



ESCOLA DE  
HUMANIDADES

# LETRAS DE HOJE

Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language

Letras de hoje Porto Alegre, v. 58, n. 1, p. 1-11, jan.-dez. 2023  
e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2023.1.44199>

DOSSIÊ: COMO NARRAR O REAL EM TEMPOS PÓS-REAIS

## A mediação da viola entremundos: metáfora, pensamento analógico e a permanência do real

*The mediation of the 10-strings Brazilian guitar in between worlds: metaphor, analogical thinking and the permanence of the real*

*La mediación de la viola brasileña entre-los-mundos: metáfora, pensamiento analógico y la permanencia de lo real*

**Gustavo Falleiros<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0003-0300-6259](https://orcid.org/0000-0003-0300-6259)  
[gustavo.tfalleiros@gmail.com](mailto:gustavo.tfalleiros@gmail.com)

**Florence Dravet<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-3822-3627](https://orcid.org/0000-0002-3822-3627)  
[flormd@gmail.com](mailto:flormd@gmail.com)

**Recebido em:** 06/01/2023.

**Aprovado em:** 08/05/2023.

**Publicado em:** 05/10/2023.

**Resumo:** Na tradição, os violeiros sertanejos atuam como dizentes entremundos, apoiados no conhecimento técnico do instrumento e na sensibilidade analógica com que fazem uma leitura dos vários níveis da realidade. Buscamos flagrar essa dinâmica a partir dos achados poético-musicais de *Esbrangente* (2003), álbum que evidencia a relação discípulo-mestre estabelecida entre os violeiros Roberto Corrêa, Badia Medeiros, Paulo Freire e Manoel de Oliveira. Contribuem para essa proposta noções oriundas do pensamento complexo de Edgar Morin (2015a, 2015b) e da antropologia pós-estrutural de Eduardo Viveiros de Castro (2007, 2018), passando pela estética de Guimarães Rosa (1969, 2016), exemplificada pelos contos *Cara-de-Bronze* e *Meu tio Iauaretê*. O estudo nos permite concluir que os achados poéticos de *Esbrangente* repousam em lampejos de pensamento analógico e técnica musical apurada e que os violeiros guardam os traços do poeta, cuja sabedoria permite atravessar os níveis da realidade do Sertão.

**Palavras-chave:** Poesia. Metáfora. Pensamento complexo. Viola caipira.

**Abstract:** Traditionally, the ten-strings Brazilian guitarists can play a role of "sayers in between worlds". Partially rooted in their technical skills, partially rooted in the analogic thinking of the country people, they proceed to a multi-layered interpretation of the reality. In order to demonstrate such dynamics, we visited the album *Esbrangente* (2003), conceived by the folk musicians Roberto Corrêa, Badia Medeiros, Paulo Freire and, indirectly, by Manoel de Oliveira. Such a task is managed with the contributions of the philosopher like Edgar Morin (2015a, 2015b), the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro (2007, 2018) and the writer Guimarães Rosa (1969, 2016). The study allows us to conclude that the poetic findings of *Esbrangente* rest on flashes of analogical thinking and refined musical technique and that the ten-strings Brazilian guitarists keep the poet's traits, whose wisdom allows them to cross the levels of the Sertão's reality.

**Keywords:** Poetry. Metaphor. Complex Thinking. Ten-strings Brazilian guitar.

**Resumen:** Tradicionalmente, los guitarristas country actúan como hablantes entre-los-mundos, apoyados en el conocimiento técnico del instrumento y la sensibilidad analógica con la que hacen una lectura de los distintos niveles de la realidad. Buscamos plasmar esta dinámica a partir de los hallazgos poético-musicales de *Esbrangente* (2003), un disco que resalta la relación discípulo-maestro que se establece entre los guitarristas Roberto Corrêa, Badia Medeiros, Paulo Freire y Manoel de Oliveira. Contribuyen a esta propuesta nociones del pensamiento complejo de Edgar Morin (2015a, 2015b) y la antropología postestructural de Eduardo Viveiros de Castro (2007, 2018) y a través de la estética de Guimarães Rosa (1969, 2016), ejemplificada por los cuentos *Cara-de-Bronze* y *Meu tio Iauaretê*. El estudio permite concluir que los hallazgos poéticos de *Esbrangente* descansan sobre destellos de pensamiento analógico y depurada técnica musical y que los guitarreros conservan los rasgos del poeta, cuya sabiduría le permite traspasar los niveles de la realidad del Sertão.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Católica de Brasília (UCB), Brasília, DF, Brasil.

