



Descobertas e invenções no devir-violeiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Música Popular

Bruno Yukio Meireles Ishisaki
Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira"
bruno.ishisaki@fames.es.gov.br

Resumo. Esta pesquisa fundamenta-se na Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari para propor uma distinção poético-conceitual entre "viola raiz" e "viola rizoma", sugerindo uma abordagem desterritorializada, imanente e experimental para a exploração do instrumento. A perspectiva rizomática possibilita experimentar as potencialidades da viola caipira a partir da conexão com saberes prévios de outros instrumentos de cordas dedilhadas. O autor relata sua experiência pessoal de transição do violão e da guitarra para a viola, detalhando adaptações técnicas e apontamentos sobre proximidades e distâncias entre os instrumentos. Tal processo caracterizaria um "devir-violeiro", uma forma de ressonância subjetiva com o universo caipira, mediada pela viola e servindo de liame às vivências desta cultura.

Palavras-chave. Viola caipira, Rizoma, Filosofia da Diferença, Devir, Transversalidade.

Title. Discoveries and inventions in the "becoming-violeiro".

Abstract. This research is grounded in the Philosophy of Difference of Deleuze and Guattari to propose a poetic-conceptual distinction between "viola raiz" (root viola) and "viola rizoma" (rhizome viola), suggesting a deterritorialized, immanent, and experimental approach to the exploration of the instrument. The rhizomatic perspective enables the experimentation of the potentialities of the viola caipira through the connection with prior knowledge from other plucked string instruments. The author recounts his personal experience of transitioning from the acoustic and electric guitars to the viola, detailing technical adaptations and notes on the proximities and distances between the instruments. Such a process would characterize a "becoming-violeiro", a form of subjective resonance with the caipira universe, mediated by the viola and serving as a link to the experiences of this culture.

Keywords. Viola caipira, Rhizome, Philosophy of Difference, Becoming, Transversality.

As raízes da viola caipira

A história da viola caipira remonta às primeiras ações de catequese no processo de colonização do solo brasileiro durante o século XVI (Gonçalves, 2025, p. 70). Segundo Araújo (2024, p. 32), o termo "viola" já aparece nas cartas dos jesuítas a partir do ano de 1549; de acordo com Castagna (1991, p. 221), a viola seria o principal instrumento de acompanhamento em solo brasileiro até meados do século XVIII. Tinhorão (1998, p. 26-27) aponta para a variedade de instrumentos com afinação e número de cordas diferentes utilizados neste período,





todos designados pelo mesmo termo. Foi o primeiro tipo de instrumento a aparecer em listas da alfândega brasileira, com classificações diversas como “violas ordinárias, violas marchetadas, violas grandes marchetadas, violas grandes marchetadas e envernizadas” (Maior, 2025, p. 3). O termo “viola” não está livre de ambiguidades, e não há quaisquer indícios que nos garantam que a palavra designa sempre o mesmo instrumento; do mesmo modo, não temos evidências sólidas de que a viola caipira derive diretamente dos instrumentos listados no século XVI em solo brasileiro (Araújo, 2024, p. 76).

Por conta de questões de tradução, os termos “viola” e “guitarra” poderiam ser tratados como sinônimos na língua portuguesa (Araújo, 2024, p. 92-93) e se refeririam a instrumentos de cordas dedilhadas com caixa de ressonância em forma de “oito” (Schafhauser e Fanini, 2017, p. 696). O termo “viola” também pode ter designado instrumentos de cordas friccionadas. Houve um esforço posterior de diferenciar a viola de cordas dedilhadas da guitarra portuguesa levando em consideração o formato do instrumento - neste caso, a guitarra portuguesa teria um *design* mais próximo de um cistro, diferente do formato em “oito” da viola (Schafhauser e Fanini, 2017, p. 696).

A tradição da viola está associada aos nomes de Antônio Rosa no século XVI - primeiro tocador de viola de quem se tem registro (Araújo, 2024, p. 35); Gregório de Mattos no século XVII (Araújo, 2024, p. 41); Domingos Caldas Barbosa no século XVIII - violeiro que se notabilizou por ser um dos primeiros brasileiros a fazer carreira na Europa, executando modinhas e lundus de sua autoria (Araújo, p. 56-57); Padre José Maurício Nunes Garcia no século XVIII - referência da música brasileira, professor do Curso Público de Música (no qual aparentemente utilizou a viola como recurso didático-pedagógico) e possível ex-instrutor do maestro Francisco Manuel da Silva (autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro); e Francisco Gomes da Silva, também conhecido como “Chalaça” - violeiro e amigo pessoal de Dom Pedro I.

Schafhauser e Fanini (2017, p. 691) apontam que, com a chegada da Corte ao Brasil, o gosto musical dos centros urbanos gradativamente passou a orbitar as produções européias, o que marcou um afastamento da viola dos ambientes cosmopolitas. De fato, as primeiras conexões entre a viola e a cultura caipira podem ser averiguadas neste período (Araújo, 2024, p. 85-85).

