou nesta dissertação.

O Fórum Regional de Educação Patrimonial de Miráí, produto desta pesquisa, foi realizado com recursos da Lei Paulo Gustavo do Governo Federal, operacionalizado pela Prefeitura Municipal de Miráí através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Além dos apoios institucionais, a realização do fórum contou com o apoio da empresa Doces Mirahy e da UNOPAR, pólo Miráí, com a distribuição de brindes aos participantes do evento. Agradeço aqui à Mariah Menezes, Sabrina Ramos e Sérgio Almeida pela participação como palestrantes no evento.

O álbum musical Paisagens, segundo produto desta pesquisa, foi realizado com recursos da Lei Paulo Gustavo do Governo Federal, operacionalizado

pela Prefeitura Municipal de Miráí através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Agradeço aqui mais uma vez à minha irmã Fabiana e aos amigos Antônio Martins Júnior, Eudiclei Dias e Warney Romanhol pela participação na gravação das músicas.

Enfim, agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

CARVALHO, Fábio Castro, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2024. **A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO IMATERIAL MINEIRO: O SILENCIAMENTO DAS DUPLAS CAIPIRAS NO DOSSIÊ DE PATRIMONIALIZAÇÃO..** Orientador: Rubens Leonardo Panegassi.

A viola caipira está presente no Brasil desde o início da colonização, trazida pelos portugueses e amplamente difundida nas mais variadas manifestações culturais da população brasileira. Em 14 de junho de 2018, concluiu-se um processo de patrimonialização, realizado pelo IEPHA/MG, que teve como foco o fazer e o tocar viola, reconhecendo então os Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais como patrimônio cultural imaterial. Tendo como objetivo refletir sobre os conceitos e as estratégias que compõem a política de preservação do patrimônio no Brasil, analisaremos os dados já existentes sobre o tocar viola em Minas Gerais e seu processo de patrimonialização. A partir da análise dos dados constantes no dossiê de registro da viola e de uma pesquisa bibliográfica, buscaremos compreender e descrever esse processo de patrimonialização, analisando a noção de patrimônio que rege os trabalhos do IPHAN e do IEPHA, bem como os entendimentos de cultura que embasaram e ainda embasam o campo do patrimônio no Brasil, discutindo também a presença e a relevância da viola caipira na paisagem sonora e na diversidade cultural do estado. O fato de a sonoridade da viola estar relacionada com a memória e a identidade cultural de diversos grupos de pessoas torna imperativa uma discussão direcionada à paisagem sonora e sua relevância na concepção de um patrimônio, assim como um aprofundamento no entendimento de patrimônio imaterial nos ajudará a assimilar os caminhos percorridos, durante este processo de patrimonialização, na escolha das expressões que tiveram um “valor patrimonializável” percebido e os critérios utilizados para determinar a exclusão, apesar do reconhecimento de vários violeiros, de práticas musicais nas quais a viola caipira está presente, mas que foram silenciadas no texto do dossiê, mais especificamente neste estudo, as duplas caipiras e a música por elas performadas.

Palavras-chave: Cultura Popular; Música Caipira; Patrimônio Cultural Imaterial; Viola Caipira

ABSTRACT

CARVALHO, Fábio Castro, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, October, 2024. **THE VIOLA AS AN INTANGIBLE HERITAGE OF MINES. THE SILENCE OF CAIPIRAS DOUBLES IN THE HERITAGE DOSSIÊ.** Adviser: Rubens Leonardo Panegassi.

The "viola caipira" has been present in Brazil since the beginning of colonization, brought by the Portuguese and widely disseminated in the most diverse cultural expressions of the Brazilian population. On June 14, 2018, a heritage recognition process was completed by IEPHA/MG, focusing on the viola's handicraft way of fabrication and performance, officially recognizing the Knowledge, Languages, and Musical Expressions of the Viola in Minas Gerais as intangible cultural heritage. Aiming to reflect on the concepts and strategies that shape heritage preservation policies in Brazil, we will analyze existing data on the practice of playing the viola in Minas Gerais and its heritage recognition process. Based on an analysis of the data contained in the viola registration dossier and bibliographic research, we seek to understand and describe this heritage recognition process by examining the notion of heritage that guides the work of IPHAN and IEPHA, as well as the cultural perspectives that have influenced and continue to influence the heritage field in Brazil. We will also discuss the presence and relevance of the viola caipira in the soundscape and cultural diversity of the state. The fact that the viola's sound is closely linked to the memory and cultural identity of various groups makes it imperative to discuss the soundscape and its importance in defining heritage. Furthermore, a deeper understanding of intangible heritage will help us grasp the paths taken during this heritage recognition process, particularly in selecting the expressions that were perceived as having heritage value and the criteria used to exclude certain musical practices, despite the recognition of several viola players. Specifically, this study addresses the exclusion of caipira duos and their music, which were present in the musical tradition of the viola caipira but were silenced in the text of the dossier.

Keywords: Caipira Music; Intangible Cultural Heritage; Popular Culture; Viola Caipira

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1: Distribuição dos violeiros no estado de Minas Gerais.....	70
Mapa 2: Mapa musical do Brasil 1954 - Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.....	84
Mapa 3: Concentração de violeiros que usam a afinação Cebolão.....	101
Mapa 4: Concentração de violeiros que tocam pagode.....	108
Figura 1: Três violas braguesas.....	55
Figura 2: Viola Amarantina.....	55
Figura 3: Viola Beiroa, Viola Toeira e Viola Campaniça.....	56
Figura 4 - Viola Caipira.....	57
Figura 5: Tangedor de Viola - Século XVIII - Diamantina.....	75
Figura 6: Cortejo da Rainha negra na Festa de Reis (Carlos Julião).....	77
Figura 7: Coroação de um Rei nos festejos de Reis (Carlos Julião).....	78
Figura 8: Congado dos Pretos, Morro Velho - Nova Lima/MG - 1868 (Augusto Riedel/Acervo Biblioteca Nacional).....	78
Figura 9: Festa do Reinado em Queluz, 1924 (Sem Autoria / Acervo Biblioteca Nacional)...	79
Figura 10: Tião Carreiro e Pardinho.....	96
Figura 11: Ritmos utilizados em Minas Gerais.....	107
Figura 12: Formulário de Cadastro - Ocasões / Duplas.....	110
Figura 13 - Peça de Divulgação - Fórum Regional de Educação Patrimonial.....	118
Figura 14 - Palestrante Mariah Menezes e comunidade.....	119
Figura 15 - Palestrante Fábio Castro.....	120
Figura 16 - Palestrante Mariah Menezes e público.....	120
Figura 17 - Senhor Jorge Tadeu, palestrantes Sérgio e Sabrina, Secretária de Cultura e Turismo de Mirai, Fabrícia Carboni, e Fábio Castro.....	121
Figura 18 - Roda de Viola (2012) - Fábio, Wantuil, Leonardo e Sebastião.....	123
Figura 19 - Encarte do Disco Memórias - Música Sertaneja - Vol. 1.....	124
Figura 20 - Fabiana Carvalho e Fábio Castro - Causos e Violas das Gerais.....	124
Figura 21 - Capa do Álbum Paisagens.....	129
Gráfico 1: Região de origem das Citações de Entrevistas.....	65
Gráfico 2: População urbana e população rural de Minas Gerais.....	69
Gráfico 3: Violeiros(as) que mais influenciaram a tocar.....	95
Gráfico 4: Afinações mais utilizadas - Triângulo Mineiro / Alto Paranaíba.....	102
Gráfico 5: Afinações mais utilizadas - Sul / Sudoeste de Minas.....	102
Gráfico 6: Afinações mais utilizadas - Norte.....	103
Gráfico 7: Afinações mais utilizadas - Noroeste.....	103
Gráfico 8: Afinações mais utilizadas - Vale do Jequitinhonha.....	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHD - Authorized Heritage Discourse (Discurso Autorizado do Patrimônio)

CDFB - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

CNF - Comissão Nacional do Folclore

CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural

DPHAN - Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional

FUNARTE - Fundação Nacional de Arte

GTPI - Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

INF - Instituto Nacional do Folclore

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPAC/MG - Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais

SPAN - Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFV - Universidade Federal de Viçosa

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Ciência, Cultura e Educação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO.....	15
1.1 Do material ao imaterial.....	18
1.1.1 Os instrumentos de proteção do patrimônio cultural brasileiro.....	30
1.2 Uma noção de cultura e o patrimônio cultural brasileiro.....	33
1.2.1 Uma noção de cultura e as culturas populares.....	36
1.2.2 O meio do caminho entre a cultura popular e a cultura de massa.....	46
2 A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	52
2.1 Uma breve contextualização sobre a viola caipira no Brasil e em Minas Gerais.....	53
2.2 A viola caipira e a paisagem sonora mineira.....	60
2.3 O processo de patrimonialização da viola e o contexto sociocultural mineiro.....	64
2.4 A viola caipira e a relação passado-presente no dossiê.....	75
2.5 A ressonância das duplas na paisagem sonora dos séculos XX e XXI.....	82
3 A SONORIDADE DAS DUPLAS ENQUANTO REFERÊNCIA PARA OS VIOLEIROS MINEIROS.....	95
3.1 As afinações, os ritmos e a música performada pelas duplas.....	100
3.2 A música caipira e as duplas nas entrelinhas do dossiê.....	109
4 PRODUTOS FINAIS.....	116
4.1 Fórum Regional de Educação Patrimonial.....	117
4.2 Álbum Autoral - Paisagens.....	121
4.2.1 As referências enquanto violeiro - Um breve relato.....	122
4.2.2 Um pouco sobre as canções.....	126
4.2.3 Outros pontos de vista.....	138
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

INTRODUÇÃO

A viola está presente no Brasil desde o início da colonização¹, trazida pelos portugueses e amplamente difundida nas mais variadas manifestações culturais da população brasileira. Em 14 de junho de 2018, concluiu-se, em Minas Gerais, um processo de patrimonialização realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG, que teve como foco o fazer e o tocar viola no estado, reconhecendo os Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais como patrimônio cultural imaterial deste estado. Entretanto, a viola não foi registrada como patrimônio por seu valor ontológico, mas sim a partir do valor que lhe fora atribuído em diversas práticas culturais nas quais este instrumento está inserido.

Conforme aponta o Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, a viola está presente em todas as 12 mesorregiões do estado, inserida em nove práticas culturais. Todavia, em uma primeira leitura do documento, nota-se a ausência de uma das práticas musicais na qual a viola está presente e é, possivelmente, um instrumento mais conhecido na região sudeste do Brasil por essa prática, as popularmente chamadas de “duplas caipiras” ou “duplas de música sertaneja raiz”, na qual um músico tocando a viola é acompanhado por outro músico tocando violão.

Ainda com relação às duplas, um ponto que chama a atenção, quando de uma leitura mais atenta do dossiê, é o fato de haver uma pergunta relacionada ao “tocar em dupla” no formulário de cadastro que os violeiros de Minas Gerais preencheram durante o processo de patrimonialização, mas a ausência da resposta para essa pergunta nas páginas que apresentam a lista de músicos cadastrados com as informações referentes ao cadastro de violeiros, bem como a ausência dessas informações nas páginas referentes ao mapeamento da viola no estado e de uma discussão sobre esta questão ao longo do dossiê.

Apesar de diversos fatores apresentados ao longo do dossiê, como a citação do “Pagode”², ritmo que o próprio dossiê apresenta como constituído de uma junção de ritmos na viola e no violão, executados por duplas que se popularizaram em meados do século XX (IEPHA/MG, 2018, p.99), ser apontado como o ritmo que obteve mais respostas no

¹ O entendimento de que a viola está presente no Brasil desde o início da colonização é apresentado nos trabalhos de diversos autores que abordam este assunto. Na bibliografia utilizada para realização desta pesquisa, encontramos este entendimento em: Vilela (2011, p.122-123), Almeida (2013, p.33-36), Corrêa (2014, p. 27-31) e Schafhauser (2018, p.24).

² O Pagode relacionado com a viola é um ritmo difundido no âmbito da música sertaneja, sendo totalmente distinto do estilo musical de nome pagode surgido como uma variante do samba.

preenchimento do formulário, sendo citado por 812 dos 1311 violeiros cadastrados até 19 de janeiro de 2018, observa-se que a prática de tocar em duplas (e a música performada por elas) não foi objeto de uma análise aprofundada a fim de se verificar sua relevância como um dos elementos compositores das diversas paisagens sonoras distribuídas pelo estado mineiro.

Podemos estabelecer, então, que a ausência da música caipira e das duplas dentre as práticas selecionadas para compor o quadro desse patrimônio imaterial mineiro se dá não pela falta de fontes, mas pela não discussão dessas informações.

Ao não aprofundar nas fontes que abordam a música caipira e não debater sua importância para os violeiros mineiros, a metodologia utilizada na elaboração do dossiê nos remete aos silenciamentos discutidos por Trouillot (2016), uma vez que a sua presença em Minas Gerais e sua relevância para os violeiros mineiros “são simplesmente ignoradas e essa ignorância produz um silêncio de trivialização” (Trouillot, 2016, p. 173), visto que a música caipira e, conseqüentemente, o tocar em dupla não figuram na lista das práticas escolhidas como patrimônio imaterial.

Cabe destacar aqui que ao nos referirmos à viola e sua relação com as duplas, estamos abordando o gênero sertanejo, que engloba estilos distintos, estando a viola relacionada à atualmente denominada “música caipira”, amplamente difundida na primeira metade do século passado, mas ainda hoje presente nas rodas de viola, festivais, apresentações e outros espaços e ocasiões.

Salientamos também que a opção pelo uso do termo “música caipira” e “duplas caipiras”, segue a utilização deste adjetivo em diversos trabalhos como modo de distinguir a música sertaneja interpretada por duplas com a utilização de viola e violão e do canto em dueto, com temática rural, em contraste à música sertaneja difundida a partir da década de 1960, interpretada por duplas, com o canto não necessariamente em dueto, utilizando na maioria das vezes outros instrumentos que não a viola, com influência de ritmos e arranjos estrangeiros e uma temática urbana³.

Pretendemos, então, a partir dessa pesquisa, como objetivo geral, analisar o processo de registro da viola enquanto patrimônio imaterial mineiro, refletindo a relação deste instrumento com a diversidade cultural mineira. Como objetivos específicos, buscaremos

³ O termo caipira, no espectro da música sertaneja, é utilizado por diversos autores para se referir tanto às duplas como à música interpretadas pelas duplas, com a utilização quase exclusiva da viola caipira e do violão como instrumental característico, o dueto vocal em terças e a temática rural nas canções, no período que engloba o início da radiodifusão da música sertaneja até meados da década de 1960, quando surge uma nova vertente da música sertaneja, com a utilização de outros instrumentos e a não utilização da viola, além de arranjos influenciados por outros estilos musicais, como a música mariachi mexicana, a levada de rock da Jovem Guarda, as baladas internacionais, arranjos de cordas (orquestra), entre outros.

discutir como se dá o entendimento do patrimônio cultural no Brasil, para a partir daí compreender os critérios para a seleção das práticas que compõem a viola caipira enquanto patrimônio cultural, bem como a não inclusão do tocar em dupla enquanto expressão na qual este instrumento está inserido, analisando também a relevância da música performada pelas duplas enquanto referência cultural para os violeiros mineiros e elemento compositor da paisagem sonora do estado.

Inicialmente, fizemos uma análise de como se deu a institucionalização do patrimônio cultural no Brasil, levando em conta as legislações elaboradas ao longo do tempo bem como a transformação do entendimento de patrimônio cultural desde a implementação do Decreto-Lei nº 25 de 1937, que institui a proteção do patrimônio material através do tombamento até a implementação do Decreto nº 3551 de 2000, que institui o Registro do patrimônio imaterial, observando também outros instrumentos de proteção do patrimônio.

No primeiro capítulo, discorremos também sobre a noção de cultura utilizada nas políticas públicas brasileiras, em especial na política do patrimônio cultural, bem como sobre as transformações no conceito de cultura no ocidente, dando uma atenção direcionada para a noção de culturas populares, que se faz presente em especial no debate do patrimônio cultural imaterial.

No segundo capítulo, introduzimos brevemente a viola caipira e sua presença no Brasil e em Minas Gerais, analisando posteriormente as práticas nas quais ela está inserida, refletindo sobre as que foram apresentadas como patrimônio cultural mineiro no dossiê de registro do IEPHA e discutindo a não inclusão das duplas enquanto uma prática com valor patrimonializável.

No capítulo três, aprofundamos a discussão sobre a prática do tocar em dupla, a fim de apontar sua relevância na paisagem sonora e na diversidade cultural de Minas Gerais, examinando os dados do dossiê que apontam para uma relevância do tocar em dupla e da música performada pelas duplas, como referência para os violeiros de todo o território mineiro, bem como um elemento constituinte das diversas paisagens sonoras do estado.

Por fim, no capítulo quatro, apresentamos as informações mais detalhadas sobre os produtos elaborados como parte obrigatória deste programa de pós-graduação e também como formas de colaborar com a salvaguarda da viola caipira enquanto patrimônio cultural mineiro: 1 - a realização do Fórum Regional de Educação Patrimonial, na cidade de Miraflores/RS, buscando ampliar as discussões sobre o patrimônio cultural em âmbito local e regional; 2 - a gravação de um álbum autoral, onde a viola foi utilizada como instrumento principal para a

composição e a interpretação das músicas, apresentando influências das diversas práticas em que a viola está inserida em Minas Gerais.

Na parte em que discorremos sobre o álbum musical, é apresentada também uma breve contextualização a respeito da experiência deste pesquisador com a viola caipira, de modo a trazer à luz algumas informações relacionadas à proposição do álbum musical “Paisagens” enquanto um produto final desta pesquisa. São apresentados alguns comentários realizados por outros músicos com vasta experiência no contexto musical mineiro, sobretudo no que se refere à viola caipira, a fim de trazer outros pontos de vista no que diz respeito às referências musicais percebidas nas músicas que compõem o álbum.

Por se tratar de uma pesquisa que tem como objetivo realizar um aprofundamento na compreensão de como se deu o processo de registro da viola enquanto patrimônio imaterial mineiro, utilizamos da abordagem qualitativa, uma vez que “os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas” (Silveira e Córdova, 2009, p. 32) e o foco dessa pesquisa é analisar “aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (Silveira e Córdova, 2009, p. 32).

Com base nos objetivos propostos acima, o presente trabalho pode ser enquadrado como uma pesquisa explicativa, visto que além de explorar o assunto visando ampliar as discussões sobre o patrimônio cultural mineiro e pretender descrever os critérios utilizados no processo de registro da viola caipira, identificamos os fatores que levaram à não inclusão das duplas caipiras e sua música enquanto referenciais culturais relevantes para os violeiros mineiros.

Por fim, de modo a atingir plenamente os objetivos desta pesquisa, esta investigação utiliza a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental como procedimentos, a fim de levantar os dados necessários para uma adequada análise do processo de registro e dos critérios utilizados para a seleção das práticas culturais em que a viola está presente apresentadas como patrimônio cultural imaterial de Minas Gerais e para o silenciamento, referente às duplas caipiras e à música por elas performada, realizando assim uma crítica historiográfica do dossiê, que poderá ser utilizada como um dos materiais de referencial bibliográfico no momento de revalidação do registro desse patrimônio imaterial aqui estudado.

1 A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro teve início oficializado em 1937, quando da sua institucionalização por meio do Decreto-Lei nº 25, de 13 de novembro de 1937, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas. Esse decreto, além de criar o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN (atualmente denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN), estabeleceu também as definições de patrimônio cultural no Brasil, que, em primeira instância, contemplava bens de natureza física e material compreendidos como representativos da cultura nacional, utilizando o tombamento como mecanismo legal para preservação do então denominado patrimônio histórico e artístico nacional (Moreira, 2015; Name e Zambuzzi, 2019).

Este decreto apresentava as seguintes definições de patrimônio:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.

§ 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (Brasil, 1937b)

Nesse primeiro momento, nota-se a ausência de uma preocupação referente ao denominado patrimônio imaterial, bem como a necessidade de “excepcional valor”, sua relação com a história do Brasil e “interesse público” pela conservação desses bens materiais.

Os valores imputados aos monumentos e ao patrimônio, por estarem no campo das ideias e serem de natureza abstrata, são intangíveis. Esse entendimento é apresentado por Smith (2021) na discussão do “Discurso Autorizado do Patrimônio” praticado no contexto anglófono. Para a autora, “todo patrimônio é intangível, na medida em que patrimônio é um momento ou um processo de (re)construção cultural e social de valores e sentidos” (Smith, 2021, p. 141). Todavia, o que se observa ao olhar os números que compõem o patrimônio cultural brasileiro é a predominância de “bens tangíveis”, inclusive após a promulgação do Decreto nº 3551 de 2000, que apresenta as diretrizes para a proteção do patrimônio imaterial.

Segundo Chuva (2015), o foco do SPHAN inicialmente estava voltado para o que era compreendido patrimônio histórico e artístico nacional, no qual a noção de patrimônio e,

provavelmente, a própria noção de cultura estavam relacionadas com os produtos e não com os processos de produção e agentes produtores, conforme vemos atualmente na prática voltada ao patrimônio imaterial.

Apenas com a promulgação da Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, o patrimônio imaterial passa a ter sua proteção determinada pela lei:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Brasil, 1988)

De acordo com Corá (2014), a nova conceituação de patrimônio apresentada no artigo 216 visa “ampliar o entendimento de patrimônio e incluir a cultura popular, por meio das suas formas de expressão e dos seus modos de criar, fazer e viver, como parte integrante da cultura nacional” (Corá, 2014, p. 1102). A autora ainda aponta a “inclusão da perspectiva da diversidade da cultura brasileira nessa definição, admitindo-se não somente as culturas ‘hegemônicas’, mas também as culturas do campo, dos negros, dos índios, dos povos ribeirinhos, dos pescadores, etc.” (Corá, 2014, p. 1102).

Todavia, apesar de a constituição federal determinar o apoio e o incentivo à valorização e à difusão das manifestações culturais representativas das diversas matrizes que compõem o estado brasileiro em seu artigo 215 e ao estabelecer a constituição do patrimônio imaterial brasileiro em seu artigo 216, somente 12 anos depois, com a promulgação do Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, foi realizada a regulamentação da proteção do patrimônio imaterial do Brasil:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

§ 2º A inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. (Brasil, 2000)

Apesar de o decreto acima citado especificar essa nova característica do patrimônio cultural brasileiro, separado a partir de então em patrimônio material e imaterial, essa nova noção de patrimônio parece ainda estar enraizada na concepção inicial estabelecida pela legislação de 1937, um vez que, conforme nos aponta Lima Filho (2009), “a palavra ‘relevância’ está para o Decreto do Imaterial como a palavra ‘excepcional’ está para o Decreto do Tombamento” (Lima Filho, 2009, p. 622).

Entretanto, essa mudança de foco do “excepcional valor” do bem para a sua “relevância” para a memória e identidade da sociedade, faz com que as ações relacionadas ao patrimônio imaterial joguem luz aos sujeitos que se identificam com este bem, em oposição às práticas relacionadas aos bens materiais com o tombamento dos “produtos”. Essa nova direção indicada pelo “Decreto do Imaterial” reforça a diretriz descrita no artigo 216 da constituição federal, “aproximando o patrimônio titulado do modo como essa sociedade se representa” (Fonseca, 2017, p. 157) e “indicando a necessária participação desses atores nos processos de identificação, reconhecimento e salvaguarda desses bens” (Moreira, 2015, p.53).

Vale destacar que essa mudança de entendimento da noção de patrimônio no Brasil não foi espontânea e teve diversos capítulos durante as décadas desde a criação do SPHAN em 1937 até a promulgação do decreto do patrimônio imaterial em 2000. Podemos dizer ainda que, na década de 1930, já havia um “prefácio do patrimônio imaterial” ao considerarmos o “Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”, escrito por Mário de Andrade.

Essa dicotomia existente hoje no patrimônio cultural, separando os bens materiais dos bens imateriais, não estava presente no anteprojeto. Volpe (2016), tratando do patrimônio musical, afirma que Mário de Andrade, em seu texto, vislumbrava um patrimônio mais amplo, sem essa fronteira entre o erudito e o popular, que hoje podemos perceber ao olhar para a lista dos bens tombados e dos bens registrados.

Tal distinção de bens materiais e imateriais se intensificou a partir da década de 1980, quando tivemos uma multiplicação de patrimônios “e, conseqüentemente, de instrumentos para sua preservação” (Fonseca, 2015, p. 3), onde o patrimônio imaterial fora apresentado como o saber-fazer tradicional, as tradições populares e o folclore (Hartog, 2013, p. 235) e a própria UNESCO, a partir dos anos 1990, “passou a desenvolver a noção de ‘Patrimônio Cultural Imaterial’ para fundamentar políticas públicas de apoio ao que, até aquele momento,

tinha sido designado sobretudo como ‘folclore’ ou ‘cultura tradicional e popular’” (Duarte e Sandroni, 2012, p. 1576).

Apesar de as ideias de Mário de Andrade apontarem para “uma concepção integral da cultura, (...) os campos do patrimônio e do folclore tiveram suas trajetórias apartadas na origem” (Chuva, 2012, p. 151). Contudo, a despeito do atual patrimônio cultural imaterial não estar amparado no decreto do tombamento, diferentes órgãos institucionais atuaram na pesquisa da cultura popular e folclore brasileiro.

1.1 Do material ao imaterial

A preservação do patrimônio no Brasil, inicialmente espelhada em práticas de países europeus, teria sido concebida como parte de um projeto de criação do estado-nação brasileiro, na pretensão de se apresentar como civilização à moda do velho mundo (Fonseca, 2017; Name e Zambuzzi, 2019). Dessa maneira, a institucionalização da proteção e preservação do patrimônio nacional teve como inspiração as práticas de preservação que valorizavam principalmente bens materiais coloniais, muitas vezes rememorando o legado europeu, branco e católico.

Essa relação do patrimônio com a formação do estado brasileiro pode ser observada em um trecho de uma carta destinada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, onde Mário de Andrade descreve “sua honra em fazer parte daqueles privilegiados sujeitos históricos que, como agentes do poder público, ‘inventaram’ o Brasil” (Chuva, 2012, p. 149).

Este fato pode ser observado também no “discurso” praticado pelo SPHAN desde sua criação até o fim da década de 1960, conforme podemos observar nas análises realizadas por Veloso (1996), que aponta para uma prática discursiva alicerçada em pesquisas acontecidas em bibliotecas, museus, arquivos, etc., que compunham uma sólida documentação histórica e fotográfica, para referenciar uma prática “cuja dinâmica simbólica é dada pela permanente tematização do significado das categorias de histórico, de passado, de estético, de nacional, de exemplar, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio” (Veloso, 1996, p. 77).

Conforme apontamentos de Chuva (2012), intelectuais de diversas áreas compunham o governo Vargas, porém, ao se tratar do patrimônio cultural, “não houve o monopólio dos modernistas. Talvez tenha sido deles, contudo, o monopólio da versão dos fatos, das publicações, da ocupação do espaço intelectual” (Rubino, 2002 apud Chuva, 2012, p. 151). Veloso (1996) destaca que, em seu momento inicial, os personagens ativos do SPHAN, formado em sua maioria por arquitetos de linhagem modernista, eram os mesmos que

compunham o Salão Nacional de Belas-Artes, fato pelo qual se pode justificar a homogeneidade das proposições sobre o patrimônio dentro da instituição, uma vez que ao se analisar o campo cultural brasileiro daquela época, vários eram os grupos em conflito.

Tal fato pode ser observado, por exemplo, nesse ponto de congruência que é a arquitetura colonial brasileira: enquanto o grupo modernista “valorizava a arquitetura colonial, buscando com essa atitude, ser moderno, isto é, não imitá-la nem reproduzi-la” (Velo, 1996, p. 79), o grupo neocolonial buscava uma reprodução estilizada, valorizando o ecletismo, em uma relação passado-presente, ao contrário dos modernistas que valorizavam a relação passado-futuro.

Além dessas diferenças, presentes na concepção do que viria a ser o patrimônio material brasileiro, percebe-se também uma distinção nas políticas públicas voltadas para a preservação da cultura como um todo, como pode ser observado na separação das áreas de atuação onde temos “as associações correntes feitas entre patrimônio histórico e artístico e arquitetura, cultura popular e antropologia” (Chuva, 2012, p. 149), a última, em âmbito nacional, sob a tutela da Comissão Nacional de Folclore (CNF), criada apenas em 1947, dez anos após a criação do SPHAN.

Velo (1996) denomina o SPHAN como uma “academia” por servir de espaço para constantes debates sobre a ideia de patrimônio, ou seja, uma institucionalização de um lugar de fala. Entretanto, tal fala, apesar de não ser unanimidade entre os grupos de intelectuais existentes no período, tinha como foco principal as “concepções sobre passado/futuro, tradição, memória, nacional, original, etc.” (Velo, 1996, p. 79), apontando principalmente para a valorização da arquitetura colonial do século XVIII.

Por essa razão também a escolha pelo Barroco Mineiro como a “origem” da arte colonial brasileira, nesse discurso do SPHAN, aponta para um interesse por um distanciamento histórico, reforçando a ideia de antigo com um dos valores para justificar o patrimônio, sacralizando o passado nessa obsessão pelo original e apresentando o barroco como exemplaridade na composição de nossa tradição cultural.

Em uma escolha semelhante à realizada pelos modernistas do SPHAN, Hartog (2013) apresenta uma distinção realizada por Rafael no período em que esteve encarregado das Antiguidades romanas. Para Rafael, naquele período havia os “‘edifícios antigos e muito antigos, que duraram até a ruína de Roma’ e aqueles construídos em seguida sob a ação ‘dos godos e outros bárbaros’”, definindo, assim, um antes valorizado e um depois sem valor (Hartog, 2013, p. 215-216).

Essa prática institucionalizada do SPHAN, que foi criado como um instrumento auxiliador do governo Vargas na composição da “identidade nacional brasileira”, em muito se assemelha à prática denominada por Laurajane Smith de Discurso Autorizado do Patrimônio [ou Authorized Heritage Discourse (AHD)]. Para Smith (2021), compreender “a ideia de patrimônio como um discurso nos permite entender como certos discursos e entendimentos de patrimônio enquadram a forma como pensamos e agimos em relação ao passado e ao presente” (Smith, 2021, p. 143).

A autora complementa, ainda, que esse discurso tem sua origem na Europa Ocidental no século XIX, sendo produto “da mobilização de arqueólogos, arquitetos e historiadores da arte pela proteção da cultura material que eles consideravam ter valor inato e hereditário” (Smith, 2021, p.143), estando relacionado com a ascensão do nacionalismo na Europa.

Nessa prática semelhante ao AHD, Rodrigo Melo Franco de Andrade e o grupo de arquitetos modernistas que, quase majoritariamente, compunham o Conselho Consultivo do SPHAN em seu momento inicial, estabeleceram como norte a proteção de bens móveis e imóveis de valor excepcional, conforme aponta o decreto de 1937.

Hartog (2013) destaca que esses valores atribuídos aos monumentos foram refletidos por Alois Riegl, que, em 1903, realizou uma classificação dos monumentos de acordo com seu “valor de rememoração”, sendo suas reflexões um referencial para as discussões sobre os monumentos e patrimônio realizadas na década de 1980.

Riegl dividiu os monumentos em três classes: os monumentos intencionais, que seriam todos os monumentos feitos pela Antiguidade e pela Idade Média; os monumentos históricos, considerando os monumentos da Antiguidade que passaram a ser apreciados por seu “valor histórico e artístico” no Renascimento, uma noção de patrimônio muito utilizada no século XIX; e, por fim, o “valor de ancianidade” atribuído a todas as criações do homem que tenham sofrido experiências do tempo (Hartog, 2013, p. 204).

De acordo com Fonseca (2017), as ações do SPHAN priorizavam a proteção de bens que estivessem sob a ameaça de descaracterização ou desaparecimento, tendo como locais de atuação regiões onde foram erguidos marcos da colonização portuguesa. Segundo a autora:

Esse processo de seleção tinha como bases uma historiografia que privilegiava os marcos da conquista do território, assim como as diferentes fases da organização política da nação, e uma estética pautada em uma determinada leitura dos estilos arquitetônicos e artísticos. (Fonseca, 2017, p. 158)

Conforme Corá (2014), nesse contexto inicial de se estabelecer o patrimônio no Brasil em consonância com a composição da identidade nacional, foi realizada uma seleção de bens culturais “em função da sua capacidade de expressar a história oficial como suposta síntese da

memória, da tradição e da identidade nacionais” (Corá, 2014, p. 1098). Essa característica pode ser observada na “predominância dos monumentos que reafirmam os poderes políticos, religiosos e militares” (Corá, 2014, p. 1098), enquanto “os bens culturais não pertencentes às elites foram durante muito tempo relegados ao esquecimento” (Corá, 2014, p. 1098).

Canclini (2019), abordando as ações no campo da cultura e do patrimônio no contexto latino-americano, aponta também para a composição do patrimônio cultural relacionado com uma desejada identidade nacional, onde “o que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional” (Canclini, 2019, p. 163) e mais adiante complementa “que os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem *realmente* a todos, mesmo que *formalmente* pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem” (Canclini, 2019, p. 194).

Esse princípio de atuação do SPHAN para proteção do patrimônio cultural material, que fora eleito sob as características acima citadas, tal como na Roma renascentista, se por um lado preservou boa parte do prédios coloniais relacionados com a colonização portuguesa, a exemplo do “centro histórico” da cidade de Ouro Preto, por outro lado, teve como consequência o esquecimento e a destruição de diversos prédios que foram construídos em um período posterior ao escolhido⁴ pelos agentes patrimonialistas da época.

Nota-se então que, inicialmente, sob o comando de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a atuação do SPHAN foi fundamentada na proteção de bens que apresentassem um valor excepcional, conforme consta na legislação em vigor desde 1937. Porém, algumas décadas antes da promulgação do decreto de 2000, entra no campo da discussão do patrimônio cultural a “noção de referências culturais, já desenhadas nas mesas da UNESCO” (Lima Filho, 2009, p. 608). O conceito de referência passa definitivamente a ser considerado como um dos nortes para o trabalho do IPHAN a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, onde o termo é oficialmente introduzido no dicionário do campo do patrimônio, assim como a diversidade cultural das variadas matrizes que compõem a população brasileira, a partir da redação dada no artigo 216.

A separação do patrimônio em material e imaterial foi institucionalizada com a promulgação do Decreto 3551 de 2000. Todavia, apesar de não estar amparada pelas políticas institucionais relacionadas ao patrimônio no século XX, várias práticas que hoje se enquadram como bens de natureza imaterial, tiveram certa atenção dada por parte de órgãos

⁴ Marins (2014) e Veloso (1996) apontam para um “hiato” na linha do tempo dos bens materiais a serem tombados pela não seleção de bens relacionados ao Ecletismo. Tal vertente arquitetônica, assim como os bens relacionados com as matrizes afro-brasileira e imigrante, só passou a ter a atenção do IPHAN a partir da década de 1980.

governamentais brasileiros. Se de um lado tínhamos o patrimônio material, a partir de 1937, protegido pelo instrumento do tombamento, a atuação de Mário de Andrade em suas viagens pelo Nordeste brasileiro e no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo serviram de embasamento para a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947.

Voltada para o conhecimento do folclore e da cultura popular, na busca de uma etnografia cultural, conforme proposto por Mário de Andrade no anteprojeto, a Comissão Nacional do Folclore surge em um contexto no qual diversos intelectuais atuavam pelo “reconhecimento do folclore como saber científico” (Chuva, 2012, p. 155). Institucionalmente, a criação da comissão fortalece essa separação entre o material e o imaterial, entre o patrimônio e o folclore, que pode ser evidenciada pela separação de interlocutores:

Manteve-se, naquele contexto, uma significativa distância entre os grupos de intelectuais envolvidos com as duas esferas de ação no MEC.⁵(...) não havia representantes da Dphan nas reuniões da Comissão Nacional do Folclore, nem representantes desta no Conselho Consultivo da Dphan. (Chuva, 2012, p. 156)

Um ponto que merece destaque, ainda na década de 1970, foi a Política Nacional de Cultura, “que inseriu o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do período. (...) Nessa nova política, foram germinadas ideias relacionadas à diversidade e pluralidade cultural da sociedade brasileira” (Chuva, 2012, p. 157). Nessa mesma década, a nível internacional, na UNESCO, temos aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, de 1972, que, apesar de ser o ápice das discussões relativas ao patrimônio cultural em nível global (Chuva, 2012, p. 157), foi alvo de “questionamentos de países liderados pela Bolívia quanto ao caráter restritivo e eurocêntrico” (Fonseca, 2015, p. 9).

Essa preocupação voltada para as práticas que se encontram amparadas sob o guarda-chuva do patrimônio imaterial surge em um contexto de mudanças em âmbito mundial, que causaram um “enfraquecimento dos Estados e a expansão fantástica do poder transnacional do capital a ignorar as fronteiras nacionais” (Chuva, 2012, p. 157). Segundo a autora, nesse contexto, novos valores passaram a ser considerados, promovendo uma reconfiguração da identidade nacional, onde “esmaeceram a ideia de nação em favor do fortalecimento de recortes identitários de outras naturezas, como, por exemplo, religiosa, étnica, ideológica, de gênero, etc.” (Chuva, 2012, p. 157).

⁵ O MEC, Ministério da Educação e Cultura, criado em 1953, por Getúlio Vargas, abrigava a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), criada pela comissão em 1958, e a Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional (Dphan), uma das nomenclaturas utilizadas para designar o atual IPHAN.

Chuva (2012) aponta que, nessa conjuntura, temos a FUNARTE, criada em 1975, responsável por projetos que abrangessem a cultura popular e o folclore, através do Instituto Nacional do Folclore - INF, que passou a substituir a CDFB. Já no campo do patrimônio cultural, as ações eram exclusivas do IPHAN, consumindo os recursos institucionais, em sua maioria, em projetos com foco na restauração de bens arquitetônicos.

Ainda nesse contexto de transformação nas instituições que protegiam a cultura brasileira, surge o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC, criado em 1975, orientado para o “desenvolvimento de experiências voltadas para o conhecimento e apoio das mais diversas manifestações culturais, com especial atenção ao chamado ‘patrimônio não consagrado’” (Fonseca, 2017, p. 159), trazendo o nome de Aloísio Magalhães para o cenário do patrimônio cultural. Os caminhos do patrimônio e do folclore começam a ser direcionados para uma unificação com a criação do CNRC, principalmente pela figura de Magalhães, que traz uma mudança de perspectiva para a política patrimonial brasileira (Corá, 2014; Lima Filho, 2009), ao assumir a presidência do IPHAN em 1979.

Ao analisar a prática patrimonial brasileira, Lima Filho (2009) faz uma separação em dois momentos. Primeiro o autor nos apresenta o “tempo dos arquitetos”, de 1937 a 1967, estando o SPHAN sob a coordenação de Rodrigo Franco Melo de Andrade, sendo o período de 1967 a 1979 uma sequência da “Academia SPHAN” de Rodrigo, uma vez que “as ações patrimoniais continuam sob a perspectiva dos arquitetos (...). As noções de ruínas e de perda ainda, nesse momento, dão tom às políticas do patrimônio no país” (Lima Filho, 2009, p. 613-614).

O “tempo das referências culturais” seria o segundo momento, iniciado a partir do instante em que Aloísio Magalhães, em 1979, atuando a partir de “uma perspectiva idealista, no sentido de focar o lugar dos sujeitos como atores sociais e patrimoniais” (Lima Filho, 2009, p. 614-615), assume a presidência do IPHAN. Conforme Fonseca (2017):

Foi, portanto, a partir de uma releitura do anteprojeto para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional - SPAN, elaborado em 1936 por Mário de Andrade, a pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que a atuação do IPHAN passou a ser questionada nos anos 1970 - 1980. (...) A opção pelo foco na noção de “referência cultural” abriu espaço e orientou projetos inovadores no campo do patrimônio, que, inclusive, puderam recorrer aos recursos das incipientes tecnologias da informação. (Fonseca, 2017, p. 159)

Sob a atuação de Aloísio Magalhães, a ação patrimonial do IPHAN passa a ser reconfigurada no mesmo período em que o Brasil inicia o processo de abertura política para redemocratização, em um contexto de mobilização da sociedade civil para a reivindicação de direitos. Ao assumir a presidência, Aloísio Magalhães incorpora o CNRC ao IPHAN,

anexando ainda, com a criação da Fundação Pró-Memória, outros vários órgãos que atuavam no âmbito da cultura que se encontrava em condições precárias (Chuva, 2012, p. 159).

Um aspecto a se destacar nessa fase de transição do entendimento do patrimônio diz respeito à origem institucional do CNRC, que está relacionado não à política de patrimônio cultural, mas sim ao Ministério da Indústria e Comércio. Dessa forma, por ser uma iniciativa externa ao campo do patrimônio cultural, “a postura do CNRC era bastante inovadora, enquanto o Ministério da Educação e Cultura e o IPHAN permaneciam conservadores, culturalmente tradicionalistas e submissos ao controle político ideológico do regime militar” (Corá, 2014, p. 1099).

Esta inovação no trabalho realizado pelo CNRC tem como base a realização de trabalhos a partir de um corpo técnico multidisciplinar, conforme nos aponta Corá (2014):

O perfil heterogêneo da equipe técnica representava várias áreas do conhecimento, que o diferenciava do Iphan, marcado pela presença predominante de arquitetos. Essa multidisciplinaridade de competências permitiu um enriquecimento nos resultados dos trabalhos, pesquisas e debates organizados pelo CNRC, repercutindo fortemente no processo de mudança das políticas culturais. (Corá, 2014, p. 1099)

Se Rodrigo Franco Melo de Andrade é a referência na “Academia SPHAN”, Aloísio Magalhães seria o nome relacionado à integralização do patrimônio cultural brasileiro, não fosse sua morte prematura, que deixa inconcluso esse projeto de ampliação do campo do patrimônio cultural, “mas não faz cessar o movimento de volta às origens com o projeto de Mário de Andrade” (Lima Filho, 2009, p. 618). Essa reestruturação institucional, iniciada por Aloísio Magalhães, traz para o campo do patrimônio cultural brasileiro diferentes posições e visões de patrimônio. Nos anos seguintes, a atuação do IPHAN, ainda no que diz respeito ao patrimônio material, começa a ter uma ampliação de foco, como no exemplo do tombamento do Terreiro da Casa Branca, em 1986, quando espaços relacionados com a matriz africana passam a fazer parte do seletivo grupo de bens tombados.

A partir da mudança de noção de patrimônio, alcançada “com a mudança de concepção cultural proporcionada por Magalhães” (Corá, 2014, p. 1101), em um contexto de reivindicação de valorização por parte das classes populares,

(...) o patrimônio a ser preservado passa a ser, além dos monumentos de pedra e cal representantes da cultura dominante, outras representações culturais, de matrizes africanas e indígenas, que, até então, não haviam sido consideradas legítimas nas políticas culturais de preservação. (Corá, 2014, p. 1101)

É nesse contexto que, quando da redação da Constituição Federal de 1988, a exemplo da ampliação de patrimônios que ocorriam mundialmente, o texto constitucional traz os bens imateriais, a partir de uma noção ampla de patrimônio, para o foco da ação patrimonial

institucional do estado brasileiro. Para Lima Filho (2009), esse momento de redemocratização do Brasil, com a promulgação da Constituição, seria o *turning point* da ação patrimonial, pois “agora, de fato, a noção de bens culturais que sempre esteve colada à noção de bens patrimoniais (no sentido de propriedade, edificação) migra para a noção de *referências culturais*” (Lima Filho, 2009, p. 618).