**Palavras-clave:** Poesia. Metáfora. Pensamento complexo. Viola brasileira.

## Introdução

A fortuna da passagem (travessia) entre os saberes da tradição e a expressão artística dos violeiros instrumentistas depende, em larga medida, da força das imagens poéticas por eles conjuradas. O cálculo sutil está em evocar a atmosfera original sem falsificá-la, em trabalhar temas sem redundar em pastiche, em estilizar sem caricaturar, em reconhecer o duplo entalhe do símbolo – forma e conteúdo. O poeta joga (com) as palavras na métrica da canção, permutando as possibilidades permitidas pela estrutura. Esforço em vão de esgotá-las.

Não seria essa a sina do "violeiro, que se chama João Fulano, cognominado 'Quantidades'", que, no conto de Guimarães Rosa (2016, p. 94), "é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar-de-juízo"? Desde sua publicação, a quase novela *Cara-de-Bronze* vem sendo interpretada como uma alegoria sobre o poder vivificador da poesia, vislumbre da eternidade ante a morte. Dito de outra forma, a palavra poética faz a travessia (passagem).

No enredo, além de ser fecundo como uma cornucópia, o bojo da viola de João Fulano reverbera como uma espécie de oráculo:

Com seus acordes, o violeiro antecipa ou ecoa os episódios e as histórias vividas. Por serem mais sintéticas, herméticas, sugestivas, menos referenciais, mais abstratas, e, por tudo isso, potencialmente mais ricas na abertura de sentidos ao receptor, as cantigas talvez pudessem existir por si mesmas e prescindir de detalhes, descrições e relatos do conto. A poesia dos versos caminha muito pelo viés dos sentidos aguçados, da intuição do violeiro e parece se dar de forma mais completa apenas aos iniciados (MENEZES, 2004, p. 143).

É plausível a hipótese de que o personagem cantador de *Cara-de-Bronze* seja um "dizente entremundos" (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 11), dada a familiaridade do escritor mineiro com o pensamento mítico. A proposta é de que aproximações como essa se mantêm ante o escopo deste trabalho, que visita a produção artística e

a visão de mundo de quatro violeiros de carne e osso: Roberto Corrêa, Paulo Freire, Badia Medeiros e, indiretamente, Manoel de Oliveira. Eles assinam *Esbrangente* (2003), álbum radicalmente sertanejo e que ocupa uma posição *sui generis* no cenário musical brasileiro dos anos 2000.

"Esbrangente" é palavra cunhada pelo mineiro de Unaí Badia Medeiros (1940-2018), violeiro da tradição, guia de folia, sanfoneiro e dançarino de lundu. No encarte do CD, Paulo Freire explica que "um dia, Badia precisava dizer algo além de abrangente, que fosse mais para a frente, que atingisse um tanto de léngua adiante. Então soltou: 'esbrangente!'" (CORRÊA; FREIRE; MEDEIROS, 2003, p. 2). Segundo Freire, Badia associava o adjetivo à esfera da comunicação, ao que tem o dom de se propagar e vencer distâncias. Também usava o neologismo como verbo intransitivo. Certa vez, teria exemplificado: "A notícia esbrangiu no mundo todo, pois o povo é doido pelas novidades" (CORRÊA; FREIRE; MEDEIROS, 2003 p. 3).