Interessante notar que, até então, a viola nunca deixou de estar vinculada tanto às práticas artísticas do interior do país quanto à produção cultural das capitais (Salgado, 2020, p. 31), já que, “até meados do século XIX, tínhamos a viola de arame como o instrumento de



cordas dominante nos meios rurais e urbanos” (Schafhauser e Fanini, 2017, p. 691). Segundo Almeida, a disseminação de instrumentos como o violão e o piano nos ambientes cosmopolitas também contribuiu para restringir a cultura da viola aos ambientes rurais:

A chegada do violão e, posteriormente, do piano, nas cidades fez com que a viola perdesse seu espaço e suas funções nas casas grandes e nas danças populares citadinas. As razões dessa modificação, discutidas por Nogueira (2008), parecem estar relacionadas à uma procura por um “ideal republicano” inspirado nas relações políticas, sociais e culturais européias, mais precisamente, francesas, na segunda metade do século XIX. Como, nessa época, a viola estava em decadência nas altas classes do velho continente, procurou-se, aqui também, levar ao ostracismo, pelo menos nas altas camadas da sociedade brasileira, o instrumento que, até então, era o principal acompanhante dos seus movimentos culturais. (Almeida, 2013, p. 40)

É a partir do ano de 1900 que temos registros do uso do termo “Viola Caipira” na fabricação de instrumentos (Araújo, 2024, p. 128). O uso unânime deste termo só seria consolidado ao longo da década de 1960. Araújo nos apresenta um levantamento de citações dos nomes “viola caipira”, “viola brasileira”, “viola sertaneja”, “viola paulista” e “viola cabocla” com os seguintes resultados¹:

Tabela 1: nomes de violas mais citados no Brasil entre 1950 e 1989.

	Páginas Pesq.	Viola Caipira	Viola Brasileira	Viola Sertaneja	Viola Paulista	Viola Cabocla
1950-1959	6.032.672	08	02	21	32	03
1960-1969	4.767.940	39	45	14	06	03
1970-1979	4.165.039	244	39	32	04	04
1980-1989	3.470.167	387	14	51	11	03

Fonte: Araújo, 2024, p. 131

A despeito da variedade de termos empregados para designar a viola, notamos que houve, entre as décadas de 1970 e 1990, ampla vantagem para a nomenclatura “caipira”, apesar do termo “viola brasileira” poder servir para designar de modo amplo todas as variantes de violas encontradas no Brasil (Gonçalves, 2025, p. 60).

A cultura caipira associada à viola seria o resultado de anos de formação de um imaginário coletivo inspirado em vivências, histórias e matrizes culturais, energizado por uma estrutura de produção fonográfica, tendo o produtor Cornélio Pires como figura fundamental

¹ Para definições mais detalhadas a respeito das diversas terminologias relacionadas à viola, ver Moraes (2020).



para todo o movimento de divulgação da música caipira (Moraes, 2020, p. 26). Segundo Ivan Vilela (2017, p. 269), “as gravações realizadas por ele em 1929 e as que se sucederam acabaram por abrir um dos filões mais rentáveis da indústria fonográfica brasileira, o da chamada música caipira”. Ivan descreve os fatos que deram início à essa indústria voltada preponderantemente para a cultura caipira:

Cornélio, em 1929, bancou de seu próprio bolso a gravação de seis discos de música caipira, os quais tinham uma numeração própria, diferente dos discos da Columbia, gravadora instalada em São Paulo. Tinham também uma cor diferente no selo e só poderiam ser vendidos pelo próprio Cornélio. O que foi previsto como um fracasso tornou-se um sucesso de vendas. Cornélio partiu de São Paulo rumo ao interior em fins de maio de 1929 com dois carros abarrotados de discos. A notícia de que havia um vendedor de discos com causos, anedotas e músicas cantadas pelos caipiras correu pelo telégrafo. Dois meses depois, quando chegou próximo a Jaú, distante pouco mais de 200 km da capital, Cornélio enviou um telegrama à fábrica pedindo nova prensagem, pois já havia vendido tudo. (Vilela, 2017, p. 272)