Importa destacar ainda, nesse percurso de transformação na noção de patrimônio cultural, que, se a política de preservação do patrimônio material brasileiro se espalhou nas práticas já consolidadas na Europa, no campo do patrimônio imaterial, o Brasil foi um dos pioneiros, uma vez que, conforme nos relata Fonseca (2017), já acompanhava os trabalhos de questionamento em relação ao alcance da Convenção do Patrimônio Mundial, de 1972, que culminaram na aprovação da Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, em 1989. Paralelamente a esta participação no debate mundial acerca do patrimônio imaterial, na década de 1990, são criados o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial e a sua Comissão de Assessoramento com a “tarefa de elaboração de uma nova legislação que atendesse às especificidades da preservação do *patrimônio imaterial*” (Chuva, 2012, p.161), cujo resultado é a redação do Decreto 3551 de 4 de agosto de 2000.

Conforme nos aponta Chuva (2012), “a noção de referência cultural, formulada nos anos 1970, foi fundamental para a inclusão dos grupos sociais como sujeitos no processo de seleção do patrimônio cultural” (Chuva, 2012, p. 163). No campo do agora denominado patrimônio imaterial, a expertise do Brasil também teve destaque nos trabalhos de elaboração da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, aprovada pela UNESCO em 2003, uma vez que, conforme os relatos de Fonseca (2017), o Brasil “era um dos poucos países que já dispunham então de instrumento legal voltado para essa finalidade, assim como de conhecimentos e experiências nesse campo desenvolvidos em anos anteriores” (Fonseca, 2017, p. 163).

Contudo, embora a noção de patrimônio cultural tenha sofrido as alterações, mudando o foco do valor excepcional do bem patrimonial para as referências culturais que ele possui, cabe refletir ainda uma diferenciação percebida no patrimônio brasileiro que diz respeito não apenas à prática institucional da fase heróica⁶, mas abrange a prática ainda em vigor, apesar de ter-se ampliado o foco das políticas públicas para além da “preservação arquitetônica do

⁶ O período que compreende os primeiros 30 anos de atuação do IPHAN, que coincide com o período em que Rodrigo Melo Franco de Andrade esteve à frente da instituição, é usualmente conhecido como a fase heróica, visto que o trabalho nesse período inicial tinha com um dos objetivos salvar alguns monumentos que se encontravam ameaçados de ruir em decorrência de séculos de abandono.

monumento de pedra e cal da classe dominante” (Falcão, 1984 apud Corá, 2014, p. 1101), característica do período de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Name e Zambuzzi (2019), ao abordar a questão da colonialidade do patrimônio, destacam uma característica das práticas realizadas pelo IPHAN, que indica uma preservação, em sua maioria, de prédios relacionados com o legado europeu, branco e católico, constituídos como bens de valor material, em contraposição às práticas, ritos e saberes relacionados com as matrizes africanas ou indígenas, que são destacadamente concebidos como patrimônio imaterial, indicando ainda que somente a partir de 14 de agosto de 1986, quando do tombamento do Terreiro da Casa Branca, os espaços relacionados com as atividades religiosas de matriz africana passaram a fazer parte do seletivo grupo de bens tombados como patrimônio material brasileiro.

Outro apontamento que apresenta uma característica colonial do patrimônio brasileiro, em dados condensados por Moassab (2016) e complementados por Zambuzzi (2019), é o fato de que os bens tombados pelo IPHAN relacionados com a cultura afro-brasileira, em um total de 10 bens, não representavam sequer 1% dos 1146 bens tombados até então, e não havia sequer um bem material representativo da cultura indígena. Não pretendemos, nessa pesquisa, aprofundar a questão da colonialidade abordada pelos autores acima, mas verificar através dessa análise a presença de uma hierarquia no campo do patrimônio em geral, não apenas na dicotomia material/imaterial, mas na evidente presença nesta distinção, no que se refere ao tratamento a bens culturais de acordo com a sua matriz étnico-racial ou de outros critérios estabelecidos pelos técnicos do patrimônio.

De acordo com o Decreto-Lei nº 25, todo e qualquer bem que se enquadre nos critérios estabelecidos seriam passíveis de tombamento, entretanto a escolha dos bens a serem patrimonializados apontam para uma seleção a partir de critérios outros, não previstos na legislação, que excluíram e deixaram perecer, em alguns casos, uma grande parcela de bens. Foi somente a partir da década de 1980 que outros bens, distintos da visão homogênea que predominara até então, passaram a ser reconhecidos como patrimônio, porém, em alguns casos, como o de centros históricos que tinham como característica a “heterogeneidade estilística” (Marins, 2016, p. 13), já demonstrando uma dicotomia superior/inferior “evidente na subclassificação desses sítios aos quais se rejeitou a inscrição no livro das Belas Artes - o mais prestigioso na hierarquia de valores do IPHAN” (Marins, 2016, p. 14).

A partir da gestão de Aloísio Magalhães, conforme nos aponta Marins (2016), as escolhas do IPHAN passaram a demonstrar, sim, certa inovação uma vez que o órgão começara a instituir como patrimônio bens materiais que até então não se enquadravam nos

critérios do conselho consultivo. Os bens selecionados para compor o hall do patrimônio brasileiro a partir da década de 1980 iam desde

(...) edificações vinculadas a diferentes grupos étnicos que formaram o país (como afro-brasileiros e imigrantes), até aquelas ligadas a vertentes estilísticas da arquitetura que durante décadas haviam sido consideradas pelo órgão como expressões exóticas com relação à tradição tida como efetivamente brasileira, advinda do período colonial, e que se encaixavam na célebre expressão de Lúcio Costa – os meros “hiatos” na linha coerente da verdadeira história da arquitetura nacional. Iniciava-se também a superação do bloqueio ao reconhecimento de outras religiões que não somente a católica como dignas do tombamento de seus templos. (Marins, 2016, p. 12)

Contudo, ainda que ampliado o espectro de atuação do IPHAN, os patrimônios relacionados à etnia branca e ao catolicismo ainda detém um percentual maior da atenção da política patrimonial no Brasil, como podemos observar nos dados apresentados anteriormente. Nestes dados constavam 10 tombamentos de bens referentes à matriz afro-brasileira que incluem tombamentos anteriores ao decreto do imaterial, mas, ainda assim, considerando este número, em um total de 290 bens tombados entre 2002 e 2015, chegamos a um percentual inferior a 4%.

De acordo com Name e Zambuzzi (2019), “a proteção dos patrimônios depende da política de Estado para a cultura e do corpo técnico da instituição e, evidentemente, está sujeita ao entendimento de cultura de cada um dos atores ou grupos sociais envolvidos” (Name e Zambuzzi, 2019, p. 130).

Dessa forma, apesar de os patrimônios de ambas as naturezas, material e imaterial, estarem sob a tutela da mesma instituição, essa diferença existente no tratamento dado aos bens patrimoniais reforça uma característica do patrimônio brasileiro e pode ser observada nessa seleção criteriosa de bens materiais e imateriais: majoritariamente os bens que remetem às matrizes europeia, branca e católica são enquadrados para receberem o título de patrimônio material enquanto os bens representativos de matrizes outras, na maioria das vezes são selecionados para compor o quadro do patrimônio imaterial brasileiro.

Isto posto, podemos afirmar que a patrimonialização de bens imateriais no Brasil tem uma característica distinta da prática voltada para os bens materiais, visto que as políticas públicas do patrimônio imaterial propõem “valorizar principalmente as representações culturais de natureza imaterial de matrizes africanas e indígenas” (Corá, 2014, p. 1104) e, conforme pode ser observado nos números do patrimônio imaterial, “a aplicação do registro tem sido priorizada para os bens identificados com a cultura tradicional e popular, indígena e afrodescendente, embora seu escopo não esteja restrito a bens desse tipo” (Chuva, 2015, p. 35).

A maioria absoluta dos bens tombados estão relacionados com o legado europeu, branco e católico, uma vez que, conforme os dados apresentados acima, menos de 1% desses bens concerne a matrizes africanas e não havia sequer um representante da cultura indígena no seletor *hall* do patrimônio material brasileiro. Todavia, ao se tratar dos bens imateriais, nos dados apresentados por Name e Zambuzzi (2019), unificados, 54% dos bens imateriais registrados pelo IPHAN são representativos das culturas indígena e afro-brasileira.

A partir dos apontamentos acima, é possível perceber certa influência da prática institucional do IPHAN ao analisarmos o registro da viola enquanto patrimônio imaterial mineiro pelo IEPHA. Conforme veremos no próximo capítulo, as características “folclóricas” e “tradicionais” de algumas das práticas escolhidas, bem como a matriz afro-brasileira, foram utilizadas como alguns dos critérios para justificativa do registro, reforçando a dicotomia supracitada onde o patrimônio imaterial é apresentado como o acolhedor dos bens referentes às matrizes afro-brasileira e indígena.

Entretanto, apesar do texto da legislação estadual que trata da proteção do patrimônio imaterial mineiro se assemelhar ao descrito na legislação federal, notamos que diferentemente do órgão federal, que se espelhou nas discussões internacionais que abordaram o agora denominado patrimônio imaterial, como a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989, e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003, o dossiê do IEPHA, traz como inspiração, na parte em que aborda a motivação para o registro, o conceito de “significância cultural” apresentado na Carta de Burra⁷, um documento elaborado em 1979 com orientações direcionadas aos bens materiais.

De acordo com o dossiê de registro, no momento posterior à discussão apresentada na contextualização dos saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais, foi “fundamental identificar os valores que lhes são associados e que, por lhe atribuírem uma ‘significância cultural’, justificam a sua proteção por meio do Registro Imaterial e orientam as ações de salvaguarda” (IEPHA, 2018, p. 244).

A Carta de Burra, em seu artigo 1.2 apresenta significância cultural como “valor estético, histórico, científico, social ou espiritual, para as gerações passadas, presentes e futuras” (Austrália ICOMOS, 2013, p.4). O uso de tais termos no dossiê nos remete assim ao “excepcional valor” apresentado no Decreto-lei nº 25 de 1937, voltado para a preservação de

⁷ A Carta de Burra é um documento produzido pelo ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - da Austrália em 1979, passando por revisões em 1981, 1999 e 2013, com orientações voltadas para a conservação, manutenção, preservação, restauração, reconstrução, adaptação e uso de lugares, no aspecto material. Cf The Australia ICOMOS Burra Charter, 2013, disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>

bens materiais, contrastando da noção de referência cultural proposta a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, utilizada, a partir de então, para o patrimônio cultural como um todo, tanto o de natureza material como o imaterial.

Esta escolha por uma análise de valores atribuídos aos saberes, linguagens e expressões da viola pode de certa forma ter influenciado parte do trabalho na elaboração do dossiê. Ao pensarmos nos valores de identidade e memória propostos pelo dossiê, podemos apresentar as distintas sonoridades da viola como elementos compositores da diversidade cultural presente no estado, sendo então apresentada como diferentes referências culturais de acordo com grupo social em que este instrumento está inserido.

Todavia, ao analisarmos o valor histórico atribuído pelo dossiê às práticas em que a viola está inserida por conta da “presença marcante do instrumento, dos violeiros e dos fazedores, por mais de quatro séculos no território e na vida social dos mineiros” (IEPHA, 2018, p. 245), nota-se que foi também atribuído um valor de ancianidade, principalmente pela seleção de manifestações culturais difundidas durante os séculos XVIII e XIX, excluindo a prática do tocar em dupla, surgida no século XX, apresentando assim uma oposição entre tradicional e moderno.

Sobre este último ponto, Canclini (2019), ao refletir os apontamentos de Raymond Williams, destaca que, em vez de trabalhar com a distinção entre tradicional e moderno, as políticas culturais no campo do patrimônio deveriam utilizar a diferenciação proposta por Williams entre o arcaico, o residual e o emergente:

O *arcaico* é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que hoje o revivem, quase sempre ‘de um modo deliberadamente especializado’. Ao contrário, o *residual* formou-se no passado, mas ainda se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O *emergente* designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais. (Canclini, 2019, p. 198)

Outro fato abordado por Canclini (2019) sobre o modo como se pensa o patrimônio, diz respeito ao critério da autenticidade, visto que, na atuação no campo do patrimônio, tal critério é utilizado “para demarcar o universo de bens e práticas que merece ser considerado pelos cientistas sociais e pelas políticas culturais” (Canclini, 2019, p. 198). Para este autor,

(...) a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos ‘autênticos’ de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer ‘puros’, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural. (Canclini, 2019, p. 202)

Desse modo, a atuação no campo do patrimônio, em especial nesse processo de registro da viola enquanto um patrimônio imaterial mineiro, além de buscar verificar os valores e referências das práticas tradicionais nas quais este instrumento está inserido,

reconhecendo não apenas as práticas relacionadas ao passado, deveria analisar a presença da música das duplas caipiras na paisagem sonora mineira, discutindo também, de forma aprofundada, as referências culturais e identitárias dessa prática para os violeiros mineiros.

1.1.1 Os instrumentos de proteção do patrimônio cultural brasileiro

Para compreender melhor esta distinção nas práticas de preservação do patrimônio brasileiro, faz-se necessária uma análise dos efeitos dos dois instrumentos legais voltados, de maneira distinta, para a preservação do patrimônio cultural brasileiro, o tombamento e o registro, que, apesar de não serem as únicas formas de proteção do patrimônio cultural, de forma institucional, transformam os bens culturais em patrimônio, explorando também outros instrumentos que se fazem presentes durante um processo de patrimonialização.

O tombamento figura como instrumento mais antigo de proteção do patrimônio cultural brasileiro, tendo sido instituído pelo Decreto-lei nº 25 de 1937, sendo “uma forma específica de preservação de bens culturais dirigida a determinados tipos de bens para alcançar aqueles efeitos jurídicos determinados na lei” (Rabello, 2015, p. 4). Apesar de ser a mais conhecida, o tombamento não é a única forma de proteção, estando presente no artigo 216 da Constituição Federal junto a outros instrumentos como o inventário, o registro, a desapropriação, a vigilância, entre outros meios de preservação.

O Decreto-lei nº 25 de 1937, que com a promulgação da Constituição Federal de 1988 “tornou-se a **norma geral nacional** sobre o tombamento, a ser aplicada pelos três entes federativos” (Rabello, 2015, p. 2), apresenta o tombamento como instrumento jurídico voltado para preservação dos bens móveis e imóveis existentes no território brasileiro e sendo portadores, inicialmente, de “excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (Brasil, 1937b), estando relacionado com a memória e a história do país.

Rabelo (2015) nos apresenta ainda o fato de que o valor atribuído ao bem poderá ter como referência o âmbito nacional, estadual ou municipal, uma vez que, conforme a Constituição Federal, nos artigos 24 e 36, os estados têm a competência de suplementar a legislação federal, assim como os municípios podem suplementar a legislação estadual e federal, quando for necessário. Dessa forma, entende-se que qualquer ente federativo terá autonomia para proteger o patrimônio, cujo valor cultural seja reconhecido.

O principal efeito pretendido do tombamento é a conservação/preservação de bens materiais, em caráter definitivo, tendo como propósito “a conservação das características materiais da coisa” (Rabello, 2015, p. 8). Em oposição, temos o registro, que “se distingue do

tombamento na medida em que não se propõe a ‘conservar’ os bens registrados ou a assegurar a sua ‘autenticidade’, nem a atribuir ao poder público a obrigação de fiscalizar e de zelar pela sua integridade física” (Fonseca, 2015, p. 3).

Com a instituição do patrimônio imaterial no artigo 216 da Constituição Federal, torna-se necessária a implementação de um novo instrumento que possa contemplar as diversas manifestações culturais que se enquadram nas exemplificações deste artigo, mas que não se enquadram na categoria de bens móveis e imóveis, ou seja, na categoria do patrimônio material, protegidas pelo tombamento, em conformidade com o Decreto-Lei nº 25 de 1937. O registro surge da necessidade de se fazer cumprir o disposto na legislação, a partir da distinção entre bens de natureza material e imaterial apresentados no artigo 216 da Carta Magna.

O tombamento figurou, durante mais de seis décadas, como o “principal instrumento legal disponível para a preservação do patrimônio cultural brasileiro” (Fonseca, 2015, p. 2), mas com a nova concepção de patrimônio, que não se restringia mais a apenas bens móveis e imóveis, novas formas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, listadas anteriormente, foram sugeridas pelo constituinte, dentre as quais o registro, que teve sua regulamentação como instrumento efetivo para proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial.

Ao final da década de 1990, foram criados, pelo Ministério da Cultura, o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI) e uma Comissão de Assessoramento a esse grupo, com o objetivo de discutir a elaboração de uma nova legislação voltada para a proteção do patrimônio imaterial brasileiro (Chuva, 2012; Fonseca, 2015; Lima Filho, 2009). De acordo com Fonseca (2015), o registro foi então escolhido pelo GTPI e pela Comissão para designar essa nova forma de proteção do patrimônio cultural, voltada para o patrimônio imaterial, tanto por figurar dentre os termos sugeridos na Constituição Federal, como por já ter sido utilizado em um projeto apresentado anteriormente pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, em nível estadual.

Fonseca (2015) destaca ainda algumas distinções quando da elaboração do Decreto nº 3551 de 2000 em relação ao Decreto-Lei nº 25 de 1937: “o caráter coletivo do pedido (art. 2º), o caráter descentralizado da instrução (art. 3º § 3º) e o caráter transitório do título (art. 7º)” (Fonseca, 2015, p. 12). Todavia, a continuidade histórica dos bens culturais, sejam materiais ou imateriais, segue como um ponto comum às duas formas de proteção.

Ao mesmo tempo em que o decreto do imaterial amplia a participação da população no processo de patrimonialização desses bens culturais, nota-se que o registro surge como um

instrumento de proteção menos imponente que o tombamento, uma vez que o bem registrado precisará passar por uma reavaliação de tempos em tempos para que seu título de patrimônio cultural seja revalidado enquanto o tombamento tem caráter definitivo.

Além do registro e do tombamento, que oficial e legalmente transformam os bens culturais em patrimônio, outros instrumentos são utilizados antes, durante e após os processos de patrimonialização, auxiliando na identificação, no conhecimento e na valorização desses bens. Como um dos instrumentos elaborados utilizados pelo IPHAN e demais órgãos relacionados ao patrimônio temos o inventário, que se configura como “um instrumento de produção de documentação e informação (...) pensado e realizado como principal instrumento de sistematização e produção de saberes a respeito dos significados e sentidos que são atribuídos aos bens culturais” (Moreira, 2015, p. 54 - 55).

Um segundo instrumento de identificação e conhecimento utilizado por esses órgãos é o mapeamento, que se apresenta como um meio importante de “identificação preliminar de referências culturais que constituem o mundo social e de planejamento e execução de ações para sua investigação e salvaguarda” (Moreira, 2015, p. 55), possibilitando ainda “uma sistematização inicial das proximidades, distâncias e, digamos, trânsitos culturais que marcam determinadas territorialidades e a vida social que nelas se expressa” (Moreira, 2015, p. 55), contribuindo, dessa forma, para a “proposição de ações coordenadas entre o poder público, em suas diversas instâncias, e a sociedade civil, com vistas à identificação das referências culturais (...), seu inventariamento e sua salvaguarda” (Moreira, 2015, p. 56).

No que diz respeito à valorização dos bens culturais em relação aos bens de natureza material, no Decreto-Lei nº 25 de 1937, em seu artigo 19, temos a realização de obras de restauro, reparo e/ou conservação da coisa tombada (Brasil, 1937b). Já para a valorização dos bens registrados, o principal instrumento são os Planos de Salvaguarda, “que têm suas diretrizes elaboradas desde o momento de identificação e inventariamento do bem e são construídos conjuntamente pelas comunidades, poder público e parceiros diversos” (Moreira, 2015, p. 58), sendo, em linhas gerais, um “conjunto de ações promovidas por diversos agentes no sentido de reconhecer, valorizar, estimular, fomentar, divulgar e promover o bem cultural protegido” (IEPHA, 2018, p. 249).

Nesse sentido, apesar de essa distinção entre material e imaterial ter sido necessária para que os bens culturais, que até então não estavam contemplados pelo decreto do tombamento, como nas manifestações de grupos de matrizes indígenas e afro-brasileiras, que muitas vezes são “produções coletivas de transmissão oral - fugindo, portanto, do caráter de ‘bens móveis e imóveis’” (Fonseca, 2017, p. 159), passassem a ter um instrumento legal de

preservação, o registro de um bem cultural, por não ter caráter definitivo, caso não tenha uma política pública bem elaborada, voltada para a preservação do patrimônio imaterial, como a elaboração e aplicação do plano de salvaguarda do bem, entre outras, pode “limitar-se a um ato meramente declaratório” (Fonseca, 2015, p. 17).

1.2 Uma noção de cultura e o patrimônio cultural brasileiro

Não pretendemos nesta pesquisa realizar um debate amplo e exaustivo sobre o conceito de cultura, mas apresentar os entendimentos sobre esse conceito e as transformações sofridas ao longo do tempo, de forma a compreender como as políticas do patrimônio são produzidas e implementadas, a fim de perceber como se deu o entendimento de patrimônio cultural no caso da viola caipira e das escolhas realizadas pelo IEPHA quando da elaboração do dossiê de registro.

Para depreender essa diferenciação de valores, onde os bens relacionados a um fazer artístico erudito recebem uma atenção maior das políticas públicas de preservação, devemos também analisar as alterações conceituais que a palavra “cultura” sofreu ao longo da história, levando em conta, conforme nos aponta Corá (2011), que “conceitos como cultura têm uma significação ampla que reflete sempre o momento histórico em que se inserem” (Corá, 2011, p. 31).

No campo das Ciências Sociais, Cuche (1999) apresenta a cultura como uma produção histórica, “uma construção que se inscreve na história e mais precisamente na história das relações dos grupos sociais entre si” (Cuche, 1999, p. 143), tendo assim uma característica de mutabilidade de acordo com o contexto sócio-histórico.

Michel de Certeau (1995), ao abordar o uso da palavra cultura, reforça a impossibilidade de haver uma definição conceitual fixa desse termo. Dentre os exemplos que o autor utiliza, a cultura é apresentada como um fruto de uma realização humana, evidenciando sua relação com os traços do homem culto (Certeau, 1995, p. 193-194). Entretanto, veremos mais à frente que os significados de cultura vão além desse exemplo aqui evidenciado, que muitas vezes foi apresentado como a definição de cultura nas políticas públicas.

Nesse sentido, podemos observar que no debate do patrimônio cultural no Brasil, a noção de cultura que embasou os trabalhos do IPHAN e de outros órgãos voltados para a preservação do patrimônio cultural nos demais entes da federação, sofreu transformações significativas apenas a partir da década de 1980, apesar de já ser apresentada de maneira mais

ampla no anteprojeto de Mário de Andrade. Tal fato pode ser observado ao analisarmos os artigos que legislavam a respeito da cultura nas Constituições Brasileiras de 1934, 1937, 1946 e 1967.

O artigo 148 da Constituição de 1934, apresenta a seguinte redação:

Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual. (Brasil, 1934)

Optamos por iniciar a análise a partir da Constituição de 1934, por estar mais próxima do momento em que se inicia a discussão de institucionalização das políticas do patrimônio no Brasil, se comparada com a Constituição de 1891, em um contexto de elaboração da identidade nacional pretendida pelo governo Vargas. Nota-se aqui que a palavra cultura é apresentada como correlata da erudição apresentada pelas ciências, artes e letras.

Três anos mais tarde, na Constituição de 1937, a palavra cultura aparece apenas como uma das áreas de atuação estabelecidas como pré-requisito para ser nomeado pelo presidente para o Conselho Federal, reforçando mais uma vez seu aspecto erudito, no artigo 52 e, mais à frente, no título em que se refere a este assunto. O artigo 134, presente no título “DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA”, apresenta uma síntese do que viria a ser apresentado como patrimônio no Decreto-Lei nº 25 de 1937:

Art 134 - Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou os locais particularmente dotados pela natureza, gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional. (Brasil, 1937a)

Ambas as Constituições de 1946 e 1967 apresentam um artigo no texto no qual estabelecem que “O amparo à cultura é dever do Estado” (Brasil, 1946; 1967). Entretanto, a primeira traz um pequeno destaque, que ainda não percebemos como inovação, no parágrafo único do artigo 172, onde estabelece que “a lei promoverá a criação de institutos de pesquisas, de preferência junto aos estabelecimentos de ensino superior” (Brasil, 1946), estando situada mais uma vez ao lado da erudição acadêmica. Contudo, relembramos aqui que, justamente no ano seguinte, em 1947, é criada a Comissão Nacional do Folclore que trazia como anseio por parte dos intelectuais a que a compunham “o reconhecimento do folclore como saber científico” (Chuva, 2012, p. 155).

No entanto, o entendimento de patrimônio nesses dois textos constitucionais não se difere do que vinha sendo apresentado até então, trazendo o valor histórico e artístico, além da beleza, como mercedores de proteção do estado, bem como a cultura ainda é relacionada à erudição. Fica estabelecido no artigo 145 da Constituição de 1946 que “as obras, monumentos

e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do Poder Público” (Brasil, 1946). Já o artigo 172 da Constituição de 1967, em seu parágrafo único, alterando a ordem das palavras e substituindo alguns termos, estabelece que “ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas” (Brasil, 1967).

Somente a partir da década de 1980, conforme relatado anteriormente, uma mudança de entendimento começa a acontecer. Destacamos aqui que o artigo 23 da Constituição Federal de 1988, em seu inciso III, tratando da organização político-administrativa do Brasil, traz um texto que em quase nada se difere do estabelecido anteriormente: “proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos” (Brasil, 1988).

Todavia, uma concepção mais ampla de cultura está na redação do artigo 215 do texto constitucional, onde a característica erudita e elitista da cultura dá espaço para uma noção de cultura que abrange também “as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Brasil, 1988), bem como a transição do excepcional valor do patrimônio para as referências culturais, contemplando aqui, conforme o artigo 216, os diferentes grupos formadores da sociedade brasileira nesse novo entendimento de patrimônio cultural.

Um destaque a ser feito também, com relação ao artigo 215 de nossa Carta Magna, é o fato de que a diversidade cultural brasileira é apresentada não apenas como um resultado da miscigenação de indígenas, portugueses e africanos, mas engloba os demais grupos étnicos que compõem a sociedade brasileira.

Observa-se aqui essa mudança do entendimento de cultura de acordo com o momento histórico. Se, institucionalmente, a cultura fora apresentada inicialmente de forma mais intelectualizada e erudita, no contexto da redemocratização, com o fim da ditadura militar de 1964 a 1985, quando os grupos da sociedade civil reivindicavam por direitos em diversas áreas, a cultura é apresentada de forma mais abrangente, incluindo a diversidade que compõe o Brasil.

Por fim, em um documento oficial do IPHAN, elaborado após a promulgação do decreto do imaterial, a cartilha Patrimônio Cultural Imaterial: Para Saber Mais, com edição revista e atualizada em 2012, a cultura é apresentada, com inspiração na Constituição Federal, como as ações referentes às formas de criar, fazer e viver dos povos:

A cultura engloba tanto a linguagem com que as pessoas se comunicam, contam suas histórias, fazem seus poemas, quanto a forma como constroem suas casas, preparam seus alimentos, rezam, fazem festas. Enfim, suas crenças, suas visões de mundo, seus saberes e fazeres. Trata-se, portanto, de um processo dinâmico de transmissão, de geração a geração, de práticas, sentidos e valores, que se criam e recriam (ou são criados e recriados) no presente, na busca de soluções para os pequenos e grandes problemas que cada sociedade ou indivíduo enfrentam ao longo da existência. (IPHAN, 2012, p. 7)

1.2.1 Uma noção de cultura e as culturas populares

Cuche (1999), ao abordar a gênese da palavra e da ideia de cultura, chama a atenção para um aspecto que às vezes pode passar despercebido ao pesquisador deste tema, que se trata da cultura ocidental. De acordo com o autor, em diversas sociedades estudadas pelos etnólogos, a palavra cultura, ou uma palavra equivalente, não está presente no vocabulário, chamando a atenção que isso não significa “que estas sociedades não tenham cultura, mas que elas não se colocam a questão de saber se têm ou não uma cultura e ainda menos de definir sua própria cultura” (Cuche, 1999, p. 17-18). Conforme nos aponta o autor, até fins do século XIII, a palavra cultura era utilizada apenas em seu significado literal, isto é, o cultivo da terra, tendo sua origem no “latim *cultura* que significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado” (Cuche, 1999, p. 19).

Pelegri e Funari (2008), em uma breve explanação sobre o uso do termo cultura, apresentam que esta origem em latim, há mais de dois mil anos, está relacionada tanto com o cultivar a terra como cultuar os deuses. Um conceito mais antigo de cultura teria sido formulado pelo pensador romano Cícero (século I a. C.), ao mencionar *cultura animi*, como cultivo ou culto da própria alma ou espírito. Para os autores,

Formulado desta maneira, este termo implicava uma ação interior e/ou exterior. Por um lado, a preocupação do indivíduo consigo mesmo é que o levava a cultivar-se a si mesmo, como se fosse um campo a ser trabalhado. Para que isso fosse possível era necessária uma ação exterior: a leitura dos livros, mas também o aprendizado oral, e pela imitação dos grandes gestos e ações (no sentido literal e figurado). (Pelegri e Funari, 2008, p. 12-13)

Temos na antiguidade, então, uma primeira conceituação de cultura relacionada com a educação. Contudo, segundo Cuche, “a evolução do conteúdo semântico da palavra se deve principalmente ao movimento natural da língua e não ao movimento das ideias” (Cuche, 1999, p. 19). De acordo com o autor, “somente no meio do século XVI se forma o sentido figurado e ‘cultura’ pode designar então a cultura de uma faculdade, isto é, o fato de trabalhar para desenvolvê-la” (Cuche, 1999, p. 19).

Este hiato entre Cícero e o Iluminismo, na definição e no uso deste termo, pode se justificar, pois “cultura” enquanto um termo para designar o conceito de cultura que utilizamos atualmente, só passou a ser utilizado a partir do século XVIII. Entretanto, Laraia (2022) nos chama a atenção para o fato de que desde antes de Cristo, citando inicialmente Heródoto (484-424 a.C.), já eram comuns a observação e a descrição da diversidade de hábitos e comportamentos entre os diferentes povos. (Laraia, 2022, p. 10 - 11)

O autor apresenta diversas passagens que preenchem este período, para exemplificar essa observação de costumes, práticas e hábitos, que partem de um ponto de vista etnocêntrico, evidenciando as diferenças entre as “culturas”, do ponto de vista dos observadores, ao tomarem como referência as sociedades em que viviam.

Ao iniciar pelas análises de Heródoto, Laraia (2022) descreve que ao expor o sistema social dos Lícios, Heródoto destaca um costume de utilizar o nome da mãe e não o do pai, diferente das outras nações do mundo. Posteriormente, o autor aponta a admiração de Tácito (55-120), cidadão romano, que ao escrever sobre as tribos germânicas, revela que em raras exceções não há a prática da monogamia, bem como fato de o dote ser dado pelo marido à mulher. Ao citar Marco Polo, em suas viagens entre 1271 e 1296, apresenta a descrição feita por este sobre os costumes dos tártaros, como a construção de casas circulares que carregavam em carroças e o fato de as mulheres fazerem o comércio. Já no século XVI, ao citar Montaigne (1533 - 1572), manifesta um certo pioneirismo em relação ao relativismo cultural, quando este último, ao comentar a antropofagia dos Tupinambás, expressa que essa prática seria tão bárbara quanto as torturas da inquisição (Laraia, 2022, p. 10 - 13).

Dessa forma, é possível afirmar que, desde a Antiguidade, existiram relatos sobre as práticas, costumes e hábitos, que apontavam para a diversidade cultural existente, inclusive algumas tentativas de explicar as diferenças de comportamento entre os homens de acordo com questões biológicas, físicas ou geográficas (Laraia, 2022), entretanto o uso do termo cultura, bem como sentido figurado desse termo só passará a fazer parte do vocabulário acadêmico e figurar nos dicionários a partir do século XVIII (Cuche, 1999; Pelegrini e Funari, 2008; Laraia, 2022).

Conforme nos relata Cuche, o termo “cultura”

(...) faz sua entrada com este sentido no *Dicionário da Academia Francesa* (edição de 1718) e então é quase sempre seguido de um complemento: fala-se da “cultura das artes”, da “cultura das letras”, da “cultura das ciências”, como se fosse preciso que a coisa cultivada estivesse explicitada. (Cuche, 1999, p. 20)

A partir do Iluminismo, segundo Corá (2011), passa a haver uma associação da ideia de cultura com a noção de progresso e educação, também por conta de uma separação

conceitual entre natureza e cultura, sendo esta última uma característica da natureza humana, resultante do acúmulo e transmissão de saberes, estando, portanto, a cultura relacionada também com a ideia de valorização da razão e da ciência, enquanto formas de produção de conhecimento de uma sociedade “civilizada”, afastando-a assim do “popular”.

A distinção entre natureza e cultura, fundamental para os iluministas, que entendem esta última como uma excepcionalidade da espécie humana, irá representar uma transformação no conceito de cultura no final do século XVIII. Após o termo passar a ser apresentado sem seus adjetivos, como citado anteriormente, a palavra cultura passa a

(...) ser empregada para designar a “formação”, a “educação” do espírito. (...) passa-se de “cultura” como ação (ação de instruir) a “cultura” como estado (estado do espírito cultivado pela instrução, do indivíduo “que tem cultura”). Este uso é consagrado, no fim do século, pelo dicionário da Academia (edição de 1798) que estigmatiza “um espírito natural e sem cultura”, sublinhando com esta expressão a oposição conceitual entre “natureza” e “cultura”. (Cucho, 1999, p. 20)

Cucho (1999) nos apresenta a aproximação da palavra cultura à palavra civilização, que também só irá aparecer no século XVIII, remetendo às mesmas concepções fundamentais, mas não sendo equivalentes. Para o autor, “‘cultura’ evoca principalmente os progressos individuais, ‘civilização’, os progressos coletivos” (Cucho, 1999, p. 20-21). Civilização “designa o afinamento dos costumes e significa para eles o processo que arranca a humanidade da ignorância e da irracionalidade” (Cucho, 1999, p. 21).

Nesse mesmo contexto, Laraia (2022) aponta que “o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilisation* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo” (Laraia, 2022, p. 25). Essa relação entre civilização e cultura também é apresentada por Pelegrini e Funari (2008), que acaba por remeter também à posterior dicotomia entre cultura erudita e cultura popular:

A civilização dependia da erudição, do trabalho de polimento, derivado da leitura, apanágio de poucos mesmo no mundo civilizado. Por isso os próprios pobres eram iletrados e, daí, incivilizados. É nesse contexto que a antiga palavra cultura foi reabilitada e adquiriu foros de filosofia, ao ser adotada na língua alemã como *Kultur*. Ao contrário de outras línguas derivadas do latim, como o francês e o português, em alemão *Kultur* não significa nada em si: não lembra o cultivo da terra, nem o culto religioso. Tornou-se, por isso mesmo, uma palavra eruditíssima voltada para descrever, não se sabia bem o quê. (Pelegrini e Funari, 2008, p. 13)

Laraia (2022) acrescenta ainda a definição do conceito de cultura, que teria sido definido pela primeira vez por Edward Tylor (1832-1917), ao sintetizar os termos cultura e civilização no vocábulo inglês *Culture*, que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é todo este complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer

outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” (Pelto, 1967 apud Laraia, 2022, p. 25). Além disso, o autor nos chama atenção para a palavra *eruditas* presente em um dos escritos de Jacques Turgot (1727-1781), anteriores à conceitualização feita por Tylor:

Possuidor de um tesouro de signos que tem a faculdade de multiplicar infinitamente, o homem é capaz de assegurar a retenção de suas ideias *eruditas*, comunicá-las para outros homens e transmiti-las para os seus descendentes como uma herança sempre crescente. (Laraia, 2022, p. 26-27)

Nota-se nos apontamos acima que, tanto o conceito elaborado por Tylor quanto os escritos de Turgot apresentam alguns dos aspectos que estão presentes na definição “atual” de cultura, proposta na cartilha do IPHAN, citada anteriormente. Conforme nos aponta Laraia, “basta apenas a retirada da palavra *erudita* para que essa afirmação de Turgot possa ser considerada uma definição aceitável do conceito de cultura (embora em nenhum momento faça menção a este vocábulo)” (Laraia, 2022, p. 27).

O que podemos observar até aqui é que o entendimento de cultura, em sua conceitualização inicial, está relacionado ao campo das ideias, uma vez que, no exemplo alemão, os valores espirituais do termo *kultur* são “baseados na ciência, na arte, na filosofia e também na religião” (Cuche, 1999, p. 24), sendo estes valores autênticos. De acordo com o mesmo autor, para os intelectuais alemães, ao tratar desses valores, “tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura” (Cuche, 1999, p. 25).

Apesar das diferenças de abordagens que Cuche (1999) nos apresenta ao comparar a ideia alemã e a ideia francesa de cultura no século XIX, ambas apresentam-se eruditas. Na Alemanha, “a cultura aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação” (Cuche, 1999, p. 28), já na França, influenciados pelos intelectuais alemães, para além do desenvolvimento intelectual individual, “passou a designar também um conjunto de caracteres próprios de uma comunidade, mas em um sentido geralmente vasto e impreciso” (Cuche, 1999, p. 29).

Pelegri e Funari (2008) nos apresentam a relação da cultura com a construção dos estados nacionais no século XIX. Com a crise do feudalismo, a partir da Revolução Francesa, surge um tipo diferente de estado: a nação. Entretanto,

(...) sem um rei para unificar os súditos, partia-se do compartilhamento de um território, língua e origem étnica. Nada disso havia. Era necessário criar tais unidades territoriais, linguísticas e étnicas. (...) era necessário difundir, por meio da escola, valores como a língua nacional e as supostas origens comuns. Aí, reaparece a cultura. (Pelegri e Funari, 2008, p. 14-15)

Nota-se aqui o uso da cultura, como meio de unificar a nação, a ser transmitida através da erudição, compreendida como esses valores intelectuais supracitados. Todavia, os autores apontam também que “havia que se forjar o que seria os costumes ancestrais de um povo, dos analfabetos camponeses” (Pelegriani e Funari, 2008, p. 15), que até então, se compreendidos como iletrados e incivilizados, eram apresentados como “sem cultura”, nesse sentido mais restrito do conceito.

Nesse contexto, temos o surgimento do termo *folklore*, cunhado pelo escritor inglês William Thoms em 1846⁸ (Costa, 2015), que passou a ser utilizado para representar o que era entendido como “os usos, costumes, cerimônias, crenças, romances, refrãos, superstições, etc.” (Merton, 1846) relacionados com o “saber tradicional do povo”.

Domingues (2011) aponta que o conceito de folclore surge como um meio de separação entre a cultura popular e a cultura erudita pelos intelectuais europeus, na segunda metade do século XVIII: “Por meio do conceito de folclore (‘saber do povo’), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas” (Domingues, 2011, p. 402).

Pelegriani e Funari (2008), citando o uso da palavra cultura a partir do final do século XVIII, apresentam também esta distinção em que passam a ser propostas duas culturas distintas:

Os ingleses, para não empobrecer a palavra *culture*, recorreram ao termo *lore* para criar o *folklore*: literalmente, os costumes das pessoas (este é o sentido de *folk*, em inglês, uma palavra bem pedestre e um pouco depreciativa). Já os alemães preferiram manter a palavra cultura e diferenciar a “Alta” da “Baixa” cultura: aquela erudita e resultado do estudo, esta analfabeta e cotidiana. (Pelegriani e Funari, 2008, p. 15)

Importa reafirmar que não pretendemos aqui nos aprofundar em uma análise conceitual do termo cultura, mas verificar elementos que nos permitam compreender o entendimento de cultura popular, que hoje embasa os trabalhos no campo do patrimônio cultural, em especial no campo do patrimônio imaterial, muitas vezes apresentando aspectos de uma dicotomia inferior/superior.

De acordo com Costa (2015), tal como a noção de cultura, o entendimento de cultura popular também sofreu diversas transformações ao longo do tempo. Como “campo de estudo”, a cultura popular era compreendida pelos estudiosos, em meados do século XIX, como “canções, contos, poesias, provérbios, peças artesanais, costumes e crenças” (Costa, 2015) de um povo que era “constituído pelos camponeses, vivendo em meio rural, mais

⁸ É atribuída a William John Thoms (1803-1885) a criação do termo *folk-lore*, ao juntar as palavras *folk* (povo) e *lore* (conhecimento), em uma carta publicada no jornal *The Atheneum*, em 22 de agosto de 1846, sob o pseudônimo de Ambrose Merton.

próximos à natureza, mais afastados das áreas urbanas, logo, menos influenciados por outros valores e costumes” (Costa, 2015).

Segundo a autora, houve nesse período, uma preocupação por parte dos intelectuais em realizar um trabalho de coleta e documentação dessa cultura diante da iminente possibilidade de “extinção dos contextos produtores e mantenedores das tradições” (Costa, 2015) por ocasião da modernização e industrialização, do crescimento das cidades e da alfabetização.

Arantes (2012), ao abordar a cultura popular, nos apresenta uma análise desta sob dois aspectos:

Por um lado, a “cultura popular” concebida por contraste ao termo genérico “cultura” em seu uso corrente e, por outro, como suporte de uma idealização romântica da tradição, que é uma perspectiva frequentemente encontrada nas teorias de muitos folcloristas, além de ser amplamente difundida entre diversos setores da sociedade. (Arantes, 2012, p. 8)

Ao analisarmos o significado de cultura em dicionários veremos que as definições são semelhantes ao que foi apresentado até aqui. De acordo com o Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2015), o termo cultura, em seu significado antropológico, seria, primeiramente, apresentando um entendimento amplo desse conceito, o “conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social” (Michaelis, 2015). Porém, na sequência, cultura é apresentada também como o “conjunto de conhecimentos adquiridos, como experiências e instrução, que levam ao desenvolvimento intelectual e ao aprimoramento espiritual; instrução, sabedoria” (Michaelis, 2015), estando esta última definição em maior consonância com a noção erudita de cultura do século XVIII.

Entretanto, o que nos chama a atenção, corroborando essa difusão ampla apontada por Arantes (2012), no que diz respeito ao entendimento de cultura popular, é o fato desse mesmo dicionário, algumas linhas abaixo, encaminhar a expressão “cultura popular” para o verbete “folclore”, sendo então compreendida como “costumes tradicionais, crenças, superstições, cantos, festas, indumentárias, lendas, artes etc., conservados no seio de um povo; cultura popular, populário” (Michaelis, 2015).