Dado que este artigo é um pequeno recorte de uma pesquisa maior<sup>2</sup> sobre o saber violeiro dos quatro artistas mencionados, será necessário ater-se aqui ao que os violeiros reportam da fusão (incorporação?) entre os sons do Sertão (especialmente sua natureza vegetal e animal) e a pessoa humana, dotada desse poder criador pela mediação da viola. Será a viola a mediadora entremundos de que se vale o dizente sertanejo para expressar a fusão na natureza do Sertão? Entre o mundo da natureza e o da linguagem, a poesia se daria por intermédio desse instrumento mágico em mãos treinadas e abençoadas para dedilhá-lo? E, por fim, dessa fusão resultariam a música, o canto, a poesia, esses oráculos acessíveis ao ouvido destreinado do qualquer um?

Após apresentação da lógica metafórica e mágica (analógica) (MORIN, 2015a), que embasa o percurso metodológico deste artigo, seguem-se as reverberações da paisagem sonora (SCHAFER, 2011) do Sertão na viola, mas também no saber violeiro que esses "dizentes entremundos" expressam na

<sup>2</sup> Pesquisa realizada para dissertação de mestrado: FALLEIROS, Gustavo Torres. *Esbrangente: o sertão poético dos violeiros*. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Inovação em Comunicação e Economia Criativa) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2021.

prosa, coletada por ocasião de entrevistas exclusivas para a mencionada pesquisa. Uma ampliação dessa perspectiva é feita, por fim, indo em direção ao modo como a viola se torna a mediadora de um poder dizente: o do violeiro menestrel do Sertão. Aquele que, outorgado, diz, traz, espalha estórias e causos e mantém viva a sensibilidade sertaneja e o ser-tão no imaginário dos ouvintes.

### Pensamento analógico e metafórico na performance violeira

Com o intuito de avançar, é útil delimitar o *status* das metáforas, a partir das quais o discurso poético se encadeia. Se partirmos do pressuposto que a poesia não é lida apenas com o ilusório, mas possibilita o acesso a certos níveis de realidade (NICOLESCU, 2019), então temos em sua unidade mais básica a metáfora, algo que vai além e extrapola a mera função de figura de linguagem:

Uma de nossas hipóteses é que a metáfora é um poderoso recurso poético que auxilia o pensamento e que, muito além de atuar como mero elemento retórico ou estilístico, constitui uma forma de percepção do mundo, da coisa, do sentimento, da emoção, da sensação etc., que transpassa os limites das estruturas fragmentadas e parcelares da linguagem e do pensamento dominantes, tanto na ciência como na filosofia (DRAVET, 2014, p. 18).

A noção elevada de metáfora, por sua vez, contribui para reabilitar a poesia enquanto forma de pensamento. Antes de avançar, porém, ressalta-se a adequação desse arcabouço teórico a objetos de pesquisa dotados de dimensão musical, como é o caso.

Associa-se à beleza do pensamento dizente outra dimensão fundamental para o sentido de conhecimento que a poesia propicia: a dimensão musical. Poesia originalmente é canto. E é enquanto canto que ela tem força poética. Um canto que só se explica – como a poesia – pelo próprio cantar; um canto que não se compreende, não se representa, mas tem um sentido contido em si que precisa ser apreendido na própria atividade de cantar. Tal canto possui um valor cognoscitivo, um sentido que acontece por intermédio da conjugação entre o som da palavra e o silêncio, pelo agenciamento entre as sonoridades, por meio do jogo de ritmos e de sucessivas harmonias e desarmonias. O canto também pertence a esse conjunto de saberes da poesia que nos

fazem crer que ela não é puro delírio, devaneio, exercício de imaginação e libertação do esforço mental lógico-racional – um provável *homo demens* respondendo ao *homo sapiens* –, porém, ao contrário, que ela é uma forma de conhecimento e que existe na linguagem poética uma razão-poesia a ser movimentada, colocada em ação na apreensão da realidade (CASTRO; DRAVET, 2014, p. 77).