Além da ampla produção fonográfica promovida por Cornélio Pires, na qual a viola tem destaque, ela é apontada por Câmara Cascudo (2005, p. 909-910) como “o grande instrumento da cantoria sertaneja”. Podemos elencar como fatos importantes relacionados à viola caipira no século XX: 1) em 1959 Tônico e Tinoco lançam seu *Método Prático para Viola*; 2) no mesmo ano, Tião Carreiro cria a levada do Pagode de Viola; 3) em 1963 é lançado o disco *Viola Brasileira*, contendo obras de concerto compostas por Ascendino Theodoro Nogueira e soladas por Antônio Carlos Barbosa Lima; 4) no mesmo ano também é lançado o disco *Bach na Viola Brasileira*, de Geraldo Ribeiro, com arranjos de Ascendino Theodoro Nogueira; 5) em 1965, Guerra-Peixe compõe a peça *Ponteado*, destinada para ser executada na viola ou no violão; 6) Geraldo Vandré fez amplo uso da viola, dando amplo protagonismo ao instrumento em canções como *Disparada*, com parte tocada por Heraldo do Monte (que também toca viola em *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, no ano de 1967); 7) em 1976, Tião Carreiro lança o LP *É isto que o povo quer - Tião Carreiro em solos de viola caipira*, que contribui para a disseminação do termo “viola caipira” em detrimento de “viola brasileira”; 8) em 1977, Renato Andrade lança o LP *A fantástica viola de Renato Andrade*, disco que promove uma assimilação de técnicas virtuosísticas oriundas da tradição da música de concerto, junto com uma fusão da cultura de concerto européia com as tradições populares brasileiras; 9) em 1980 estréia o programa *Viola, Minha Viola* na TV Cultura, apresentado por Inezita Barroso e 10) em 1993, a violeira Helena Meirelles é eleita pela revista *Guitar Player* entre os “100 mais”, com voto de Eric Clapton e usufruindo de grande exposição e fama a partir deste acontecimento.





A partir da década de 1980, “temos o início do estabelecimento da viola como um instrumento de múltiplos estilos musicais” (Schafhauser e Fanini, 2017, p. 694). De fato, é possível ouvir o som do instrumento no primeiro álbum do grupo Boca Livre, na obra de Tavinho Moura, no disco duplo *Clube da Esquina* de Milton Nascimento e Lô Borges e em diversas faixas dos dois primeiros álbuns do trio Sá, Rodrix e Guarabyra. É também nesta década que começa a produção fonográfica de Almir Sater, responsável por empreender uma fusão da música regional e de raiz com estilos como *Rock*, *Folk* e *Blues* e por popularizar o instrumento por meio de sua participação como ator em novelas, sempre interpretando personagens de violeiros em produções de amplo alcance nacional. Sua participação em emissoras de Tv aberta não pode ser subestimada como importante força de retomada de interesse pela viola caipira:

A partir do final dos anos 1980, as telenovelas incorporaram em suas temáticas cenários, tramas e personagens do universo rural. Entre elas, presente como ator, surgiu Almir Sater cuja figura representava o oposto da depreciação construída na cidade sobre o caipira, sua cultura, bem como sobre os tocadores de viola. No ofício de professor de viola reparamos que o número de jovens aspirantes a tocadores desse instrumento aumentou expressivamente durante e após as telenovelas. (Vilela, 2017, p. 278)

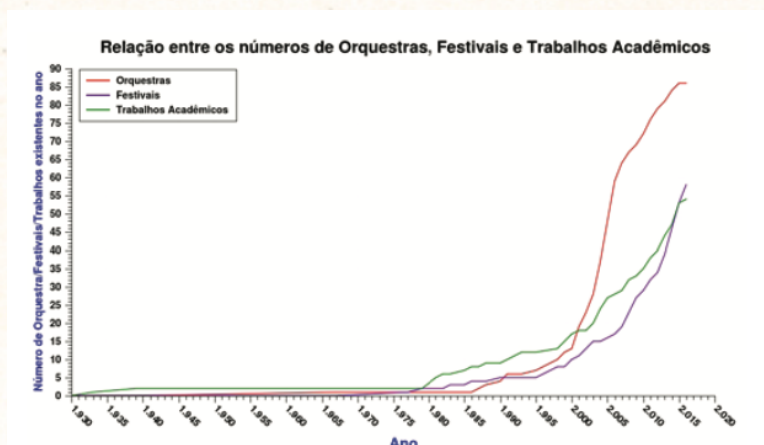
Em 2019 foi concedido o título de Doutor *Honoris Causa* a Almir Sater pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul por suas contribuições à música nacional e regional (Sater, 2019), sendo o primeiro título deste gênero concedido a um músico pela instituição. Este é um importante marcador que sinaliza a importância de Sater como uma figura com grande exposição midiática que também tem sua relevância reconhecida pela academia brasileira.

Entre as décadas de 1990 e 2010, também notamos acontecimentos relevantes no lançamento do DVD *Violeiros do Brasil* (reunindo os violeiros Ivan Vilela, Pena Branca, Paulo Freire, Roberto Corrêa, Almir Sater, Zé Mulato, Tavinho Moura, Pereira da Viola, Passoca, Braz da Viola, Adelmo Arcoverde) e a criação do primeiro curso de Bacharelado em Viola Caipira no campus da USP de Ribeirão Preto em 2005, iniciativa liderada por Ivan Vilela - violeiro de maior destaque nacional no âmbito acadêmico e docente da Universidade de São Paulo.