Domingues (2011) nos aponta que, a partir do último quarto do século XX, a cultura popular passou a receber um maior interesse por parte dos pesquisadores. Segundo o autor:

Na visão tradicional, cultura popular consiste em todos os valores materiais e simbólicos (música, dança, festas, literatura, arte, moda, culinária, religião, lendas, superstições, etc) produzidos pelos extratos inferiores, pelas camadas iletradas e mais baixas da sociedade, ao passo que a cultura erudita (ou de elite) é aquela produzida pelos extratos superiores ou pelas camadas letradas, cultas e dotadas de saber ilustrado. (Domingues, 2011, p. 403)

Observamos, então, que essa dicotomia entre cultura erudita e cultura popular esteve nas políticas culturais brasileiras, em especial as políticas do patrimônio cultural, que, até a década de 1980, voltaram sua atenção e recursos quase que exclusivamente para os produtos da cultura erudita, mesmo com o anteprojeto de Mário de Andrade propondo uma noção mais ampla de cultura.

Essa distinção de cultura superior e inferior se faz presente nas políticas públicas e na sociedade como um todo, uma vez que a sociedade é configurada por uma hierarquia social onde as relações sociais são relações desiguais. Desse modo, ao ser a cultura fruto dessas relações, “pensar que não há hierarquia entre as culturas seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras, o que não corresponde à realidade.” (Cuche, 1999, p. 144)

Ao abordar mais especificamente as culturas populares, Cuche (1999) nos apresenta duas distinções opostas no que se refere à sua definição:

A primeira que poderíamos qualificar de minimalista, não reconhece nas culturas populares nenhuma dinâmica, nenhuma criatividade próprias. As culturas seriam apenas derivadas da cultura dominante que seria a única reconhecida como legítima e que corresponderia então à cultura central, a cultura de referência. As culturas populares seriam apenas culturas marginais. Seriam então cópias de má qualidade da cultura legítima da qual elas se distinguiriam somente por um processo de empobrecimento. (Cuche, 1999, p. 147)

Ao analisarmos as práticas do SPHAN, nas primeiras décadas de trabalho da instituição, tendo como base a concepção modernista⁹ de patrimônio cultural, podemos perceber certa relação com essa linha de pensamento, uma vez que ao desconsiderar a visão mais ampla de cultura e de patrimônio proposta por Mário de Andrade no anteprojeto, o foco de trabalho, durante a gestão de Rodrigo Melo de Franco Andrade, excluiu as culturas populares das ações de tombamento, apesar de estar prevista a inscrição “no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e **popular**” (Brasil, 1937, grifo nosso).

O que podemos verificar nesse período de atuação do SPHAN é a predominância de tombamento de bens relacionados ao legado europeu, branco e católico, evidenciando aqui uma prática de valorização da cultura das elites, que traz ainda outra distinção centralizada na

⁹ De acordo com Flávia Brito do Nascimento (2015) a noção hegemônica de patrimônio adotada pelo SPHAN a partir de 1937 foi baseada em concepções de arte, história, tradição e nação, a partir do ponto de vista dos intelectuais modernistas, tendo como foco de atuação institucional a arquitetura do período colonial brasileiro, eleita pelos arquitetos modernistas, como a que representaria o passado brasileiro e o articularia ao presente. Tal entendimento é justificado pela autora pelo fato de que os arquitetos modernistas foram a maioria dos profissionais envolvidos com a preservação e nos quadros iniciais do SPHAN, marcando assim as práticas institucionais das primeiras décadas de atuação no campo do patrimônio cultural brasileiro. (Cf. Nascimento, 2015.)

questão evidenciada, tanto pelas características dos bens patrimonializados como pelo próprio discurso utilizado no período de Rodrigo Melo Franco de Andrade à frente da instituição, por um desprezo pela arquitetura do século XIX e um prazer estético pela arte colonial, valorizando as obras de arte histórica e as obras de arte erudita, numa prática que, ao patrimonializar apenas bens com essas características, apresenta um entendimento que se aproxima ao associado por Cucho a essa primeira tese de que “a única ‘verdadeira cultura’ seria a cultura das elites sociais” (Cucho, 1999, p. 148), tal como nos remete ao critério de autenticidade apresentando por Canclini (2019).

A segunda definição de cultura popular apresentada por Cucho (1999) está em oposição à tese minimalista, sendo denominada então de tese maximalista. Nesta tese, as culturas populares:

(...) deveriam ser consideradas como iguais e mesmo superiores à cultura das elites. Para os adeptos desta tese, as culturas populares seriam culturas autênticas, culturas completamente autônomas que não deveriam nada à cultura das classes dominantes. A maioria deles afirmam que nenhuma hierarquia entre as culturas, popular e “letrada” poderia ser estabelecida. (Cucho, 1999, p. 148)

Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de que o extremismo apresentado nessas teses não representa a realidade, “uma vez que toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos” (Cucho, 1999, p. 149).

Arantes (2012), em uma descrição semelhante, nos aponta que o entendimento de “cultura popular” alude a “um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de ‘saber’, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe” (Arantes, 2012, p. 7-8).

Como foi apontado acima, o conceito de cultura popular, muitas vezes, é associado ao conceito de folclore, em oposição à cultura erudita. Todavia, Domingues (2011) alerta para o fato de que as fronteiras entre o erudito e o popular são vagas e produzem uma espécie de fusão cultural através de encontros e reencontros, uma vez que “o que se qualifica de ‘erudito’ e ‘popular’ está em permanente processo de ajustes, desajustes, reajustes, em suma, em movimento” (Domingues, 2011, p. 404).

Essa dicotomia existe e pode ser verificada nos exemplares do patrimônio nacional, conforme citamos anteriormente. Mas tal como a concepção do patrimônio nas primeiras décadas de atuação do SPHAN, o entendimento de cultura popular nas práticas do patrimônio

imaterial também é colocado como um conjunto específico de características para que a prática cultural possa ser enquadrada.

De acordo com Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, documento elaborado pela UNESCO em 1989, durante a 25ª Conferência Geral, a cultura tradicional e popular é apresentada como “o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressa por um grupo ou indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressões de sua identidade cultural e social: as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras” (UNESCO, 1989).

Arantes (2012) aponta que “um grande número de autores pensa a ‘cultura popular’ como ‘folclore’, ou seja um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas ‘tradicionalis’”(Arantes, 2012, p. 16). Segundo o autor, essa relação entre o entendimento de cultura popular e de folclore propõe “as manifestações culturais ‘tradicionalis’ como resíduo da cultura ‘cultura’ de outras épocas (às vezes, de outros lugares), filtrada ao longo do tempo pelas sucessivas camadas da estratificação social” (Arantes, 2012, p. 16).

Essa noção de cultura popular, evidenciando o aspecto de tradição, nos parece ser o entendimento utilizado quando da elaboração do decreto do imaterial ao analisarmos a legislação. Conforme Arantes (2012), “essa preocupação em fixar no tempo ocorre, frequentemente, ao lado de um esforço de localizar no espaço a origem e vigência plena desses fragmentos de festas, danças, estórias, culinária, etc.” (Arantes, 2012, p. 17), que aqui podemos relacionar com o termo “enraizados”, no que diz respeito ao Livro dos Saberes, mas parece ser aplicado aos demais livros propostos no decreto do imaterial:

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. (Brasil, 2000)

Silva e Falcão (2016), abordando essa relação da cultura popular com o folclore, em um entendimento semelhante, apontam que “embora essa discussão já pareça superada no debate acadêmico contemporâneo, não podemos aqui ignorar o fato de que uma concepção de folclore ainda paire em alguns redutos acadêmicos e no imaginário popular” (Silva e Falcão, 2016, p. 15).

Canclini (2019), discorrendo sobre como o popular é apresentado do ponto de vista tradicionalista, faz o seguinte apontamento:

O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). (Clanclini, 2019, p. 205)

Nota-se, assim, que, nas ações institucionais voltadas para o patrimônio imaterial, essa relação da cultura popular com o folclore parece ainda embasar algumas das decisões. Trazendo em um contexto mais regional, as práticas apresentadas como patrimônio cultural imaterial mineiro e, mais especificamente ainda, as práticas nas quais a viola caipira está presente em Minas Gerais que foram selecionadas no dossiê de registro, essa noção “folclórica” de cultura popular se faz presente, tanto como a “tradicionalidade” das práticas escolhidas.

No primeiro capítulo do dossiê, ao abordar a paisagem sonora e a performance musical da viola no estado mineiro, é possível perceber uma distinção de elementos oriundos de diferentes “fontes culturais” como compositores da paisagem sonora de Minas Gerais. De acordo com o documento,

(...) é possível falar que Minas Gerais possui algumas paisagens sonoras que a distingue e que lhe atribui uma especificidade, sejam os sons emitidos pelos toques dos sinos, pelos diversos sotaques característicos existentes em seu território, **pelos tambores do congado, pelas bandas civis e militares de música, ou mesmo pelos músicos do Clube da Esquina.** (IEPHA, 2018, p. 24, grifo nosso)

Podemos observar nos exemplos acima, utilizados no texto do dossiê, a distinção referente à origem das sonoridades que estão presente em Minas Gerais: os tambores do congado, estão relacionados com as práticas populares, no âmbito da cultura popular, enquanto as bandas de música trazem uma característica erudita, já os músicos do Clube da Esquina, estariam relacionados com a indústria fonográfica.

A partir da diversidade sonora apresentada acima, o dossiê traz também a musicalidade da viola como elemento presente na paisagem sonora mineira, apresentando o seguinte entendimento:

(...) o fato da viola “permear tantos momentos festivos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se em manifestações tradicionais”, faz dela, portanto, um campo fértil em possibilidades do ponto de vista do seu registro enquanto Patrimônio Imaterial do estado. (IEPHA, 2018, p. 25)

Assim, as práticas culturais em que a viola se insere escolhidas enquanto patrimônio imaterial mineiro são manifestações culturais de matrizes africanas, práticas populares e folclóricas, práticas relacionadas com o cotidiano das populações rurais, com o catolicismo popular e práticas relacionadas com a oralidade, além do saber-fazer na construção artesanal de violas, que foram apresentados como presentes no estado durante um determinado período

de tempo, apresentando de certa forma uma “tradição” ou, dentre os valores propostos por Riegl, um valor de ancianidade como característica.

Ao comentar essa noção de cultura popular relacionada com a ideia de tradição, Arantes (2012) destaca que:

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a ideia de que a sua Idade de Ouro deu-se no passado. (...) Desse ponto de vista a “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração. (Arantes, 2012, p. 17-18)

Desse modo, ao utilizar esse entendimento de cultura popular, supomos que a proposição do “tocar viola em duplas”, enquanto prática cultural patrimonializável, também se justificaria, uma vez que, se observada a questão temporal, tal prática se faz presente no estado há aproximadamente um século. Outro ponto, para considerar seu caráter de resistência, é o fato de que mesmo o seu momento de destaque na indústria fonográfica e na radiodifusão tendo ocorrido há aproximadamente meio século, ainda hoje a música performada pelas duplas se apresenta como uma relevante referência cultural para os violeiros do estado.

Na parte final do primeiro capítulo do dossiê, a musicalidade da viola é apresentada como parte constitutiva da identidade, memória e cultura do estado mineiro, uma vez que

(...) a força da presença das violas nas Folias, Catiras, Danças de São Gonçalo, Rodas de Viola, Congados, Batuques, Lundus, Sussas e em tantas outras ocasiões, bem como a sua função como fio condutor de muitas dessas expressões, configuram a viola como um dos principais componentes das diversas “paisagens sonoras de Minas Gerais”. (IEPHA, 2018, p. 28)

Dessa maneira, se, conforme Pelegrini (2008), “a salvaguarda de um bem material ou imaterial só tem sentido se esse patrimônio for reconhecido pela comunidade, se estiver relacionado ao sentimento de pertença desse grupo e incluso na sua dinâmica sociocultural” (Pelegrini, 2008, p. 149), observa-se, de acordo com os dados presentes no dossiê, que serão debatidos mais adiante, que as duplas caipiras e a sua música são apresentadas como referências culturais para os violeiros que preencheram o formulário de cadastro, como também são elementos constitutivos das paisagens sonoras de diversas regiões de Minas Gerais.

1.2.2 O meio do caminho entre a cultura popular e a cultura de massa

Na questão das duplas, supomos que, apesar desta prática estar arraigada no cotidiano de diversos violeiros e de boa parte da população mineira, entra em discussão um outro desdobramento relacionado ao conceito de cultura: a cultura de massa.

Cuche (1999), ao abordar a cultura de massa no mesmo capítulo em que aborda “as culturas populares”, nos traz, direta ou indiretamente, a ideia de relação entre essas duas culturas. Santos (2004) faz o mesmo caminho ao abordar “as comunicações de massa” logo após discorrer sobre a relação “popular x erudito” no capítulo denominado “A cultura em nossa sociedade”. Canclini (2019), ao discorrer sobre o tema, apresenta o popular surgindo a partir do folclore, das indústrias culturais e do populismo político.

Desse modo, podemos perceber que há essa relação entre cultura popular e cultura de massa ao mesmo tempo que também é estabelecida uma distinção, principalmente quando se toma a cultura popular a partir do entendimento apresentado anteriormente, relacionando-a com as práticas tradicionais e folclóricas, que nos parece ser o utilizado nas políticas do patrimônio cultural brasileiro.

Debatendo sobre esse meio do caminho entre a cultura popular e cultura de massa, Silva e Falcão (2016), ao tomarem como exemplo as festas no contexto urbano, alertam que esses eventos, de certa maneira, “são em alguma medida, mobilizadores de ENCONTRO e geradores de IDENTIDADE” (Silva e Falcão, 2016, p. 11), sendo estes dois elementos, segundo os autores, fundamentais na formulação do entendimento de cultura popular.

Outro elemento que se faz presente na discussão do conceito de cultura popular apontado pelos mesmos autores é a criatividade, pois “algumas dessas expressões de festa na cidade, tais como o pagode e o hip-hop, são capazes de articular encontros setoriais de pessoas, não só para reproduzir ‘hits e tiques’ lançados pela mídia, mas também para criar ou recriar” (Silva e Falcão, 2016, p. 11), sendo a criatividade, conforme os autores, um dos elementos característicos de diversas práticas populares como os frevos e maracatus pernambucanos ou os sambas de roda da Bahia.

Entretanto, uma primeira característica que apresenta a oposição entre a cultura popular e a cultura de massa seria o fato de esta última se apresentar como uma “cultura homogeneizadora” (Santos, 2004, p. 68).

De acordo com Cuche (1999), vários autores, ao analisarem a cultura produzida pela indústria cultural, apontam para “uma certa forma de nivelamento cultural entre os grupos sociais sob o efeito da uniformização cultural que seria ela própria a consequência da generalização dos meios de comunicação de massa” (Cuche, 1999, p. 158). Nessa perspectiva,

Corá (2011) aponta que “as pessoas se tornam consumidores estandardizados de produtos padronizados, que não consideram o indivíduo, mas sim o gosto comum” (Corá, 2011, p. 54).

Ao abordar a cultura de massa, notamos que essa característica homogênea dos produtos culturais massificados seria colocada em oposição às práticas populares, uma vez que estas, de acordo com a região, podem receber nomes diferentes e alterações na estrutura (Silva e Falcão, 2016, p. 10), reforçando a diversidade presente nas práticas populares.

A noção de cultura de massa surge a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, quando a produção cultural passa a incorporar os “esquemas da produção industrial de massa” (Cuche, 1999, p. 157), incorporando assim os critérios de rendimento e rentabilidade como determinantes nessa produção. Dessa forma, a cultura “passa a ser vista, além de um instrumento de crítica e conhecimento, como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa” (Corá, 2011, p. 54), sendo, assim, o aspecto financeiro outra característica a se destacar.

Silva e Falcão (2016) apontam então para uma encruzilhada entre a cultura tradicional e a cultura popular urbana, onde somos desafiados a

(...) identificar níveis de contaminação e distinção entre movimentos que são produzidos pela indústria cultural para serem vendidos como produtos geradores de riqueza para poucos e produzidos por muitos, e movimentos que, a despeito de serem veiculados pela grande mídia, reservam aspectos que os colocam num entre-lugar, ou seja, na intersecção da cultura popular urbana com a cultura tradicional. (Silva e Falcão, 2016, p. 11)

A fim de exemplificar uma diferenciação entre duas práticas da cultura popular urbana, Silva e Falcão (2016) propõem a análise dos desfiles das escolas de samba e de um show de música sertaneja, onde a primeira teria um aspecto mais popular e a última uma característica mais massificada.

Analisando de forma comparativa um e outro, vemos claramente que a escola de samba, apesar de carregar o fardo da audiência televisiva, da competição, do turismo e de uma produção comercial, envolve uma comunidade que afirma uma identidade (Sou Vai-vai! Sou Mangueira! Sou Portela!), marcada por histórias de vida e memórias carregadas de encantamento, dinamicidade e criatividade. Ao passo que um show de música sertaneja, desses grandes em que se paga ingresso caro, embora seu público possa partilhar de processo identitário, não se trata de uma comunidade e sim de consumidores. (Silva e Falcão, 2016, p.11)

Nesse sentido, é necessário refletir que, tal como os shows de música sertaneja, os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro também têm um “público consumidor” que paga ingressos que podem ultrapassar o valor de R\$ 3.320,00¹⁰. É necessário considerar também que a música sertaneja citada pelos autores acima diz respeito a um estilo musical

¹⁰ Valores pesquisados em diversos sites de venda de ingressos para o carnaval 2024.

que traz o sertanejo no nome, mas é uma variação de uma sequência de variações, que há mais de meio século atrás teve as duplas caipiras como “ponto inicial”. Desse modo, tal como os autores acima estabeleceram as escolas de samba nesse meio do caminho entre a cultura popular e a cultura de massa, pretendemos fazer mais adiante um exercício semelhante, ao analisar mais profundamente a prática do tocar viola em dupla.

Ao se pensar a cultura de massa, é preciso pensar também os meios de transmissão dessa cultura. Santos (2004) aponta “o rádio, a televisão, a imprensa e o cinema” (Santos, 2004, p. 68) como os principais instrumentos de comunicação de massa. De acordo com o autor:

Tais meios de comunicação não só transmitem informações, não só apreçoam mensagens. Eles também difundem maneiras de se comportar, propõem estilos de vida, modos de organizar a vida cotidiana, de arrumar a casa, de se vestir, maneiras de falar, de escrever, de sonhar, de sofrer, de pensar, de lutar, de amar. (Santos, 2004, p. 69)

Todavia, podemos hoje, na denominada era digital, apontar as redes sociais e as plataformas de *streaming* de áudio e vídeo como instrumentos ainda mais efetivos de comunicação de massa, por se encontrarem em dispositivos eletrônicos como smartphones e computadores, sendo acessados por grande parte da população durante quase todo o dia.

Voltando para a discussão do entendimento de cultura de massa, Corá (2011) afirma que “o massivo foi gerado lentamente a partir do popular, à medida que as classes populares vivem as novas condições de existência da modernidade” (Corá, 2011, p. 54). Dessa forma, apesar de as duplas caipiras terem migrado da cultura popular para a cultura de massa, ainda na primeira metade do século XX, com as canções sendo veiculadas nas rádios e através da gravação de discos, atualmente se analisarmos, por exemplo, a *playlist* editorial¹¹ do Spotify “Sertanejo Raiz”, o que se observa é que a grande maioria das músicas listadas são músicas referentes às produções da década de 1970 em diante, denominadas de estilo “sertanejo romântico”, apesar de termos algumas músicas eternizadas pelas duplas caipiras, algumas em versões regravadas por artistas mais recentes, o que aponta para essa prática como referência para músicos mais novos de modo a ter alguma representatividade com o termo “raiz”.

Canclini (2019), abordando essa encruzilhada entre o massivo e o popular, destaca que faz-se necessário refletir “em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições” (Canclini, 2019, p. 206). Ao considerarmos os meios tradicionais de comunicação em massa, como a televisão e o rádio, o que podemos observar é que atualmente as duplas caipiras estão presentes nesses meios

¹¹ *Playlist* editorial é uma *playlist* elaborada por um curador oficial da plataforma.

muitas vezes como uma tentativa de resgate ou manutenção das tradições caipiras, todavia perdendo cada vez mais espaço.

Em nível nacional, desde 1980, existia o programa “Viola, Minha Viola”, transmitido pela TV Cultura, comandado por Inezita Barroso, que servia de espaço para as mais diversas práticas culturais que envolviam a viola caipira, mas dando especial atenção para a música caipira interpretada pelas duplas. Após a morte de Inezita em 2015, o programa passou por reformulação, sendo apresentado pela cantora e violeira Adriana Farias, intercalando com vídeos de edições dos anos anteriores. Em 2018, o programa deixou de ser gravado, sendo exibidas apenas reprises aos domingos de manhã.

Outro exemplo de perda de espaço é o programa “Brasil Caipira”, comandado pelo apresentador Luiz Rocha. O programa fazia parte da programação da TV Câmara, passando a ser exibido a partir de 2018 pela TV Brasil, posteriormente migrando para TV Escola, onde o apresentador na maioria das vezes recebia duplas caipiras para uma rodada de entrevistas e apresentações musicais. Atualmente, o programa é exibido apenas em seu canal do YouTube.

A partir dos exemplos apresentados acima, que podem ser multiplicados ao se realizar uma pesquisa mais aprofundada, podemos observar que, se no passado, advindo de um movimento a partir das práticas populares e tradicionais, as duplas caipiras adentraram no universo da cultura de massa, saindo do contexto rural e se disseminando no ambiente urbano, desde o pós-guerra o que se verifica na “história da música sertaneja” é que é cada vez menor a continuidade dessa prática, uma vez que as variações como o “sertanejo romântico” e o “sertanejo universitário” passaram a ocupar seu espaço nos meios de comunicação de massa.

Canclini (2019), discorrendo sobre a atuação dos folcloristas, chama a atenção para o fato de que, “a principal ausência nos trabalhos de folclore é não questionar sobre o que ocorre com as culturas populares quando a sociedade se massifica” (Canclini, 2019, p. 2013), complementando em sua análise sobre a Carta do Folclore Americano, aprovada pela OEA (Organização dos Estados Americanos) em 1970, na qual, ao se referir aos meios massivos, este documento “se limita a sugerir que ‘sejam bem empregados’, desqualificando o que se difunde neles por ser ‘um falso folclore’” (Canclini, 2019, p. 214).

Um entendimento semelhante pode ser percebido ao analisarmos a Carta do Folclore Brasileiro, elaborada pela CNF em 1995, que chama a atenção para a relação dos meios de comunicação em massa com o folclore “tanto pela divulgação descontextualizante, quanto pela influência ideológica de valores que lhe são próprios” (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995 [s.n.]).

Entretanto, Canclini (2019) destaca que, além de se observar um possível efeito homogeneizador por parte da indústria cultural, essa inserção das práticas e produtos folclóricos a circuitos comerciais “mostra que a expansão do mercado necessita ocupar-se também dos setores que resistem ao consumo uniforme ou encontram dificuldades para participar deles” (Canclini, 2019, p. 216).

De acordo com Cecília Fonseca (2017), “algumas manifestações culturais que poderiam ser entendidas como bens de caráter imaterial já dispõem de instrumentos normalizados de proteção legal, como as leis de direito autoral e de propriedade intelectual.” (Fonseca, 2017, p. 166). Entretanto, as políticas do patrimônio cultural, não apresentam exceções quanto às práticas que podem ser registradas enquanto patrimônio cultural imaterial.

Ao abordar alguns exemplos “equivocados” da aplicação do registro, Márcia Sant’anna (2017) afirma que o reconhecimento de algumas práticas culturais como patrimônio imaterial “depende diretamente da existência de grupo social, ou grupos, que concebam essas práticas como elementos importantes dos seus patrimônios e estejam dispostos e comprometidos a continuar reproduzindo-as, mantendo-as e transmitindo-as” (Sant’Anna, 2017, p. 100).

Dessa forma, faz-se necessária uma reflexão mais aprofundada sobre como se deu o processo de registro da viola enquanto patrimônio cultural mineiro, analisando a significância do tocar em dupla e da música performada pelas duplas caipiras enquanto referências culturais para os violeiros cadastrados, ainda que situada na encruzilhada entre a cultura popular e a cultura de massa, bem como a relevância destas práticas enquanto elementos constitutivos das diversas paisagens sonoras do estado.

2 A VIOLA ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL

O IPHAN indica que a escolha dos bens e práticas que irão compor o patrimônio cultural é feita “a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importante, mais representativo da sua identidade, da sua história e da sua cultura” (IPHAN, 2012, p. 14).

Conforme Corá, “uma das perspectivas acerca do entendimento de identidade é aquela que surge na construção do sentimento de pertencimento” (Corá, 2011, p. 35). A autora aponta ainda que para haver a constituição de uma identidade são necessários pontos em comum, que servirão como norteadores dessa identidade, sendo esta então legitimada pelos sujeitos na interação com os demais.

Márcia Chuva (2015), nesta mesma direção, destaca que “um bem cultural pode ser incluído na categoria de patrimônio quando são atribuídos a ele sentidos e significados que o torna referência para um grupo, que se identifica com aquele bem” (Chuva, 2015, p. 25).

Ao pensarmos na identidade, estabelecemos uma relação desta com as práticas cotidianas, uma vez que

(...) a identidade de uma pessoa é formada com base em muitos fatores: sua história de vida, a história de sua família, o lugar de onde veio e onde mora, o jeito como cria seus filhos, fala e se expressa, enfim, tudo aquilo que a torna única e diferente das demais. (IPHAN, 2012, p. 7)

Contudo, ao estarem inseridas em um grupo social, devemos considerar que “as pessoas estão ligadas por um passado comum e por uma mesma língua, por costumes, crenças e saberes comuns, coletivamente partilhados” (IPHAN, 2012, p. 7), compartilhando, assim, histórias e memórias coletivas, identificando-se umas com as outras. Desse modo, a identidade cultural diz respeito às práticas culturais, sejam elas individuais ou coletivas.

O processo de patrimonialização realizado pelo IEPHA/MG, conforme consta no Dossiê para Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, teve como ponto de partida um movimento realizado ainda em julho de 2015, quando “da mobilização de uma série de violeiros do estado que solicitaram ao poder executivo e ao legislativo, concomitantemente, o reconhecimento das violas como patrimônio cultural do estado” (IEPHA, 2018, p. 11).

Tal iniciativa por parte dos violeiros reforça o sentimento de pertença apresentado por Pelegrini (2008) e Corá (2011). Todavia, observa-se uma seleção de dados apresentados por esses sujeitos, que foram utilizados na elaboração do documento apresentado como produto final, ao mesmo tempo em que não se pode deixar de perceber o silenciamento de outros dados, como os referentes às duplas e à música instrumental.

Outro fato a reforçar a presença da viola no estado mineiro foi a finalização do processo de registro das Folias de Minas, visto que, a partir dos dados condensados durante esse processo, verificou-se a presença da viola como instrumento musical principal em cerca de 1000 dos 1300 grupos de folia cadastrados junto ao IEPHA.

Além dessa presença marcante na prática cultural das folias, os dados resultantes do formulário de cadastro dos violeiros serviram para apresentar e confirmar a diversidade na qual a viola está inserida, sendo possível estabelecer não apenas uma identidade cultural, mas várias identidades, uma vez que consideramos a diversidade cultural existente não apenas no Brasil, mas no próprio território mineiro, refletida pelas diversas práticas associadas à viola apresentadas pelo dossiê.

Nesse sentido, é necessária uma reflexão para o aspecto de o dossiê não considerar, na construção desse novo patrimônio, o fato de diversos violeiros se reconhecerem enquanto violeiros quando sua prática está relacionada com o tocar em dupla ou tem o tocar em dupla e a música performada pelas duplas como referências culturais.

2.1 Uma breve contextualização sobre a viola caipira no Brasil e em Minas Gerais

Apesar de o presente trabalho não ter como objeto principal de estudo a viola caipira enquanto um instrumento musical, não se tratando aqui de um estudo de organologia, apresentaremos uma breve contextualização acerca das características da viola, bem como da sua presença no território brasileiro.

Podemos afirmar que existe um consenso bibliográfico no que diz respeito à chegada desse instrumento em terras brasileiras. Vilela (2011), Almeida (2013), Corrêa (2014) e Schafhauser (2018), dentre outros autores, apontam que a vinda da viola caipira para o Brasil ocorreu quando da colonização portuguesa na América, estabelecendo o entendimento de que o instrumento “chegou ao território brasileiro juntamente com os padres da ordem religiosa Companhia de Jesus, fundada em 1534” (IEPHA, 2018, p. 32), sendo utilizado na catequização dos indígenas brasileiros.

O dossiê do IEPHA nos revela que, a partir da chegada dos jesuítas ao Brasil, “o contato da população local com a viola se deu, majoritariamente, nos momentos das celebrações religiosas” (IEPHA, 2018, p. 24). Entretanto, além do uso da viola para fins religiosos por parte dos jesuítas, Almeida (2013) nos chama a atenção para o fato de que

“certamente não seria esperado que os primeiros colonos portugueses que aqui chegaram deixariam de lado as canções e danças populares de sua terra natal” (Almeida, 2013, p. 35), sendo a viola um dos principais instrumentos utilizados nesse momento inicial para a formação da cultura local.

Dessa forma, a viola foi introduzida no Brasil como um instrumento colonizador, ou seja, um instrumento branco, católico e europeu. Entretanto, conforme exporemos mais adiante, este instrumento foi rapidamente assimilado pelas culturas das populações que aqui se formavam a partir da miscigenação, transformando-se, principalmente a partir do século XIX, em um instrumento não apenas relacionado, mas essencial em diversas práticas da cultura popular, como no exemplo mineiro das folias, no qual a viola figura como instrumento principal na maioria dos grupos de folias cadastrados junto ao IEPHA¹².

Ao abordar as origens da viola, ainda na Península Ibérica, Vilela (2011) nos apresenta o alaúde, trazido pelos árabes no século VIII, como o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, a chegar na Europa, sendo o ancestral das violas, cuja principal característica a se manter, mesmo após as diversas modificações, seria a disposição das cordas em cinco ordens. A partir da mistura de culturas, após a vinda do alaúde, o autor destaca também a guitarra latina no século XIII, que influenciaria a forma da vihuela ou viola quinhentista, que desencadearia posteriormente nas violas, que podem ser observadas nas figuras 1, 2 e 3, amplamente difundidas em Portugal nos séculos XV e XVI (Vilela, 2011, p. 116 - 117).

Ainda de acordo com o autor:

A presença dos árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez com que este 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. (Vilela, 2011, p. 117-118)

Mais especificamente ao abordar a proliferação de violas em Portugal, Vilela (2011) complementa:

Cada região criou sua própria viola. No norte a viola braguesa, no nordeste a viola amarantina ou de dois corações, no centro a viola beiroa, mais abaixo, próximo à Lisboa, a viola toeira e mais ao sul, no Alentejo, a viola campaniça. Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas, na maioria das vezes, mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas. (Vilela, 2011, p. 118)

¹²Conforme apresentado anteriormente, durante o processo de registro das Folias de Minas realizado pelo IEPHA/MG, foi possível estabelecer, a partir dos dados disponíveis nas respostas do formulário de cadastro, a presença da viola caipira como instrumento principal em cerca de 1000 dos mais de 1300 grupos de folia cadastrados.

Figura 1: Três violas braguesas



Fonte: Vilela, 2011, p. 119

Figura 2: Viola Amarantina



Fonte: Vilela, 2011, p. 119

Figura 3: Viola Beiroa, Viola Toeira e Viola Campaniça



Fonte: Vilela, 2011, p. 119

Conforme nos relata Corrêa (2000), “a viola no Brasil, além de manter inalteradas as principais características do instrumento português, preservou seu forte caráter popular” (Corrêa, 2000, p. 24). Vilela (2011) complementa que “das cinco violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não fincaram raízes no Brasil” (Vilela, 2011, p. 119).

Essa pluralidade de violas em Portugal reflete-se no território brasileiro, estando distribuídas em diversas regiões, com algumas características distintas. As violas utilizadas nos fandangos dos estados de São Paulo e Paraná têm sua origem nas violas beiroas. As antigas violas de Queluz, violas artesanais cujo modelo ainda pode ser encontrado no norte de Minas Gerais, possuem uma marchetaria que se assemelha às violas antigas existentes em Portugal. No Nordeste brasileiro, temos ainda a viola dinâmica, que se trata de um modelo nacional, onde cones de alumínio são utilizados para amplificar o som do instrumento, sendo esta muito utilizada pelos repentistas e cantadores nordestinos (Corrêa, 2000, p. 21-24; Vilela, 2011, p. 113-121).

Ao analisarmos as fotografias constantes na Documentação Fotográfica anexada ao dossiê de Registro (Apêndice A), é possível notar que as violas empunhadas pelos violeiros e fazedores de viola que anexaram suas imagens ao cadastro do IEPHA possuem características similares, sendo algumas produzidas por luthiers e outras de produzidas em escala comercial por fábricas de instrumento, ao exemplo da figura 4, tendo como atributo principal a disposição das cordas em cinco pares, o que pode ser confirmado através do grande número

de citações, por parte dos violeiros cadastrados, da utilização da afinação Cebolão, conforme veremos mais adiante.

Figura 4 - Viola Caipira



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Direcionando nossa atenção para a presença da viola na região Sudeste, conforme citado anteriormente, a vinda da viola para o Brasil está relacionada com a chegada dos padres jesuítas, que utilizaram a música e o teatro como ferramentas no processo de catequização dos indígenas. Conforme nos aponta o dossiê, a partir da “percepção de que as populações nativas mantinham suas devoções e relações com o mundo sagrado através da

música” (IEPHA, 2018, p. 33), no contexto da cristianização dos nativos realizada nas reduções jesuíticas, “a viola foi a ferramenta lúdica que permitiu ser ultrapassado obstáculo da inexistente comunicação falada por causa da língua” (IEPHA, 2018, p. 33).

Nesse momento inicial da colonização do Brasil, a viola, como dispositivo da catequização dos indígenas, foi o instrumento com o qual a população local teve contato, principalmente nos momentos das celebrações religiosas, nesse processo de miscigenação das práticas musicais e devocionais indígenas e portuguesas.

Entretanto, além do aspecto religioso, ainda no contexto da catequização jesuíta, o dossiê apresenta a viola presente em outras práticas, como “danças à portuguesa” praticadas pelos indígenas, sendo a música performada na viola, juntamente de outros instrumentos como pandeiros, tambores e flautas. Sobre essa questão, além das práticas europeias introduzidas pelos colonizadores, Vilela (2011) destaca que “a viola, instrumento harmônico, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças indígenas uma vez que até hoje a utilizamos para a acompanhar o cururu ou o sapateado e palmeado do cateretê” (Vilela, 2011, p. 122).

Em relação ao estado mineiro, o dossiê apresenta alguns fatores como responsáveis para a construção do universo musical da viola em Minas Gerais: “a formação do território mineiro e seus consequentes fluxos migratórios; o processo de escravização africana; e a consequente miscigenação cultural” (IEPHA, 2018, p. 34).

Vale ressaltar aqui que além da região sudeste, onde o Padre José de Anchieta se estabeleceu no início da colonização portuguesa, a viola estava presente também em outras regiões, fato que, a partir dos distintos fluxos migratórios ocorridos no território mineiro, foi determinante para a criação do mosaico cultural no qual a viola está inserida em Minas Gerais.

De acordo com Vilela (2011), desde o momento inicial da colonização a viola passou a fazer parte do cotidiano da população que aqui se estabelecia. Segundo este mesmo autor, a viola “aos poucos foi se espalhando nas empreitas dos bandeirantes e tropeiros e, em emergentes cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro sua prática tornou-se habitual” (Vilela, 2011, p. 123).

Nesse sentido, ao refletir os distintos fluxos migratórios ocorridos no momento em que o território mineiro passa a ser o foco da atenção da coroa, por conta da atividade mineradora, o dossiê traz a seguinte observação:

Estudos apontam que em meados do século XVII, empreendimentos bandeirantes deixaram a capitania de São Vicente, atual estado de São Paulo,

e alcançaram as terras onde hoje estão Minas Gerais e Goiás. Concomitantemente, criadores de gado das capitanias de Pernambuco e da Baía de Todos os Santos, também chegaram à região das Minas, seguindo o curso do Rio São Francisco e de seus afluentes em busca de áreas para a criação e incremento de seus rebanhos. (IEPHA, 2018, p. 34-35)

Outro aspecto econômico do período apresentado no dossiê diz respeito à origem dos escravos que chegavam a Minas Gerais. Até a primeira metade do XVIII, “grande parte do patronato nordestino e de suas escravarias se deslocaram para os territórios auríferos” (IEPHA, 2018, p. 36), sendo o porto de Salvador, conforme dados referentes ao desembarque de cativos escravizados analisados pela equipe do IEPHA, o principal fornecedor de trabalhadores escravizados para Minas Gerais.

Entretanto, com a criação do Caminho Novo, em 1711, e a transferência da capital da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XVIII, o porto do Rio de Janeiro passou a ser o principal ponto de desembarque dos escravizados no Brasil. Além desses fluxos migratórios, o dossiê ainda destaca a chegada dos paulistas por outros caminhos:

Por outros caminhos, chegaram os paulistas, por meio das entradas, bandeiras e moções que partiram, em geral, da capitania de São Vicente e das vilas de Taubaté e Guaratinguetá, em direção aos caminhos do oeste – os atuais interiores de São Paulo, de Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Minas Gerais – em busca de índios para escravizar e novas riquezas, principalmente metais preciosos. Os bandeirantes, após vencerem os acidentes geográficos da Serra da Mantiqueira, alcançaram os territórios onde estavam os empreendimentos auríferos na região central da capitania de Minas. (IEPHA, 2018, p. 38)

A ocupação do território mineiro, acontecendo a partir de diferentes direções, possibilitou não apenas um grande trânsito comercial, mas também trocas culturais distintas, o que culminou numa variedade de práticas culturais, que apesar de estarem difundidas e espalhadas por todo o estado mineiro, conforme apresentados nos dados do mapeamento elaborado pelo IEPHA¹³, têm certas especificidades em cada região.

Apesar dessa mistura de culturas estar amplamente assimilada na cultura mineira, é possível perceber distinções que fazem alusão aos diferentes fluxos migratórios, uma vez que “na porção norte de Minas Gerais, por exemplo, é marcante a presença de traços da musicalidade nordestina, enquanto na porção sul, há uma forte influência da sonoridade caipira” (IEPHA, 2018, p. 39).

Nesse fluxo comercial estabelecido, tropeiros que tinham as Minas Gerais como destino ou que transitavam de uma vila para outra dentro do território mineiro, além de

¹³Para maiores detalhes sobre o mapeamento ver: IEPHA/MG. *Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2018. p. 456-477.

alimentos e outros bens que eram comercializados, carregam também a viola. Segundo Vilela (2011), “viajantes do século XVIII e XIX relatam a musicalidade dos tropeiros que nas horas do rancho improvisavam versos ao som da viola. Aos poucos a viola foi tornando-se porta-voz deste povo do interior do Sudeste e Centro-Oeste brasileiro” (Vilela, 2011, p. 126).

Antunes (2012), acerca deste assunto, discorre que:

Nessas viagens, era comum levarem consigo suas violas, quase sempre conduzidas dentro de um saco de linho, amarradas à garupa de seu animal. Quando a região tinha animais ferozes havia a necessidade de manter o fogo aceso e, entre uma conversa e outra, o tropeiro tocava sua viola por toda a madrugada. Assim, aos poucos, o instrumento foi sendo difundido pelos sertões, ganhando com o tempo mais e mais adeptos e lentamente gerando uma música feita por gente simples do campo. (Antunes, 2012, p. 14)

Desta forma, é possível afirmar que a viola caipira, assim como diversas outras manifestações culturais, fez-se presente em Minas Gerais desde os primórdios da ocupação deste território, sendo trazida de regiões diversas e difundindo-se por todo o território mineiro ao longo dos anos.

2.2 A viola caipira e a paisagem sonora mineira

O dossiê do IEPHA apresenta diversos exemplos da relação da viola caipira com a paisagem sonora mineira, que serão posteriormente analisados e debatidos nesta pesquisa, e podemos encontrar essa relação também em vários trechos de canções, tanto de músicos mineiros como de artistas nascidos e residentes em outros estados, como cantam Almir Sater e Renato Teixeira no trecho da música Vira Caipira, a seguir:

De Minas Gerais vem o violeiro
 Vem, vem pra tocar no arraíá
 De Minas Gerais vem o violeiro
 Vem pra tocar no arraíá
 Bebe pinga e come pão de queijo
 E na hora de tocar, é só no uai-uai
 Bebe pinga e come pão de queijo
 E na hora de tocar, vai só no uai-uai
 (Sater e Teixeira, 2018)

Podemos observar na letra da canção acima a relação estabelecida pelos compositores entre a prática de tocar viola caipira pelo mineiro e outros elementos relacionados tanto com a gastronomia, ao exemplo da pinga e do pão de queijo, como da gíria “uai”, que são amplamente reconhecidos como presentes na cultura de Minas Gerais, sendo aqui apresentados como elementos característicos dos hábitos de quem nasceu neste estado.

Se observarmos a letra completa, notaremos que a viola aparece como instrumento característico não apenas de Minas Gerais, mas também de outras regiões do Brasil, porém

aqui destacamos a relação percebida, por um olhar de fora do estado, entre o tocar viola com outras práticas do mineiro, reforçando a sonoridade da viola como um elemento presente na paisagem sonora mineira.

Ao compreender o dinamismo da paisagem e ao se pensar a viola caipira como um dos elementos compositores da paisagem sonora de um determinado lugar, podemos relacioná-la também, assim como fizeram os compositores da canção citada, à identidade cultural de uma determinada região.

Wagner Pereira (2016), em uma reflexão sobre a paisagem sonora da Zona da Mata Mineira, aponta que “a música, no estudo das paisagens sonoras, assim como qualquer manifestação artística em um cenário cultural, pode ser considerada um elemento de coesão social e fortalecimento dos laços afetivos com o lugar” (Pereira, 2016, p. 13). Lucas Roberti (2021) complementa que “o som auxilia o modo de recordação, dando substrato aos lugares de memória e estabelecendo marcos ou pontos de apoio em celebrações” (Roberti, 2021, p. 35). Dessa forma, é possível estabelecer uma relação intrínseca da paisagem sonora tanto com a memória dos residentes como com a identidade de um lugar.

Segundo Besse (2014), podemos entender a paisagem como uma representação cultural e social, que pode ser definida como um modo de perceber o que está ao nosso redor, existindo de modo subjetivo, como uma dimensão da vida mental do ser humano. Ao mesmo tempo, ao entender a paisagem como um objeto passível de percepção, devemos considerá-la, conforme nos aponta Ulpiano de Meneses (2002), “como um objeto de apropriação estética, sensorial” (Meneses, 2002, p.32), por consequência disso, considerando a existência também de sua natureza objetiva.

Ao utilizar a palavra “perceber”, deve-se reforçar a percepção do ser humano a partir dos 5 sentidos, uma vez que “a paisagem também é o vento, a chuva, o calor, o clima, as rochas, o mundo vivo, tudo o que cerca os seres humanos” (Besse, 2014, p. 39). Partindo dessa reflexão, a paisagem é entendida como um campo muito maior que apenas representações pictóricas. Nesse sentido, para além da paisagem que podemos ver, quando apreciamos uma paisagem real ou representada em quadro, existem outras paisagens que podemos perceber, mais especificamente neste caso: a paisagem sonora.