A seguir esse raciocínio, não é extravagante investigar os saberes violeiros à luz da razão-poesia. Da forma como se deu o enraizamento da viola em várias regiões do país, cada aspecto técnico do instrumento parece imbricado a uma narrativa ou imagem poética, de modo mesmo a formar aquela trama, “textura verbo-icônica”, que podemos chamar de imaginário (WUNENBURGER, 2007, p. 28). Em sua fala, o sertanejo habitualmente recorre a metáforas, compreende por analogias, menciona lendas. Muitos preservam a fé e a exteriorizam nas diversas folias que ainda giram no país.

Essa riqueza de assunto na esfera do simbólico sugere a adoção de referenciais teóricos que sejam abertos o suficiente para acomodar a coexistência de modos aparentemente excludentes de conhecimento e de ação: “um simbólico/mitológico/mágico, o outro, empírico/técnico/racional” (MORIN, 2015a, p. 168). Trabalhar essa dualidade de forma não mutuamente excludente, ou seja, unidual, está no coração do chamado pensamento complexo, cuja figura de proa, o pensador francês Edgar Morin (2015b), transita por várias áreas do conhecimento. Sem esconder as tensões intrínsecas a esse percurso, ele pergunta:

O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza [...]. Por isso, o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar [...]. Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do *complexus* (MORIN, 2015b, p. 13-14).

Morin (2015a) nos lembra que o paradigma técnico-científico ocidental nem sempre foi a regra, ou melhor, não chegou a existir de forma pura. Pelo contrário, "os dois modos coexistem, ajudam-se, estão em constante interação, como se tivessem necessidade permanente um do outro" (MORIN, 2015a, p. 168). Essa constatação contém desdobramentos importantes. Um primeiro seria o desbloqueio da analógica, em contraponto à lógica, como caminho de conhecimento. Trata-se de um conhecer "do semelhante pelo semelhante" (MORIN, 2015a, p. 153), que aproxima formas, funções e proporções, em uma constante busca por padrões que possam saciar o processo cognitivo.

Como veremos, o analógico está por trás do reconhecimento dos sinais da natureza, realizado ordinariamente pelo homem que trabalha no cultivo do solo e que, quando faz música, gosta de imitar (mimetizar) som de bichos, de vento e do correr d'água no instrumento. Ele também está na base de provérbios populares e palavras onomatopeicas. Uma de suas características é elevar-se do trivial ao cósmico em saltos, sem transições, como ilustra este diálogo registrado por Paulo Freire, quando de sua estada no Urucuia, sob supervisão do mestre Manelim, importante violeiro da tradição:

Estava um céu limpo, sem lua, com aquele tanto de estrela brilhando. Então ele me ensinou a observar duas constelações: o monte de Eva e o monte de Adão. No tempo de seca é importante acompanhá-las. Seu Manelim ensina que, quando o monte de Eva não está visível no céu, é bom sinal: quer dizer que Eva saiu para buscar chuva. Aí é só ficar de olho porque a chuva vem. Mas tem vezes que a Eva some por uns dias, depois volta e mesmo assim continua tudo seco no Sertão. Então, seu Manelim explica que foi porque ela não encontrou a chuva (FREIRE, 2000, p. 56).

O analógico, continua Morin (2015a, p. 164), une-se ao empiricamente testado e ao intuitivamente assimilado para compor o quadro maior da compreensão, que "compreende em função de transferências projetivas/identificatórias". Seu duplo é justamente a explicação, que exercita o lógico, move-se na esfera da abstração e engendra ordem coerente a partir de relações de causalidade.

Pode-se objetar que o analógico está mais propenso ao erro (por exemplo, ao associar fenômenos sem relação de causa e efeito) e, portanto, não se harmonizaria com os saberes técnico-científicos vigentes no mundo contemporâneo. Não obstante, o déficit explicativo do analógico não macula a potência de um pensamento cuja aspiração é pactuar com o mistério. Novamente, deve-se ter em conta aquela unidade básica da razão-poesia:

A metáfora não poderia ser condenada como metáfora, pois a ideia de metáfora comporta muito claramente valor de evocação, de sugestão, de ilustração, não de explicação. [...] A metáfora é com frequência um modo afetivo e concreto de expressão e de compreensão. Poetiza o cotidiano transportando para a trivialidade das coisas a imagem que surpreende, faz sorrir, comove ou mesmo maravilha. Faz navegar o espírito através das substâncias, atravessando as barreiras que encerram cada setor da realidade; ultrapassa as fronteiras entre o real e o imaginário (MORIN, 2015a, p. 157).