A viola também parece despertar, nos últimos anos, um interesse promissor por parte dos compositores de música de concerto e criadores musicais vinculados ao campo da Música Contemporânea (Souza e Costa, 2019) e à Livre Improvisação (Serpe e Yampolschi, 2016). Schafhauser e Fanini (2017, p. 700-704) também trazem análises que apontam para um

crescente interesse no instrumento nos últimos anos. Para tanto, os autores apresentam um levantamento de dados relacionados ao aumento no número de orquestras de violas, de festivais de viola e de trabalhos acadêmicos que têm o instrumento como objeto de estudo, conforme pode ser observado na figura 1:

Figura 1: levantamento de dados realizado por Schaufhauser e Fanini



Fonte: Schaufhauser e Fanini, 2017, p. 704)

Raiz e rizoma

Parte da tradição previamente mencionada compõe uma cultura dita “de raiz” vinculada à viola caipira. O conhecimento desta tradição, a fluência em interpretar seus símbolos, a assimilação de suas obras e as vivências diretamente vinculadas às práticas musicais da viola são valores altamente estimados na cultura dos violeiros. De imediato, pode-se pensar que o acesso ao universo da viola caipira dependa diretamente de uma imersão no universo cultural das tradições de raiz. Vilela (2004, p. 179) comenta que “a viola e a música caipira se tornaram tão associadas que é impossível se falar de uma sem falar da outra”.

Contudo, a viola caipira é um instrumento facilmente encontrado em lojas de música. Suas afinações são amplamente divulgadas. Segundo Salgado (2020, p. 29), a viola caipira que nos é acessível atualmente possui um parentesco com o violão:

...a viola caipira, foi desenvolvida com as características atuais – com as presentes inovações advindas da lutheria violonística – a partir da década de 1980, com as transformações trazidas pelo mestre artesão Virgílio Arthur de Lima, fabricante de violas da região de Sabará - MG, tradicional lugar de fabricação de violas desde a época do império e das violas de outrora.



Ao abordar a modelagem digital do timbre da viola caipira em sua pesquisa, Souza e Costa (2019, p. 9-10) apontam semelhanças entre os esquemas de formação do som do violão e da viola. Não deveria ser absurdo ou ofensivo sugerir que um violonista ou guitarrista poderia adquirir o instrumento e explorá-lo a partir de outros paradigmas técnicos, estéticos e poéticos. Este é o caso de nossa experiência, que relataremos, a partir de agora, em primeira pessoa do singular, e que coaduna diretamente com a seguinte observação de Ivan Vilela (2017, p. 278): “uma nova vertente de músicos tem utilizado a viola como um instrumento idiomático, porém universal. Segmentos como o da música clássica, da música popular instrumental, do rock, têm incorporado a viola em seus repertórios”.

Tenho trabalhado quase que exclusivamente com a viola caipira desde Junho de 2025. Isto significa que a viola caipira tem sido o único instrumento que estudei e pratiquei nestes últimos meses. A atração pelo instrumento se deu inicialmente pelas possibilidades de explorar canções dos movimentos do Rock Rural, Clube da Esquina e do Folk Nacional com a roupagem timbrística da viola, remetendo diretamente, ainda que de forma superficial, ao universo rural e de raiz ao qual ela se associou.

Imediatamente após a aquisição do instrumento, notei que algumas canções da tradição da MPB também poderiam funcionar muito bem no instrumento, tanto na função de acompanhamento quanto como instrumento solista. Neste período inicial de descobertas, me indaguei sobre o lugar desta prática dentro do rico universo da música de raiz. Uma preocupação secundária também surgiu: seria possível, de alguma forma, conectar esta prática ao meu projeto de pesquisa?

Minha pesquisa atual envolve, entre outras problemáticas, trabalhar ontologias musicais na área de Música Popular a partir da Filosofia da Diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Durante as explorações com a viola, intuí que parte daquela experiência se encaixava, de algum modo, com ideias que fui extraindo de meu referencial teórico em estudos concentrados em outros objetos de pesquisa. Mas foi somente no início de 2026 que a conexão ficou clara: se há a tradição da viola raiz, pode haver também a da viola rizoma.

O conceito de rizoma é desenvolvido no primeiro capítulo do primeiro volume de *Mil Platôs*. Para Deleuze e Guattari, o rizoma se opõe à raiz. A raiz está ligada a um esquema arborescente do pensamento, e aqui os autores fazem uma analogia com o estruturalismo. O pensamento arborescente se associa diretamente aos atos de abstração, de transposição de estruturas sobre o Real, o que revela também uma vocação para a representação. Para se constituir, o pensamento arborescente deve ser hierárquico (raiz, tronco, galhos, folhas), operar



por categorias, divisões e nivelamentos. Trata-se, assim, de um mecanismo de ordenação. Toda a história da viola caipira que esboçamos aqui segue essa estrutura, com origem, divisões e multiplicidades controladas por categorias e hierarquizadas pela condição temporal de cada acontecimento. Fazer a imersão na cultura tradicional da viola é buscar ocupar alguma posição na hierarquia da estrutura de raiz.