Em uma análise inicial, podemos apresentar de forma sucinta a paisagem sonora como os sons que cercam o ser humano. Ao pensarmos essa expressão enquanto um conceito, a análise da paisagem sonora está relacionada com o campo do estudo acústico (Valente, 2013; Valente e Terra, 2022). Entretanto, conforme nos apontam Andrade e Viana (2016), diversos trabalhos abordam a paisagem sonora nas mais variadas áreas do conhecimento, como

“etnomusicologia, música popular, acústica, ruído e engenharia de som, (...) medicina, biogeografia, tecnologia marinha, antropologia, feminismo, história, cinema e televisão, literatura, linguística, retórica, arquitetura, estudos urbanos e **patrimônio**” (ANDRADE e VIANA, 2016, p. 1, grifo nosso).

Enfatizamos aqui que, no presente trabalho, não pretendemos nos aprofundar em uma ampla reflexão sobre tal conceito, mas abordar seu uso no campo do patrimônio cultural, em especial no processo de patrimonialização da viola caipira em Minas Gerais.

De acordo com Schafer (1997), autor que cunhou o termo paisagem sonora, em inglês *Soundscape*, em uma analogia ao termo *landscape* (paisagem), ela seria:

O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como **composições musicais** e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. (Schafer, 1997, p. 366, grifo nosso)

Destacamos da citação acima as “composições musicais”, uma vez que estamos falando de músicas performadas na viola caipira. Em outro capítulo desse mesmo livro, “A Afinação do Mundo”, Schafer apresenta uma classificação dos sons que compõem a paisagem sonora, onde a música aparece listada no subtítulo “Sons e Sociedade”, estando relacionada a sons de entretenimento, como rádio e televisão, música de rua, música doméstica, entre outros.

Porém, para pensar a paisagem sonora, devemos nos afastar da ideia de paisagem apenas como uma percepção presente, mas considerar também sua relação com a memória. Para Schafer (1997), “a música forma o melhor registro permanente de sons do passado” (Schafer, 1997, p. 15), apresentando aqui uma relação passado-presente ao se explorar a música no estudo da paisagem sonora. Nesta perspectiva, Besse (2014), utilizando das reflexões de Halbwachs e Arendt, apresenta a paisagem também como “uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e constituem, por assim dizer, sua espessura tanto simbólica quanto material” (Besse, 2014, p. 33).

Esse entendimento não estático da paisagem, uma vez que as marcas que as paisagens possuem, assim como as cicatrizes que possuímos em nossa pele, apresentam sua história, pode ser observado na definição dos critérios propostos pela UNESCO para categorizar a “paisagem cultural”, que apresenta, como um dos critérios para se analisar a paisagem cultural, o conceito de “paisagens associáveis” que tem como referência principal o fato de estar atrelado a “eventos, personagens ou idéias de significação histórica, literária, artística, filosófica, religiosa, científica” (Meneses, 2002, p. 52).

Em Minas Gerais, conforme aponta o dossiê, a viola se faz presente em todas as regiões do estado, seja em ambientes reduzidos, como as rodas de viola, seja em momentos de práticas coletivas realizadas em praças, como os congados e as folias, e também em palcos de grandes eventos, como shows e festivais, entre outros exemplos. Dessa forma, podemos afirmar que a viola caipira, através das diversas práticas musicais nas quais está inserida, é parte compositora dessa multiplicidade de paisagens sonoras distribuídas pelo estado mineiro, tendo características distintas em cada local.

Evidenciando essa relação passado-presente da viola com o estado mineiro, o dossiê de registro elaborado pelo IEPHA, aponta a presença da viola na paisagem sonora mineira desde o século XVIII, mas aponta uma forte desvalorização desse instrumento a partir de 1890, principalmente pela urbanização que visava uma modernização do país e também pela chegada ao Brasil de instrumentos clássicos, como violino, violão e piano, havendo então uma certa marginalização dos instrumentos populares, dentre os quais a viola (IEPHA, 2018, p. 62-63).

A respeito dessa transição do meio urbano para o meio rural, Vilela (2011) traz um outro aspecto relevante não apenas para a viola, mas também para outras práticas culturais que anteriormente eram performadas nos centros urbanos:

Na medida em que deliberações de algumas das inúmeras romanizações chegavam ao Brasil, muitos dos ritos católicos, que aqui iam ganhando forma própria, eram banidos das principais igrejas, mas resistiam mesmo afastados do poder religioso central. Este “catolicismo popular” carregou ritos como as Folias, as Danças de Santa Cruz, de São Gonçalo, os Congados para fora dos centros urbanos. (Vilela, 2011, p. 128)

Nessa linha de pensamento, em que a viola se encontra oposta ao caminho da urbanização, inclusive pela denominação “viola caipira” pela qual o instrumento é amplamente difundido, as “duplas caipiras” devem ser consideradas de fundamental importância para a composição da paisagem sonora de diversas cidades mineiras, ainda ao longo da primeira metade do século XX, uma vez que diversos municípios do estado tiveram (e ainda tem¹⁴) uma produção agrícola importante, que podemos notar de forma resumida em duas situações: a “política do Café com Leite”, quando o estado de Minas Gerais é apontado como o produtor de leite, enquanto São Paulo é o produtor de café, reforçando aqui a importância da vida no meio rural para a criação de gado; e no ambiente acadêmico voltado para as ciências agrárias, nos exemplos da cidade de Lavras, com a fundação da Escola Agrícola de Lavras em 1908¹⁵ e, mais regionalmente, na cidade de Viçosa, com a inauguração

¹⁴Cf. <https://fjp.mg.gov.br/pib-do-agronegocio-de-minas-gerais-alcancou-r-205-bi-em-2022/>

¹⁵Cf. <https://ufla.br/aceso-a-informacao/10-institucional/sobre-a-ufla/1-historia>

da Escola Superior de Agricultura e Veterinária em 1926¹⁶, atual Universidade Federal de Viçosa (UFV), que vai reforçar a importância da formação de trabalhadores voltados para o meio rural.

Os exemplos citados no parágrafo acima corroboram essa característica rural de diversas cidades de Minas Gerais ainda no século XX e nesse contexto a viola está presente também, além das práticas apresentadas no dossiê, pelas diversas músicas tocadas pelas duplas, que aqui, em consonância com o documento, podemos relacionar com o grande número de citações do ritmo pagode por parte dos violeiros cadastrados, uma vez que a informação referente às duplas foi omitida do dossiê, mas o próprio documento apresenta essa relação pagode/duplas.

2.3 O processo de patrimonialização da viola e o contexto sociocultural mineiro

Conforme apresentado anteriormente, foi a partir da mobilização dos violeiros e do resultado do registro das Folias de Minas que se deu início ao inventário dos bens culturais associados à viola caipira em Minas Gerais. O primeiro passo, de acordo com o dossiê de registro, foi a criação do formulário de cadastro online, disponibilizado em março de 2017, onde os detentores e as prefeituras do estado inseriram as informações que culminaram no mapeamento do fazer e tocar viola no estado (IEPHA, 2018, p. 11).

O formulário de cadastro dos violeiros recebeu respostas durante o ano de 2017 até janeiro de 2018, quando foi “pausado” para finalização do processo, sendo posteriormente reaberto de forma a continuar recebendo respostas, a fim de manter o cadastro atualizado. Durante o período supracitado, o IEPHA recebeu 1311 cadastros de violeiros e/ou tocadores de viola distribuídos em 383 municípios do estado. Tais cadastros, juntamente com a pesquisa de campo realizada pela equipe técnica, culminaram na elaboração do Mapeamento dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, que, de acordo com o dossiê, “foi a principal fonte de pesquisa” (IEPHA, 2018, p. 12).

Nas pesquisas de campo, foram realizadas entrevistas com 50 tocadores e seis fabricantes de algumas regiões do estado mineiro, além de outras pessoas relacionadas ao meio da cultura popular e da música mineira, sem a apresentação de uma justificativa para a não contemplação de todas as 12 mesorregiões do estado, direcionando o foco do trabalho de

¹⁶Cf. <https://www.ufv.br/historia/>

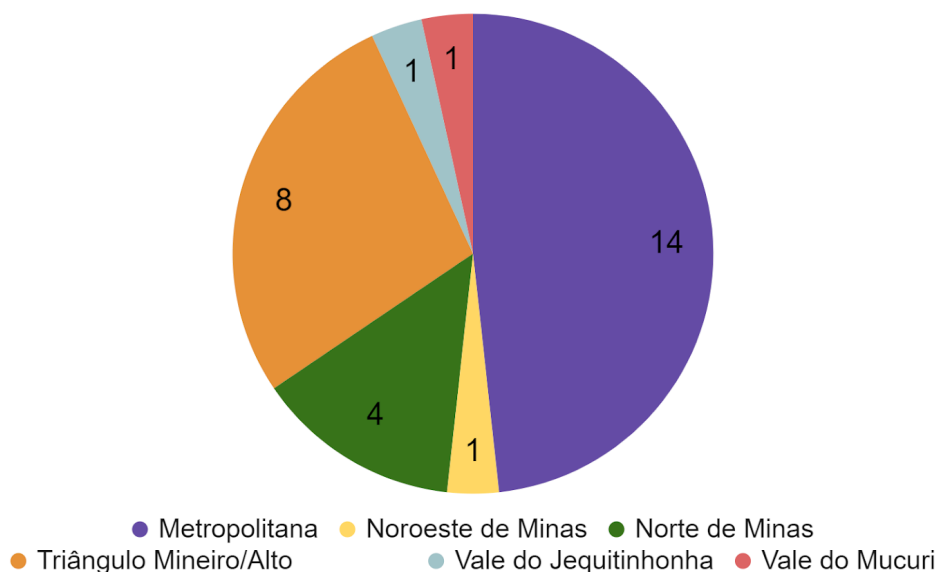
campo para a porção mais ao norte do estado, se dividíssemos Minas Gerais em duas partes a partir da capital mineira.

As seis mesorregiões contempladas nas entrevistas foram Norte de Minas, Vale do Jequitinhonha, Vale do Mucuri, Noroeste, Triângulo Mineiro/Alto Paranaíba e Região Metropolitana de Belo Horizonte. As três mesorregiões localizadas mais ao sul do estado mineiro, Campos das Vertentes, Zona da Mata e Sul/Sudoeste, apesar de juntas se aproximarem de 35% do total de violeiros cadastrados, não tiveram sequer um violeiro entrevistado (IEPHA, 2018, p. 12).

Entretanto, apesar dessa aparente separação Norte/Sul no desenvolvimento do trabalho de campo, ao observarmos as entrevistas utilizadas no corpo do texto, conforme o gráfico 1, abaixo, vemos uma atenção dada principalmente para relatos de violeiros e demais entrevistados da região metropolitana (IEPHA, 2018, p. 272-275).

Gráfico 1: Região de origem das Citações de Entrevistas

Região de origem das entrevistas citadas



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Ainda sobre a divisão do estado mineiro entre norte e sul, ela é apresentada no dossiê na parte em que se discorre sobre a nomenclatura da viola em Minas Gerais. Além do termo viola caipira, este instrumento “recebe ainda terminologias como: Sertaneja, Paulista, de Queluz, de Arame, Mineira, ou puramente Viola” (IEPHA, 2018, p. 17). Abordando especificamente os dois adjetivos “caipira” e “sertaneja”, é feita uma explanação sobre as discussões acerca da definição das identidades brasileiras, destacando as reflexões de

intelectuais como o sociólogo Antonio Candido, o antropólogo Darcy Ribeiro e o filólogo Antônio Houaiss.

Em resumo, se até o início do século XIX o termo sertanejo era utilizado para designar os habitantes do interior, posteriormente passou a ser utilizado para designar os habitantes do interior do Nordeste, estendendo-se também para parte do norte de Minas Gerais e da região Centro Oeste. Já o termo caipira, surgido a partir da segunda metade do século XIX, refere-se à porção centro-sul do país.

Em uma reflexão mais específica sobre o caipira, Antonio Candido (2010), em *Os Parceiros do Rio Bonito*, livro no qual apresenta os resultados do seu estudo sobre os meios de vida de um agrupamento de caipiras no município de Bofete, no interior de São Paulo, aponta que em grande parte do território brasileiro onde foram empreendidas as expedições das entradas e bandeiras, “as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que pode se chamar de ‘cultura caipira’” (Candido, 2010, p. 43).

Apesar de o foco do estudo supracitado estar no território paulista, ao discorrer sobre os relatos de Saint-Hilaire, Candido (2010) nos apresenta em sua reflexão as distinções estabelecidas entre o paulista e o mineiro por este autor, mas destacando que o mineiro seria o habitante das porções mais centrais do estado, sobretudo as áreas urbanizadas relacionadas com a atividade mineradora. Já os habitantes das porções oeste e sul do estado de Minas Gerais teriam semelhanças com o estereótipo do paulista rústico, o caipira, proposto por Saint-Hilaire (Candido, 2010, p. 52-53).

De acordo com Ribeiro (2015), essas características do caipira estariam relacionadas com o processo de miscigenação do português colonizador com o indígena nativo. Inicialmente, a população paulista tinha como hábitos o cultivo da “mandioca, feijão, milho, abóbora e tubérculos para comer com carne de caça ou com pescado; além do tabaco para o pito, do urucu e da pimenta para condimento e algumas outras plantas indígenas” (Ribeiro, 2015, p. 268). Além do uso de outras técnicas indígenas de lavoura, caça, pesca e coleta de frutos, o autor aponta ainda que “a tralha doméstica, (...) pouco diferia da disponível numa aldeia indígena” (Ribeiro, 2015, p. 268).

A influência portuguesa, em oposição aos hábitos incorporados dos indígenas, estavam no

uso de roupas simples, do sal, do toucinho de porco e numa culinária mas fina; na posse de alguns instrumentos de metal e de armas de fogo; na candeia de óleo para alumiar, nalguma guloseima, como a rapadura, e na

pinga de cana que sempre se destilou; além da atitude sempre arrogante. (Ribeiro, 2015, p. 268)

Todavia, além das influências, Ribeiro (2015) também aponta um processo transculturativo que culminou em um modo de vida rude e pobre:

Do tronco português, o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das sociedades agrárias tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena, perdera a autonomia da aldeia igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o virtuosismo de artesãos, cujo objetivo era viver ao ritmo em que seus antepassados sempre viveram. (Ribeiro, 2015, p. 269)

Mais especificamente no contexto do estado mineiro, ao discorrer sobre a cultura caipira, Ribeiro (2015) aponta que a atividade mineradora transformou a região das Minas Gerais na mais rica e populosa da colônia, dispondo de grandes áreas urbanas que contavam com “uma vida social brilhante, servida por majestosos edifícios públicos, igrejas amplas de primorosa arquitetura barroca, casas senhoriais assobradadas e ruas pedradas engalanadas com pontes e chafarizes de pedra esculpida” (Ribeiro, 2015, p. 277), criando também uma camada social de artífices e músicos que “faziam arquitetura e pintura da mais alta qualidade, criando uma variante brasileira do barroco; (...) e compunham música erudita, primorosamente orquestrada” (Ribeiro, 2015, p. 277).

Entretanto, conforme o mesmo autor, ao final do século XVIII,

(...) com a decadência da mineração, toda a área submerge numa economia de pobreza, com a regressão cultural resultante. (...) Antigos mineradores e negociantes se transformaram em fazendeiros; artesãos e empregados se fazem posseiros de glebas devolutas. Cidadinos ruralizados espalham-se pelos matos, selecionando as terras já não pela riqueza aurífera, mas por suas qualidades para moradia e cultivo. Fazem-se roceiros de lavouras de subsistência, criadores de gado, cavalo, de burros e de porcos, espriando-se pelas vastidões dos vales que descem e se abrem das serranias onde se explorava o ouro. (Ribeiro, 2015, p. 279 - 280)

Ribeiro (2015), acrescenta ainda que a população da região Centro-Sul do Brasil, nesse momento pós ciclo do ouro, reencarna as

(...) formas de vida arcaica dos velhos paulistas (...), esforçando-se por atingir níveis mínimos de satisfação de suas necessidades. O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira rústica, que se cristaliza como *área cultural caipira*. É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal, a língua portuguesa, por toda a área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda por áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira, ocupada por uma população

extremamente dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o surto minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava, a paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira. (Ribeiro, 2015, p. 281)

Em síntese, conforme nos aponta Alem (2023):

Caipira designava o homem e a mulher do campo, cujos traços culturais formavam um tipo social pejorado, remetiam à gente rústica e pobre, sem instrução escolar e etiqueta no trato social, que não sabia se vestir bem e se apresentar em público. Podia também designar mais genericamente o habitante do interior paulista ou mineiro, seja do campo ou das pequenas vilas e cidades. (Alem, 2023, p. 78)

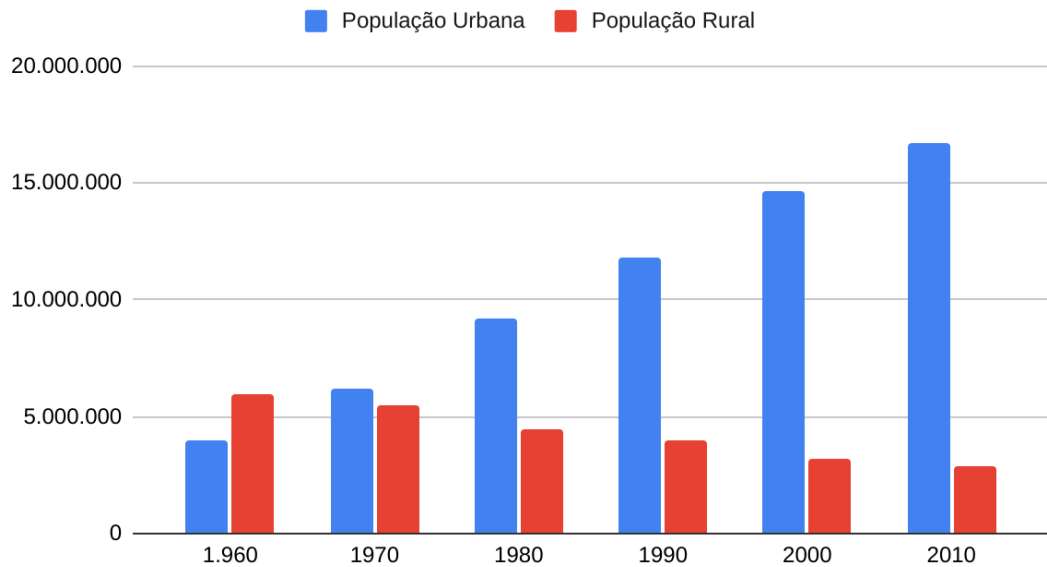
Mais adiante, discorrendo sobre as designações relacionadas ao termo caipira, Alem (2023), complementa que, em sua maioria, as representações difundidas por diferentes meios, especialmente as literárias e acadêmicas, embora definam de forma genérica o “homem do campo e provinciano”, referiam-se “mais a camponeses, colonos, agregados, trabalhadores rurais sem terras, peões, do que a proprietários do campo” (Alem, 2023, p. 78).

Ante o exposto, é pertinente afirmar que a denominada cultura caipira se faz presente no estado mineiro, em especial no período posterior à exploração aurífera. Tal fato pode ser exemplificado ainda nas décadas posteriores quando temos as regiões brasileiras supracitadas se destacando no cenário agropecuário brasileiro.

Uma característica, mais especificamente no estado mineiro, que vai ao encontro dos relatos apresentados acima, reforçando a ruralidade do estado, diz respeito às suas características demográficas aos longos dos séculos XIX e XX. De acordo com os dados condensados dos censos demográficos de 1960 a 2010, apresentados no gráfico 2, abaixo, o estado de Minas Gerais só passou a ter uma população urbana maior que a rural a partir da década de 1970 (IBGE, 2010).

Gráfico 2: População urbana e população rural de Minas Gerais

População Urbana e População Rural de Minas Gerais



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Entretanto, apesar de os dados referentes à população urbana apontarem para um crescimento de aproximadamente quatro vezes no período acima descrito, a queda da população rural acontece em um ritmo mais lento, tendo reduzido aproximadamente 50% no mesmo período (IBGE, 2010). Ademais, outro dado importante a se considerar nessa questão da ruralidade mineira é o fato de que diversas cidades mineiras ainda apresentam a população rural maior que a urbana.

De acordo com os dados do Censo de 2010, analisados pela equipe do Jornal Estado de Minas, das 853 cidades mineiras, 164 apresentam uma população rural superior à população urbana (Lobato, 2015). Tal fato nos permite afirmar então que, no mosaico cultural mineiro, ainda existe uma parcela considerável da população que pode ser associada às designações citadas acima, apresentadas por Alem (2023), enquadrando-se como camponeses, trabalhadores rurais, peões e também proprietários rurais, habitando tanto as pequenas cidades e vilas como o campo, trazendo provavelmente, em algumas regiões, a cultura caipira em sua identidade.

Retornando à distinção entre os termos caipira e sertanejo, utilizando as reflexões de Darcy Ribeiro, o dossiê aponta em uma análise mais ampla que:

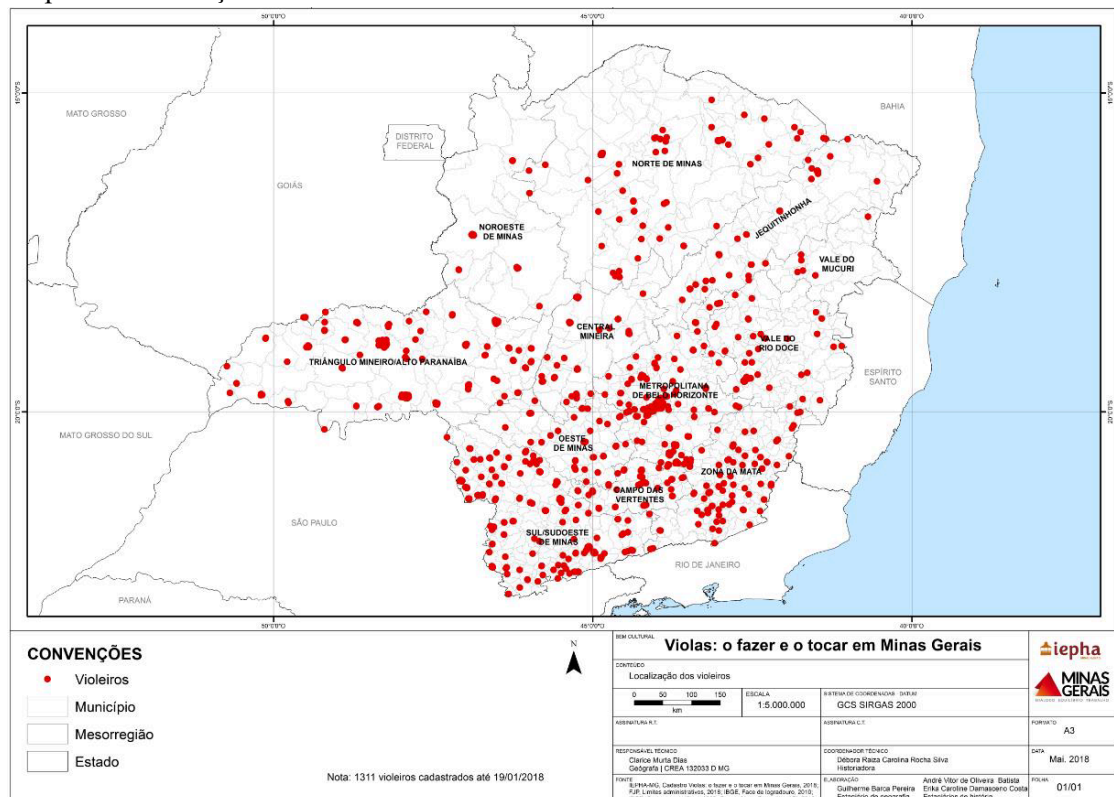
A cultura sertaneja foi forjada a partir da frente de expansão que rompeu das Capitânicas da Bahia e de Pernambuco e que tinha como base a economia agropastoril. Já a cultura caipira se deu a partir do adentramento das bandeiras que partiram da Capitania de São Vicente em direção à região mineira e centro-oeste. (IEPHA, 2018, p. 17-18)

Dessa forma, as duas culturas teriam sido absorvidas na formação do território mineiro, sendo marcas presentes na cultura mineira. Entretanto, uma das justificativas que podemos perceber para a não realização de entrevistas com violeiros de todas as mesorregiões do estado, ainda que apresentada no corpo do texto de forma não intencional, é o fato de que o estado “passou por intensas modificações, por processos de miscigenação, por distintos fluxos migratórios, conjuntura que possibilitou a criação de um mosaico cultural e identitário que atualmente, está diluído e ao mesmo tempo disperso por todo estado” (IEPHA, 2018, p. 17).

Todavia, se o próprio dossiê afirma ser “possível encontrar, por exemplo, sonoridades, expressões e linguagens distintas entre a porção norte e a parte sul do estado” (IEPHA, 2018, p. 17), não podemos deixar de observar que, ao não serem realizadas entrevistas com violeiros das regiões mais ao sul do estado, esses aspectos distintos da cultura mineira que se afirmou existir, foram, de certa forma, relativizados, uma vez que ao tratarmos da cultura caipira, conforme exposto acima, esta teria sido mais difundida principalmente em algumas das mesorregiões que não foram contempladas durante o trabalho de campo.

Ao olharmos o mapa 1, extraído a partir do mapa de distribuição dos violeiros, presente no dossiê, que apresenta os municípios com violeiros cadastrados, podemos observar a presença dos violeiros em todo o território mineiro, com uma concentração da Região Metropolitana de Belo Horizonte em direção ao sul do estado:

Mapa 1: Distribuição dos violeiros no estado de Minas Gerais



Fonte: IEPHA, 2018, p. 19

Chama ainda mais a atenção ao se refletir sobre esse ponto, ao analisar os números de forma mais aprofundada, o fato de que as regiões Noroeste de Minas, Norte de Minas, Vale do Jequitinhonha e Vale do Mucuri, contempladas nas entrevistas, somam aproximadamente 12,5% do dos violeiros cadastrados, tendo sido realizadas entrevistas com no mínimo seis residentes dessas regiões enquanto a região Sul/Sudoeste, que lidera o quantitativo de respostas ao formulário, apresentando 20,69% do total dos cadastros, não teve sequer um violeiro entrevistado (IEPHA, 2018, p. 322-323).

Diante do exposto, nota-se que teria sido plausível no trabalho de campo a realização de pelo menos uma entrevista em cada uma das mesorregiões que não foram contempladas, de forma a evidenciar e corroborar os dados expostos ao longo do dossiê ou de trazer informações que não foram consideradas, a fim de preencher as lacunas, como, por exemplo, com relação às “duplas caipiras”.

Conforme o dossiê de registro nos aponta, o mapeamento oriundo do cadastro de violeiros trouxe informações essenciais para a realização do estudo que fundamentou o registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais como patrimônio imaterial mineiro.

Entretanto, a seleção dos dados que foram condensados e apresentados como referentes às práticas listadas como patrimônio cultural, seja nas respostas do formulário ou no referencial bibliográfico utilizado como embasamento teórico para a elaboração do dossiê, bem como o direcionamento das entrevistas para a porção “centro-norte” do estado, culminaram na não exploração de dados e informações referentes às duplas caipiras, uma vez que a música executada por essas duplas e a prática do tocar em duplas são mais difundidas nas regiões de Minas Gerais que fazem fronteira com o estado de São Paulo e com a região do Centro-Oeste brasileiro, na denominada região cultural caipira¹⁷.

Assim, diversas das manifestações relacionadas ao “catolicismo popular” deixaram de ser praticadas nos centros urbanos e passaram a ser realizadas no ambiente rural e essa ruralidade na qual a viola está inserida em Minas Gerais é exemplificada no dossiê ao analisarmos as expressões culturais selecionadas, principalmente ao localizar a viola “nas manifestações sociorreligiosas, especialmente aquelas tradicionalmente ligadas ao mundo rural” (IEPHA, 2018, p. 118) na parte em que é tratada a “dimensão das práticas musicais”.

¹⁷De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, a região cultural caipira engloba a área do interior paulista, norte e oeste paranaenses, sul e triângulo mineiros, sudeste goiano e matogrossense, onde Cornélio Pires, a partir de 1929, começou a gravar “causos” e fragmentos de cantos tradicionais rurais que culminaram na denominada música sertaneja da primeira metade do século XX.

De forma a apresentar a presença e a importância da viola nessas práticas, o dossiê apresenta o relato de jornalista Carlos Felipe Horta:

O “povinho” não tinha acesso aos instrumentos da música barroca, o “povinho” não tinha acesso às grandes composições (...), o “povinho” (...) tocava, cantava, se reunia nas fazendas, fazia sua mistura de música negra, com música portuguesa, com música popular, e qual instrumento ele usava? E mais uma vez a gente fala, o instrumento básico de melodia e não de percussão era a viola (...) e isso fez com que a gente tivesse um aprofundamento muito grande de violeiros e de violas. (...). E que servia pras festas populares.

(...) Essencialmente o congado mineiro não existe sem viola, embora comece a não ter mais viola, é um processo inclusive de destruição um pouco do tradicional. Não existe folia de reis sem viola, não existe um guaiano e, principalmente, não existe uma catira sem viola, a catira é basicamente a viola. (Horta apud IEPHA, 2018, p. 118-119)

A partir desse relato, o dossiê apresenta “o entendimento de que o universo das violas em Minas Gerais está, em suas bases, indissociado das práticas populares tradicionais” (IEPHA, 2018, p. 119) e que os dados surgidos na elaboração do mapeamento serviram para corroborar “a noção historicamente instituída de que há uma grande diversidade de práticas festivas culturais, lúdicas e religiosas no território mineiro, indo além e ampliando o entendimento de que as violas integram vários desses momentos” (IEPHA, 2018, p. 121).

A primeira manifestação cultural apresentada no subtítulo da dimensão das práticas musicais no dossiê referente ao contexto sociorreligioso são as Folias, cujo índice de citação alcançou os 35,16% de respostas no cadastro de violeiros. Conforme apresentado anteriormente, aproximadamente 1000 dos mais de 1300 grupos de folia cadastrados apresentaram a viola como instrumento principal, sendo, de acordo com o dossiê, “certamente, uma das mais expressivas fontes de violas e violeiros verificados no contexto mineiro” (IEPHA, 2018, p. 121).

Ao abordar a sonoridade das violas nas folias, o dossiê apresenta o relato do violeiro Zé Limão, que traz uma comparação entre o som produzido pelas violas artesanais e o som das violas produzidas em escala industrial e seu uso no ambiente rural, reforçando também este ambiente como o local de performance das folias:

(...) Mais eu quero saber de tocar lá no mato onde não tem eletricidade, não tem nada e sai. A vantagem das violas de primeira é que eram feita todas pra isso, pra tocar aonde não existia eletricidade. E hoje qualquer viola dá som, se ela der afinação, está boa. Pra nós, pra folia, se ela não der o som assim como é que eu canto nas casas? Não tem como. (Pereira apud IEPHA, 2018, p. 123)

Ao apresentar os Batuques, Lundus, Sussas e Danças de Carneiro relacionados com os momentos de diversão após os momentos religiosos das Folias (IEPHA, 2018, p. 130), indiretamente o dossiê relaciona essas práticas com o ambiente rural, sendo elas difundidas

“especialmente em territórios ocupados por comunidades negras” (IEPHA, 2018, p. 130). Além dessa relação com a matriz afro-brasileira, o dossiê apresenta que:

As informações provenientes do Norte, de modo muito particular, fornecem importantes subsídios para compreensão de como tais práticas estão arraigadas na cultura dessa porção territorial do estado, principalmente a partir da significativa quantidade de comunidades tradicionais, que são as principais responsáveis por sua manutenção ao longo do tempo. (IEPHA, 2018, p. 132)

Ao expor as informações referentes à Dança de São Gonçalo, o dossiê traz dois relatos oriundos da mesorregião Norte, que reforçam a presença dessa prática no meio rural. O primeiro relato é da senhora Dalva Correia, moradora do distrito de Barra do Guaicuí, no município de Várzea da Palma, extraído do Inventário do Rio São Francisco. (IEPHA, 2018, p. 138). Já o segundo relato transcrito, do violeiro Domingos Corrêa, traz a afirmação de que a Dança de São Gonçalo “é uma tradição entre as comunidades” (IEPHA, 2018, p. 139).

Outra expressão musical apresentada no dossiê, que traz de forma explícita sua relação com o meio rural, é o Catira. De acordo com as informações presentes no dossiê, “o Catira, também chamado de Cateretê, é uma performance musical e coreográfica ancorada em práticas culturais que foram gestadas no âmbito rural, também chamado caipira” (IEPHA, 2018, p. 141).

Diferentemente das manifestações apresentadas acima, onde a viola figura juntamente com outros instrumentos como rabeca, sanfona, caixa e pandeiro, os grupos de Catira geralmente “são compostos por um ou dois violeiros que ficam na extremidade entre as duas filas formadas pelos dançantes que desenvolvem coreografias específicas de determinados ritmos tocados na viola” (IEPHA, 2018, p. 141).

Contudo, uma outra característica marcante da musicalidade do Catira, pode ser relacionada com a música caipira performada pelas duplas. Conforme o dossiê, “a música é entoada e cantada pelos violeiros de forma duetada, ou seja, enquanto um faz a melodia, o outro acompanha em um tom diferente, em terça ou em quinta” (IEPHA, 2018, p. 141), característica semelhante à interpretação das duplas, conforme veremos adiante.

Um outro fato que corrobora essa relação aqui estabelecida entre o Catira e a música das duplas é que “especialmente no aspecto da música, a viola se apresenta como elemento fundamental, posto que extremamente necessária para a execução da Moda e do Recortado” (IEPHA, 2018, p. 144-145), visto que “a Moda de Viola é considerada uma modalidade musical característica da chamada cultura caipira” (IEPHA, 2018, p. 144).

Além disso, um último aspecto percebido nas informações relacionadas às características do Catira, é que, se enquanto as informações e relatos relacionadas aos

Batuques têm como origem a região Norte do estado, para corroborar o referencial bibliográfico utilizado para tratar do Catira, o dossiê apresenta relatos de violeiros da porção sul do estado, como o extraído do cadastro de Sebastião Batista, de Claraval, no Sul/Sudoeste, e os relatos oriundos de entrevistas com Vinícius Teles e Paulo Cury, de Uberaba, no Triângulo Mineiro/Alto Paranaíba, bem como o do senhor Odorino Siqueira, de Betim, na mesorregião Metropolitana (IEPHA, 2018, p. 141-148).

Assim sendo, observa-se que o aspecto da ruralidade do estado mineiro fica evidente no processo de registro a partir das expressões culturais selecionadas, bem como as características do patrimônio imaterial brasileiro anteriormente discutidas, como a matriz afro-brasileira e as práticas populares tradicionais.

Uma outra especificidade percebida nas práticas selecionadas para compor o quadro do patrimônio imaterial é o caráter coletivo em que essas manifestações ocorrem, assimilando de forma genérica a presença desse termo nas legislações estadual e federal, uma vez que a legislação estadual, ao abordar os quatro livros de registro, apresenta uma diferenciação apenas no enunciado do parágrafo, sendo a descrição dos livros semelhantes à legislação federal:

§ 1º - O registro dos bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural mineiro será efetuado em quatro livros, a saber:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas. (Minas Gerais, 2002)

Como pode ser observado no trecho acima, apesar de o aspecto coletivo estar diretamente relacionado no texto ao registro dos saberes e ao registro dos lugares, nota-se que essa característica foi correlacionada também para o registro das formas de expressão.

Todavia, embora a musicalidade das duplas também se faça presente na paisagem sonora do estado, relacione-se com o ambiente rural e se encontre amplamente difundida no território mineiro a partir do século XX, em especial na região de predominância da cultura caipira, tal expressão não foi discutida enquanto uma prática musical relevante para os violeiros mineiros, apesar de se enquadrar enquanto uma manifestação musical, conforme estabelecido para o registro das formas de expressão.

2.4 A viola caipira e a relação passado-presente no dossiê

A análise realizada pelo IEPHA e apresentada no dossiê de registro traz uma separação que devemos considerar nesse estudo, por se assemelhar ao que fora praticado pelo SPHAN nos tempos de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Ao fazer a contextualização da viola no capítulo 2 do dossiê, é possível perceber uma distinção de contextos ao se tratar períodos históricos diferentes e práticas incluídas como patrimônio cultural.

Ao refletir sobre a presença da viola em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX no subtítulo 2.2 - *Lugar sociocultural da viola entre os séculos XVIII e XIX*, as análises no texto do dossiê de registro são realizadas buscando evidenciar a presença da viola e das práticas nas quais esse instrumento está inserido em todo o território mineiro, de modo a apresentar uma “tradição histórica” dessas práticas, evidenciando o meio rural (IEPHA, 2018, p. 40 - 65).

No subtítulo, são apresentados diversos fatos que apresentam a viola caipira presente no estado mineiro desde o século XVIII, começando por uma pintura de um tangedor de viola que hoje está localizada no Museu Regional de São João Del Rei, conforme a figura 5:

Figura 5: Tangedor de Viola - Século XVIII - Diamantina



Fonte: IEPHA, 2018, p. 41

Na pintura anterior, temos a representação de “um homem que utilizava trajes de alguém que possuía classe ou ocupação de distinção social na colônia, tais como chapéu de copa alta, cabelo em tamanho mediano, caso comprido e laço ao redor do pescoço” (IEPHA, 2018, p. 41), fato que, conforme o dossiê, permite-nos supor que a viola tenha sido utilizada pelas classes mais nobres, até meados do século XVIII, apesar de o fazer musical profissional ser realizado por pardos livres (IEPHA, 2018, p. 42).

Nos parágrafos seguintes do subtítulo, através da pesquisa em jornais de diferentes regiões do estado, o dossiê apresenta a relação da viola com anúncios de fuga de escravos, informando que os indivíduos escravizados, dentre outras características, “era ‘tocador de viola’ e, em alguns casos, que frequentavam os ‘batuques dos negros’, lundus e cateretês” (IEPHA, 2018, p. 43), bem como outras notícias, como uma nota de falecimento de uma musicista da cidade do Serro, que tocava flauta e viola.

Os exemplos citados no dossiê apresentam a disseminação da viola entre os trabalhadores escravizados, uma vez que a informação de o escravo saber tocar viola estava em muitos dos anúncios, mas também reforçam sua presença em outros níveis sociais. Relatos de alguns viajantes que passaram por Minas Gerais desde o começo do século XIX também endossam essa difusão da viola pelo estado mineiro, indicando o uso relevante de instrumentos de corda nos batuques, uma vez que

A despeito da marcante presença dos instrumentos musicais percussivos nos batuques e danças feitas pela população negra, fontes documentais apontam que a viola também compunha a sonoridade do ambiente de divertimento promovido pela prática dessas expressões. (IEPHA, 2018, p. 49)

No dossiê de registro, a segunda prática cultural citada em que a viola se faz presente, dentro do conjunto das expressões culturais de matriz africana, é o Congado, também denominado Reinado. De acordo com o IEPHA:

O congado é uma manifestação cultural que associa valores e crenças culturais africanas, luso-espanholas e ameríndias e que, tendo sido desenvolvida em solo brasileiro, configurou-se numa das mais expressivas **tradições culturais** de Minas Gerais. (IEPHA, 2018, p. 51, grifo nosso)

Conforme o dossiê, o congado estaria presente no estado mineiro desde o início do século XVIII, sendo uma manifestação cultural praticada por negros escravos e libertos, estando relacionadas com irmandades religiosas, principalmente as de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, englobando em torno de si distintas manifestações culturais, denominadas por Saul Martins de *família de sete irmãos*, sendo então: Candomblé, Moçambique, Congo, Vilão, Catopé, Marujada e Caboclinho (IEPHA, 2018, p. 51-52). Ainda de acordo com o IEPHA, o uso mais comum da viola no congado seria nas Marujadas, em

homenagem a Santa Efigênia e nas guardas de Congo e Catopés, em devoção à Nossa Senhora do Rosário.

Para reforçar a presença da viola no congado desde o século XVIII e sua permanência nessa manifestação pelos séculos que se seguiram, o dossiê apresenta duas ilustrações, figuras 6 e 7, de autoria atribuída a Carlos Julião (1740-1811), viajante e oficial do exército português, onde, por ser a viola “um dos únicos instrumentos de cordas presentes no Brasil” (IEPHA, 2018, p. 54) quando da produção dos desenhos, provavelmente os instrumentos empunhados nos desenhos remetam a ela, seguidos de duas fotografias de congados de Nova Lima e Queluz de Minas, atual Conselheiro Lafaiete, figuras 8 e 9.

Figura 6: Cortejo da Rainha negra na Festa de Reis (Carlos Julião)



Fonte: IEPHA, 2018, p. 53

Figura 7: Coroação de um Rei nos festejos de Reis (Carlos Julião)



Fonte: IEPHA, 2018, p. 53

Figura 8: Congado dos Pretos, Morro Velho - Nova Lima/MG - 1868 (Augusto Riedel/Acervo Biblioteca Nacional)



Fonte: IEPHA, 2018, p. 54

Figura 9: Festa do Reinado em Queluz, 1924 (Sem Autoria / Acervo Biblioteca Nacional)



Fonte: Iepha, 2018, p. 54

Outra prática, cuja origem no estado mineiro remete ao século XVIII, apresentada pelo dossiê, está relacionada com o culto a São Gonçalo do Amarante¹⁸, trazido ao Brasil pelos portugueses no período da colonização (IEPHA, 2018, p. 55). O dossiê apresenta que em Minas Gerais existem sete localidades com alguma referência a São Gonçalo, destacando a Capela de São Gonçalo em Minas Novas, datada da primeira metade do século XVIII, e a Igreja Matriz de São Gonçalo, no distrito de São Gonçalo do Rio das Pedras, no município do Serro, com uma pintura de São Gonçalo datada de 1787.

Em ambas as igrejas citadas, a imagem de São Gonçalo que se faz presente é uma representação na qual ele está segurando um báculo e um livro. Entretanto, uma modificação foi feita na imagem de São Gonçalo em território brasileiro, pois ele passou a ser retratado com uma viola nas mãos “por iniciativa de sua devoção popular no Brasil e ao patronato ao qual foi associado” (IEPHA, 2018, p. 56). De acordo com o violeiro Chico Lobo, “o único local em que ele é representado com a viola na mão, com aquela capa camponesa é aqui no Brasil. Então assim, quando eu vou prá lá (Portugal) ou os portugueses vêm, eles ficam loucos com a imagem de São Gonçalo” (Leite, 2017 apud IEPHA, 2018, p. 57).

Conforme o dossiê, as festas e as danças em homenagem a São Gonçalo seriam praticadas em território brasileiro desde o início do século XVIII, de acordo com um relato do viajante La Barbinais de 1718, onde é apresentada uma festa marcada “pela mistura de

¹⁸São Gonçalo do Amarante tornou-se beato da Igreja Católica em 1561, mas não teve seu processo de santificação finalizado pelo Vaticano.

diferentes grupos sociais, pela presença de elementos pagãos e pela mescla de traços profanos e sagrados, elementos que, na sua perspectiva, tenderiam a marcar o ritual por uma desordem” (Santos, 2009 apud IEPHA, 2018, p. 58), festa essa em que os participantes dançavam ao “som de suas violas” (IEPHA, 2018, p. 58).