Nosso sertão poético está repleto de metáforas, mas é preciso admitir, ainda, a presença daquilo que o logos quis omitir: o simbólico, o mitológico e o mágico. As noções de símbolo e magia são especialmente úteis diante da inclinação animista observada em certos saberes violeiros, com ênfase no motivo do pacto<sup>3</sup>, que aparece conjugado às simpatias envolvendo serpentes e ao uso de amuletos e outros objetos portadores de "eficácia simbólica", para usar a expressão de Lévi-Strauss (2008, p. 201). Em todo caso, o principal a ser retido é o poder evocativo das palavras, que faz a coisa surgir na consciência em forma de representação. Sobre esse aspecto, Morin (2015a, p. 172) anotou:

O espírito humano experimenta sem cessar, e de maneiras bastantes diversas, o duplo poder das palavras; ou o poder indicativo domina, e o poder evocativo torna-se recessivo ou virtual; ou, ao contrário, o poder evocativo domina, e o poder indicativo coloca-se a seu serviço. Assim, em nossa linguagem, indicação e evocação estão em yin-yang, ao mesmo tempo inseparáveis, opostas e contendo uma a outra. O fio cotidiano das nossas palavras, ideias, pensamentos, utiliza com mais frequência as palavras na ambivalência destas, e nossas

<sup>3</sup> Para mais desenvolvimentos, ver Falleiros (2021).

frases interferem com nossas representações, acompanhando-as e suscitando-as. Mas quando o pensamento se torna abstrato ou técnico, o poder indicativo das palavras comanda, recalca, controla, atrofia as suas potencialidades simbólicas; a extrema abstração chega mesmo a apagar as palavras em benefício dos símbolos matemáticos, que nada mais são do que signos em estado puro; em contrapartida, o poder evocativo das realidades concreta e subjetivamente vividas expande-se na linguagem poética e, sobretudo, no pensamento justamente denominado simbólico, pois as suas noções essenciais são símbolos intensamente carregados da presença, da verdade e das virtudes simbolizadas.

A amplitude proporcionada pelo pensamento complexo parece viabilizar o papel destacado que a metáfora, o poético, o simbólico e – por que não? – o mágico ocupam na presente investigação. O pensamento complexo se dispõe, ainda, a compatibilizar com outras disciplinas e, portanto, recepciona aspectos que, de resto, são mais bem respondidos, por exemplo, pela antropologia, pela sociologia ou pelos estudos literários.

É nessa chave que se busca agregar ao percurso epistemológico uma noção proveniente do pensamento de Paul Zumthor (1915-1995). Na maturidade, o medievalista suíço já não se colocava como um historiador em sentido estrito, mas como um pesquisador das poéticas orais, o que o levou a contatos muito profícuos fora da academia europeia, inclusive no Brasil, onde conheceu a arte dos repentistas nordestinos (violeiros cantadores) por intermédio da professora Jerusa Pires Ferreira (1938-2019).

Intrigado pelo texto parcialmente improvisado dos artistas de rua, Zumthor (2018, p. 33) enxergou na *performance* "o único modo vivo de comunicação poética", no sentido de que a *performance* ultrapassa o *savoir-faire* para se afirmar como um saber-ser, sempre igual (graças à forma que a rege), embora sempre diferente (graças à presença dos corpos intérpretes). Ao visitar o pensamento do linguista e antropólogo norte-americano Dell Hymes, o professor suíço acrescentou:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais

do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada (ZUMTHOR, 2018, p. 29-30).