O rizoma seria aqui uma “antigenealogia” (Deleuze e Guattari, 2014, p. 28). Esta afirmação já é indício do que o rizoma pode ser em comparação com a raiz. Suas principais características são: 1) que qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto (Deleuze e Guattari, 2014, p. 22); 2) não há, no rizoma, qualquer unidade que sirva de pivô para forjar um princípio de identidade (Deleuze e Guattari, 2014, p. 23); 3) o rizoma pode ser rompido ou quebrado em qualquer lugar, pois sempre pode ser retomado (Deleuze e Guattari, 2014, p. 25) e 4) ele é imanente: não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou generativo, sendo estranho a qualquer eixo genético ou estrutura profunda (Deleuze e Guattari, 2014, p. 29). A ideia de uma antigenealogia me trouxe uma tranquilidade no sentido de poder explorar a viola caipira como um instrumento desterritorializado. De fato, tudo o que fiz na viola caipira, nestes últimos meses, se encaixa nas características do rizoma. Em pareamento com as características mencionadas anteriormente: 1) conectei técnicas, repertório e sonoridades estranhas à viola, advindas de meu repertório de violonista e guitarrista; 2) absorvi parte das técnicas e repertório da viola caipira e as fundi às conexões realizadas previamente com o violão e com a guitarra; 3) estabeleci limites poéticos e estéticos arbitrários, coadunados ao meu gosto, e eventualmente os transgredi e 4) deixei o processo de exploração da viola caipira ser definido enquanto se delineava: tentei afastar da cabeça a ideia de que não deveria fazer aquilo, de que deveria seguir e respeitar as tradições de raiz. Daí surgiu o projeto técnico, poético e estético da viola rizoma: um modo de abordar o instrumento sem fazer pesar o estruturalismo, as hierarquias, os símbolos e os blocos de cultura como obstáculos que impeçam uma vivência do instrumento. E sem necessariamente negar a tradição, pois também há pesquisa de técnicas e de repertório tradicional.

Transversalidades: devir-violeiro

Cabe então relatar os produtos do Rizoma, as consequências diretas da transversalidade entre a mão do violonista/guitarrista e a do violeiro. O estranhamento é imediato: para alguém habituado a tocar violão e guitarra, a viola caipira pode se revelar inóspita e difícil de manejar.

Em um primeiro encontro com este instrumento, o violonista/guitarrista sente o peso da tradição:

Com a mão enrijecida pelo trabalho no campo, o caipira descobriu recursos que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocuparia em buscar. [...] A maneira “não limpa” de se tocar acaba por definir um novo padrão sonoro como ocorre na música flamenca, em que os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitar a execução de solos rápidos resultando disso o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. (Vilela, 2017, p. 273)

Quero compartilhar, nesta seção, observações, descobertas e soluções que encontrei no processo de estudar e aprender a viola caipira, pois penso que tal relato pode ser interessante, talvez útil, para quem esteja vivenciando o mesmo limiar.

Tenho estudado a afinação conhecida como Cebolão em Mi. O folclore a respeito do nome da afinação, segundo Vilela (2004, p. 181), tem a ver com o “fato que, quando os homens tocavam, o som da viola nesta afinação era tão bonito que as mulheres choravam como se estivessem descascando cebolas”. A afinação pode ser visualizada na Figura 2²:

Figura 2: afinação Cebolão em Mi



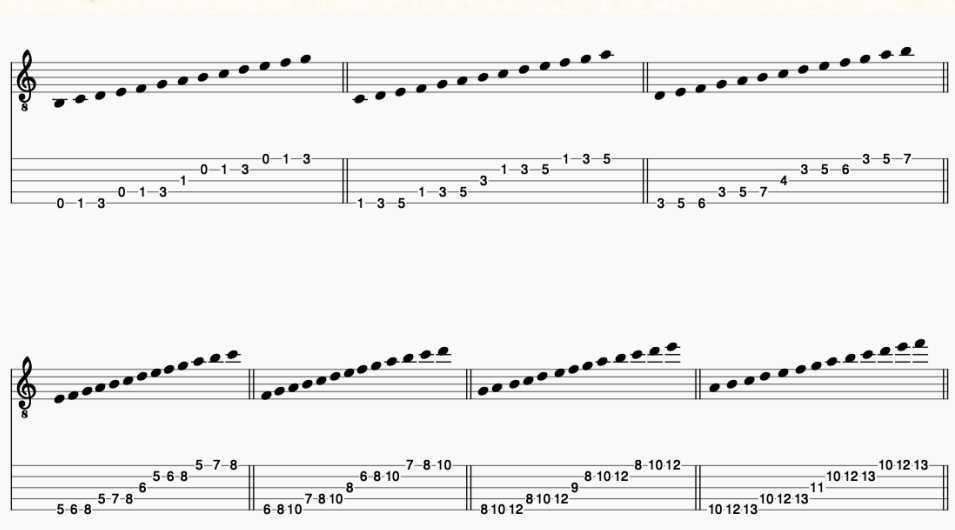
Fonte: do autor

Esta afinação já oferece uma vantagem para quem transita do violão e da guitarra para a viola caipira, pois nela, os dois primeiros pares são afinados nas mesmas notas da afinação tradicional do violão e da guitarra. Esta similaridade ensejou duas estratégias muito úteis: 1) a possibilidade de aproveitar todos os padrões mnemônicos do violão e da guitarra para improvisação nestes dois pares e 2) o espelhamento destes padrões no quarto e quinto pares. Há, então, uma adaptação quase imediata de todo o repertório de frases e fragmentos melódicos que já estão incorporados em meu vocabulário melódico-motor nos pares 1-2 e 4-5.