Ainda abordando práticas culturais que têm alguma relação com o aspecto religioso, o dossiê apresenta as Folias como “uma das manifestações culturais mais antigas e difundidas no estado de Minas Gerais” (IEPHA, 2018, p. 58), tendo sido introduzida no Brasil “durante o século XVI junto com os primeiros colonos e com a introdução da religião católica, sendo um legado da cultura portuguesa e, especialmente, dos jesuítas” (IEPHA, 2018, p. 58).

Na introdução do dossiê, é apresentada a informação de que “embora o locus principal da viola seja o âmbito rural, seus modos de tocar e fazer estão marcadamente presentes no ambiente urbano desde muito tempo” (IEPHA, 2018, p. 18). Entretanto, a partir dos relatos oriundos das entrevistas e da bibliografia pesquisada como referencial para elaboração do dossiê, observa-se na discussão ao longo do texto uma atenção maior para o contexto rural.

Conforme apresentado anteriormente, a presença das violas nas folias foi verificada quando da realização do processo de registro das Folias de Minas, onde se comprovou o aparecimento da viola como instrumento principal em mais de 75% dos mais de 1300 grupos de folias cadastrados, sendo essa prática apresentada “como uma das práticas culturais responsáveis pela manutenção das violas em Minas Gerais, isto porque, além de ser um dos instrumentos primordiais, estão espalhadas pelas diversas regiões de Minas” (IEPHA, 2018, p. 59).

O dossiê ainda relaciona a prática das folias ao contexto rural com o fim do período áureo da mineração, passando “a ocorrer, principalmente, no ambiente rural e nas cidades do interior, se alastrando depois para os grandes centros urbanos” (IEPHA, 2018, p. 58-59), uma vez que “Minas se tornou um dos centros mais populosos do país, porém, mais voltado para as atividades rurais” (IEPHA, 2018, p. 58).

Por fim, nesses primeiros dois séculos em que a viola se fez presente no estado de Minas Gerais, o dossiê discorre sobre o Catira, prática difundida também no contexto rural,

(...) sendo fruto tanto do contexto da colonização portuguesa, como da conformação de uma cultura caipira. (...) uma expressão descendente direta do cururu e do cateretê, os quais, como já salientado, foram amplamente difundidos nas reduções jesuíticas ao longo dos séculos de catequização. (IEPHA, 2018, p. 59-60)

O Catira é apresentado como outro exemplo de prática cultural também representativa de matrizes outras, uma vez que “as batidas de ascendência ameríndia foram a base performativa da Catira ou Cateretê” (IEPHA, 2018, p. 60), tendo a viola como instrumento

principal em uma prática performativa que tem como características “o repicado de violas entrecortado por palmas, sapateados e a coreografia dos intérpretes” (IEPHA, 2018, p. 60). Ainda de acordo com o dossiê, o Catira está relacionado com o ambiente rural, estando atrelado aos momentos de sociabilidade das populações desse contexto, sendo o seu surgimento relacionado também com a mistura étnica característica da formação social não só de Minas Gerais, mas do Brasil.

Para finalizar a análise da presença da viola caipira em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, o dossiê apresenta a reflexão de mais alguns relatos de viajantes, trechos de poemas, quadrinhas, sonetos e contos publicados em jornais, de forma a evidenciar a relação da viola com o ambiente rural, uma vez que os textos examinados “também faziam essa associação entre a viola e a vida tranquila, mas festiva, do campo” (IEPHA, 2018, p. 61).

O dossiê reforça também a viola como “instrumento elementar das expressões musicais das populações escravizadas e livres pobres” (IEPHA, 2018, p. 68), estando a viola, assim, no final do século XIX, associada às populações excluídas da elite política da sociedade imperial, ocupando um lugar à margem da sociedade.

Nesse contexto de marginalização da viola no final do século XIX, em uma das crônicas analisadas pelo corpo técnico do IEPHA, a viola, os batuques e cateretês, são apresentados “como representantes daquilo que é desagradável, associando-os ao excesso das bebidas e dos barulhos, além de classificar a viola como instrumento de perversão” (IEPHA, 2018, p. 69). Entretanto, apesar desse contexto de desvalorização, “a viola, assim como as manifestações culturais associadas a ela, permaneceram presentes no meio popular se sustentando ao longo dos anos” (IEPHA, 2018, p. 69).

Porém, ao abordar os séculos XX e XXI no subtítulo *2.4 - As violas nos séculos XX e XXI: outro capítulo da história*, o território mineiro deixa de ser o contexto principal, sendo realizada uma explanação acerca da “música caipira” apresentada a partir do contexto do êxodo rural, com a urbanização e industrialização do Brasil, chamando a atenção em diversos momentos para a difusão radiofônica da música caipira, iniciada pelos trabalhos de Cornélio Pires (IEPHA, 2018, p. 89-103).

Essa separação em dois momentos fica ainda mais evidenciada quando se observa que, entre os dois subtítulos que dividem a “história” da viola em dois séculos para cada, está inserido um subtítulo que aborda a prática da construção de violas no estado, apresentando uma separação textual entre esses dois “momentos históricos da viola”.

A disposição dos dados no dossiê elenca então, primeiramente o subtítulo *2.2 - Lugar sociocultural da viola entre os séculos XVIII e XIX*, com 25 páginas, o subtítulo *2.3. Processo*

histórico de fabricação das violas em Minas Gerais, que aborda o saber-fazer dos luthiers de forma contínua, do século XVIII ao século XXI com 24 páginas e, por fim, o subtítulo 2.4 - *As violas nos séculos XX e XXI: outro capítulo da história*¹⁹, com 15 páginas.

As informações assim dispostas no dossiê apresentam, no que se refere às práticas musicais, um “antes” com valor patrimonial e o “outro capítulo da história”, onde as duplas estão inseridas na música caipira, mas sem ter seus valores e referências refletidos aprofundadamente durante o processo de registro.

Tal separação no corpo do texto nos remete às décadas iniciais de atuação do SPHAN, sob a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, conforme as análises realizadas no subtítulo 1.1 desta pesquisa, apontando também, nesse processo de registro realizado pelo IEPHA, para um interesse por um distanciamento histórico, utilizando a ideia de antigo, ao apresentar algumas das práticas patrimonializadas presentes no estado há mais de três séculos, como um dos valores para legitimar o título de patrimônio.

2.5 A ressonância das duplas na paisagem sonora dos séculos XX e XXI

Ao analisar o dossiê, deve-se considerar que ele apresenta informações referentes aos violeiros e, nesse caso, aos dados por eles informados no formulário de cadastro disponibilizado no site do IEPHA. O pagode, ritmo característico da música caipira, atualmente chamada também de “música sertaneja raiz”, lidera a listagem, sendo seguido do cururu e da guarânia, ritmos que também são muito utilizados nesse gênero musical, reforçando aqui a significância das duplas, uma vez que, na década de 1960, “a viola ainda estava fortemente arraigada em duplas como Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho e Tião Carreiro e Pardinho” (IEPHA, 2018, p. 100) e “tradicionalmente a música sertaneja é interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico” (Albin, c2021a).

Salientamos aqui que a expressão “música sertaneja raiz” acima utilizada diz respeito à música performada e difundida pelas duplas caipiras na primeira metade do século XX. Rosa Nepomuceno (1999), nas primeiras páginas de seu livro *Música caipira: da roça ao rodeio*, traz uma exemplificação dessa distinção entre caipira e sertanejo, dentro do espectro musical, após quase um século de radiodifusão da música sertaneja.

¹⁹ No dossiê o subtítulo 2.4 está enumerado como 2.5, provavelmente por erro de digitação.

Ao abordar o falecimento de Leandro, da dupla “Leandro e Leonardo”, em 23 de junho de 1998 e do músico João Pacífico, em 30 de dezembro de 1998, este último compositor de clássicos caipiras como “Cabocla Tereza”, “Pingo D’água” e “Mourão da Porteira”, entre outras, gravados pela dupla “Tonico e Tinoco” e várias outras duplas, Nepomuceno (1999) faz a seguinte ponderação: “se o compositor caipira vivera até ser esquecido, o moço sertanejo que passou velozmente pelo planeta teve, em contrapartida, a glória de um funeral espetacular” (Nepomuceno, 1999, p. 22).²⁰

Volpe (2016), analisando as políticas públicas brasileiras relacionadas ao patrimônio musical, apresenta um “mapa musical” elaborado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, datado de 1954, fruto do Movimento do Folclore Nacional. No mapa 2, vemos a relação da viola com a música caipira, através da “moda-de-viola”, que está presente na porção que vai da região central de Minas Gerais em direção ao oeste do estado, abrangendo da fronteira com a porção mais oeste da Bahia, passando por parte dos estados do centro-oeste até a fronteira com a porção noroeste do estado de São Paulo, englobando também parte da Região Sul do Brasil, compreendendo, assim, parte da anteriormente citada região cultural caipira.

²⁰A distinção apresentada por Nepomuceno (1999) ajuda a esclarecer o uso na nomenclatura atualmente. Se no início da radiodifusão da música caipira, esse gênero era também denominado música sertaneja, atualmente, a partir das transformações musicais ocorridas, o uso do adjetivo raiz é utilizado para se referir à música caipira, enquanto em contrapartida as expressões sertanejo romântico ou música sertaneja romântica são utilizadas para se referir às músicas difundidas principalmente a partir da década de 1970.

ponto de se firmar como elemento cultural nos espaços em que andaram e se fixaram as bandeiras. (Vilela, 2010. p. 328-329)

Sobre a região denominada Paulistânia, Vilela (2010) discorre:

Chama-se de Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região essa que coincide com as áreas de acomodação do que entendemos por cultura caipira, ou seja, São Paulo, Sul de Minas e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte do Tocantins e norte do Paraná. (Vilela, 2010, p. 342)

A moda de viola, segundo o pesquisador e violeiro Roberto Corrêa (2014), “é narrativa extensa, história **cantada em dueto**, na maioria das vezes, com dez, doze ou mais estrofes. Seus temas são diversos e exprimem a lida, as paixões, a vida e a morte, o cotidiano e o fantástico do meio rural” (Corrêa, 2014, p. 94, grifo nosso). Tal dado, de acordo com a explanação de Corrêa e apresentado imagetivamente por Volpe, reforça também essa referência às duplas caipiras como manifestação na qual a viola se faz presente no estado mineiro.

O contexto em que as duplas caipiras estão presentes no cenário cultural brasileiro, com as gravações musicais e a radiodifusão a partir das primeiras décadas do século XX, é também um contexto de várias mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas. Uma das mudanças abordadas pelo dossiê diz respeito ao “êxodo do trabalhador rural para os centros urbanos em busca de trabalho, melhores condições de vida e remunerações” (IEPHA, 2018, p. 90).

Ao abordar a vinda da viola do meio rural para o meio urbano, Nepomuceno (1999) apresenta o seguinte relato:

Ao mesmo tempo em que o caipira debandava em direção à cidade, ele não se desfez de sua violinha. Ela não ficou esquecida atrás da porta. Esculpida em boa madeira, com seus cinco pares de cordas duplas, de arame, som meio frouxo - não podiam ser muito esticadas, porque arrebentavam -, era seu luxo, sua riqueza. Afinada da mesma forma como faziam o pai, o avô e o bisavô, garantia sua diversão, em qualquer canto que arranchasse, em qualquer cidade que o abrigasse. (Nepomuceno, 1999, p. 27 - 28)

Ainda nesse contexto, ocorre também uma transformação no modo de se fabricar a viola. Com o início da produção industrial de instrumentos, as fábricas, já habituadas a confeccionar violões, passaram a produzir também violas, mas trazendo modificações em relação aos modelos tradicionais:

As alterações estruturais modificaram a escala, que passou a chegar até a boca do instrumento e conseqüentemente, o número de trastos, que passou de dez a doze. As cravelhas de madeira foram substituídas por tarraças de metal e os adornos da marchetaria foram drasticamente reduzidos, sendo mais comum o uso apenas da roseta em volta da boca da viola. (IEPHA, 2018, p. 90)

Tais modificações no instrumento, surgiram também como meio de atender às necessidade do novo contexto cultural, onde a música performada na viola passa a ser gravada e também transmitida em programas de rádio, seja em apresentações ao vivo ou pela reprodução de fonogramas.

Esse momento inicial da radiodifusão da música caipira tem como um dos principais responsáveis o pesquisador e humorista Cornélio Pires com seu trabalho de coleta, gravação e difusão de fragmentos de cantos tradicionais. Nesse primeiro momento, as canções lançadas traziam como temática a vida do homem do campo e o ambiente rural, pois “o gênero era conhecido como música caipira, cujas letras evocavam a beleza bucólica e romântica da paisagem, assim como o modo de vida do homem do interior em oposição à vida do homem da cidade” (Albin, 2021).

Conforme nos aponta Ivan Vilela (2011):

(...) a música sertaneja e sua radiodifusão operaram como fatores aglutinantes e reenraizantes dos valores de vida do camponês caipira, agora urbano. A música sertaneja agiu como mantenedora dos valores referenciais deste povo no momento e após o êxodo rural. (Vilela, 2011, p. 249)

Uma canção que exemplifica muito bem os parágrafos anteriores no que diz respeito à temática é “Tristeza do Jeca”, de 1918, que, em um tom nostálgico, apresenta um caipira que “não se interessa pelo meio rural da miséria, das catástrofes naturais, mas o íntimo e sentimental, e foi nesse seu tom que a música, caipira ou sertaneja, ganhou sua forma” (Haag, 2009, p 80), sendo gravada ao longo do século XX e também no século XXI por várias duplas caipiras, como Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Pena Branca e Xavantinho, sendo também gravada por duplas e cantores atrelados ao “sertanejo romântico” e ao “sertanejo universitário”.

Nestes verso tão singelo, minha bela, meu amor
 Pra você quero contar o meu sofrer e a minha dor
 Eu sou como o sabiá, quando canta é só tristeza desde o gaio onde ele está
 Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade
 Eu nasci naquela serra num ranchinho beira chão
 Tudo cheio de buraco d'onde a lua faz clarão
 Quando chega a madrugada, lá no mato a passarada principia um baruião
 Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade
 Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar
 Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar
 O choro que vai caindo devagar vai se sumindo, como as água vão pro mar
 Nesta viola eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade (Oliveira, 1918)

O instrumento utilizado pelo caipira retratado na música é a viola, que, na maioria das músicas gravadas pelas duplas, figura como instrumento principal acompanhado do violão e,

em alguns casos, formando par com outra viola. Assim como na música acima, diversas outras canções performadas pelas duplas não apenas utilizam a viola como um dos instrumentos harmônicos e às vezes melódicos, mas também apresentam em sua composição textual a viola como o instrumento utilizado pelo homem do campo, de forma a reforçar a relação do caipira com ela.

Conforme apresentado anteriormente, a viola, enquanto um instrumento relevante na cultura mineira, esteve presente no ambiente urbano, mas foi amplamente difundida no ambiente rural. Ivan Vilela (2010), abordando um contexto espacial mais amplo, afirma que “durante todo o processo de legitimação da viola como um instrumento brasileiro, ela, de uma forma ou de outra, esteve ligada ao fazer do campo, mesmo quando era um instrumento cidadão nos séculos XVIII e XIX” (Vilela, 2010, p. 335).

Em um ponto anterior do trabalho citado acima, Vilela (2010) chama a atenção para a relação urbano/rural de algumas manifestações culturais em que se encontra a viola. Segundo o autor, “inúmeras manifestações que achamos serem tipicamente rurais desde seu surgimento tiveram sua origem nos centros urbanos da colônia, como é o caso da dança de São Gonçalo e das folias de reis e do Divino” (Vilela, 2010, p. 328).

Se as práticas citadas acima e outras práticas culturais estavam atreladas inicialmente ao meio urbano e posteriormente migraram para o meio rural, a música caipira, em um primeiro momento, apresenta-se como uma expressão musical que remete ao sentido contrário. Conforme nos aponta o dossiê do IEPHA, nas primeiras décadas do século XX, “a viola foi o instrumento que contribuiu para o processo de trazer o campo para a cidade num período em que a urbanização e a industrialização reformulavam os meios de vida da população rural” (IEPHA, 2018, p. 91).

Nesse contexto do êxodo rural, a viola retorna à cena urbana, com uma das referências culturais das populações rurais que passaram a residir no meio urbano, uma vez que “era através da música que ‘vem da roça’, da musicalidade ‘caipira’, que o homem do campo se recriava e reafirmava identidades no espaço urbano” (IEPHA, 2018, p. 91).

Devemos destacar aqui que, nesse momento inicial, “parte das duplas não era propriamente formada por camponeses e a própria busca por novos artistas fez músicos urbanos como Raul Torres, direcionarem sua produção para a música sertaneja” (Vilela, 2010, p. 337). Além disso, ao abordar a presença da viola nesse momento do início da radiodifusão no Brasil, o autor aponta para a presença das duplas na produção da música sertaneja desde os primórdios desse gênero musical.

Abordando o início dos trabalhos de Cornélio Pires com sua “Turma Caipira”, Nepomuceno (1999) aponta que duplas como “Zico Dias e Ferrinho, os irmãos Caçula e Mariano (tio e pai de Caçulinha), Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Lourenço e Olegário, entre outros” (Nepomuceno, 1999, p. 110) foram levadas para a cidade de São Paulo por Cornélio para a gravação dos primeiros discos.

O dossiê do IEPHA, ao abordar a formação das primeiras duplas, aponta para o fato de que, a maioria delas, nesse contexto inicial da radiodifusão da música caipira, eram “originárias do estado de São Paulo” (IEPHA, 2018, p. 94). Entretanto, um relato de Cornélio Pires apresentado por Nepomuceno (1999), destaca que este divulgador do universo rural teria andado pelas terras “do interior paulista, mineiro e fluminense” (Nepomuceno, 1999, p. 27).

Outro aspecto apresentado por Nepomuceno (1999) diz respeito à transterritorialidade das práticas culturais nas quais a viola está presente. Abordando a prática das folias, dentre outras, esta autora indica “as Folias de Reis, comandadas por violeiros, que se estendem do Natal ao Dia de Reis, ainda tão populares no interior mineiro, reino dos catireiros, quanto em algumas regiões do interior paulista, terra de cururueiros” (Nepomuceno, 1999, p. 28) como prática presente no cotidiano das novas gerações de violeiros.

Conforme Vilela (2010), as primeiras gravações foram feitas tanto no formato violão e viola, como também com a utilização de outras formações instrumentais já utilizadas para as gravações de choro e samba, incluindo outros instrumentos como “violinos, flautas, tuba, havaiano e até triângulo” (Vilela, 2010, p. 337). Porém, é a partir da experiência da radiodifusão que as duplas, que se configuraram como a formação convencional da música sertaneja, irão surgir e se firmar na primeira metade do século XX:

Assim, jovens do interior que ouviam essas músicas em suas casas passaram a produzi-la, mas com uma sonoridade mais próxima do campo; o som das festas folclóricas, das folias, dos cateretês, sincretizados em dois instrumentos, a viola e o violão. As duplas que surgiram nos anos 1940, das quais Tônico e Tinoco, Sulino e Marrueiro e Zé Carreiro e Carreirinho são expressão maior, imprimem na música caipira as marcas que ficaram: **a dupla, a viola e o violão.** (Vilela, 2010, p. 337, grifo nosso)

A difusão da música performada pelas duplas através das ondas do rádio é exemplificada no dossiê do IEPHA a partir de uma citação do violeiro Paulo Freire, apontando como a música sertaneja adentrou e tomou conta deste espaço:

As pequenas fábricas que tinham expediente depois das seis horas da tarde deixavam sempre o rádio ligado nos programas sertanejos. Os que acordavam cedo tomavam café ao som da viola. Os programas se multiplicavam, com apresentações de diferentes duplas, uns com mais sucesso, outros com carreira relâmpago. Era uma verdadeira febre. O caipira se transformava em um sucesso nacional. (Freire, 2012 apud IEPHA, 2018, p. 95)

Mais especificamente no contexto mineiro, reforçando a difusão da música caipira e sua presença na paisagem sonora mineira ao longo dos séculos XX e XXI, o dossiê apresenta a criação do programa de rádio *A Hora do Fazendeiro*, criado em 7 de setembro de 1936 pela Rádio Inconfidência e ainda em execução, que se apresenta como “o mais antigo e tradicional programa do rádio brasileiro, com informações gerais, dicas e informações essenciais para os produtores rurais, entrevistas com técnicos agrícolas e pecuários, além da autêntica música sertaneja de raiz” (Rádio Inconfidência, 2018). Consta na programação dessa emissora ainda o programa *Estação Caipira*, programa diário com duas horas de duração, voltado também para a música sertaneja raiz.

Tal como na Rádio Inconfidência, diversas outras emissoras em Minas Gerais trazem em sua grade programas voltados para a música sertaneja²², alguns executando exclusivamente a música caipira, também denominada música sertaneja raiz, e outros incorporando também músicas que se intitulam sertanejas, como o sertanejo romântico e o sertanejo universitário.

Desse modo, assim como as Folias se fazem presentes no universo dos violeiros além das fronteiras do estado mineiro, é possível estabelecermos que a música caipira performada pelas duplas, amplamente difundida no estado paulista, também se faz presente de forma marcante na paisagem sonora mineira a partir desse aspecto da radiodifusão, mas não apenas através desse contexto, conforme discutiremos no próximo capítulo.

De forma breve, uma vez que o objeto desta pesquisa diz respeito à presença das duplas caipiras na paisagem sonora mineira e não à música sertaneja como um todo, em relação a esse aspecto das diferentes denominações e variações da música sertaneja, iremos propor neste trabalho uma divisão mais genérica.

Em um primeiro momento, temos a “música sertaneja” caracterizada pelas duplas, utilizando a viola e o violão, conforme grifado na citação da página anterior, também denominada de música sertaneja raiz ou música caipira. Em um segundo momento, conforme Waldenyr Caldas (1979), com o advento do “ritmo jovem” da Jovem Guarda, surge a partir da apropriação da música sertaneja pela indústria cultural uma nova vertente musical, denominada por alguns autores de sertanejo romântico.

²²Em uma breve pesquisa em um site de buscas *online* é possível achar diversos outros exemplos em Minas Gerais, como os programas: *Nossa Terra Nossas Canções*, da rádio Viçosa FM, em Viçosa, *Manhã Sertaneja*, da rádio Cidade FM, em Tupaciguara; *Itatiaia Sertaneja*, da rádio Itatiaia Sul de Minas, em Varginha; *Manhã Sertanejo*, da rádio Rede FM 95,5, em Minduri; *Sentinela Rural*, da rádio Sentinela FM, em Três Pontas; *Amanhecer no Sertão*, da rádio Ita, em Itapecerica; entre outros.

Ao discorrer sobre a incorporação da música sertaneja pela indústria cultural, Waldenir Caldas (1979) destaca que “o tema predominante, que era o viver no campo, alterna-se (não é substituído) agora como os ‘casos de amor’ vividos na cidade, numa nítida demonstração de que a música sertaneja já não pertence mais somente ao meio rural e ao interior; de que ela agora é urbana também” (Caldas, 1979, p. 5).

Em um entendimento semelhante, Ivan Vilela (2010), ao abordar as diferenças entre a música sertaneja e a música sertaneja romântica, aponta que esta última, a partir da segunda metade da década de 1960, “fundia a música sertaneja ao insurgente *rock*, adotando temáticas urbanas nas letras e personificando uma nova figura que passara a fazer parte dos tipos populares, o playboy” (Vilela, 2010, p. 338).

Em sua tese de doutorado, Roberto Corrêa (2014) apresenta diversos relatos de entrevistados acerca do que seria e o que não seria música caipira. Destacamos aqui o relato transcrito da pesquisadora Martha Tupinambá Ulhôa sobre esse assunto: “Não são consideradas ‘caipiras’ as vertentes que surgem a partir dos anos 1960. Caipira seria a ‘velha guarda’, enquanto a música sertaneja (romântica) estaria ligada à modernização da primeira” (Ulhôa apud Corrêa, 2014, p. 56).

Além disso, importa salientar que ao longo das décadas, o sertanejo romântico irá receber novas influências, gerando novas vertentes como o sertanejo universitário dos anos 2000 e, mais recentemente, o agronejo, que ressalta o ambiente rural e o universo do agronegócio, incorporando elementos da música eletrônica e do funk, entre outros.

Assim, quanto à distinção entre a música sertaneja raiz ou música caipira e as vertentes que surgiram ao longo das últimas décadas, talvez o aspecto principal a ser considerado e que melhor exemplifica o que seria e o que o não seria música caipira é o fato de que nessa vertente surgida a partir da segunda metade da década de 1960, “aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato instrumental de bandas *pop* e da música popular brasileira” (Vilela, 2010, p. 338).

Vilela (2010) ainda complementa, utilizando como exemplo a dupla Léo Canhoto e Robertinho, precursores desse novo estilo, de forma a deixar bem clara essa distinção:

Essa vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de vendagem da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome Música Sertaneja. Na realidade, essa música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu, quais sejam, a tipicidade dos instrumentos, a utilização do romance como base poemática, o uso constante das duas vozes em intervalos de terças ou sextas e a utilização do arcabouço rítmico presente na música caipira. (Vilela, 2010, p. 338)

Além das características instrumentais, rítmicas e melódicas apontadas por Vilela (2010) não estarem presentes, a temática, tanto dessa dupla como de várias outras duplas ditas sertanejas, deixa de lado o ambiente rural e sua paisagem bucólica e passa a relatar o ambiente urbano, casos de amor e traição, festas, bebidas, entre outros temas distintos do universo caipira.

No levantamento de dados de sua pesquisa, Corrêa (2014) enviou para violeiros, músicos e pesquisadores do meio da cultura popular e do folclore, entre outros, a seguinte pergunta: *Música caipira: o que é o que não é?* Ao analisar as respostas, o autor aponta que “mesmo que de forma diferente, praticamente todos ligaram a música caipira ao universo rural de antigamente, do interior, da roça” (Corrêa, 2014, p. 56).

Os entendimentos apresentados nas respostas para a pergunta supracitada, além de apontarem para o “caminho da roça”, trazem também algumas características e distinções que devemos considerar ao discutirmos essa música. Alguns dos pontos comuns em diversos dos relatos estão na temática das letras, nos ritmos utilizados e na relação com o ambiente rural, mas muitas vezes através da expressão interior.

O violeiro Chico Lobo relata de forma genérica que “Para mim, música caipira é a música que vem do interior do Brasil e do interior de nossa alma. (...) Hoje ela é a música que fala de valores de amizade, fé, amor, cumpadricidade, de amor a nossa terra, a nossa aldeia” (Leite apud Corrêa, 2014, p. 191 - 192). Já a violeira e pesquisadora Inezita Barroso, sendo um pouco mais específica, traz o seguinte apontamento:

A música caipira tem origem na cultura do interior brasileiro durante o processo de colonização dos portugueses. A mistura de culturas dos europeus, dos jesuítas, dos índios moldou novas expressões caboclas e caipiras. A música é uma delas. Portanto, música caipira é a expressão artística resultante das influências da viola e do canto portugueses com os temas e ritmos ameríndios. A evolução dessa música se tornou o distintivo do homem do campo, dos colonos, dos trabalhadores das fazendas. (Barroso apud Corrêa, 2014, p. 192)

Os relatos acima chamam a atenção para a questão de ser uma música do interior do Brasil, que conforme já discutido anteriormente, seria a música do campo ou das pequenas vilas e cidades, lugar comum do caipira, fazendo aqui uma oposição aos grandes centros urbanos. Mas ao pensarmos na dimensão de um país continental, outras contribuições apresentadas por Corrêa (2014) deixam bem especificada a relação da música caipira com o interior da denominada região cultural caipira ou Paulistânia.

Conforme os apontamentos na resposta elaborada pelo pesquisador Jairo Severiano, “música caipira é aquela criada e curtida por habitantes das classes mais humildes do interior paulista e paranaense (tropeiros, trabalhadores rurais), baseada na tradição da catira e que tem

como expressão maior a moda da viola” (Severiano apud Corrêa, 2014, p. 194). Ampliando um pouco mais a área de difusão da música caipira, a pesquisadora Ulhôa discorre que:

Música caipira é a música da região que compreende o sul de Minas e o triângulo mineiro, interior de São Paulo, norte do Paraná, ou seja, onde vivia o caipira. Enquanto gênero musical gravado, sua história começa com as gravações de Cornélio Pires de causos e modas de viola. (Ulhôa apud Corrêa, 2014, p. 196)

O relato do pesquisador Tárík de Souza, além de referir ao interior da Paulistânia, traz também apontamentos sobre os ritmos característicos, destacando ainda as duplas como representativas da música caipira. Para o pesquisador,

Música caipira denomina hoje a corrente espriada pelos interiores das regiões Centro-oeste e Sudeste à base da moda de viola e seus afluentes de extração folclórica, como cateretê, cururu, corrido, arrasta-pé e correlatos. No caso das duplas vocais, o canto em terças é outra das características fixas. (Souza apud Corrêa, 2014, p. 204)

Temos então, de acordo com os relatos acima, o estado mineiro inserido no recorte espacial originário da música caipira, sendo também um local de interpretação e difusão dessa música, a partir do século XX. Já no que diz respeito às características da música caipira nesse último relato, outros apontamentos confirmam a interpretação em dupla e os ritmos difundidos pelas duplas como característicos do que seria considerado música caipira pelos entrevistados, além da temática das letras que se opõem ao ambiente urbano.

Para o produtor Gilberto Rezende, “música caipira é toda aquela que fala do sertão, poeira, gado, riacho, mata, luar, floresta, porteira e naturalmente com o ritmo caipira – toadas, modas, cururu e tudo acompanhado de uma viola” (Rezende apud Corrêa, 2014, p. 192).

Em sentido semelhante, ao abordar a temática e outras características da música caipira, a pesquisadora e violeira Inezita Barroso aponta que “as letras versam sobre a terra, os bichos, a vida na roça e a religiosidade. As vozes, os ritmos e as melodias resultaram em diferentes gêneros caipiras: modas de viola, folias de reis, cururus, catiras, entre outros.” (Barroso apud Corrêa, 2014, p. 193)

Um último relato que utilizaremos aqui para demonstrar esse entendimento do que é e do que não é música caipira é o da violeira Juliana Andrade, da dupla Juliana Andrade e Jucimara:

Pra mim, música caipira é a que fala da roça, da plantação, da lida com gado, da vida do peão de boiadeiro, do peão estradeiro, da natureza com todos os seus encantos e das **paixões puras sem pornografias e sem detalhes explícitos**, das lendas e principalmente da fé que todo ser humano carrega consigo, e claro tem que ter VIOLA. (Andrade apud Corrêa, 2014, p. 194, grifo nosso)

Nesses três últimos relatos, temos uma apresentação da temática da música das duplas caipiras, chamando a atenção neste último, conforme destacado, para uma oposição às letras

difundidas pelas vertentes que se denominam sertanejas surgidas após as décadas de 1960/1970, que, além de retratar o ambiente urbano (Albin, 2021a), apresentam as relações amorosas de forma mais direta.

Um outro fato apresentado por Corrêa (2014), através de um relato do diretor artístico Biaggio Baccarin, trata do uso do termo moda de viola pela indústria fonográfica. Ao abordar a início da produção fonográfica da música caipira, Baccarin traz o seguinte relato:

O tipo de música que compunham eram modas de violas, cateretês, cururus e desafios, o rasqueado, a moda campeira (criada pelo Palmeira). Quando essas músicas foram para o disco, teve uma curiosidade pouco pesquisada: nos selos dos discos tinham que constar as palavras “moda de viola”, senão não vendia. Como exemplo, posso lembrar a *Moda da Mula Preta*, do Raul Torres. Saiu no disco como moda de viola, mas, na verdade, é um cururu. (Baccarin apud Corrêa, 2014, p. 190)

Dessa forma, ante o exposto, é possível supor que a legenda “moda-de-violas”, utilizada na mapa 2 exposto anteriormente, elaborado em 1954, no auge da produção fonográfica caipira, diga respeito não apenas às modas de viola, mas também aos demais ritmos utilizados pelas duplas caipiras em suas gravações fonográficas, amplamente difundidos na região cultural caipira. Portanto, a reflexão proposta nesse estudo diz respeito às duplas que estiveram no auge da produção fonográfica e da radiodifusão principalmente entre as décadas de 1930 e 1960, compondo e interpretando a música caipira.

É necessário destacar ainda que, se as duplas caipiras alcançaram sucesso e tiveram sua música e cultura difundida e vendida pela indústria cultural como um produto cultural de massa, com o surgimento do novo estilo musical a partir de meados da década de 1960, pouco a pouco foram perdendo espaço para as novas duplas com a temática romântica e urbana com instrumentação alternativa.²³

Como exemplo, Caldas (1979) aponta a dupla Alvarenga e Ranchinho e a dupla Tônico e Tinoco como duas duplas caipiras de grande destaque na história da música sertaneja que perderam espaço. Ao relatar o meio artístico no período de execução da sua pesquisa, afirma que “as duas duplas já não são bem vistas no meio artístico sertanejo, por terem conservado a forma ‘incorreta’ de falar” (Caldas, 1979, p. 5). Ainda no período de sua pesquisa, o autor aponta que:

“Quando a indústria do disco realizava gravações com temática rural, estava visando um pequeno mercado consumidor então ainda existente na região de

²³A música sertaneja romântica sofreu diversas influências no que diz respeito à instrumentação, como o uso de trompetes com introduções e contrapontos que remetem ao estilo mariachi, a exemplo da música *Estrada da Vida*, da dupla Milionário e José Rico; o uso de teclados, bateria e solos de guitarra, a exemplo da música *Evidências*, da dupla Chitãozinho e Xororó; elementos do *Rock* e da *Country Music* moderna, a exemplo da música *Galera Coração*, da dupla Edson e Hudson, entre outros.

origem. A reprodução desse tipo de disco era, na época, limitada, e somente as emissoras interioranas é que o divulgavam. (Caldas, 1979, p. 6)

Vilela (2010) também aponta para o enfraquecimento da música caipira após o surgimento do sertanejo romântico, uma vez que “grande parte das duplas sertanejas autênticas que insistiram em utilizar a viola foi, na sua maioria, relegada ao insucesso e ao desaparecimento” (Vilela, 2010, p. 338).

Conforme apontado no capítulo anterior, a partir dos anos 1970-80, as referências culturais passaram a fazer parte das discussões referentes ao patrimônio cultural. Vilela (2010) indica que essa valorização das culturas locais surge como um efeito colateral da globalização que pretendia uma uniformização cultural. Em complemento, Vilela (2010) afirma: “Aliadas a esse efeito colateral, a ideia ecológica de preservação das diversidades ambiental e cultural e também a desilusão com o ‘sonho da cidade grande’ fizeram que as pessoas voltassem seu olhar para o campo de forma menos dicotômica, campo *versus* cidade” (Vilela, 2010, p. 338).

Nesse contexto, em que passam a acontecer vários projetos com foco na cultura popular e no folclore, surge também o programa “Viola Minha Viola”, apresentado durante mais de 30 anos por Inezita Barroso, voltado para a difusão da música caipira, onde diversas duplas consagradas reproduziam a música caipira, tal como diversos programas de rádio ainda hoje em atividade executam, num movimento que nos parece ser de resgate e manutenção da música caipira performada pelas duplas.

Dessa forma, podemos concordar com o relato do pesquisador Saulo Alves, transcrito por Corrêa (2014), ao pensarmos na música performada pelas duplas como um exemplo de tradição. De acordo com Saulo Alves, “a música caipira é um conceito moldável que retrata certa ambiguidade quando confronta tradição e inovação musical. O que foi quebra um dia pode vir a ser tradição, quando vista de outro ângulo” (Alves apud Corrêa, 2014, p. 57).

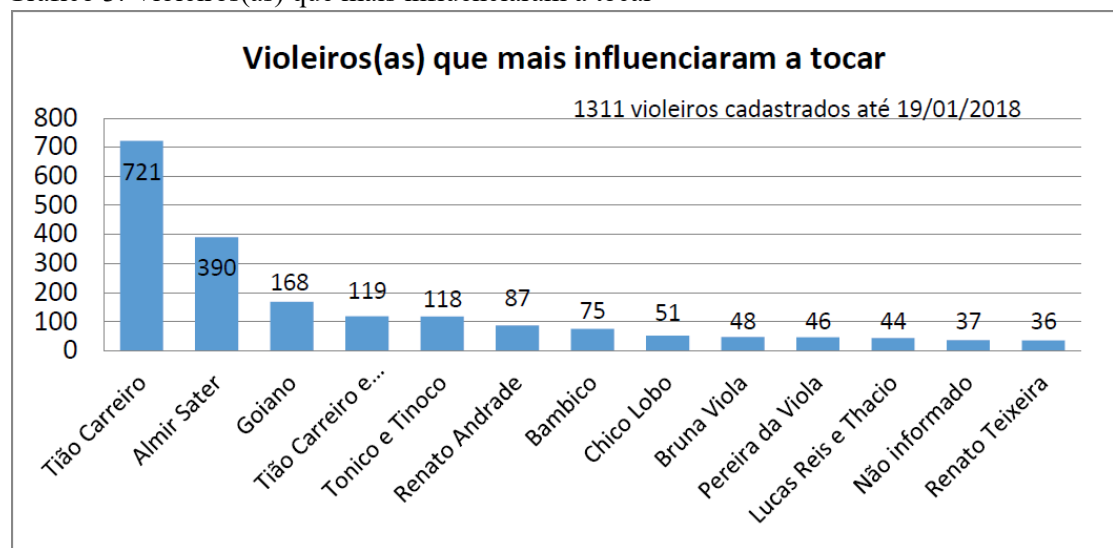
Outro relato apresentado por Corrêa (2010), que irá corroborar essa ideia de resgate e manutenção apresentada acima, é o de Walter de Souza, que “pensa que a música caipira atual, embora mantenha vínculos com o passado rural, tomou um caráter de resistência” (Souza apud Corrêa, 2014, p. 58).

Assim sendo, é plausível afirmar que a música performada por essas duplas foi e ainda é um importante elemento compositor não apenas da paisagem sonora mineira, como da paisagem sonora brasileira, sendo uma referência cultural não apenas para várias gerações de violeiros, mas para a população geral que de alguma forma, seja no ambiente urbano ou no ambiente rural, identifica-se com essa música.

3 A SONORIDADE DAS DUPLAS ENQUANTO REFERÊNCIA PARA OS VIOLEIROS MINEIROS

Para iniciar a reflexão sobre a importância das duplas para os violeiros mineiros, podemos utilizar o exemplo do violeiro Tião Carreiro. No formulário de cadastro dos violeiros, disponibilizado pelo IEPHA, uma das primeiras perguntas era: Qual o nome dos(as) violeiros(as) que mais te influenciaram a tocar? As respostas para esta pergunta foram apresentadas no gráfico 3, disposto abaixo:

Gráfico 3: Violeiros(as) que mais influenciaram a tocar



Fonte: IEPHA, 2018, p. 240

Na primeira posição, citado por aproximadamente 55% dos violeiros cadastrados, aparece o nome de Tião Carreiro, sendo citado novamente ao lado de seu parceiro de dupla mais longo, Pardinho. A esse respeito, é necessário destacar que a carreira de Tião Carreiro no mundo da música sertaneja se deu através da formação de duplas, tendo atuado ao lado também de Paraíso, Carreirinho e Praiano, todas tendo grande aceitação do público, todavia o maior destaque e sucesso foi a formação Tião Carreiro e Pardinho. Esse fato pode ser verificado ao observarmos que a quarta posição no gráfico acima é para a dupla Tião Carreiro e Pardinho, ilustrada na figura 10, com 119 citações.

Figura 10: Tião Carreiro e Pardinho



Fonte: Site Oficial de Tião Carreiro, s/d.

Abordando ainda as respostas apresentadas no gráfico, no que se refere às duplas e sua importância na difusão da viola em Minas Gerais, temos a citação de outras duas duplas. Primeiramente, a dupla Tonico e Tinoco, citada anteriormente como de grande expressão na “época de ouro” da radiodifusão da música caipira, que figura em quinto lugar. Entretanto, destacamos também aqui a presença da dupla Lucas Reis e Thácio nas respostas.

A presença de Lucas Reis e Thácio chama a atenção por alguns motivos que aqui apresentaremos. Em primeiro lugar, trata-se de uma dupla recente, que iniciou sua carreira ainda na adolescência em 2005, tendo como referências musicais a dupla Tião Carreiro e Pardinho e a dupla Goiano e Paranaense. Nesse caso, devemos destacar que o músico Goiano, dessa última dupla, figura também entre as respostas apresentadas no gráfico acima, ocupando a terceira posição.

Outro fato a considerar sobre Lucas Reis e Thácio é o fato de serem originários da cidade de Uberlândia, localizada no Triângulo Mineiro, exemplificando aqui o tocar em duplas como uma prática presente em Minas Gerais. Conforme a biografia da dupla disponível em seu site oficial, o estilo da dupla apresenta uma mistura de “juventude universitária, romantismo e sertanejo raiz” (Lucas Reis E Thácio, 2019), o que se pode verificar ao apreciar suas músicas lançadas e disponíveis nas plataformas de *streaming*.

Essa mistura entre as diferentes vertentes da música sertaneja é atualmente uma prática muito comum e pode ser percebida nas duplas e violeiros mineiros, como a dupla acima, ou de outros estados, principalmente da região da Paulistânia, sejam músicos de

carreira mais recentes ou duplas consagradas há algumas décadas. Como alguns exemplos, podemos citar a dupla César Menotti e Fabiano, de Belo Horizonte, que também utiliza a viola caipira para interpretar clássicos da música caipira e músicas autorais, assim como a violeira mato-grossense Bruna Viola, que aparece entre os nomes citados no dossiê como referência para os violeiros mineiros.

Bruna Viola, Lucas Reis e Thácio são violeiros²⁴ representantes da nova geração de músicos que traz a influência de duplas como Tião Carreiro e Pardinho, seja no modo de tocar ou no repertório apresentado, visto que quase sempre performam um *pot-pourri* de canções dessa dupla. Reforçando essa importância de Tião Carreiro e Pardinho para os violeiros que surgiram nas últimas décadas, Ivan Vilela (2011), ao abordar as duplas que fizeram sucesso a partir dos anos 1950, aponta que “a maior escola deste segmento foram Tião Carreiro e Pardinho. Ainda hoje escutamos ecos de suas interpretações e cópias da sua maneira de cantar nas vozes das jovens duplas.” (Vilela, 2011, p. 94)

A música das duplas também é apontada no dossiê, a partir de trechos transcritos das entrevistas ou de respostas mais extensas extraídas do formulário de cadastro, como referência para os violeiros de Minas Gerais, destacando o rádio como meio fundamental para a difusão da sonoridade da viola no estado mineiro, principalmente, como exposto neste trabalho, a partir da execução da música caipira.

Parte do relato do violeiro Maurício Gonzaga apresenta a música das duplas como parte da paisagem sonora e como repertório interpretado:

Aí eu ouvia Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo na época. E era tão bom que a gente aprendia uma música em duas vezes que ouvia a música porque não tinha jeito, tinha que ouvir a música e tirar a cópia. A gente ficava tão ligado, que tocava a música duas vezes e nós já saía tocando a música. (Gonzaga apud IEPHA, 2018, p. 107)

O dossiê apresenta ainda um outro relato, do violeiro Roberto Guimarães, o qual registra a música tocada pelas duplas como referência, evidenciado pela citação da moda de viola:

Na infância, frequentava a Fazenda do Engenho, no município de Carrancas e junto aos trabalhadores da fazenda ouvia no rádio as modas de viola. Nessa época, comecei a gostar do instrumento e a ter vontade de tocar. As modas de Tião Carreiro mexiam com a alma. (Guimarães apud IEPHA, 2018, p. 107)

²⁴A dupla Lucas Reis e Thácio é um dos casos nos quais os dois integrantes tocam viola caipira. Em algumas músicas, Lucas Reis toca a viola e Thácio toca o violão, em outras músicas é o contrário, e há momentos em que os dois tocam a viola. Em algumas apresentações da dupla, de modo a valorizar os personagens de exímios violeiros, realizam um tipo de duelo musical de violas, onde são apresentados trechos de solos instrumentais, havendo também apresentações em que os dois violeiros tocam uma única viola em conjunto, um utilizando a mão direita e o outro utilizando a mão esquerda.

Conforme o exposto até aqui, observa-se que mesmo não havendo uma investigação aprofundada referente à relevância da música performada pelas duplas no dossiê, é possível estabelecer que o tocar em dupla esteve e ainda se faz presente no estado mineiro.

Importa ressaltar que no corpo do dossiê, diferentemente do tratamento dado às informações referente aos ritmos e às afinações, onde todas as respostas foram apresentadas, inclusive aquelas que tiveram apenas uma menção por parte dos violeiros, no que diz respeito à questão dos “violeiros que mais influenciaram a tocar”, as respostas não foram disponibilizadas em sua totalidade, podendo então haver outras duplas apresentadas como referência para os violeiros mineiros.

Dessa forma, apesar de não estarem entre as respostas disponibilizadas no dossiê como referências para os violeiros cadastrados, de forma a estabelecer uma conexão temporal entre as duplas que surfaram no sucesso da indústria cultural e a nova geração, apresentamos ainda outras duas duplas que podem preencher esse hiato temporal, corroborando a ideia de que, seja pela execução de músicas gravadas pelas duplas nas décadas anteriores ou por duplas que estão em atividade, a música performada pelas duplas caipiras esteve sempre presente como elemento compositor da paisagem sonora mineira.

Vilela (2011), ao abordar a música sertaneja no período da década de 1980, quando o foco principal da mídia estava voltado para o segmento do sertanejo romântico, assinala que a dupla Pena Branca e Xavantinho “conseguiu achar um canal de comunicação que acabou por furar o cerco imposto pela mídia e pelas gravadoras” (Vilela, 2011, p. 102). Os irmãos que foram criados na zona rural de Uberlândia, no Triângulo Mineiro, tiveram contato com a música por influência dos pais e através de festas religiosas, sendo inspirados também pela música das duplas difundidas pelas rádios locais, dentre as quais podemos destacar a dupla Vieira e Vieirinha e a dupla Tônico e Tinoco. (Enciclopédia [...], 2023)

Entretanto, Vilela (2011) destaca que foi a partir de uma mudança no repertório que essa dupla conseguiu furar o cerco da mídia e alcançar destaque nacional. O repertório gravado pelas duplas abrange temas folclóricos como *Cuitelinho*, *Peixinhos do Mar* e *Beira-mar*, incorporando também canções que remetem a folias de reis como *Calix Bento* e *Santo Rei*, além da regravação de músicas e da gravação de canções autorais com característica e temática do sertanejo raiz, bem como de “versões caipiras” de músicas da MPB, como a versão de *Cio da Terra*, de Milton Nascimento e Chico Buarque.

Nesse contexto da década de 1980, quando ocorre uma valorização das culturas locais, essa dupla acabou “conquistando outra fatia do mercado: a do público universitário e o de classe média mais bem informada” (Vilela, 2011, p. 103), o que culminou na venda de mais

de um milhão de cópias do álbum *Ao vivo em Tatuí*, um show gravado nos anos 1990, em parceria com o músico Renato Teixeira, este último também citado como referência para alguns dos violeiros mineiros.

Outra dupla de irmãos mineiros, apontada por Vilela (2011) como “o maior exemplo de para onde a música sertaneja autêntica poderia ter se encaminhado” (Vilela, 2011, p. 105) é a dupla Zé Mulato e Cassiano, que manteve o “estilo caipira”, sem ceder às alterações estéticas propostas por gravadoras e produtores:

Adeptos da música sertaneja de raiz, ficaram dez anos sem gravar, desencantados com o rumo da música sertaneja, embora continuassem a cantar e a se apresentar em qualquer lugar onde houvesse respeito e admiração pela música de raiz. Retornaram às gravações, em 1997, pelas mãos da dupla Pena Branca e Xavantinho, que os levou ao compositor Vitor Martins, da gravadora Velas. (Albin, c2021b)

A música performada pela dupla mantém algumas das características da música sertaneja raiz, utilizando “o romance²⁵ como base de suas composições, bem como ritmos muito diversos, porém ligados ao arcabouço rítmico existente no segmento” (Vilela, 2011, p.105). Entretanto, por se tratar de uma dupla ainda em atividade, a temática das letras mescla temas da atualidade com a temática caipira:

Se antes os romances tratavam de boiadas, empreitas, êxodo que era o que acontecia no momento em que as canções foram compostas, hoje deveriam tratar de assuntos atuais. Assim fazem Zé Mulato e Cassiano em diversos segmentos da sociedade. (Vilela, 2011, p. 105)

Abordando a presença das violas em Minas Gerais na atualidade, o dossiê aponta que “a viola ganhou roupagens múltiplas no estado, permanecendo nos batuques, congados, danças de São Gonçalo, rodas de viola, catiras e folias; **nos palcos; nos discos;** em orquestras e nas universidades; nas mãos de crianças, jovens, mulheres e de mestres” (IEPHA, 2018, p. 102, grifo nosso).

Assim, podemos concluir que a prática de tocar em duplas, em especial ao se tratar da música sertaneja raiz, foi e ainda é um importante meio de difusão da sonoridade da viola caipira não somente em Minas Gerais, mas no Brasil como um todo, sendo uma importante referência para várias gerações de violeiros mineiros, bem como uma referência cultural para diversos cidadãos mineiros ao ser parte constitutiva da paisagem sonora que os rodeia.

Seja no ambiente urbano ou rural, tanto pela difusão nos meios de comunicação tradicionais como rádio e televisão, seja em apresentações ao vivo mais intimistas em rodas de viola ou eventos como shows e festivais, seja com o advento das plataformas digitais de

²⁵De acordo com Vilela (2011) uma das características utilizadas pelos povos que não possuem escrita para registrar sua história é a de narrar ou cantar o acontecido de maneira ritmada e com rimas, sendo o romance inicialmente a base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras, até o surgimento do pagode de viola no final dos anos 1950.

streaming como *YouTube* e *Spotify*, a sonoridade das duplas esteve presente em Minas Gerais ao longo de todo o século XX e ainda hoje se faz presente em todo estado mineiro.

3.1 As afinações, os ritmos e a música performada pelas duplas

Conforme apresentado acima, essa diversidade de práticas musicais difundidas no território mineiro em que a viola caipira está inserida apresenta esse instrumento como elemento compositor de distintas paisagens sonoras no estado. Abordando a sonoridade da viola caipira, o dossiê apresenta as afinações e ritmos como dois elementos mais perceptíveis do sem fim da viola, “especialmente quando visto sob o prisma das práticas musicais presentes no contexto mineiro, cujos espectros de diversidade e de singularidade fazem desse território o lugar, por excelência, da viola” (IEPHA, 2018, p. 156).

Nesse sentido, ao pensarmos na sonoridade das duplas difundidas por todo o território mineiro há aproximadamente um século, podemos também associar o território mineiro, além das folias, congados, catiras e batuques, como o lugar das duplas caipiras e da música por elas produzidas.

Ao abordarmos as afinações utilizadas na viola caipira, reforçamos aqui a característica na distribuição das cordas desse instrumento, onde temos dez cordas distribuídas em cinco ordens, também sendo apresentado aqui como cinco pares de cordas. A disposição das cordas na viola, tal como no violão, na guitarra elétrica, no bandolim, no cavaquinho e outros cordofones dedilhados, é tomada de baixo para cima.

Partimos então do primeiro par, na parte de baixo, composto pelas cordas mais finas, com sonoridade mais aguda, ao quinto par, na parte de cima, com sonoridade mais grave. Entretanto, enquanto alguns pares são dispostos em cordas com a mesma espessura, produzindo um som com a mesma frequência, outros pares são dispostos com cordas de espessura diferentes, produzindo a mesma nota musical, mas em oitavas diferentes.²⁶

Tomadas de baixo para cima, o primeiro par é composto pelas cordas de calibragem mais fina e que, geralmente, são afinadas em uníssono, o que significa que, quando tocadas soltas, irão emitir o mesmo som. A essas cordas dão-se o nome de primas. O segundo par de cordas repete essa mesma estrutura em uníssono do primeiro par e são denominadas, na maioria das vezes, de requinta. Do terceiro par de cordas em diante esta estrutura se modifica e, embora apresentem uma mesma ordem, passam a ser afinadas em intervalos de oitavas, ou seja, que mesmo estando em uma mesma nota

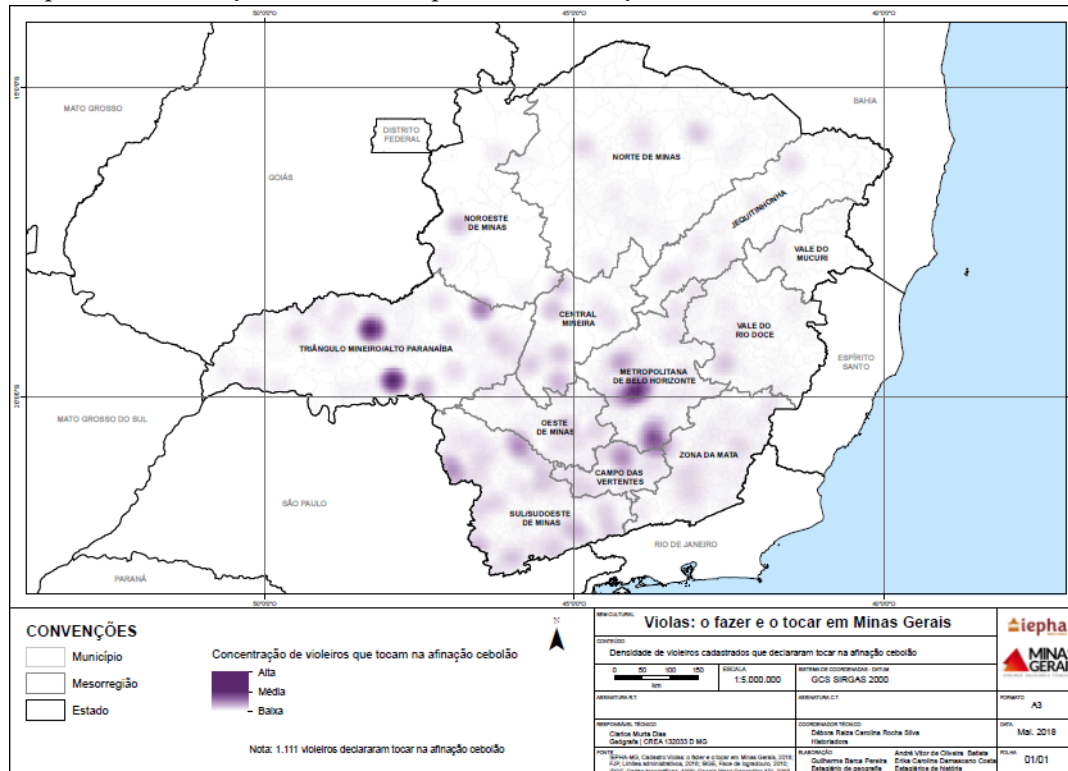
²⁶Cada nota musical soa em uma frequência medida em hertz (Hz), havendo uma relação de dobro/metade quando se trata de uma mesma nota em oitavas diferentes. Por exemplo, a nota Lá padrão do diapasão ressoa em 440 Hz e a nota Lá localizada uma oitava acima ressoa em 880 Hz.

ou tom, uma soará mais aguda e a outra mais grave. No terceiro par, a corda de calibragem mais grossa é denominada de turina e a mais fina, de contra turina. O quarto par é composto pela toeira, a corda mais grossa, e a contra toeira, a mais fina e, por fim, no quinto par de cordas, a mais grossa possui a nomenclatura de canotilho, enquanto a mais fina recebe o nome de contra canotilho. (IEPHA, 2018, p. 158)

Através das respostas preenchidas no cadastro de violeiros foi possível estabelecer um número de 32 afinações distintas, destacando-se as afinações Cebolão, que obteve 70% das menções, sendo seguida pelas afinações Rio Abaixo e Natural, com 13% e 7% respectivamente, sendo essas apontadas também as três grandes famílias de onde outras afinações distintas surgem.

A afinação Cebolão reforça essa característica de distribuição das cordas em cinco pares uma vez que nessa afinação o primeiro par é afinado em uníssono com a nota mi; o segundo par afinado também em uníssono com a nota si; o terceiro par afinado com a nota sol suspenso em oitava; o quarto par afinado com a nota mi, também em oitava; e o quinto par, também em oitava, afinado com a nota si, produzindo assim, ao percutir todas as cordas soltas, o acorde de mi maior. Também é possível encontrar essa afinação na altura de ré suspenso maior e na altura de ré maior.

Mapa 3: Concentração de violeiros que usam a afinação Cebolão

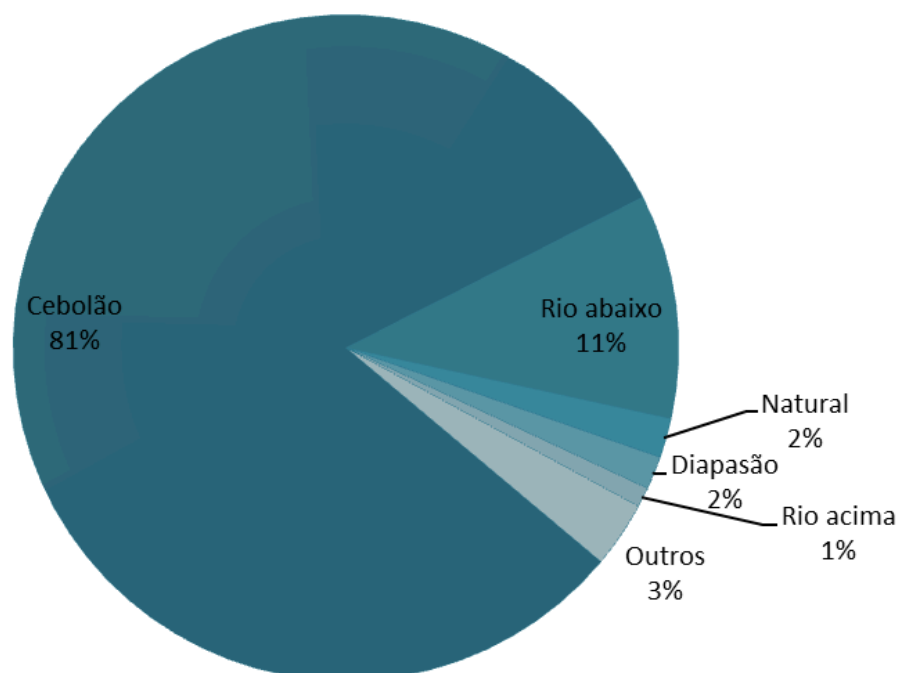


Fonte: IEPHA, 2018, p. 461

Conforme os dados do dossiê, condensados no mapa 3 acima, a afinação cebolão está amplamente difundida em todo o território mineiro, tanto na porção norte como na porção sul do estado, “sendo majoritariamente utilizada no Triângulo Mineiro, Sul/Sudoeste de Minas e

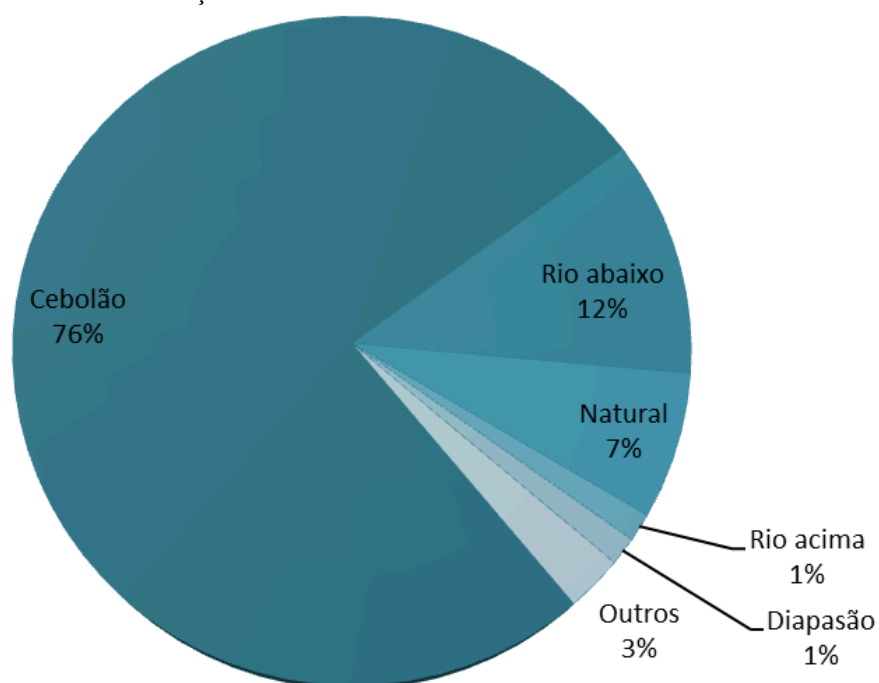
Oeste de Minas (...) que são regiões denominadas por alguns pesquisadores como ‘Caipira’” (IEPHA, 2018, p. 327). Apesar de ser menos citada pelos violeiros e tocadores da porção norte do estado, a única mesorregião em que a afinação Cebolão foi citada por menos de 50% dos violeiros foi o Vale do Jequitinhonha.

Gráfico 4: Afinações mais utilizadas - Triângulo Mineiro / Alto Paranaíba



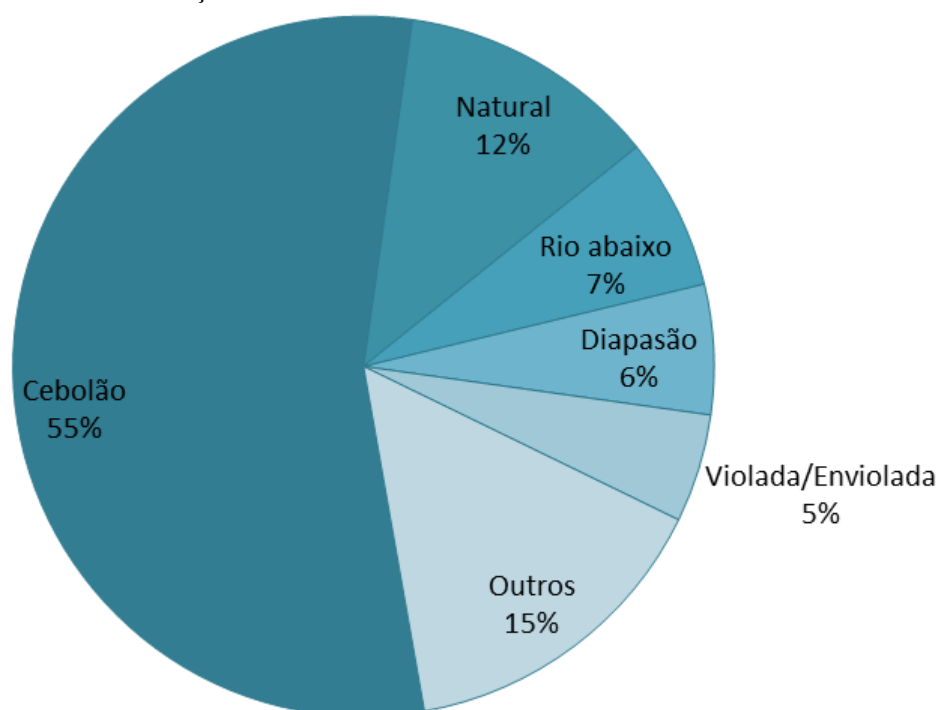
Fonte: IEPHA, 2018, p. 327

Gráfico 5: Afinações mais utilizadas - Sul / Sudoeste de Minas



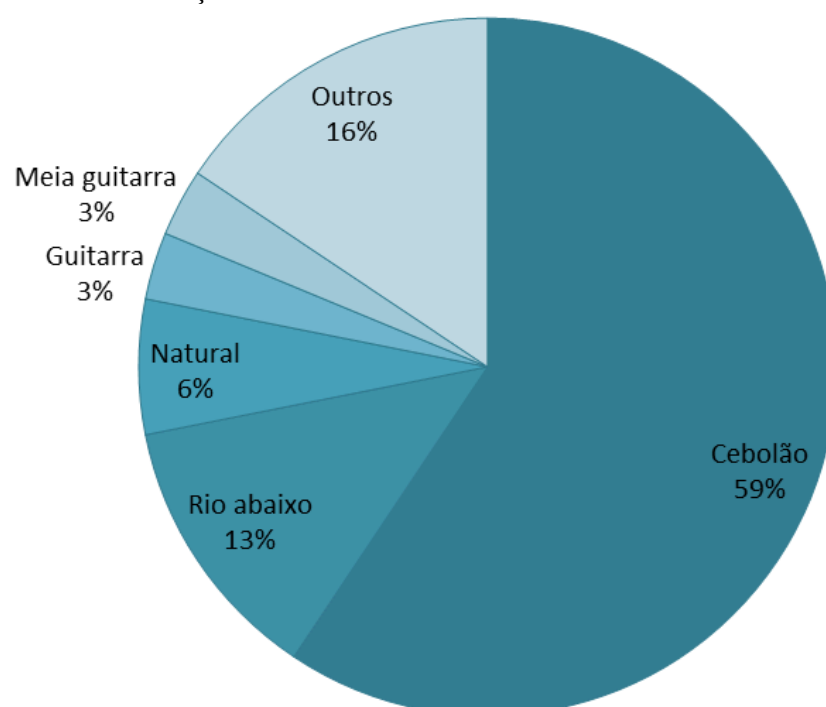
Fonte: IEPHA, 2018, p. 327

Gráfico 6: Afinações mais utilizadas - Norte



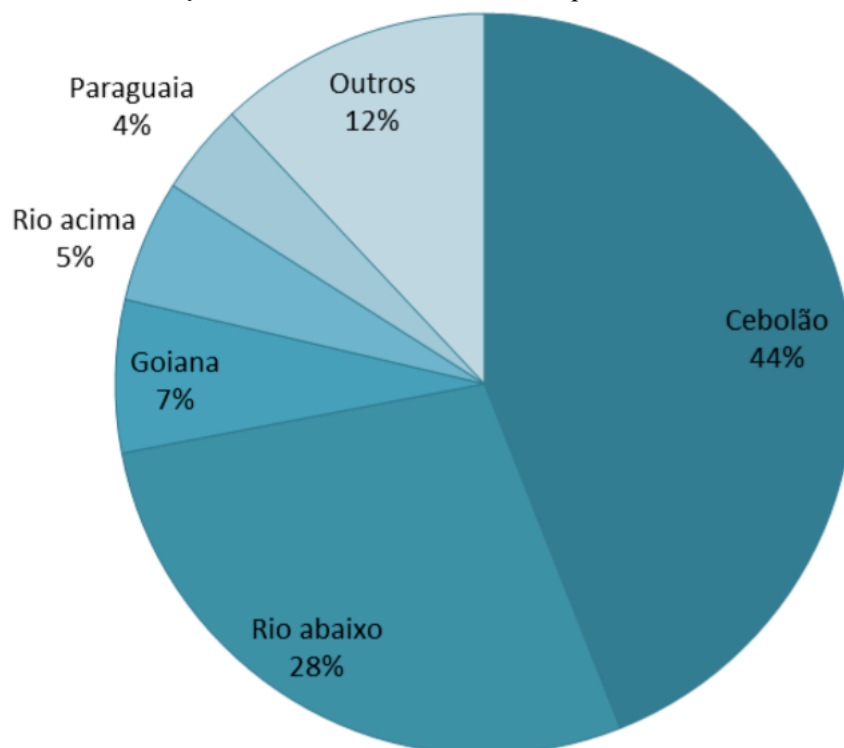
Fonte: IEPHA, 2018, p. 328

Gráfico 7: Afinações mais utilizadas - Noroeste



Fonte: IEPHA, 2018, p. 328

Gráfico 8: Afinações mais utilizadas - Vale do Jequitinhonha



Fonte: IEPHA, 2018, p. 329

Os dados apresentados no dossiê, ilustrados nos gráficos 4 a 8 dispostos acima, expressam a ampla disseminação da afinação Cebolão no estado de Minas Gerais, principalmente nas mesorregiões que estão inseridas na região cultural caipira ou Paulistânia, mas demonstrando também sua forte presença nas demais mesorregiões. Tais dados reforçam a importância e a referência das músicas performadas pelas duplas para os violeiros mineiros.

O nome de Tião Carreiro é citado também no dossiê como um dos fatores para a ampla disseminação e popularidade da afinação Cebolão no território mineiro, uma vez que ele “a adotou para tocar o ritmo Pagode” (IEPHA, 2018, p. 160). Mas além do ritmo Pagode, podemos considerar a relação dessa afinação com a música caipira como um todo, visto que, conforme nos aponta Vilela (2011), “no eixo da Paulistânia a afinação mais usual é a de nome Cebolão, **afinação surgida nesta região dos caipiras**” (Vilela, 2011, p. 136, grifo nosso). Reforçando essa relação, Corrêa (2014) aponta “que a afinação Cebolão é a mais usada na região caipira e não seria estranho se alguém a denominasse **afinação caipira**” (Corrêa, 2014, p.83, grifo do autor).

O dossiê apresenta ainda outros fatores que nos permitem reforçar essa conexão da afinação Cebolão com a música das duplas. A partir das respostas do cadastro de violeiros e das entrevistas realizadas durante o processo de registro, foi possível determinar que a prevalência dessa afinação “está incorporada na percepção dos próprios violeiros, a exemplo

de Chico da Viola, estabelecido em João Pinheiro, no Noroeste de Minas, quando disse que, ‘agora, cebolão eu nunca mexi com ela, que é a afinação dos caipiras tocar’” (IEPHA, 2018, p. 162).

Além dessa citação de um violeiro situado na porção norte do estado, ao abordar a cidade de Uberaba, localizada na mesorregião do Triângulo Mineiro / Alto Paranaíba, onde o percentual de citações para a afinação Cebolão alcança os 81%, o dossiê traz um apontamento em que a prática dos violeiros e tocadores desse município é marcada

(...) justamente por levadas mais ligeiras, formas de tocar rasqueadas e predominância de **ritmos caipiras**, tais como o Pagode e a Guarânia. Esses modos de tocar estão na formação musical dos violeiros, violeiras e tocadores desse município, que têm em figuras como Tião Carreiro e as duplas caipiras tais como Tônico e Tinoco, grandes referências musicais. (IEPHA, 2018, p. 163, grifo nosso)

Essa relação da afinação Cebolão com as duplas caipiras fica ainda mais evidente com o relato do violeiro Paulo Cury, também da região de Uberaba, em entrevista concedida durante o trabalho de campo dos técnicos do IEPHA, que aponta para o fato de que prática de “toda dupla de violeiro que existe no Brasil é só no Cebolão, só no Cebolão” (Cury apud IEPHA, 2018, p. 175).

Podemos afirmar então, tanto com base na percepção dos violeiros, como nos dados encontrados na bibliografia consultada durante a realização do processo de registro, bem como na realização desta pesquisa, que existe uma relação entre a afinação Cebolão e a música caipira. Dessa forma, o grande número de menções a essa afinação pode ser aqui apontado como um dos fatores que endossa a relevância do tocar em dupla e da música performada pelas duplas como referência para diversos violeiros e, provavelmente, parte da prática dos violeiros situados em Minas Gerais.

Outro aspecto importante que não podemos deixar de abordar no que diz respeito à afinação Cebolão, como o próprio dossiê apresenta, é o fato de se tratar de uma afinação “‘nativa’, ou seja, criada nos quadros socioculturais brasileiros” (IEPHA, 2018, p. 160), tendo surgido, conforme sublinhamos anteriormente, “nesta região dos caipiras” (Vilela, 2011, p. 136). Esse aspecto se torna ainda mais relevante quando observamos que as outras duas afinações mais citadas pelos violeiros, Rio Abaixo e Natural, têm sua origem na Península Ibérica.

Conforme nos aponta Vilela (2011), a afinação Rio Abaixo “é uma afinação de origem portuguesa, presente na região de Amarante, da viola amarantina ou de dois corações” (Vilela, 2011, p. 136), sendo mais difundida em oposição à afinação Cebolão na porção mais norte do estado, alcançando 28% das menções na mesorregião do Vale do Jequitinhonha (IEPHA,

2018, p. 169). A respeito da presença dessa afinação no território mineiro, Vilela (2011) complementa:

Pensamos que as Minas Gerais, mais presas ao crivo da administração portuguesa devido às riquezas minerais, conservaram traços mais profundos da cultura e costumes portugueses que a Paulistânia. A permanência de uma afinação vinda de Portugal pode ser um indicativo disto. (Vilela, 2011, p. 136-137)

Essa reflexão de Vilela, endossa a percepção apresentada no dossiê que aponta a afinação Rio Abaixo como uma afinação mais tradicional enquanto a afinação Cebolão estaria atrelada a práticas musicais mais recentes:

Há uma percepção corrente dentre os violeiros, violeiras e tocadores, de que essa afinação vem, aos poucos, perdendo a expressividade nos locais onde é tradicionalmente estabelecida, muito em função da introdução e da consolidação de outras práticas musicais com a viola. (IEPHA, 2018, p. 170)

A transcrição do relato do senhor Domingos Corrêa, presente no dossiê, é apresentada logo após o trecho acima de modo a corroborar o entendimento de que afinação Cebolão tem sua difusão relacionada com a práticas musicais mais recentes:

Que uns trinta anos pra trás aqui, a afinação de viola era só essa aqui, aí depois foi aparecendo Cebolão, aliás, aqui não tinha nem ninguém que sabia tocar Cebolão. Teve uns que aprendeu mais foi com aquele Cândido. Cândido trabalhou lá em Brasília, acho que ele viu os povo tocando lá, aí pegou e aprendeu. E ele toca muito, ele é muito bom de viola, mais aqui eu e Zé Preto e outros aí, nós não mexe com a afinação Cebolão não, **a afinação nossa é original, de tempo que fez a viola.** (Corrêa, D. apud IEPHA, 2018, p. 170-171, grifo nosso)

Nesse sentido, a partir da relação estabelecida entre a afinação Cebolão e a música “dos caipiras”, é possível afirmar que a música performada pelas duplas teve e ainda tem um papel fundamental enquanto referência para os violeiros de Minas Gerais, referência que pode ser verificada em outro dado utilizado na elaboração do mapeamento da viola em Minas Gerais através da resposta dada pelos violeiros e tocadores no formulário de cadastro no que se refere aos ritmos por eles utilizados.

As respostas dadas pelos violeiros a essa pergunta, por se tratar de um campo do formulário com resposta livre, apresentaram inúmeras informações adicionais: expressões relacionadas ao modo de percutir as cordas com os dedos, como Rasqueado e Ponteio; expressões que apontam para gêneros musicais de um modo mais amplo que vão do Rock à MPB, do Samba ao Forró; expressões que identificam estilos musicais mais característicos do universo da viola caipira, como Caipira, Sertanejo e Regional; e expressões que denominam as práticas culturais em que a viola é utilizada como Catira, Folia, Batuque, Congado, entre outros (IEPHA, 2018, p. 178-180).

Além das respostas identificadas conforme disposto no parágrafo acima, foi possível, através do preenchimento do cadastro de violeiros, estabelecer uma lista de 32 ritmos utilizados pelos violeiros e tocadores de viola de Minas Gerais, conforme a figura 11 abaixo:

Figura 11: Ritmos utilizados em Minas Gerais

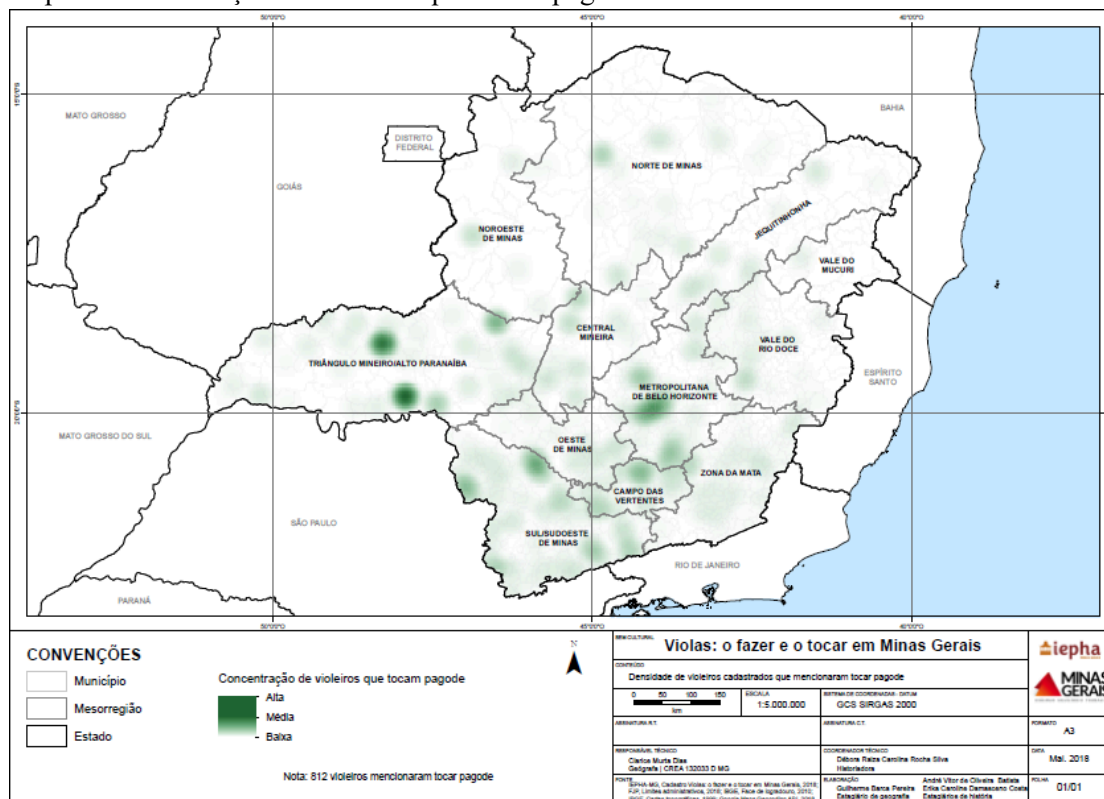
Ritmos	Quant. de menções	Ritmos	Quant. de menções
Pagode	812	Inhuma	37
Cururu	412	Batuque	34
Guarânia	387	Toque da onça	30
Cateretê/Catira	370	Lundu	23
Toada	340	Corta-jaca	19
Moda de viola	165	Rasta-pé	15
Cipó Preto	159	Solado	14
Valsa	125	Valseado	14
Querumana	107	Tango	8
Polca	77	Uapango	8
Folia	48	Ludovina	8
Marcha de congado	44	Vanerão	6
Rancheira	40	Cana-verde	2
Xote	38	Contra dança	2
Baião	38	Corrido	2
Chamamé	38	Chula	2

Fonte: IEPHA, 2018, p. 332

O ritmo Pagode, conforme já discutido anteriormente, constituído a partir da junção de dois ritmos performados na viola e no violão, cuja criação é atribuída a Tião Carreiro, aparece em primeiro lugar na lista de menções. A respeito da criação do Pagode, Vilela (2011) relata que, apesar de não haver uma certeza sobre esse assunto, pesquisas e relatos de músicos contemporâneos de Tião Carreiro o apontam como o primeiro violeiro a utilizar esse ritmo. O próprio dossiê do IEPHA aponta como fatores para a difusão do pagode em todo o território mineiro “a forte propagação do ritmo por meio da radiodifusão e do disco, a identificação com Tião Carreiro, seu ícone criador, e por ser um ritmo de execução mais complexa que, ao que parece, propicia um ambiente de distinção entre os violeiros” (IEPHA, 2018, p. 332).

Dentre as mesorregiões onde o Pagode teve maior número de citações por parte dos violeiros e tocadores, reforçando indiretamente a influência da música das duplas para os violeiros mineiros, o dossiê destaca “o Triângulo Mineiro/Alto Paranaíba, que apresentou a maior porcentagem de citações a esse ritmo dentre as mesorregiões, seguida pelo Sul/Sudoeste de Minas, regiões onde é bem marcante a influência da chamada cultura caipira” (IEPHA, 2018, p. 181), como pode ser observado no mapa 4 abaixo:

Mapa 4: Concentração de violeiros que tocam pagode



Fonte: IEPHA, 2018, p. 475

Apesar de o dossiê não apresentar uma análise aprofundada acerca da relevância da música caipira ou música sertaneja raiz para os violeiros de Minas Gerais, é possível notar a importância dessa expressão nos dados condensados sobre as afinações e ritmos mencionados no cadastro de violeiros, além de diversos pontos distintos do texto. Outro fator descrito no documento que corrobora nossa percepção é o fato de que

(...) entre os dez primeiros ritmos mais citados no Mapeamento, praticamente todos têm em comum o fato de integrarem os quadros da chamada música caipira, gestada naquela mesma região apontada na emergência da afinação Cebolão e amplificada territorialmente por ocasião do fenômeno do rádio e das gravações dos discos. (IEPHA, 2018, p. 183)

Além dessa análise por parte dos técnicos que elaboram o dossiê, os relatos transcritos do cadastro e as entrevistas realizadas apontam que a Moda de Viola é “considerada um dos símbolos da ‘verdadeira’ música caipira” (IEPHA, 2018, p. 181), sendo citada também, ao destacar relatos da mesorregião Sul/Sudoeste, “como uma das motivações para iniciar o ofício dentre os violeiros, violeiras e tocadores mapeados” (IEPHA, 2018, p. 182).

Isso posto, apesar de o dossiê não apresentar o tocar em dupla e/ou a música performada pelas duplas como expressão/prática com valor patrimonializável, nota-se que a popularmente denominada música caipira ou música sertaneja raiz foi e ainda é uma importante referência na prática musical dos violeiros e tocadores de Minas Gerais.

Assim sendo, é pertinente a necessidade de, no momento em que se realizar a revisão do título de patrimônio imaterial, se propor uma discussão e uma análise acerca da relevância da música das duplas caipiras, uma vez que, conforme exposto na introdução deste trabalho, os dados referentes às respostas para a pergunta presente no formulário de cadastro dos violeiros relacionada ao “tocar em dupla” foram omitidos do dossiê, não sendo explorados e nem profundamente analisados no documento, não sendo sequer condensados em um gráfico ou apresentados na planilha disponível no dossiê onde estão listadas, além dos nomes dos violeiros e tocadores cadastrados, algumas outras respostas como município de residência, há quanto tempo tocam a viola, ocasiões, afinações e ritmos.

3.2 A música caipira e as duplas nas entrelinhas do dossiê

Em seu ensaio, *O sentido do passado*, Hobsbawm (1998) apresenta o “passado” definido oficialmente por uma seleção de elementos que devem ser lembrados, mas afirma também que haverá partes deste todo que não são contemplados nesse “sistema da história consciente”, na qual são incorporados os elementos que esses sujeitos entendem como importantes (Hobsbawm, 1998).

Trouillot (2016), aponta que os silêncios são introduzidos na produção histórica em quatro momentos:

(...) no momento da criação do fato (na elaboração das fontes); no momento da composição do fato (na elaboração dos arquivos); no momento da recuperação do fato (na elaboração das narrativas); e no momento da significância retroativa (na elaboração da história em última instância). (Trouillot, 2016, p. 58 - 59)

Nessa mistura entre a seleção e o silenciamento de elementos que compõem uma narrativa histórica, em um entendimento não muito diferente, Smith (2021), abordando a atuação no campo do patrimônio cultural, discorre que, a nível institucional, os bens “são identificados como representativos dessas narrativas que os profissionais do patrimônio e dos museus querem compor” (Smith, 2021, p.143).

Dessa forma, não pretendemos aqui analisar os motivos que levaram à não inclusão das duplas caipiras e da música performada por elas como práticas com valor patrimonializáveis, mas observar os elementos disponíveis no corpo do dossiê, que nos permitem identificá-las como uma importante referência cultural para os violeiros do estado, salientando assim a relevância da música caipira das duplas na paisagem sonora mineira.

Apesar de o dossiê de registro não realizar uma discussão aprofundada sobre a relevância da música caipira para os violeiros mineiros, na parte em que é feita uma análise sobre os ritmos citados no cadastro, o dossiê aponta a música caipira como parte do universo musical dos violeiros e tocadores de Minas Gerais:

(...) a maior parte dos que mencionaram tocar Pagode, informaram que também tocam outros ritmos, entre eles os que estão associados às expressões da cultura popular, mostrando que a viola e seus tocares estão presentes, em conjunto, tanto no universo da **música caipira, como nas manifestações culturais**. (IEPHA, 2018, p. 334, grifo nosso)

Essa não discussão acerca da importância da música performada pelas duplas, além da omissão dos dados referentes à pergunta sobre tocar em dupla, direciona o foco das discussões para as demais práticas que foram apresentadas como patrimônio imaterial ao fim dos trabalhos do processo de registro, como pode ser percebida nessa distinção da música caipira em relação às manifestações culturais. Fica mais evidenciada tal escolha quando observamos os dados de outra pergunta do formulário de cadastro, referente às ocasiões em que os violeiros costumam tocar a viola.

No formulário de cadastro disponibilizado pelo IEPHA, a pergunta referente às ocasiões revela essa preferência das práticas e expressões que passaram a figurar no seletor *hall* do patrimônio imaterial mineiro, conforme a figura 12:

Figura 12: Formulário de Cadastro - Ocasões / Duplas

The image shows a survey form with two main sections. The first section is titled "Em qual ou quais ocasiões você toca viola?" and lists several options with checkboxes: Folias, Catira/Cateretê, Batuque, Dança do Carneiro, Dança de São Gonçalo, Lundu, Sussa, Coco, Congado, Quatro, Apresentações/Shows, Roda de viola, and Outras. The second section is titled "Você toca a viola:" and lists options: Sozinho, em dupla, em grupo, and Outro. The form is flanked by decorative vertical bars with yellow and blue patterns.

Fonte: IEPHA, 2018, p. 451

É possível observar na figura acima que as opções de respostas pré-estabelecidas pelo IEPHA para a pergunta referente às ocasiões que os violeiros tocam, à exceção da opção Apresentações/Shows, apresentam as práticas que foram listadas como patrimônio imaterial,

práticas que se enquadram nas características do patrimônio imaterial brasileiro, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

Outro aspecto ao se analisar as respostas para essa pergunta é a atenção dada para as respostas no corpo do texto do dossiê. Apesar de a opção Apresentações/Shows figurar em segundo lugar no quantitativo de citações, sendo selecionada 838 vezes, apenas um parágrafo das 14 páginas do subtítulo que aborda os “espaços de encontro” no dossiê foi utilizado para refletir essa resposta, atribuindo, de certa forma, uma menor importância para essa ocasião em contraposição às sete páginas utilizadas para discorrer sobre a relevância das rodas de viola para os violeiros mineiros, opção selecionada 877 vezes.