² Nos exemplos musicais, optamos pela utilização de partitura e tablatura. A partitura servirá para evidenciar a dimensão estrutural e simbólica da música, enquanto a tablatura terá como função explicitar os padrões visuais da mão esquerda. Não discriminamos os pares de cordas na tablatura. Assim, cada linha equivale a um par. Para mais detalhes a respeito das possibilidades de notação musical para a viola caipira, ver Moraes, 2019.

A afinação Cebolão é constituída de padrões de digitação simétricos. Isso facilita a memorização de esquemas e desenhos no braço da escala que funcionam muito bem no contexto da improvisação em harmonias modais. Na figura 3, podemos observar que o terceiro par funciona como eixo de espelhamento em todas as digitações, e o quinto e quarto pares mantêm o mesmo padrão de digitação do segundo e do primeiro:

Figura 3: digitações da escala maior na afinação Cebolão.



Fonte: do autor

Executar escalas a partir destes diagramas produz um interessante efeito “vitral”, como se os uníssonos se refratassem em oitavas na passagem do segundo para o terceiro par.

Figura 4: efeito “vital” na execução de escalas

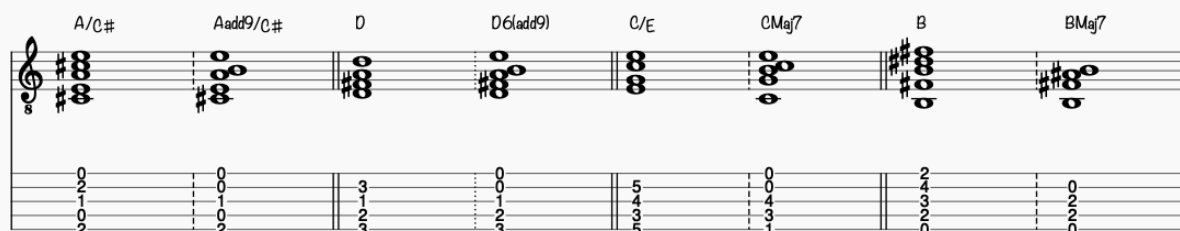


Fonte: do autor.

A ação das cordas duplas exige tónus na mão esquerda, mesmo com encordoamentos de tensão leve. Nesse sentido, sempre que possível utilizo cordas soltas, tanto para produzir um timbre mais brilhante, como para evitar a fadiga na mão esquerda. Noto também que as notas presas com pestana tendem a soar abafadas e não ressoam do mesmo modo que as cordas soltas. Isto me levou a ter sempre um capotraste por perto, tanto para empregar o recurso das cordas soltas quanto para variar as tonalidades das canções, pois notei um risco de gerar um ambiente harmônico monótono ao executar muitas obras consecutivas nos tons de Mi Maior e Si Maior.

O uso das cordas soltas acaba favorecendo a emergência de certos coloridos, texturas e tensões. Em meu repertório, rapidamente fui inclinado a substituir as digitações comuns das tríades por acordes com tensões adicionadas. Alguns exemplos: 1) o acorde de Lá Maior adicionando a nona maior (segunda corda solta); 2) o acorde de Ré Maior com a sexta maior e nona maior adicionadas (segunda e primeira cordas soltas); 3) o acorde de Dó Maior com a sétima maior (segunda e primeira cordas soltas); o acorde de Si Maior com a sétima maior (quinta, segunda e primeira cordas soltas). Na figura 5, podemos observar a comparação entre as tríades maiores e os acordes que listei:

Figura 5: comparação entre digitações tradicionais de tríades e acordes com tensões adicionadas.



Fonte: do autor.

Por conta do uso do capotraste e do aproveitamento das mesmas digitações, também me atentei ao fato de que, ao praticar a viola caipira, o raciocínio harmônico tende a se voltar para o pensamento por graus. Isto porque, com o capotraste, é comum executar muitas peças em diferentes tonalidades utilizando as mesmas digitações dos tons de Mi Maior e Si Maior. Neste sentido, parece ser mais prático notar a harmonia de algumas canções utilizando graus ao invés de cifras. Na Figura 6, utilizo graus para escrever a harmonia do início da canção *Tocando em Frente* (Almir Sater e Renato Teixeira) e registro a cifragem da execução na viola para ilustrar que a notação por graus é simples e direta, e o modo de tocar a harmonia já engloba opções com cordas soltas que adicionam tensões e coloridos harmônicos. Se utilizarmos cifras para expressar a harmonia, a comunicação desta performance, em específico, pode ficar excessivamente saturada, sobretudo em um contexto de leitura à primeira vista. Isto pode ser um fator de complicação ao tocar com outros músicos.

Figura 6: exemplo de notação por graus e de possibilidade de execução da canção *Tocando em Frente*. A harmonia executada pela viola está cifrada na tablatura.



Fonte: do autor.

Ao adicionar tensões, estas parecem ocupar um espaço sonoro mais amplo em termos acústicos, como se ficassem mais expostas. Isso pode se dar por conta das cordas duplas oitavadas. Uma tensão tocada no terceiro, quarto ou quinto par tende a aparecer mais, promover mais choques espectrais. Nesse sentido, percebo que o manejo das dissonâncias na viola caipira precisa ser feito com minúcia e cuidado.

Supondo que seja necessário tocar um acorde de D7(9,#11), pode ser preferível isolar a décima-primeira aumentada no par oitavado (por ser o intervalo com maior colorido harmônico) e executar as tensões restantes nos pares em uníssono, conforme a figura 7:

Figura 7: exemplo de *voicing* do acorde D7(9,#11) na viola caipira.



Fonte: do autor.

Em arranjos solo, notei a pertinência de raciocinar considerando dois campos timbrísticos específicos para dividir os espaços da harmonia e da melodia. Os efeitos são consideravelmente diferentes se a melodia é executada nos pares em uníssono ou nos oitavados. Além disso, nem sempre os bordões cumprem bem, em termos acústicos, a função de prover linhas de baixo; para tanto, pode-se utilizar o polegar de forma mais incisiva para garantir o ataque nas duas cordas (efetuando, assim, o baixo oitavado) ou tocar precisamente apenas o bordão, como Ivan Vilela propõe em sua técnica das 10 cordas (Cury, 2016, p. 17).

Também por conta de sua tessitura reduzida, a viola caipira não provê linhas de baixo com a mesma variedade e versatilidade que o violão e a guitarra. Compondo canções no instrumento, notei que eu precisaria abstrair as linhas de baixo (novamente focando apenas nas estruturas de graus). Isso ensejou a criação de harmonias com inversões que renovaram o interesse em progressões que eu considerava desgastadas. Ao pensar, posteriormente, nas linhas de baixo, decidi manter as inversões que obtive com a viola. A figura 8 contém um exemplo desse caso:

Figura 8: trecho da harmonia de uma composição própria com linha de baixo estruturada a partir de inversões derivadas dos *voicings* da viola.

Fonte: do autor.



Por conta das cordas duplas, também houve uma necessidade de ajuste na técnica da mão direita. Para viabilizar o ataque em ambas as cordas, o ângulo do movimento dos dedos precisa ser levemente ampliado em relação à técnica violonística. Apesar de ser uma modificação pequena, o impacto na memória muscular é significativo: ao tentar tocar violão novamente, sinto um desequilíbrio e algum desarranjo motor que impacta diretamente minha técnica violonística. A viola caipira parece exigir fidelidade e uma relação monogâmica para nos revelar seus mistérios. Outro ponto de atenção se deu na ação do polegar, proeminente na viola, sendo um dedo bastante ativo em todos os pares.

Seguindo uma tradição consolidada por violeiros e violeiras como Zé do Rancho e Helena Meirelles, também busquei adaptar a técnica de palhetada advinda do universo da guitarra elétrica. Neste caso, além do já comentado aumento no ângulo de ataque, é oportuno comentar que a técnica de palhetada alternada precisa ser dosada na viola caipira pois, em muitos momentos, é oportuno trabalhar com linhas inteiras palhetadas para baixo para que seja possível obter uniformidade de sonoridade nos pares oitavados.

Apesar do uso da dedeira ser uma possibilidade e também estar fortemente associada ao modo de tocar viola caipira, optei por não explorar este acessório. Isto porque a dedeira exige um distanciamento maior do polegar da mão direita em relação às cordas, o que modificaria ainda mais a minha técnica violonística.

Considerações finais

Apresentei um breve histórico da presença da viola em território brasileiro para explicitar uma possível genealogia do que seria sua cultura “de raiz”. A seguir, inspirado no conceito de Rizoma, presente na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, descrevi uma possível abordagem em relação à viola caipira que não está subordinada à cultura de raiz, ainda que se conecte à ela de forma não hierárquica. A partir deste contexto, expus algumas situações de adaptação técnica que foram fruto de uma exploração livre da viola caipira, a partir do vocabulário adquirido em minha experiência prévia como violonista e guitarrista. Acredito que muitos músicos que se interessam pela viola caipira podem partir deste mesmo lugar. Este texto serve como um relato de experiência, com informações que podem ser úteis para quem se encontra nesta mesma trajetória de exploração e fascínio pela viola caipira.