A esse respeito, é possível perceber uma distinção entre as apresentações e shows e as demais ocasiões listadas, uma vez que, de acordo o dossiê, o Mapeamento elaborado através das respostas revelou “os múltiplos espaços de sociabilidade em que o instrumento está inserido, tanto entre aqueles tradicionais, como aqueles das novas práticas musicais” (IEPHA, 2018, p. 105).

Nesse único parágrafo que aborda a presença da violas nos palcos ou demais espaços físicos utilizados para realização de apresentações musicais e shows, o dossiê aponta que “além da intrínseca funcionalidade lúdico-religiosa própria deste instrumento” (IEPHA, 2018, p. 105), que aqui podemos relacionar com o aspecto “tradicional” apresentado no texto e exemplificado nas práticas patrimonializadas, o grande número de seleções para a ocasião Apresentações/Shows “mostra a viola também como um instrumento do espetáculo, lugar que se ampliou a partir dos sucessivos processos pela qual passou a partir de sua popularização pelo rádio, pelos discos” (IEPHA, 2018, p. 105), entendimento que nos permite relacionar essa ocasião com a música caipira performada pelas duplas, amplamente difundida por todo território mineiro, conforme exposto anteriormente.

Assim, a relação estabelecida entre as apresentações e os shows com as novas práticas musicais, representadas pela música caipira difundida pela radiodifusão e pela indústria fonográfica, permite-nos admitir que o grande número de menções a essa ocasião sirva como mais um aspecto a ser considerado ao se pensar na importância da música das duplas para os violeiros mineiros.

Dentre os exemplos apresentados para inserção do silêncio na elaboração das narrativas, Trouillot (2016) propõe que o silêncio pode surgir a partir dos atos de apagar e trivializar os fatos, também denominadas por ele de fórmulas de rasura e fórmulas de banalização, ambas sendo fórmulas de silenciamento (Trouillot, 2016, p. 160 - 161). Para o autor, “algumas narrativas cancelam o que ocorreu por meio da rasura aplicada diretamente à

relevância dos fatos. (...) outras narrativas aliviam o horror²⁷ ou banalizam a singularidade de uma situação ao enfatizar detalhes” (Trouillot, 2016, p. 161).

Destarte, trazendo esta análise para o contexto referente ao tocar viola em Minas Gerais, ao omitir as informações para a pergunta relacionada ao tocar em dupla do corpo do dossiê e ao não aprofundar sobre a ocasião Apresentações/Shows, é possível estabelecer o uso das fórmulas de silenciamento discutidas por Trouillot (2016) ou algo semelhante a essas fórmulas na elaboração do documento.

Nas páginas em que se discorre sobre as rodas de viola, inicialmente o dossiê direciona o foco para aspectos que reforcem as características do patrimônio imaterial, enfatizando aspectos relacionados à tradicionalidade, à oralidade e à ruralidade, bem como fazendo uma comparação com as práticas de matrizes africana e indígena, onde a formação circular / em roda “se impõe como uma importante simbologia” (IEPHA, 2018, p. 110), todavia, é possível também estabelecer uma relação dessa prática com as duplas.

Além das características supracitadas, o dossiê estabelece um aspecto distinto das apresentações e shows, visto que, ao contrário de um espaço de espetáculo,

(...) as rodas de violas se formam no interior de algum acontecimento festivo de caráter doméstico, tais como casamentos, aniversários, como também no intercurso de rituais religiosos como, por exemplo, as folias, mostrando-se momentos de máxima sociabilidade entre os indivíduos. (IEPHA, 2018, p. 110)

Dessa forma, as rodas de viola são apresentadas como uma prática que surge a partir dos próprios violeiros em momentos de encontro, tendo uma característica mais intimista em contraposição à característica de massa na qual os palcos de apresentações e shows estão inseridos.

Entretanto, nos espaços das rodas de viola, a música das duplas se faz presente não apenas através do repertório, mas também através da própria participação dos músicos. De acordo com o relato do senhor Cândido Mota, citado no dossiê, “ajuntava assim uma seis, oito dupla, comprava umas muxiba e passava e cachaça e o couro comia (...)” (Mota apud IEPHA, 2018, p. 112).

Já o repertório pode ser relacionado com a música caipira, uma vez que, conforme o relato acima, em algumas rodas os músicos se apresentam em duplas e também porque “essa ocasião é voltada inteiramente ao instrumento por meio de apresentações de repertórios musicais próprios ou de artistas conhecidos” (IEPHA, 2018, p. 114).

²⁷ É necessário destacar que em seu livro, *Silenciando o passado: poder e a produção da história*, Trouillot utiliza como exemplo para explicar as fórmulas de rasura e banalização a Revolução Haitiana, a escravidão nas Américas e o holocausto, apontando que há similaridades estruturais entre silenciamentos globais, sendo um poderoso silenciamento o resultado do uso dessas fórmulas (Cf. Trouillot, 2016, p. 160 - 178).

Nesse caso, ao considerarmos as citações constantes no gráfico 3, onde predominam nomes de músicos relacionados às duplas como os que mais influenciaram os violeiros mineiros a tocar, considerando também os ritmos mais citados, onde despontam aqueles utilizados e difundidos na música caipira, bem como a predominância da afinação Cebolão em todo o território mineiro, é admissível afirmar que grande parte do repertório executado nas rodas de viola seja proveniente do universo da música caipira.

O relato do violeiro Daniel Vilela de Oliveira, da cidade de Bom Despacho, selecionado para constar na ficha descritiva da Roda de Viola presente IPAC/MG - Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais, também evidencia a presença da música caipira nas rodas de viola: “Meu pai sempre ouviu muita **música de raiz** tocava na viola e sempre nos manteve em contato com a roça, minha mãe sempre cantando as músicas, meus tios, nas rodas e nas festas” (Oliveira apud IEPHA, 2018, p. 529, grifo nosso).

Um outro dado não explorado integralmente nas análises das respostas do formulário de cadastro diz respeito aos toques/ritmos/estilos/batidas informados pelos violeiros. Na parte intitulada “Resultados”, onde são analisadas de forma mais estatística as respostas apresentadas, com o apoio de mapas e gráficos, nota-se a ausência de uma observação referente às expressões “sertanejo” e “caipira” enquanto respostas para a pergunta sobre os toques/ritmos/estilos/batida.

Ao verificar os dados disponíveis do cadastro de violeiros, a expressão “sertanejo”, enquanto um substantivo, aparece citada 129 vezes. Tal quantidade de menções, enquadraria esse termo entre os dez ritmos mais citados, conforme os dados compilados na figura 11. Já o termo “caipira”, que aparece na maioria das vezes como um adjetivo, por exemplo, pagode caipira, toada caipira, sertanejo caipira, música(s) caipira, ritmo(s) caipira e moda caipira, é mencionado 86 vezes, fato que o posicionaria na 11ª posição da lista de ritmos mais mencionados.

Apesar de essas duas expressões, sertanejo e caipira, não serem ritmos e o foco da análise dos resultados do cadastro, especificamente nessa questão, estar voltada para os ritmos que os violeiros mineiros utilizam, o grande número de menções chama a atenção para a ausência de uma reflexão por parte dos técnicos do IEPHA, uma vez que a pergunta também englobava o termo “estilos” no seu enunciado.

Ao se observar algumas das respostas, podemos supor que, ao apresentar o termo “caipira” de forma genérica, os violeiros poderiam estar buscando resumir sua resposta sobre a performance na viola para os ritmos existentes na denominada música caipira, abrangendo,

entre outros, os ritmos listados entre os dez mais citados, reforçando, assim, a relevância dos ritmos presentes no universo da música caipira para os violeiros mineiros.

A importância da música caipira para os violeiros mineiros fica ainda mais evidente quando observamos a presença do adjetivo “raiz” nas respostas. É importante lembrar aqui que o termo raiz é utilizado como adjetivo de distinção entre a música sertaneja produzida e performada pelas “duplas caipiras” e os estilos subsequentes, que trazem o substantivo sertanejo no nome, mas não possuem relação com o ambiente rural e a identidade caipira.

O termo “raiz” aparece 58 vezes nas respostas dos violeiros, na maioria das vezes como adjetivo do termo sertanejo, mas aparecendo também em música raiz, caipira raiz, estilo raiz, moda raiz e, em algumas poucas respostas, estando sozinho. Sua aparição nas respostas, reforça a distinção supracitada, na qual os violeiros de Minas Gerais fazem uma vinculação da viola com a música performada pelas duplas.

Dessa maneira, podemos afirmar que a música caipira performada pelas duplas se faz presente nos mais diversos espaços e momentos, seja através da radiodifusão, dos discos, dos programas de televisão e mais recentemente através das plataformas de *streaming*, seja pela própria performance dos violeiros mineiros nas apresentações e shows, nas rodas de viola e/ou outras ocasiões.

Ao apresentar as justificativas para o registro dos saberes, linguagens e expressões musicais da viola como patrimônio imaterial mineiro, o dossiê retoma o conceito de paisagem sonora, reforçando que “é possível afirmar que o som produzido pelo instrumento, com suas diferentes afinações, toques e funcionalidades, apresenta-se como elemento constitutivo primordial das muitas paisagens sonoras mineiras” (IEPHA, 2018, p. 246).

Todavia, se, conforme o dossiê, “o som da viola ajuda-nos a conhecer e reconhecer as diferentes Minas Gerais, com suas variadas regiões, crenças e valores, ao passo que sintetiza a essência cultural mineira ao se fazer presente em contextos diversos” (IEPHA, 2018, p. 246), apesar da ampla documentação apresentada, contextualizando e justificando esse processo de registro, o dossiê deixa de cumprir totalmente o seu papel de documentação, inventário e mapeamento ao não discutir a relevância do tocar em dupla e da música performada pelas duplas no estado.

No apêndice do dossiê, que trata do Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG referente aos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, consta que:

Para a seleção dos bens operou-se com o conceito de referências culturais, que tem como base a compreensão da complexidade e dinamicidade dos

sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a determinadas práticas sociais. Há que se considerar que, como determina o conceito, a seleção técnica deve sempre ser feita em conjunto com aqueles que possuem legitimidade para definir quais referências culturais são mais significativas e representativas. Assim, para essa definição utilizou-se tanto as narrativas coletadas no campo e nas bibliografias, como os dados obtidos por meio do Mapeamento dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais.

A centralidade do texto das fichas de inventário está situada na música produzida com a viola e nos seus tocadores e fazedores, buscando considerar como a musicalidade da viola se situa dentro das complexas relações existentes nas linguagens e expressões culturais às quais se insere. (IEPHA, 2018, p. 482)

Desse modo, ao não serem realizadas entrevistas na porção mais ao sul do estado, mais especificamente nas mesorregiões situadas na denominada região cultural caipira ou Paulistânia, região que o próprio dossiê aponta como originária da afinação Cebolão e da música caipira e ao não se analisar as respostas para a pergunta sobre se a performance ocorre em dupla ou de outra forma, indiretamente, o texto do dossiê acaba por desconsiderar a sonoridade das duplas como uma importante referência cultural para os violeiros de Minas Gerais ao longo dos séculos XX e XXI.

Nesse sentido, se “além das diversas informações sistematizadas, analisadas e apresentadas nesse dossiê, há diversos outros cruzamentos de dados e variáveis possíveis que permitem novas problemáticas” (IEPHA, 2018, p. 247-248), por ser um importante elemento componente da paisagem sonora mineira e da identidade cultural do estado, assim como as demais expressões culturais em que a viola se insere, apresentadas como patrimônio imaterial do estado, é pertinente uma discussão por parte dos técnicos do IEPHA, em conjunto com os detentores desse bem e a comunidade mineira, de modo a analisar a relevância da música caipira performada pelas duplas como uma referência cultural para diversos violeiros e tocadores mineiros e como prática musical presente no cotidiano dos violeiros e tocadores do estado há aproximadamente um século.

4 PRODUTOS FINAIS

O presente capítulo tem como objetivo cumprir a parte das exigências do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, que diz respeito à criação de um produto vinculado à pesquisa desenvolvida.

Conforme exposto nesta dissertação, o entendimento de patrimônio cultural no Brasil sofreu diversas alterações ao longo dos anos desde a criação do SPHAN na década de 1930. Partindo de uma política institucional que tinha como foco apenas os “bens materiais de pedra e cal”, assim denominados por alguns autores, observando a necessidade de um valor histórico e artístico, bem como um distanciamento temporal, o que culminou na preservação quase exclusiva de bens culturais relacionados ao período colonial, representando um legado europeu, branco e católico.

Posteriormente, a partir da década de 1980, quando os “valores excepcionais” são trocados pelas “referências culturais” na discussão do patrimônio cultural, bens de outras matrizes, ainda que de forma muito tímida, passam a ser incorporados nos tombamentos efetivados pelo IPHAN e por órgãos estaduais voltados para a proteção e a preservação do patrimônio cultural.

Por fim, a partir do ano 2000, os bens de natureza imaterial, passam a ter um instrumento para sua salvaguarda: o registro. Todavia, conforme os dados aqui apresentados, na maioria das vezes o registro tem como objeto de proteção as práticas culturais populares relacionadas com as matrizes afro-brasileira e indígena, enquanto o tombamento continua sendo aplicado, na maioria dos casos, para bens não relacionados a essas matrizes.

Outro ponto observado ao longo deste trabalho foi um dado apresentado no dossiê, que não discutimos por não ter uma ligação direta com nosso objeto, que diz respeito ao preenchimento dos formulários. Conforme nos aponta o dossiê, o formulário “foi preenchido por cerca de 45% dos municípios mineiros, sendo que 76,78% das inscrições partiu da iniciativa das prefeituras” (IEPHA, 2018, p. 314). Tal dado deve ser analisado com cuidado, pois não significa que sejam 76,78% dos municípios cadastrados e sim de viciários cadastrados por alguém ligado à prefeitura de seu município.

De acordo o dossiê, esse percentual elevado de participação das prefeituras no total de cadastros “destaca a força do programa do ICMS Patrimônio Cultural, que promove um efetivo diálogo com os municípios mineiros no que se refere ao incentivo e indução de ações de preservação do Patrimônio Cultural” (IEPHA, 2018, p. 314). Entretanto, conforme apresentado nesta pesquisa, é necessário que sejam realizadas ações de educação patrimonial,

a fim de propiciar aos cidadãos momentos de reflexão e debate sobre a preservação do patrimônio cultural, especialmente no que se refere ao patrimônio imaterial, uma vez que as ações dos órgãos públicos do patrimônio cultural ainda direcionam boa parte dos recursos humanos e financeiros para ações voltadas ao patrimônio material.

Dentre as proposições apresentadas pelo IEPHA para a elaboração do plano de salvaguarda de um bem imaterial, destacamos aqui o seguinte item: “Desenvolvimento de programas educativos com vistas à democratização e difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural mineiro, em especial o de natureza imaterial” (IEPHA, 2018, p. 250).

Dessa forma, o primeiro produto proposto é a realização de um evento voltado para a educação patrimonial, que está em acordo com as políticas estaduais mineiras de proteção e promoção do patrimônio cultural do estado, proporcionando à população local e regional um espaço para troca de experiências, sendo também um espaço aberto para apresentação de outros trabalhos relacionados com a área do patrimônio cultural.

O segundo produto proposto está relacionado diretamente com a viola caipira, uma vez que, através da gravação de um álbum musical autoral, iremos contribuir com a difusão de afinações e ritmos, bem como colaborar para uma das finalidades do Plano de Salvaguarda para os Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola, que é a “manutenção desse importante bem cultural de Minas Gerais que une cultura e arte e que é identitário das tradições do estado” (IEPHA, 2018, p. 260).

4.1 Fórum Regional de Educação Patrimonial

O Fórum Regional de Educação Patrimonial foi um evento voltado para a realização de palestras e mesas redondas, bem como um espaço aberto para a apresentação de trabalhos oriundos de pesquisas que envolvam a temática do patrimônio cultural, ocorrido na data de 11 de outubro de 2024, conforme peça de divulgação abaixo (figura 13), contando a seguinte programação:

08:00 – Recebimento/Cadastramento dos participantes

08:30 – Palestra de Abertura - O Patrimônio Imaterial em Debate - Fábio Castro

09:45 – Coffee Break

10:00 – Mesa Redonda - História Local, Memória e Identidade Cultural - Sabrina Ramos e Sérgio Almeida (ex-alunos do Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da UFV)

12:00 – Intervalo para almoço

13:30 – Palestra - Patrimônio Cultural: por que preservar? - Mariah Menezes

15:00 – Coffee Break / Encerramento

Figura 13 - Peça de Divulgação - Fórum Regional de Educação Patrimonial

**FÓRUM
REGIONAL
de Educação
PATRIMONIAL
de Mirai**

 **11 de outubro de 2024
08h**

 **CENTRO CULTURAL ENEIRA FERREIRA.
PRAÇA DR. MIGUEL PEREIRA
MIRAI-MG**

Realização:

 **LEI
PAULO
GUSTAVO**

**MINISTÉRIO DA
CULTURA**

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Apoio:

  **SECRETARIA DE
CULTURA &
TURISMO**

 **Fundação
Francisco
Bilheiro**

Fonte: Acervo do autor, 2024.

O evento, realizado na cidade de Mirai, Minas Gerais, com recursos da Lei Paulo Gustavo, foi proposto como um dos produtos finais desta pesquisa junto ao programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania da Universidade Federal de Viçosa, realizado e produzido em parceria com o senhor Jorge Tadeu de Carvalho, sendo elaborado como um projeto de educação patrimonial junto à Secretaria de Cultura e Turismo de Mirai.

Voltado para ações de educação patrimonial, o evento foi dividido em três momentos. Trazendo o tema " O Patrimônio Imaterial em debate", a primeira palestra foi realizada pelo discente Fábio Castro Carvalho, que discorreu sobre o tema a partir das análises realizadas durante esta pesquisa, analisando as práticas institucionais voltadas para o patrimônio imaterial, fazendo também uma síntese sobre a política de patrimônio brasileira, desde a instituição do IPHAN, na década de 1930, até os dias atuais.

O segundo momento do evento foi uma mesa redonda dividida pelos professores de história Sabrina Ramos e Sérgio Almeida, ex-alunos do mesmo programa de mestrado da UFV, citado anteriormente, que trouxeram a discussão acerca da "História Local, Memória e Identidade Cultural", abordando a presença indígena na região da Zona da Mata Mineira a partir dos dados analisados e produzidos em suas respectivas pesquisas e outras fontes.

A finalização do Fórum, ficou a cargo da arquiteta Mariah Menezes, que apresentou um palestra com o tema "Patrimônio Cultural: por que preservar?", na qual, a partir de sua experiência como chefe do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural da Fundação de Cultura e Artes de Muriaé e membro efetivo do Conselho Municipal de Políticas Culturais dessa cidade, trouxe uma apresentação repleta de informações relacionadas à preservação do patrimônio cultural.

O evento contou com a presença de participantes da comunidade local e da região, sendo realizado com o apoio da Academia Miraiense de Letras, da Fundação Francisco Bilheiro, da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Mirai e da Prefeitura Municipal de Mirai, conforme figuras 14 a 17.

Figura 14 - Palestrante Mariah Menezes e comunidade



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 15 - Palestrante Fábio Castro



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 16 - Palestrante Mariah Menezes e público



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Figura 17 -Senhor Jorge Tadeu, palestrantes Sérgio e Sabrina, Secretária de Cultura e Turismo de Mirai, Fabrícia Carboni, e Fábio Castro



Fonte: Acervo do autor, 2024.

4.2 Álbum Autoral - Paisagens

De modo a contribuir para a difusão da prática musical, utilizando a viola como instrumento principal, foi realizada a gravação de um álbum musical, composto de oito faixas, onde são apresentados vários ritmos difundidos em Minas Gerais, seja na música sertaneja performada pelas duplas caipiras, seja nas práticas populares em que a viola se faz presente listadas no dossiê, seja em outras referências musicais que fazem parte do universo musical que compõe as diferentes paisagens sonoras com as quais o presente pesquisador, músico e compositor teve contato desde que iniciou sua parceria composicional com a viola em 2015.

O presente álbum se justifica como um produto final para esta pesquisa uma vez que, conforme apontado anteriormente, a quase totalidade das músicas presentes foi composta em momento anterior ao início desta pesquisa, exemplificando não intencionalmente parte do que foi discutido anteriormente no que se refere à influência das duplas caipiras e à presença da viola em diversas práticas musicais do estado mineiro.

Uma vez que colocarei minhas observações pessoais sobre o álbum musical proposto enquanto produto final desta pesquisa nesta parte do trabalho, utilizarei a primeira pessoa do singular. Vale destacar que a ideia de propor este álbum como um produto surgiu ao longo da pesquisa, a partir das reflexões e análises realizadas.

Para falar das músicas presentes no álbum, é necessário também falar um pouco do meu contato com a viola caipira, no sentido de ter o instrumento na mão e poder produzir

algum som com ele, abordando também as influências que recebi. Destaco esse sentido de tocar o instrumento, pois ainda com meus 14 ou 15 anos tive a oportunidade de assistir uma gravação de um disco de uma dupla caipira de minha cidade, que alguns anos depois se desfez, porém, naquela época, meus ouvidos estavam direcionados para outras sonoridades.

4.2.1 As referências enquanto violeiro - Um breve relato

A partir de maio de 2007, ao me mudar para Ouro Preto (MG), para cursar minha graduação em Música, além da possibilidade de diversas experiências musicais proporcionadas pelo ambiente acadêmico, na república em que eu morei, nesse momento inicial, moravam também outros três alunos do curso de Música, dentre os quais destaco José Francisco de Almeida Júnior, que atende artisticamente por Chico Almeida, mas que para os colegas e amigos do tempo da graduação, é apenas Chico. Meu primeiro contato físico com a viola caipira foi através do Chico, que já trazia a viola na sua vida musical há alguns anos.

A viola do Chico foi a primeira viola que toquei e, após assisti-lo pontear a introdução de *Pagode em Brasília*, de Tião Carreiro e Pardinho, tentei algumas vezes também reproduzir esse mesmo solo. Diversas outras vezes, durante os aproximadamente três anos que compartilhamos a república, tive a oportunidade de em alguns momentos fazer algumas introduções de músicas caipiras como Chico Mineiro, Cuitelinho e mais uma ou duas músicas.

Foi também em Ouro Preto que tive a oportunidade de apreciar, em um show no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, uma apresentação de um grupo local, *Viola de Folia*, que tinha como influências as folias de reis, congados e outras práticas culturais mineiras, trazendo a viola caipira presente em outras práticas musicais até então desconhecidas para mim.

Já no ambiente acadêmico, através de algumas performances do Professor André Siqueira, tive a oportunidade de ver a viola caipira presente na música instrumental, outra vertente até então também desconhecida para mim. Alguns anos depois, esse contato viria a se repetir em uma parceria aluno/professor, entre o Chico e o Professor Tabajara Belo, que compôs uma série de peças instrumentais para Violão e Viola Caipira.

Na metade final do curso, pude presenciar na sala B2 do Departamento de Música, se não estou enganado, os ensaios do grupo *Tangram*, formado por Chico, Cleyton Marques, Juninho Martins e Tico Laurindo, grupo que criou algumas composições que chegaram a ser

gravadas em uma apresentação musical realizada durante uma edição do Festival de Inverno, onde traziam músicas autorais em que a viola era apresentada como instrumento principal.

Ao retornar para minha cidade em 2011, inicialmente não tive contato com a viola caipira. Porém, em meados de 2012, após alguém comentar comigo que às segundas-feiras um grupo se reunia para tocar música caipira no *Bar Werneck*, um tradicional bar da cidade localizado na praça central, resolvi um dia aparecer para apreciar a cantoria.

Após algumas semanas, eu me entrosei com o grupo e já estava participando das rodas de viola, nesse período tocando apenas violão, ao lado dos senhores João Caetano, Leonardo Raze, Wantuil Cardoso e do violeiro popularmente conhecido na cidade de Mirai como Sebastião da Viola. Após alguns encontros no *Bar Werneck*, chegamos a nos reunir também em momentos familiares como aniversários, como pode ser observado a seguir, na figura 18.

Figura 18 - Roda de Viola (2012) - Fábio, Wantuil, Leonardo e Sebastião.



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Para acompanhá-los, entre os anos de 2012 e 2013, se bem me recordo, foi o período em que mais ouvi músicas caipiras, inicialmente a partir de uma coletânea de 35 volumes denominada *Memórias - Música Sertaneja*, exemplificada na figura 19. Porém, após alguns meses, notei que meu interesse foi se direcionando cada vez mais para os pagodes, principalmente os pagodes de Tião Carreiro e Pardinho, provavelmente por conta das introduções muitas vezes com características virtuosísticas e pelo fato de eu não ter uma relação com o ambiente rural, pois, muitas vezes, as letras desses pagodes são “menos caipiras” do que as toadas, os cateretês e as modas de viola.

Figura 19 - Encarte do Disco Memórias - Música Sertaneja - Vol. 1



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Entretanto, a partir de 2013, quando comecei a praticar o ciclismo como esporte, andando principalmente em estradas de chão nos arredores de Miraiá, descobri também a paisagem rural como um lugar de inspiração, passando então a ter um pouco mais de interesse para as músicas feitas nos demais ritmos além do pagode.

Em julho de 2014, ocorreu o momento de mudança na minha relação com a viola caipira. Após alguns anos apenas como apreciador, fui presenteado por meus pais e irmãos com uma viola, por ocasião do meu aniversário. A partir daí, passei a tocar algumas músicas no novo instrumento musical. Entretanto, o ponto-chave para começar a compor canções utilizando a viola caipira como principal instrumento de apoio foi a realização de uma edição do Causos e Violas das Gerais na cidade de Miraiá, em março de 2015, quando, juntamente de minha irmã, Fabiana Carvalho, fui convidado para fazer a abertura do evento, conforme registro fotográfico na figura 20.

Figura 20 - Fabiana Carvalho e Fábio Castro - Causos e Violas das Gerais



Fonte: Acervo do autor, 2015.

O ponto principal para mim não foi a nossa apresentação em si, mas sim a oportunidade ver dois exímios violeiros mineiros se apresentarem. O primeiro show foi uma apresentação solo do violeiro Paulo Mourão, que perfeitamente preenchia a harmonia tocada na viola com ponteios e recortados, percorrendo toda a extensão do braço do instrumento em algumas canções. Já o segundo show foi uma apresentação do violeiro Wilson Dias, acompanhado de sua banda.

Diferentemente do que eu esperava naquela noite, os dois violeiros vieram a ser exemplos perfeitos de violeiros formados a partir das influências das práticas musicais apresentadas no dossiê enquanto patrimônio cultural. Paulo Mourão, no meu ponto de vista, trazia um pouco mais de influência dos Batuques, enquanto Wilson Dias demonstrava mais influência dos Congados e Folias de Reis, com certo “sotaque nordestino” em sua sonoridade, característica da porção norte do estado, visto que ele é originário do Vale do Jequitinhonha. A música caipira, que era o que eu e os demais miraienses esperávamos assistir, esteve presente apenas no repertório apresentado pela dupla de irmãos que abriu os trabalhos da noite.

Ao lembrar a utilização da viola em outras vertentes além da música caipira, passei então a compor minhas primeiras canções. Ainda em 2015, compus a letra e a melodia de *Canção Cotidiana* e *Paisagens*, ambas muito inspiradas nos trabalhos de Paulo Mourão e Wilson Dias, visto que, na noite dos shows, comprei quatro discos de um e três discos do outro. Houve a influência também de outros violeiros mineiros como Chico Lobo e Pereira da Viola, que passei a ouvir a partir de alguns achados em *blogs* que disponibilizavam álbuns de músicas do “Brasil de dentro” para downloads.

Além desses violeiros mineiros, outro violeiro que passei a ouvir a partir de 2015 foi Almir Sater. Apesar de já consagrado nacionalmente, poucas eram as suas músicas que eu já havia escutado. Foi a partir da seleção de músicas para a apresentação supracitada, quando a Fabiana indicou a música *Jeito de Mato*, interpretada por Almir Sater e Paula Fernandes, que passei a dar uma maior atenção para o trabalho desse outro grande violeiro, também apontado como referência para diversos violeiros mineiros, conforme exposto anteriormente.

A canção *Jeito de Mato*, apesar de não se encaixar nos moldes da música caipira e não se encaixar também no estereótipo da denominada música sertaneja do século XXI, traz algumas influências da música das duplas, como a temática voltada para o ambiente rural, a interpretação feita com viola e violão, além das vozes em dueto. A partir dessa música, passei a ouvir os trabalhos anteriores de Almir Sater, bem como venho acompanhando seus últimos

lançamentos, trazendo sempre aspectos da música caipira e regional pantaneira, com uma pitada de modernidade.

Voltando às duas primeiras canções citadas acima, *Canção Cotidiana* e *Paisagens*, é importante relatar que ambas foram selecionadas em alguns festivais de música, tendo sido executadas na maioria das vezes em parceria com minha irmã, Fabiana Carvalho, no formato de dupla, uma “dupla não caipira”, mas trazendo sempre referências do universo caipira.

Um dado sobre os festivais de viola dos quais participamos é o fato de que os participantes, a exemplo da diversidade de práticas musicais apresentadas no dossiê, apresentavam-se nas mais variadas formações: duplas caracteristicamente caipiras, violeiros tocando sozinhos, violeiros acompanhados de grupos instrumentais distintos, dos mais regionais, que remetiam à folia de reis, bem como indo para outros extremos como o *jazz* ou o *folk*.

Justamente a partir dessa diversidade de estilos, ritmos e interpretações na viola, fui criando meu jeito de compor, trazendo influências que vão desde a música caipira das duplas das primeiras décadas do século passado até a sonoridade neo-caipira dos violeiros em atividade nos dias atuais, além de outras referências musicais distintas ao lugar comum da viola caipira.

4.2.2 Um pouco sobre as canções

Conforme dito acima, a partir de 2015 comecei a compor algumas canções utilizando a viola como instrumento de apoio, além de algumas peças instrumentais. As canções escolhidas para constituir o álbum *Paisagens* são, em sua maioria, composições criadas antes de iniciar a pesquisa junto a este programa de pós-graduação.

Dentre as músicas apresentadas, apenas a letra da canção *Minha Felicidade* foi composta após o início desta pesquisa. Em 2022, alguns meses antes do nascimento da minha filha Lívia, para quem dedico a canção, escrevi a letra completa e a segunda parte da melodia. Entretanto, a primeira parte da melodia foi elaborada ainda em 2019, trazendo a interpretação vocal em “dueto caipira” como marca principal.

Com relação ao aspecto geral das músicas, algumas semelhanças se apresentam no percurso composicional, ao mesmo tempo em que apresentam uma variedade de ritmos. Das oito músicas que compõem o álbum, cinco foram concebidas com uma interpretação vocal em dueto, nos moldes das duplas caipiras da primeira metade do século XX, porém algumas com ritmos distintos aos dos normalmente utilizados na música caipira. Em todas as faixas em que

esse dueto caipira se faz presente, dividido a interpretação vocal com Fabiana Carvalho, minha irmã e parceira de palco em diversos momentos, que também participa nos vocais das outras faixas.

Canção Cotidiana foi a primeira dessas, trazendo influências dos “violeiros solteiros”, como citado anteriormente, propondo um ritmo com características da porção mais norte do estado, inspirada nos batuques, ao mesmo tempo em que apresenta uma melodia duetada em terças, tal como os grandes clássicos da música sertaneja, tendo um ponteio arpejado como solos de introdução e final e um solo em terças no meio da música. Outra característica dessa música é o acompanhamento na viola, pois a melodia cantada é também tocada no instrumento durante a música inteira, o que lembra o acompanhamento realizado na interpretação das modas de viola.

Já a música *Paisagens* traz um arranjo menos caipira, sendo interpretada em voz solo, com alguns arranjos vocais ao longo da música e alguns ponteios preenchendo os compassos entre um verso e outro. A escolha dessa faixa para dar nome ao título do álbum foi feita, como será visto adiante, por conta de em sua letra ser feita uma exploração de um dos assuntos que estão presentes em diversas discussões do patrimônio: as paisagens.

Outra composição de 2015 é a música *Quimeras*, única música instrumental do álbum. Dividida em duas partes, essa música traz um ritmo não muito característico ao lugar comum da viola, com um aspecto “musicalmente forasteiro”, entretanto as melodias das duas partes foram compostas e são apresentadas em duetos de terças, sendo a primeira parte uma melodia mais ponteada e a segunda parte apresentada de forma mais rítmica.

A canção *Pagode*, criada também em 2015, traz um pagode de viola performado de maneira diferente. Uma das características do pagode de viola é a mistura de dois ritmos interpretados simultaneamente na viola e no violão, entretanto, nessa composição a viola segue fazendo a melodia em terças também, acompanhando as vozes, ficando a característica do pagode percebida principalmente nos solos apresentados na introdução e entre as estrofes.

Entre 2016 e 2017, foi criada a canção *Canto e Prece*. Importa destacar que a letra dessa música especificamente traz um assunto que se assemelha ao que foi abordado durante o processo de patrimonialização da viola caipira, bem como os temas abordados em algumas das discussões realizadas nas aulas teóricas deste curso de pós-graduação, sendo apenas uma coincidência, uma vez que a minha primeira leitura do dossiê se deu apenas em 2021, quando da escrita do pré-projeto de pesquisa para o processo seletivo do mestrado.

Em 2019, foram compostas as canções *Toada ao Anoitecer* e *Coisas Simples*. A primeira, uma toada cantada em dueto, diferenciando-se das toadas caipiras principalmente

por ter um estribilho entre as estrofes e por conter uma terceira parte, trazendo outras referências além da música caipira na composição, mas ainda com um aspecto bem regional. Já a segunda, uma guarânia, ritmo também muito citado pelos violeiros no formulário de cadastro, presente na música caipira e no repertório de diversas duplas caipiras, como na música *Índia*, de Cascatinha e Inhana, e na música *Amargurado*, de Tião Carreiro e Pardinho, antes do advento do denominado sertanejo romântico. O ritmo foi muito utilizado nas primeiras décadas de produção musical deste último estilo.

As letras das canções, conforme poderá ser visto mais adiante, trazem uma poesia que aborda uma temática semelhante à utilizada nas composições da música caipira, falando sobre o ambiente rural, a natureza, as estações do ano, sobre o desenrolar de uma parte de um dia, contando histórias e enaltecendo a viola caipira.

Por fim, a produção do referido álbum exemplifica a presença da viola caipira na paisagem sonora mineira nos dias atuais, apresentando as mais diversas referências que influenciam os violeiros mineiros na sua prática cotidiana, endossando, apesar de não ser um exemplar de produção musical de uma tradicional dupla caipira, a importância e a relevância da música performada por essas duplas para os violeiros de todas as regiões do estado.

A seguir, apresentamos as letras das músicas que compõem o álbum, ilustrado na figura 21, disponibilizado nas plataformas de *streaming*.²⁸

²⁸ O álbum Paisagens pode ser acessado nas plataformas de streaming a partir dos seguintes links:
Spotify - <https://open.spotify.com/intl-pt/album/73bndf0Gkch0lwBReeoimg>;
YouTube - https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kgqOf5xrpytZ8hGXZHIDHg78WctswjHz0;
Apple Music - <https://music.apple.com/us/album/paisagens/1805264805>;
Deezer - <https://www.deezer.com/br/album/734689821>;
Amazon Music - <https://music.amazon.com.br/albums/B0F2WZW7HF>;
Tidal - <https://tidal.com/browse/album/426922782>;

Figura 21 - Capa do Álbum Paisagens



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Paisagens

Além das nuvens cinzas que cobrem os céus

Há um sem fim de estrelas brilhando ao léu

Tem um universo maior: Tudo ao meu redor

Tem a lua que clareia, ainda mais se é lua cheia

Tem o mar e tem areia, tem o canto da sereia

Além daquela serra que esconde o sol

Há um sem fim de terras e um arrebol

Tem alegria no olhar de crianças a brincar

Tem a vida e tem a morte, tem o azar e tem a sorte

Tem a noite e tem o dia, tem viola e cantoria

Além do horizonte, onde o verde é azul

Há um sem fim vozes pro norte ou sul.

Tem versos de encantação, amores no coração

 Tem mistérios escondidos no sussurro das estrelas

 No vento que espalha as flores, no embalo da canção

Um céu, rosa e carmesim. O canto de um passarim.

 Tem o sol que traz o dia, pra espantar a noite fria

 Tem a chuva, que inebria, molha a terra com alegria

Canção Cotidiana

A primeira estrela brilhou no céu e a lua já vem também a brilhar.

O sol quente já cumpriu seu papel. Agora é tempo de refrescar!

Essas folhas que caem no chão... É o fim de mais uma estação.

É a terra a girar, a girar, a girar...

Lua nova, crescente, a minguar. É a vida a continuar.

É o tempo que não pode parar.

O galo anuncia o alvorecer. A serração veio a terra beijar.

O sol veio o dia frio aquecer. Agora é tempo de abraçar!

É o frio que corta o sertão. É o amor quente no coração.

É a terra a girar, a girar, a girar...

É uma estrela cadente no céu, um casaco e uma pinga com mel.

É o tempo que não pode parar.

O rio segue a escorrer pro mar. Algumas léguas vai percorrer.

A chuva vem a terra seca molhar. Agora é tempo de agradecer!

Essas flores que estão a nascer. As crianças que estão a crescer.

É a terra a girar, a girar, a girar...

É o sol que mal nasce e se põe. É o sol que ilumina as nações.

É o tempo que não pode parar.

O sol quente volta a brilhar no céu. O relógio vai uma hora adiantar.

Em breve nasce o menino Deus. Agora é tempo de festejar!

É a chuva que encharca o chão. É o nascer de uma nova estação.

É a terra a girar, a girar, a girar...

É o bom Deus a nos abençoar. É a vida a continuar.

É tempo que não pode parar.

Toada ao Anoitecer

Quando dia anoitece, toda gente se amontoa

No clarão de uma fogueira, sobre o dia a prosear.

E se um violeiro toca, toda gente silencia,

No ponteio, faz-se a rima, dando voz à emoção.

E se a viola gemeu, um coração estremeceu.

E se a palavra soou, no coração ela ficou.

A primeira estrela brilha, anunciando o anoitecer.

E os corpos se entrelaçam, um ao outro a aquecer.

Um vento balança as folhas, trazendo um cheiro de relva.

Juntando os apaixonados, deixando o amor no ar.

E se a viola gemeu, um coração estremeceu.

E se a palavra soou, no coração ela ficou.

No ponteio da viola, versos de amor entoam.

Sob um céu cheio de estrelas, com a lua a inspirar.

No embalo da toada, vendo a fogueira queimar.

As vozes em cantoria, a viola a pontear.

Quimeras (instrumental)

Minha Felicidade

Nem bem chegou a noite e a lua já apareceu
Com um milhão de estrelas pra velar o sono seu
E ao olhar seu sorriso, que acalma meu coração,
Agarrando meu mindinho com suas mãos...

E é na luz dos seus olhos que vejo o meu sorriso
Se o dia estiver frio, meu colo é o seu abrigo
No calor do meu peito, te embalo numa canção
Versos feitos com carinho e emoção

E a minha felicidade é ter você
Meu denço, minha princesa, meu bem querer
É como um raio de sol no amanhecer
Um raio de sol no amanhecer

Pensando no seu cheirinho, me veio inspiração
Pra escrever estes versos em formato de canção
E olhando você dormir, perfeita, quase um anjinho,
Prometo sempre te dar todo meu carinho

E a minha felicidade é ter você
Meu denço, minha princesa, meu bem querer
É como um raio de sol no amanhecer
Um raio de sol no amanhecer

Coisas Simples

Quando vento bate a porta aberta
Espalhando as folhas pelo chão
Nuvens cinzas chegam do horizonte
E a poeira levanta com o vento por um momento

Quando a chuva vem molhar a terra
E espalha seu cheiro pelo ar
Uma brisa mansa que acalma a alma
Um vento de paz que nos satisfaz e tão bem nos faz

Quando o sol vem brilhando na janela
Para anunciar outro amanhecer
Dias que se seguem rumo ao futuro
Com sua beleza, por natureza, nas incertezas

E quando os seus olhos vão se abrindo
E me vejo dentro do seu olhar
Coisas simples que trazem alegria
Um sorriso doce, uma melodia e estar ao seu lado todo dia

Pagode

Quem não gosta de viola não sabe o que está perdendo

Se for pra eu viver sem ela, traga um copo de veneno

Eu trago minha viola bem perto do coração

No repique da viola eu espanto a solidão

Nos braços dessa viola encontrei minha paixão

Nos braços dessa viola, eu me perco noite e dia

Ponteio no sol da tarde ou na madrugada fria

Meus dedos não embarçam porque já tão calejados

Pra quem nunca pôs a mão parece arame farpado

Se viola fosse cachaça eu vivia embriagado

Tocar viola é meu vício, melhor que qualquer besteira

Toco debaixo de chuva ou no meio da poeira

O galo anuncia o dia, a viola eu já vou pegando

Foi um dom que Deus me deu e eu vou seguir seus planos

Quanto mais toco a viola, mais quero seguir tocando

Canto e Prece

Não tem folia de reis lá das bandas de onde venho
 Nem batuque, nem congado, nem alfaia e nem pandeiro
 Não tem contador de causo, também não tem cantador
 Tinha um violeiro velho, que há muito Deus chamou.
 O vento sopra a poeira vendo o sol a se esconder
 A primeira estrela brilha, anunciando o anoitecer

No embalo das cordas um canto de paz
 Um céu de estrelas pairando no ar
 Benditas foram as madrugadas
 Que vimos passar na luz do luar

Linha do trem já não existe, seu caminho se apagou
 Era mata em todo canto, foi só cinzas que sobrou
 A chuva que encharca a terra já faz tempo que não cai
 O rio descia a serra, hoje ele não desce mais
 Talvez, num tempo de outrora, teve mais vida por lá
 Se teve, ficou na história que ninguém sabe contar

No embalo das cordas um canto de paz
 Um céu de estrelas pairando no ar
 Benditas foram as madrugadas
 Que vimos passar na luz do luar

Ao bom Deus faço minha prece com a lua a testemunhar
 Que pras bandas de onde venho Ele volte o seu olhar
 Que os versos dessa viola não se percam ao desalento
 Que os bons tempos de outrora não se percam com o vento
 Traga chuva, traga vida, um motivo pra cantar
 Que perdoe meus pecados pra minha vida abençoar

4.2.3 Outros pontos de vista

De modo a não conter apenas a percepção do autor sobre as próprias composições, apresentamos aqui uma breve análise das músicas que compõem o produto final através de reflexões realizadas por músicos envolvidos com a viola caipira no contexto mineiro e nacional.

Inicialmente, temos um parecer realizado por Francisco Antônio Lobo Leite, um violeiro mineiro com mais de 40 anos de carreira dedicados à difusão da viola caipira, mais conhecido pela alcunha de Chico Lobo.

Nascido em São João Del Rei/MG, Chico Lobo tem como influências as catiras e os cateretês, os congados, as folias, as modas e tantos outros ritmos do universo da viola, que podem ser percebidas em suas canções lançadas em mais de 30 álbuns. Suas composições foram por ele performadas em várias regiões do Brasil e também no exterior, já tendo se apresentado em países como Canadá, Chile, China, Colômbia, Itália e Portugal. Além de estar presente em sua obra, sua relação com as práticas culturais mineiras é endossada por suas nomeações como Embaixador do Divino Espírito Santo em São João del Rei e Guarda Coroa de Santo Antônio (Congado) em Belo Horizonte.²⁹

Em paralelo à atividade artística nos palcos, Chico Lobo apresentou o programa “O Canto da Viola”, transmitido pela Rádio Inconfidência de Belo Horizonte/MG, e durante quase 20 anos apresentou também o programa de TV “Viola Brasil” pela Rede Catedral - TV Horizonte, sendo transmitido simultaneamente pela plataformas de *streaming* de vídeos *YouTube* e retransmitido por outros canais. No período da pandemia da COVID-19, o “Viola Brasil” teve sua veiculação encerrada. Nesses programas, Chico Lobo teve contato com uma diversidade de violeiros mineiros, presenciando a viola caipira performada nos mais variados ritmos e ressoando referências das diversas práticas em que o instrumento está inserido.³⁰

Já o segundo relato é apresentado por Chico Almeida, alcunha de José Francisco de Almeida Júnior, violeiro nascido na cidade de Andrelândia, na mesorregião Sul/Sudoeste de Minas. Filho de uma família de tradição musical, aprendeu dentro de casa os primeiros ponteiros de viola, crescendo em meio à música sertaneja e a folia de reis. Logo conheceu o *rock'n'roll* e participou de várias bandas na região de Andrelândia, solidificando sua formação com a graduação em música pela UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, em 2010.³¹

²⁹ Cf. <https://www.chicolobo.com.br/#biografia>

³⁰ Id.

³¹ Cf. <https://www.chicoalmeidaoficial.com/>

Desde então, Chico Almeida vem se dedicando à sua carreira musical conquistando alguns prêmios com a viola caipira, com destaque para o Festival Nacional de Viola em Piacatuba/MG (2010 e 2011), Prêmio BDMG Jovem Instrumentista (2012), Prêmio de Música Terra Una (2012) e Prêmio Música Independente (2013). Em 2018, realizou o lançamento do seu primeiro álbum musical, composto de 13 faixas, entre músicas cantadas e instrumentais, trazendo tanto influências das práticas musicais tradicionais da viola como de outros estilos como o *rock*, o *folk* e o *jazz*.³²

Assim sendo, as análises realizadas por esses músicos trazem uma vasta experiência e conhecimento quando o assunto é viola caipira, principalmente nesse caso específico em que o foco é a presença do instrumento no estado mineiro.

Ao abordar a *Canção Cotidiana*, Chico Lobo inicia:

Trabalho puro e calcado na cultura tradicional da viola, mas como o tempo não pode parar, se conecta com nossa contemporaneidade.

Canção Cotidiana, uma folia que chega para abrir e pedir licença pra caminhada.

Quando a viola vinda de Portugal chega nas terras recém descobertas do Brasil, acaba sendo usada na difusão da fé do homem branco. E nos altos de natal, nas rezas de Santa Cruz, nasceu a tradição das Folias de Reis que mais tarde tomam todo sertão, tomam o Brasil profundo e, pela sua funcionalidade, resiste ao tempo, tradição que na época de dezembro a janeiro, comandada pelas cordas da viola, anuncia o nascimento do menino Deus! (Leite, 2024)

O violeiro Chico Almeida, trazendo uma percepção distinta, percebe além da religiosidade vislumbrada por Chico Lobo, elementos também que remetem à música caipira:

Trazendo nitidamente uma reflexão sobre o inevitável passar do tempo, com referências variadas da vida cotidiana, elementos da natureza, da religiosidade e da chamada mineiridade, a faixa “Canção Cotidiana”, de harmonia simples, com toques característicos da Música Caipira, entretanto, apresentados de forma sutil e aprimorada, a viola dedilhada constantemente, é o componente central do arranjo, melódica e harmonicamente, constrói junto à percussão e ao arranjo vocal, um clima leve e descontraído sobre a reflexão ante ao tempo e a vida. (Almeida Júnior, 2024)

Nessa primeira música, ambos os relatos percebem influências da paisagem sonora rural mineira, por um lado as folias e por outro lado a música caipira, esta última através dos elementos da natureza, presentes na temática da música performada pelas duplas, além da religiosidade, que é o elemento central das folias.

Na segunda música apreciada, a canção *Canto e Prece*, Chico Lobo traz em seu relato, embora de modo sucinto, alguns detalhes da combinação da harmonia e da melodia com a poesia da letra:

³²Cf. <https://www.chicoalmeidaoficial.com/>

Canto e Prece nos remete novamente a uma religiosidade onde a dureza da vida é cantada em tom menor e, de uma forma trovadoresca, numa viola meio armorial³³ que povoa o nordeste nas ladainhas e louvações, nas preces pra que o Divino mude o destino duro da lida! (Leite, 2024)

Chico Almeida, em seu relato, traz também a percepção da sonoridade nordestina nessa música, percebendo a religiosidade presente na letra:

Criando um clima sonoro denso, a faixa “Canto e prece”, apresenta um arranjo com referências à Música Popular Brasileira, e ainda do cancioneiro nordestino, na inserção do frevo como ligação entre o refrão um tanto suave, à densidade das estrofes. (...) o autor se entrega à prece, apelando para que a viola, a cultura popular, as tradições não se percam na localidade onde se criou. (Almeida Júnior, 2024)

Na sequência, é apresentada a percepção do violeiro Chico Lobo a partir da música *Coisas Simples*, evocando as duplas difundidas pela radiodifusão na primeira metade do século XX:

Quando na década de 20 e 30 a viola deixa a roça e chega nas rádios em SP, surgem as duplas caipiras e ritmos que vão determinar essa música dita caipira.

Coisa Simples é uma guarânia que lembra essas duplas antigas. E a guarânia ficou muito marcada com Cascatinha e Inhana, dupla que juntou a voz masculina e feminina... Duo Glacial. Linda, doce, sentimental. Podemos sentir também um pouco do Mato Grosso, apresentado por Tetê Espíndola e Almir Sater. (Leite, 2024)

Analisando esta música, também percebida como uma guarânia, Chico Almeida relata que “a faixa intitulada ‘Coisas simples’, apresenta um arranjo simples, com ritmo marcado, efeitos pontuais, solo e fraseados de violão característicos do estilo” (Almeida Júnior, 2024).

Ao abordar *Minha Felicidade*, ressalta-se a percepção da influência marcante da viola pantaneira de Almir Sater na sonoridade da canção, permeando a regionalidade do interior e a música popular urbana, trazendo aspectos tradicionais, mas vestindo uma roupagem atualizada. De acordo com Chico Lobo:

Em *Minha Felicidade* nota-se muito claramente a influência da música de Almir Sater: acordes bonitos, que vão além da viola do caipira, vozes suaves e bem melódicas. Almir, quando chega com sua viola, diferente, calcada no Mato Grosso, mas que tem uma ponta de música popular, mostra que a viola avança e se adapta nas mãos do violeiro que a toca e que vive seu tempo. (Leite, 2024)

Em seu relato, Chico Almeida, corroborando a percepção apresentada acima, aponta que “a canção ‘Minha felicidade’ apresenta um arranjo simples, de harmonia e melodia intuitivas, com forte influência de um cancioneiro formatado, em sua maioria, por violeiros solos do sudeste do país” (Almeida Júnior, 2024).

³³O movimento armorial, surgido na década de 70 no Brasil, foi uma vertente artístico-cultural de valorização das artes populares nordestinas.

Ao abordar a canção *Pagode*, Chico Lobo nos traz uma definição desse ritmo, que vai ao encontro das definições apresentadas neste trabalho, no qual os nomes de Tião Carreiro e, conseqüentemente, Pardinho estão sempre relacionados:

Êta! E chega Pagode. O próprio nome já diz tudo.
Um autêntico pagode de viola. Ótimo. Criado por Tião Carreiro.
Uma viola mais ladina, mais virtuosa nos solos, a letra sempre nos contrapontos, o violão bem marcado no ritmo do cipó preto, uma base criada por Pardinho pra acompanhar a viola de Tião Carreiro, um violeiro que também marcou gerações e aqui fica muito evidenciada a bela viola de Fábio Castro. (Leite, 2024)

Chico Almeida, além de ressaltar a relevância do ritmo Pagode no contexto da música caipira, tece também um comentário sobre o padrão das letras de pagode, que muitas vezes deixa a temática rural de fora para reverenciar a viola e o violeiro. Para Chico Almeida,

A canção “Pagode”, notadamente faz jus ao seu título, com forte referência aos tradicionais pagodes, uma das principais e mais importantes modalidades da Música Caipira, sendo esta ainda, base para composições e estilos musicais atuais. O solo de viola como melodia instrumental principal, trazendo um fraseado característico, imponente e virtuoso.
A letra, seguindo o padrão do estilo, exalta a viola e suas virtudes, colocando o violeiro entregue a seu instrumento de forma romântica, como algo fundamental ao seu viver. (Almeida Júnior, 2024)

A respeito dessa questão da temática presente nas letras da música caipira, onde o ritmo pagode está inserido, o maestro violeiro Rui Torneze, em seu relato para a pesquisa de Corrêa (2014), destaca que o conteúdo das letras “geralmente está voltada às coisas do mundo rural, mas isso não é uma regra geral ou exclusiva. A crítica política, a ‘jocosidade’, pode muito bem se fazer presente, pois isso sempre fez parte da tradicional música caipira” (Torneze apud Corrêa, 2014, p. 200).

Retomando as análises das músicas presentes no produto final desta pesquisa, a música *Paisagens*, na percepção de Chico Lobo, traz uma síntese da poética do compositor, apresentando aspectos distintos que, unidos, resumem, no seu ponto de vista, o percurso composicional do autor:

Paisagens é uma belíssima música que contextualiza, a meu ver, a iniciativa do violeiro Fábio Castro de nos apresentar sua proposta na viola: a tradição que vem das duplas antigas, a tradição de folguedos da cultura popular com uma musicalidade mais universal nessa canção de acordes elaborados, de uma melodia que namora muito com artistas e grupos da música popular brasileira que se influenciaram pela viola sem fazer música caipira, como Djavan em *Lambada de Serpente*, Boca Livre em *Quem Tem a Viola* e tantos mais. E Fábio o faz muito bem na construção dessa bela música que podemos dizer música popular brasileira feita na viola. (Leite, 2024)

Para Chico Almeida, além de trazer influências da música regional na instrumentação, a letra desta canção também traz diversas paisagens como inspiração:

A faixa “Paisagens”, com arranjo típico da chamada Música Regional, utiliza-se de percussão e efeitos sonoros sugestivos, base bem definida, com

a viola assumindo o papel principal, conduzindo a harmonia e melodia. A canção apresenta blocos harmônicos simples, porém sofisticados em suas modulações, trazendo um impacto formidável ao ouvinte quando geradas. A letra convida a uma verdadeira viagem por ambientes diversos, em meio às montanhas mineiras ao vislumbre do mar, no antagonismo entre noite e dia, vida e morte, dentre outras reflexões. (Almeida Júnior, 2024)

Ao analisar a faixa instrumental *Quimeras*, é apresentado por Chico Lobo um entendimento que dialoga com a análise realizada pelo IEPHA durante o processo de registro.

Uma das coisas que mais marca a viola em Minas Gerais é a figura do violeiro e não da dupla. O violeiro que, no seu ponteadado, se conecta com seu cotidiano, com a natureza e aqui, Fábio Castro assume esse papel, o papel do violeiro e seu toque de viola.³⁴

E aí surge *Quimeras*, um instrumental que tem de jeito de uma viola tradicional mas avança pra uma viola atual que se conecta com os tempos de hoje.

Muito bonita. (Leite, 2024)

Ao assistirmos o documentário *Violas - O fazer e o tocar em Minas Gerais*³⁵, produzido a partir das entrevistas realizadas durante o trabalho de campo, é possível ver a figura do “violeiro solteiro”³⁶ em destaque. Entretanto, vale lembrar que as entrevistas não foram realizadas em todas as mesorregiões do estado, podendo ter contemplado, então, violeiros que mais se encaixavam nessa característica. Assim, os trechos compilados no documentário reforçam o aspecto folclórico do patrimônio imaterial, relacionando a viola nas imagens com as práticas listadas no dossiê.

Essa conectividade com os tempos de hoje, citada por Chico Lobo ao abordar a canção instrumental *Quimeras*, é também apresentada no relato de Chico Almeida ao considerar os estilos *Pop* e *Rock* como influências iniciais. Todavia, a música caipira se faz presente como influência pelo modo como o tema principal é apresentado nos solos de viola.

A faixa instrumental intitulada “*Quimeras*” remete claramente a influências da Música Pop e do Rock no primeiro bloco, que se repete, com leves alterações instrumentais, porém com fortes elementos da Música Caipira, dos solos de viola tradicionais no tema principal, que à frente vem ser a base para o solo de violão, apresentando motivos jazzísticos, sendo sofisticado ante a simplicidade do tema principal. (Almeida Júnior, 2024)

Por fim, a análise do violeiro Chico Lobo sobre *Toada ao Anoitecer*, traz um enfoque mais sentimental, mas reforça a presença desse ritmo na paisagem sonora mineira:

Êta! E chega Toada ao Anoitecer.

³⁴Os termos toque e ponteadado são usados muitas vezes para se referir a solos de introdução ou temas instrumentais performados na viola.

³⁵O documentário “*Violas - O fazer e o tocar em Minas Gerais*” foi produzido durante o processo de registro a partir das entrevistas realizadas com alguns violeiros do estado e está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y-4l_02DyDg.

³⁶O termo violeiro solteiro é utilizado pelo violeiro Rodrigo Delage para se referir ao violeiro que toca sozinho. Para maiores detalhes ver: IEPHA/MG. *Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2018. p. 106.

Uma autêntica toada ritmo quente de grandes compositores como Raul Torres, João Pacifico e tantos mais. Com temas como o amor, as estrelas, a palavra do violeiro... Traz paz, emociona.

Confesso, era o ritmo que papai Aldo, que me deu minha primeira viola quando eu tinha 12 anos, e hoje tô com 61 anos, mais gostava.

Se papai fosse vivo iria querer aprender a Toada de Fábio Castro, para cantar nas suas serestas.

Emocionei. (Leite, 2024)

Chico Almeida, sem citar os compositores que tiveram suas músicas eternizadas pelas duplas caipiras, aponta as referências das duplas nesta última música analisada através do ritmo da música e da interpretação em dueto, além da temática que, mais uma vez, se assemelha às letras difundidas pelas duplas da música caipira:

Logo na introdução, “Toada ao anoitecer” nos remete às antigas toadas das duplas caipiras, com arranjo e harmonia simples, além das vozes em dueto constantemente. No refrão a clara referência à canção ‘Viola Quebrada’ de Mário de Andrade, onde o ‘gemido’ da viola é elemento fundamental no enredo entre o anoitecer rural, em volta à fogueira, um violeiro a tocar, tendo ainda como tema, o amor e o desenrolar romântico de um encontro, a canção apresenta ao ouvinte ambientes imaginários distintos. (Almeida Júnior, 2024)

À vista disso, a partir das palavras de Chico Lobo, um experiente violeiro mineiro, conhecedor da diversidade de práticas em que a viola caipira está difundida, e das palavras de Chico Almeida, um violeiro da nova geração com mais de uma década de prática musical profissional na viola, levando em conta ainda a discussão realizada anteriormente sobre a diversidade de sonoridades em que a viola está presente no estado mineiro, podemos afirmar que o presente álbum musical cumpre o objetivo de exemplificar a diversidade cultural na qual esse instrumento está inserido em Minas Gerais.

Outrossim, o presente produto contribui, juntamente com esta dissertação, para a salvaguarda dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, colaborando também para a manutenção desse patrimônio imaterial mineiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa pesquisa buscamos analisar como se deu o processo de registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais como patrimônio imaterial deste estado, a fim de compreender os caminhos percorridos para a escolha das práticas apresentadas como patrimônio cultural e da não seleção de outras práticas nas quais a viola caipira também se faz presente.

Inicialmente fizemos uma análise sobre as transformações no entendimento de patrimônio cultural no Brasil, desde sua institucionalização com o Decreto-Lei nº 25 de 1937, que visava apenas à proteção do patrimônio material brasileiro até a implementação do Decreto nº 3551 de 2000, que passou a abranger o patrimônio imaterial. O objetivo, nessa primeira parte do trabalho, foi fazer um breve histórico das legislações que discorrem sobre a proteção do patrimônio cultural brasileiro, analisando as práticas institucionais na execução dessas leis.

Um bem só é efetivamente definido oficialmente como patrimônio cultural a partir da conclusão de um processo de tombamento, nos casos dos bens materiais, ou de um processo de registro, nos casos dos bens imateriais. Dessa forma, foi possível observar que inicialmente a ação governamental esteve voltada apenas para bens materiais, em geral com características bem específicas: bens relacionados com a matriz europeia, branca e católica.

De 1937 até as décadas de 1970/80, o perfil dos bens patrimoniais brasileiros apresentava uma característica colonial homogênea, visto que a maioria dos bens tombados estavam relacionados com a arte colonial, o que pode ser verificado pela ausência de bens relacionados com a arquitetura nacional do século XIX no *hall* do patrimônio tombado durante esse período.

Nota-se, ainda, que durante o período supracitado, não estavam apenas excluídos da proteção oficial os bens imateriais, mas também os bens materiais relacionados às matrizes outras, uma vez que o primeiro tombamento de um bem material relacionado com a cultura afro-brasileira ocorreu apenas em 1986, com o tombamento do Terreiro da Casa Branca.

Somente a partir da década de 1980, acompanhando as discussões ocorridas em nível internacional, a prática institucional do patrimônio cultural brasileiro passou a voltar sua atenção para os bens de outras matrizes, que passaram a ser incorporados, mesmo que de forma tímida, aos tombamentos efetivados pelo IPHAN.

Apesar de o foco desta pesquisa estar relacionado com um patrimônio imaterial, vimos a necessidade de abordar a prática relacionada com o patrimônio material, de forma a melhor compreender as características do patrimônio imaterial e as ações voltadas para a preservação deste último.

No que diz respeito à ação governamental voltada para as práticas identificadas atualmente no espectro do patrimônio imaterial, foi possível observar que, apesar de as mesmas só terem uma política pública específica a partir do ano 2000, paralelamente ao campo do patrimônio cultural, havia um trabalho institucional que abrangia essas práticas na área do folclore desde meados do século XX.

Embora o anteprojeto de Mário de Andrade que inspirou as ações que culminaram na criação do IPHAN propusesse um patrimônio cultural amplo, inicialmente apenas os bens materiais estavam contemplados sob o guarda-chuva do patrimônio cultural. Todavia, a partir de 1947, com a criação da Comissão Nacional do Folclore em 1947, as práticas culturais relacionadas com a cultura popular e o folclore, passaram a ser, de forma institucionalizada, objeto de pesquisas e estudos voltados para o conhecimento e a manutenção dessas manifestações culturais.

As transformações na noção de patrimônio cultural e, conseqüentemente, a mudança nas ações institucionais começaram a ocorrer a partir das décadas de 1970/80 por vários motivos, que vão desde a ampliação da discussão sobre o patrimônio imaterial em nível mundial às mudanças no corpo técnico do IPHAN, que a partir desse período deixou de ser composto por um grupo técnico quase que exclusivamente formado por arquitetos de linhagem modernista, com uma visão homogênea do patrimônio, sobretudo diante da gestão de Rodrigo Franco de Melo Andrade de 1937 a 1967, e passou a ser composto por um grupo heterogêneo a partir da gestão de Aloísio Magalhães, vindo do “campo do folclore”, iniciando o tempo das referências culturais a partir da década de 1980.

Essas transformações institucionais culminaram em 1988, na determinação de proteção dos bens imateriais pela Constituição Federal, trazendo esses bens para o foco das ações institucionais do patrimônio, ações que foram institucionalizadas apenas a partir do Decreto nº 3551 de 2000. Entretanto, de acordo com os dados analisados nesta pesquisa, observamos que, apesar da mudança na noção de patrimônio ocorrida ao longo dos anos, a dicotomia entre patrimônio material e imaterial ainda persiste em dar tratamento diferenciado aos bens relacionados com a matriz europeia, branca e católica, sendo estes elencados em número grandemente superior para compor o seletivo *hall* dos patrimônios materiais, enquanto as matrizes outras, mais especificamente a africana e a indígena, têm suas práticas e saberes

registrados como patrimônio imaterial, patrimônio que, mesmo levando em conta apenas os processos realizados a partir dos anos 2000, representam menos de 15% do total dos bens patrimonializados desde então pelo IPHAN.

Dessa forma, a partir da dicotomia percebida no referencial analisado, foi possível estabelecer que a prática institucional do patrimônio imaterial é realizada de modo a priorizar ações voltadas para as práticas populares e folclóricas, bem como os saberes, ritos e costumes relacionados majoritariamente com as matrizes africana e indígena, sendo esta, então, em contraposição ao patrimônio material europeu, branco e católico, a característica da maior parte do patrimônio imaterial brasileiro e, diretamente relacionado a esta pesquisa, do patrimônio imaterial mineiro.

Para melhor compreender essa dicotomia, fizemos também uma breve análise da transformação das noções de cultura, a fim de assimilar de forma adequada os critérios que endossaram as atividades no campo do patrimônio cultural brasileiro. Foi possível perceber, a partir dessa discussão, que a noção de cultura utilizada na legislação brasileira, no contexto histórico das atividades patrimoniais institucionalizadas, principalmente durante o “tempo dos arquitetos”, esteve relacionada com a erudição, sendo correlata a termos como artes, ciências e letras, sendo apresentada como sinônimo de intelectualismo, apesar de no final da década de 1940 haver uma busca pelo reconhecimento do folclore enquanto uma área de estudos. Tal característica erudita e elitista da cultura apenas deu lugar a uma noção mais ampla, que contemplasse as práticas afro-brasileiras, indígenas e das culturas populares, a partir da década de 1980.

Ao aprofundar um pouco mais os estudos sobre a utilização do termo cultura, observou-se a sua introdução no vocabulário acadêmico a partir do século XVIII, associada à ideia de educação e progresso alicerçado no acúmulo e na transmissão de conhecimentos e saberes, em um contexto de valorização da razão e da ciência após o Iluminismo, sendo posteriormente um adjetivo de uma sociedade civilizada. Entretanto, a partir de um novo contexto político-econômico-social do surgimento das “nações” enquanto um novo tipo de estado, em distinção a essa cultura erudita, viu-se a necessidade de se difundir as crenças e costumes ancestrais do povo, até então considerado um povo analfabeto e, a partir dessa visão erudita, sem cultura. Assim, o termo “folclore” surge para representar o saber tradicional do povo, isto é, em distinção à cultura erudita, a cultura popular.

A partir do referencial teórico estudado, foi possível estabelecer que essa distinção entre cultura popular e erudita influenciou e ainda influencia as ações institucionais, pois a maioria dos bens culturais relacionados com cultura popular, principalmente a partir da noção

folclórica e tradicional de cultura popular, é apresentada como patrimônio cultural imaterial, enquanto os bens relacionados com a noção erudita de cultura estão alocados sob a tutela do patrimônio material.

Todavia, mais especificamente no que diz respeito ao meio do caminho entre a cultura popular e a cultura de massa, os bens culturais sítios nesse campo ainda se encontram à margem da atuação patrimonial. Mesmo a legislação brasileira não aplicando exceções em relação aos bens culturais relacionados com a cultura de massa, indicando uma contraindicação à realização de patrimonialização de bens com essas características, o que se pode observar é uma não atuação no campo do patrimônio quando as práticas culturais se encontram nessa encruzilhada entre o popular e o massivo.

Se em um passado não muito distante as duplas caipiras e sua música estiveram no centro da atenção da indústria cultural, tendo sua música se transformado em um produto de massa dessa indústria, que visava majoritariamente ao lucro decorrente da venda dos discos, é correto afirmar também que a vida cotidiana do caipira, seja no ambiente rural ou no ambiente urbano pós-migração, foi contada e cantada através do disco e das ondas do rádio, contribuindo para a manutenção dos valores desse grupo social.

Na segunda parte deste estudo, analisamos o dossiê de registro elaborado pelo IEPHA a fim de compreender os aspectos técnicos que embasaram a escolha das práticas culturais relacionadas à viola caipira apresentadas enquanto patrimônio cultural. A partir da contextualização inicial sobre a presença da viola caipira, verificamos que esse instrumento foi introduzido em Minas Gerais a partir de fluxos migratórios distintos que tinham o território mineiro como destino, desde o início do século XVII, mas principalmente durante o ciclo do ouro.

Práticas culturais distintas foram estabelecidas em Minas Gerais, estando a viola caipira presente em muitas delas. Dentre as escolhidas pelos técnicos do IEPHA para receberem o título de patrimônio cultural mineiro, notamos a característica supracitada do patrimônio imaterial brasileiro, que em sua maioria é composto por manifestações culturais de matrizes africanas e indígenas, onde uma noção folclórica de cultura popular se faz presente, além de um certo aspecto de tradicionalidade das práticas escolhidas.

Especificamente no caso da viola caipira em Minas Gerais, além do saber-fazer na construção artesanal de violas, foram escolhidas manifestações culturais de matrizes africanas, práticas populares e folclóricas, práticas relacionadas com o cotidiano das populações rurais e práticas relacionadas com a oralidade, tendo como característica distinta às duplas caipiras e à música por elas performadas o fato de ter sido colocado um valor de

ancianidade. Mesmo que não descrito diretamente no dossiê, esse valor de ancianidade pôde ser percebido uma vez que as práticas patrimonializadas apresentam uma certa forma de tradição pelo fato de estarem presentes no estado durante um determinado período de tempo e, principalmente, por terem sido aqui difundidas entre os séculos XVIII e XIX, em oposição à música das duplas, que passou a ser propagada a partir da década de 1920.

Dessa forma, podemos afirmar que a prática institucionalizada que há quase um século vem sendo realizada no campo do patrimônio cultural continua ainda sendo norteadora das ações tanto do IPHAN como do IEPHA, que continuam a privilegiar os patrimônios de pedra e cal relacionados com a classe dominante para o *hall* do patrimônio material, enquanto as manifestações oriundas das matrizes africanas e indígenas são selecionadas para compor o nosso patrimônio imaterial, embora ambas tenham como aspecto comum um distanciamento histórico em relação ao tempo presente.

Apesar de diversos pontos do dossiê elaborado pelo IEPHA apresentarem as duplas e a sua música como referência para os violeiros mineiros, notamos que, ao contrário do realizado com as práticas e saberes escolhidos, não foi realizada uma discussão aprofundada sobre a relevância das duplas caipiras, sendo, inclusive, algumas informações sobre as duplas omitidas do texto, de forma que o não aprofundamento dessa questão não interferiu no processo de registro. Entretanto, no nosso ponto de vista, este silenciamento em relação às duplas deve ser discutido quando da realização da revisão do registro, prevista para ocorrer em 2028, a fim de se averiguar, inclusive com os dados atualizados do formulário de cadastro, a relevância e a importância das duplas e da música por elas performada.

Mesmo com uma separação espacial nas páginas do dossiê de registro no que se refere ao subtítulo que aborda as práticas culturais difundidas nos séculos XVIII e XIX e ao subtítulo que discorre sobre as práticas difundidas a partir do século XX, entre os quais foi introduzido um outro subtítulo, reforçando uma separação temporal, bem como sem um devido aprofundamento na análise dos dados coletados na bibliografia utilizada para elaboração do dossiê e dos dados oriundos do cadastro de violeiros, foi possível observar em diversos pontos do documento elaborado pelo IEPHA a importância da música performada pelas duplas enquanto uma referência cultural para os violeiros de todo o estado mineiro.

Conforme exposto ao longo do terceiro capítulo, a sonoridade das duplas esteve e ainda está presente em todo o território mineiro, fato este que pôde ser comprovado a partir da análise dos dados utilizados para elaboração do mapeamento realizado pelos técnicos do IEPHA como parte do dossiê. O primeiro ponto a se levar em consideração ao propormos este entendimento é a citação do nome de Tião Carreiro, um dos principais expoentes das duplas

caipiras, como o violeiro que mais influenciou os violeiros mineiros a tocar. Relembramos aqui que Tião Carreiro atuou no meio da música sertaneja majoritariamente em duplas, sendo sua parceria mais longeva ao lado de Pardinho.

Em segundo lugar, o uso da afinação Cebolão que, dentre as 32 afinações citadas pelos violeiros, obtendo 70% de menções nas respostas do formulário de cadastro, reforça a influência da música das duplas para grande parte dos violeiros de todas as regiões de Minas Gerais, uma vez que apenas em uma mesorregião do estado esta afinação foi mencionada por menos de 50% dos violeiros.

A relação da afinação Cebolão com a música das duplas é feita não apenas pelo dossiê, quando é justificado um maior número de menções dessa afinação em regiões como Triângulo Mineiro, Sul/Sudoeste e Oeste pelo fato de essas regiões se encontrarem na porção do território brasileiro denominada de Paulistânia, onde a música caipira foi amplamente difundida, mas também é apontada nas citações dos violeiros cadastrados, bem como no referencial bibliográfico utilizado nesta pesquisa, como uma “afinação caipira”, principalmente por ter se originado nessa região, que também é denominada como região cultural caipira.

Por fim, nos dados coletados referentes aos ritmos utilizados pelos violeiros mineiros, nota-se de forma ainda mais evidente a influência e a relevância da música caipira ao vermos que os 10 ritmos mais citados, dentre os 32 que tiveram ao menos uma citação, são relacionados com as duplas caipiras e sua música. Essa importância das duplas fica mais explícita pelo fato do ritmo “pagode” ser o mais mencionado pelos violeiros, uma vez que sua criação, de acordo com o refletido anteriormente, é atribuída ao violeiro Tião Carreiro. O pagode foi amplamente difundido pela dupla Tião Carreiro e Pardinho, além de várias outras duplas, visto que é um ritmo criado a partir da junção de dois ritmos distintos executados concomitantemente na viola e no violão, formação instrumental consagrada utilizada pelas duplas caipiras.

Assim, embora não seja possível afirmar o motivo pelo qual as duplas caipiras e sua música não foram diretamente apresentadas como uma das práticas culturais em que a viola caipira está presente no dossiê de registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, é possível afirmar que a música performada pelas duplas foi e ainda é uma importante parte compositora das diversas paisagens sonoras do estado mineiro, sendo uma considerável referência para os violeiros mineiros.

O silenciamento, na elaboração do dossiê, referente às respostas para a pergunta sobre se a performance dos violeiros ocorre de maneira solo, em dupla ou grupo nos impede de

afirmar com total certeza que o tocar em dupla é uma prática cotidiana de boa parte dos violeiros mineiros. Contudo, a partir da análise realizada neste estudo, é possível não apenas supor, mas afirmar com convicção que as duplas caipiras existem não apenas no meio fonográfico, seja físico ou digital, nas ondas do rádio ou nas plataformas de *streaming*, enquanto uma referência cultural, mas também existem na prática cotidiana dos violeiros, nas rodas de viola, nos palcos de apresentações e shows, bem como nos festivais de viola, que ainda seguem abrindo espaço para as duplas caipiras e sua música.

Não podemos afirmar também que a prática institucional, embasada na dicotomia existente entre o patrimônio material e imaterial, este último tendo como principal atributo ser composto de bens representantes da cultura popular e folclórica oriundos das matrizes africana e indígena, em oposição ao patrimônio de pedra e cal, composto majoritariamente por bens representantes da cultura dominante, tenha resultado nessa não inclusão das duplas caipiras enquanto uma prática com valor patrimonializável percebido.

No entanto, o fato de as duplas caipiras, por terem sido no passado uma grande fonte de renda da indústria fonográfica, encontrarem-se nessa encruzilhada entre a cultura popular e a cultura de massa, além do fato de não se enquadrarem enquanto uma manifestação caracteristicamente de origem africana e/ou indígena, permitem-nos supor que as práticas listadas para receber o título de patrimônio cultural mineiro foram escolhidas de forma a estarem em total sintonia com as características supracitadas do patrimônio imaterial, reforçando ainda um valor de ancianidade, por algumas das manifestações terem sido difundidas em um período mais distante do tempo presente, em comparação com as duplas caipiras.

Assim sendo, quando do momento da revisão do registro desse patrimônio imaterial aqui analisado, faz-se necessária a realização de uma discussão sobre a relevância das duplas caipiras enquanto referência para os violeiros mineiros, enquanto uma prática na qual a viola está inserida e enquanto um elemento compositor das paisagens sonoras do estado, bem como uma análise mais aprofundada dos dados do formulário de cadastro, observando aspectos não contemplados, de forma que sejam apresentadas informações que complementem o dossiê de registro, disponibilizando dados que foram suprimidos da versão apresentada no momento do registro em 2018, ampliando também a discussão para outras práticas não contempladas neste estudo, como o caso da música instrumental na viola caipira e também a produção musical na viola caipira no século XXI no estado de Minas Gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEM, João Marcos. *Caipira/sertanejo/country: a nova ruralidade brasileira*. São Paulo: Dialética, 2023.

ALMEIDA, Renato Teixeira. *Viola de dez cordas: entre a tradição e a contemporaneidade*. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG.

ALMEIDA JÚNIOR, José Francisco. *E-mail*. Destinatário: Fábio Castro Carvalho. [S. l.], 10 jul. 2024. 12:02h. 1 mensagem de e-mail.

AGÊNCIA Minas Gerais. *Agência Minas Gerais - PIB do agronegócio de Minas Gerais alcança R\$ 205 bi em 2022. 2023 Disponível em: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/pib-do-agronegocio-de-minas-gerais-alcanca-r-205-bi-em-2022>*. Acesso em: 01 jul. 2023.

ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso na música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

AUSTRÁLIA ICOMOS. *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*. Burra: ICOMOS, 2013. Disponível em: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf> Acesso em 20 jun. 2024.

BESSE, Jean-Marc. O Gosto do Mundo: Exercícios de paisagem. In: BESSE, Jean-Marc. *As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas*. Tradução de Annie Cambe, - Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014. p. 11-66.

BRASIL, *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 16 de julho de 1934)*. Brasília, 16 de julho de 1934.

BRASIL, *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 10 de novembro de 1937*. Brasília, 10 de novembro de 1937.

BRASIL, *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 18 de setembro de 1946)*. Brasília, 18 de setembro de 1946.

BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1967*. Brasília, 24 de janeiro de 1967.

BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, 5 de outubro de 1988.

BRASIL. *Decreto nº 3.551*. Institui o registro de Bens Culturais de natureza imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio. Brasília, 4 de agosto de 2000.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 25*. Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 30 de novembro de 1937.

BRASIL. Ministério de Planejamento e Coordenação Geral – *Censo Demográfico* – Série Nacional – Brasil. Rio de Janeiro, Fundação IBGE, 1973. v. 1.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4º ed, São Paulo: EDUSP, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A cultura na sociedade*. In: A cultura no plural. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 191-220.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do folclore brasileiro. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1995.pdf> Acesso em: 29 nov. 2024.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. *Do material ao imaterial: patrimônios culturais do Brasil*. 2011. 334 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. *Revista de Administração Pública*, v. 48, n. 5, p. 1093–1112, set. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0034-76121497>. Acesso em: 16 ago. 2021.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de Pontear Viola*. Brasília, Ed. do Autor, 2000.

CORRÊA, Roberto Nunes *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. 283 f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. Cultura popular. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/26/cultura-popular>. Acesso em: 03 mar. 2023.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In REIS, Alcenir Soares dos e FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. *Patrimônio Imaterial em Perspectiva*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 25-49.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 34, p. 147-165, 2012.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CULTURA. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Caieiras: Editora Melhoramentos, 2015 Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=cultura>. Acesso em: 03 mar. 2023.

DUARTE, Natália Dantas de Oliveira; SANDRONI, Carlos. O registro dos Caboclinhos de Pernambuco como patrimônio cultural imaterial: acompanhamento de um processo em curso. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012, João Pessoa. *XXII Congresso da ANPPOM: Produção de conhecimento na área de música*, p. 1575-1582, 2012.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. *História* (São Paulo), v. 30, n. 2, p. 401-419, dez. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742011000200019>. Acesso em: 03 jul. 2023.

FOLCLORE. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Caieiras: Editora Melhoramentos, 2015 Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/busca?palavra=folclore&r=0&f=0&t=0>. Acesso em: 03 mar. 2023.

FONSECA, Maria Cecília Londres. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Iphan: antecedentes, realizações e desafios. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, p. 157-169, 2017.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Registro. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (termo chave Registro).

HAAG. Carlos. Saudades do Jeca no século XXI. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 164, Outubro de 2009, p. 80-85. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2009/10/080-085-164.pdf>. Acesso em: 01 out. 2023.

HARTOG, François. “Patrimônio e presente”. In: *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Trad. Andréa Souza de Menezes et alii. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 193-245.

HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. In: *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. E-book.

IBGE. *Sinopse do Censo Demográfico 2010 - População nos Censos Demográficos, segundo as Grandes Regiões, as Unidades da Federação e a situação do domicílio - 1960/2010*, IBGE,

2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8> Acesso em: 20 jun. 2024.

IEPHA/MG. *Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2018.

IEPHA/MG. *Patrimônio Cultural Protegido*. IEPHA, 2022 Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protegido>. Acesso em: 06 ago. 2023.

IPHAN. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; texto e revisão de Natália Guerra Brayner*. 3ª ed. Brasília, DF: Iphan, 2012. 36 p.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

LEITE, Francisco Antônio Lobo. *Audição do álbum Paisagens*. Destinatário: Fábio Castro Carvalho. [S. l.], 17 mai. 2024. 11:38h. 8 mensagens de WhatsApp.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Da Matéria ao Sujeito: inquietação patrimonial brasileira*. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 52, n. 2, p. 606-632, 2009. DOI: 10.1590/S0034-77012009000200005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27320>. Acesso em: 3 mai. 2023.

LOBATO, Paulo Henrique. Minas tem 164 cidades onde população rural é maior que urbana. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 13 nov. 2015. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/09/13/interna_gerais.687774/minas-tem-164-cidades-onde-populacao-rural-e-maior-que-urbana.shtml Acesso em: 20 jun. 2024.

LUCAS REIS E THACIO. Lucas Reis e Thacio. Página inicial. 2019. Disponível em: <https://www.lucasreisetthacio.com.br/>. Acesso em 01 out. 2023.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), v. 29, p. 9-28, 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

MERTON, Ambrose. (William John Thoms). *Letter*. The Athenaeum, Londres, Ago 1846.

MINAS GERAIS *Decreto nº 42505*. Institui as formas de Registros de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível que constituem patrimônio cultural de Minas Gerais. Belo Horizont, 15 de abril de 2002.

MOREIRA, Corina Maria Rodrigues. O Patrimônio Imaterial: a atuação do IPHAN em Minas Gerais. In REIS, Alcenir Soares dos & FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. *Patrimônio Imaterial em Perspectiva*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 51-64.

MÚSICA Sertaneja. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/termo/musica-sertaneja/>. Acesso em: 06 dez. 2022.

NAME, Leo; ZAMBUZZI, Mabel. Notas inconclusivas sobre raça, arquitetura e colonialidade do patrimônio material e imaterial. *Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia*. Dossiê: Giro decolonial, Parte 1: Artes visuais, arquiteturas e alteridades. vol. 3, n. 1, 2019, p. 118-140.

NASCIMENTO, Flavia Brito do. Arquitetos Modernistas. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/21/arquitetos-modernistas> Acesso em: 01 mar. 2024.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

OLIVEIRA, Angelino. *Tristeza do Jeca* 1918 Disponível em: <https://www.letras.mus.br/angelino-de-oliveira/1490266/>. Acesso em 01 out. 2023.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. *História* (São Paulo). 2008, v. 27, n. 2, pp. 145-173.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo e FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PENA Branca e Xavantinho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636040/pena-branca-e-xavantinho>. em Acesso em: 01 out. 2023.

PEREIRA, Wagner Candian, “*Fraternidade ubaense*” e as paisagens sonoras de um interior mineiro: a música e a trajetória do maestro João Ernesto (1873-1914). 2016. 201 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania). Departamento de História, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG.

RABELLO, Sonia. O tombamento. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (termo chave Tombamento). ISBN 978-85-7334-279-6.

RÁDIO Inconfidência. *Rádio Inconfidência Programas*. c2022. Disponível em: <http://inconfidencia.mg.gov.br/modules/programacao/index.php>. Acesso em 01 out. 2023.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

ROBERTI, Lucas. *As obras do maestro Domingos Roberti e a paisagem sonora da Zona da Mata Mineira no Século XX*. 2021. 318 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio

Cultural, Paisagens e Cidadania). Departamento de História, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG.

SANT'ANNA, Márcia. Desafios e perspectivas da política federal de salvaguarda do patrimônio cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. v. 36, p. 95-105, 2017.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. Vira Caipira. São Paulo: Universal Music: 2018. (36 min)

SCHAFER, Raymond Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SCHAFHAUSER, Lucas Guilherme. *Viola caipira no Brasil: uma história da técnica artesanal e cultura popular*. 95 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

SMITH, Laurajane. Desafiando o Discurso Autorizado de Patrimônio. *Caderno Virtual de Turismo*, vol. 21, n. 2, p. 140-154, 2021.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Cultura Popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 3, n. 2, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35658>. Acesso em: 03 jul. 2023.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica in GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 31-42.

TIÃO Carreiro. Tião Carreiro - Site Oficial. c2021. Página Inicial. Disponível em: <https://tiaocarreiro.com.br/>. Acesso em 01 out. 2023.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Tradução de Sebastião Nascimento. Curitiba: Huya, 2016.

UNESCO. *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular – Conferência Geral da UNESCO, 25ª Reunião*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2023.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte; TERRA, Marcos Vinicius de Moraes. Trem mineiro: paisagens sonoras presentes na história de vida de Wagner Tiso. *Lumina*, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 127-141, 2022. DOI: 10.34019/1981-4070.2022.v16.36429. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/36429>. Acesso em: 30 jul. 2023.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Paisagens sonoras, trilhas musicais: retratos sonoros do Brasil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.239-249. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1517-75992013000200019>. Acesso em: 30 jul. 2023.

VOLPE, Maria Alice. (2016). Patrimônio musical e políticas públicas no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, vol. 29, n. 2, p.261-276. DOI:<https://doi.org/10.47146/rbm.v29i2.26463>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26463> Acesso em: 03 mai. 2023.

VELOSO, Mariza Motta Santos. “Nasce a academia SPHAN”. *Revista do IPHAN*. n. 24, 1996, p.77-95.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. 351 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo.

VILELA, Ivan. *Vem viola, vem cantando*. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 323–347, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/wm9KZc6QwxJPRpqDtdfxMcb/>. Acesso em 01 set. 2021.

ZÉ Mulato e Cassiano. *In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/grupo/ze-mulato-e-cassiano/>. Acesso em: 01 out. 2023.