Talvez o contato com a viola promova um “devir-violeiro” que me projeta para um modo de ser caipira. Sendo um músico de cordas dedilhadas nascido em uma grande cidade do Vale do Paraíba, no interior de São Paulo, e com uma história familiar conectada à de imigrantes





que estabeleceram seus meios de sobrevivência em regiões rurais, seria impossível para mim não admitir alguma ressonância com o universo caipira. Essa ressonância não está conectada às experiências diretas da vida no campo, mas com uma sensação de deslocamento e desorientação: o ambiente rural me é misterioso, mas a capital me parece colossal, grande demais. Talvez isso me enquadre no conceito de “neocaipira”, no qual “os novos violeiros, sobretudo os neocaipiras, em sua maioria, são advindos de outras dimensões culturais e/ou ao menos estiveram de passagem por essas antes de se firmarem no universo da viola caipira” (Malaquias, 2019, p. 71).

Revelo isso na abordagem rizomática que propus: a música que toco não é de “raiz”, mas sinto que, com a viola, me aproximo do universo caipira. Por conta de meu sotaque, das sonoridades que extraio do instrumento e de meu modo de ser. Antes de me tornar músico, a viola caipira já fazia parte do meu imaginário de infância: em minha cidade sempre houve muitos violeiros, sempre foi fácil ouvir o som da viola, ou ouvir falar dela. Esse contexto é ilustrado por Lopes e Silva (2008, p. 184):

A viola caipira, nesse sentido, é um instrumento valioso para os sujeitos que viveram as transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas na região, nas últimas cinco décadas, sobretudo com a migração dos sujeitos rurais que foram para os centros urbanos da região, como São José dos Campos, Taubaté, Pindamonhangaba, Guaratinguetá e Cruzeiro.

Talvez as raízes possam ser interpretadas como momentos do rizoma. Antes de haver a produção fonográfica de Cornélio Pires, e antes de se tornar “caipira”, a viola esteve espalhada pelo Brasil, tanto nos ambientes rurais quanto nos urbanos, e tomou parte em diferentes práticas musicais. Penso o rizoma como uma dilatação ou expansão do Ser: por mais heterogêneas que sejam suas conexões, alguma coisa do modo de ser persiste e dura quando tocamos a viola, e é isso que entendo como “devir-violeiro”.

Referências

ALMEIDA, R. T. Viola de dez cordas:^[1]Entre a Tradição e a Contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ARAÚJO, J. Linha do tempo da viola no Brasil: a consolidação da Família das Violas Brasileiras. 2021. Monografia (Premiação de Pesquisas Artístico-Culturais, Edital 23/2020 Secult MG - Lei Aldir Blanc). Belo Horizonte: Viola Urbana Produções, 2021.

CÂMARA C. L. Dicionário do Folclore Brasileiro. 10a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005





CASTAGNA, P. Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. 1991. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo, 1991.

CURY, P. P. Viola moderna: considerações sobre quatro violeiros contemporâneos. Revista Tulha, v. 2, n. 2, p. 8–28, jul.–dez. 2016.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. Mil Platôs. São Paulo: Editora 34, 2014.

GONÇALVES, D. P. A(s) viola(s) brasileira(s): práticas, representações e ressignificações culturais. Tese (Doutoramento em Ciências da Cultura), Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro, 2025.

LOPES, J. R., SILVA, A. L. Os lugares da viola no Vale do Paraíba (SP). Sociedade e Cultura, v.11, n.2, jul/dez. 2008.

MAIOR, G. C. S. A viola do cantador: estrutura e breve histórico. Anais do XXXV Congresso da ANPPOM. Campo Grande, 2025.

MALAQUIAS, D. R. Música caipira de concerto: territorialidades e trajetórias da viola e violeiros no âmbito caipira. Tese (Doutorado em Geografia), Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás, 2019.

MORAES, A. Viola Brasileira, qual delas? Revista Tulha, v.6, n. 1, p. 9-35, jan/jun. 2020.

MORAES, A. Apontamentos sobre a escrita para a viola caipira. Revista Tulha, v. 5, n. 2, pp. 133-171, jul.–dez. 2019.

SATER, A. E. M. Doutor Honoris Causa. Campo Grande, 2019. Memorial (Doutorado Honoris Causa em Artes) – Universidade Federal Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2019.

SALGADO, L. R. A viola e o caipira no século XXI: o instrumento musical e sua relação nos processos de subjetivação caipira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

SCHAFHAUSER, L. G., FANINI, A. M. R. Da cultura popular ao erudito: A ascensão da viola caipira no Brasil em uma trajetória monológica a uma possível polifonia. Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical & 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. Salvador, 2017.

SERPE, F. R., YAMPOLSCHI, R. Viola caipira: criação e reflexão estética baseadas na Livre Improvisação, no timbre e no gesto musical. Revista Tulha, v. 2, n. 2, p. 29–46, jul.–dez. 2016.

SOUZA, R. C., COSTA, G. H. S. A Modelagem Digital do Timbre da Viola Caipira como Fundamento para a Composição de Bestiário III. Revista Orfeu, vol. 4, núm. 1, 2019.

TINHORÃO, J. R. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.



VILELA, I. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. Estudos Avançados 31(90), 2017, p. 267-282.

VILELA, I. "O caipira e a viola brasileira". In: PAIS, J. M. (Org.) Sonoridades luso-afro-brasileiras. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004.