Na tradição, os saberes violeiros se misturam às práticas devocionais, que precisam ser reencenadas a cada giro, pouso ou estação. São altamente performáticos os violeiros. Mesmo na função profana, há uma abundância de códigos, trejeitos e gestos solenes. Assim, parece adequado abrir essa picada alternativa com a ajuda de Paul Zumthor (2018), tanto mais que o objeto de pesquisa está fortemente assentado na cultura oral – o que nos obriga a ser "todo ouvidos".

### Paisagem sonora do Sertão: na natureza esbrangente

Em 1977, quando Paulo Freire ouviu de Antônio Madureira, integrante do Quinteto Armorial, o conselho de procurar a alma da música brasileira em logradouros sem energia elétrica<sup>4</sup>, não era uma metáfora. Madureira o instigava a desbravar um país em que as novidades chegavam em lombo de burro, onde rádio a pilha era raridade e que se iluminava na base do lampião de querosene e da lamparina de óleo.

Sem antenas de TV, o entretenimento girava em torno da fogueira, o que era sempre uma ocasião para prosa, cantoria e cachaça. Havia escuridão o suficiente para se crer em caipora, caboclo d'água, corpo-seco, visagens e assombrações. Acordava-se com as galinhas e a labuta seguia o deslocar do sol. A roupa era lavada e batida na beira do rio. O rio ainda era limpo. Depois, a roupa era engomada e esticada no ferro à brasa. Sem geladeira, salgava-se a carne. Cozinhava-se no forno à lenha. Rocas giravam e carros de boi rangiam. Lamparinas bruxuleavam.

<sup>4</sup> A história foi lembrada por Paulo Freire em *live* no Facebook, em 3 de junho de 2020. Essa transmissão não ficou salva em seu perfil na rede social.

O Sertão, diz um dicionário, é "região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas" (HOUAISS, 2001, p. 2.558). É "terreno coberto de mato, afastado do litoral". Em síntese, é a "região pouco povoada do interior, em especial, a zona mais seca da caatinga, ligada ao ciclo do gado e onde permaneceram tradições e costumes antigos" (HOUAISS, 2001, p. 2.558). Todos os significados servem.

Apenas demos uma sacudidela e já jorraram tantos signos. Agora é voltar recolhendo. Como este estudo tem um objeto musical, propomos um modo de organização do material que leve isso em consideração. Parece vantajoso usar as noções legadas pelo professor Murray Schafer (2011). Primeiramente, antes mesmo de fazer a cartografia sonora, precisamos convencionar que o Sertão do dicionário – mas também o Sertão do Uruçuia – configura uma certa paisagem sonora ou *soundscape*, que "sempre consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos" (SCHAFER, 2011, p. 24).

Para facilitar a compreensão, Schafer (2011) pede que se imagine um quadro sonoro, em que se podem discernir figuras em contraste com o fundo. As figuras correspondem aos sinais, que são "sons destacados, ouvidos conscientemente" (SCHAFER, 2011, p. 26). Por sua vez, o fundo equivale aos sons fundamentais, "criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento" (SCHAFER, 2011, p. 26). Parece-nos que o ponteiro de viola, plenamente identificado com o Sertão, desafia a nomenclatura proposta – seria algo como um sinal fundamental, o que, de resto, convém à natureza entremundana aqui sugerida.

Há, ainda, o que o autor chama de marca sonora. Refere-se a "um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar" (SCHAFER, 2011, p. 27). Aqui, estamos falando daquele sino, daquela igreja específica. "Uma vez identificada

a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade" (SHAFER, 2011, p. 27), continua o autor, talvez a primeira voz de projeção a advogar uma ecologia dos sons.

A imagem de alta densidade poética suga seus elementos vitais da paisagem sonora. Schafer (2011, p. 68) vai além: "Não pode haver dúvida de que a linguagem dançou e ainda continua a dançar com a paisagem sonora. Os poetas e os músicos têm mantido viva a memória, ainda que o homem moderno se tenha convertido em um 'espectador de óculos'". É uma reflexão poderosa, que ele suscita quando fala da Pré-história e do "duplo milagre da fala e da música" (SCHAFER, 2011, p. 68).

Ainda acompanhando o autor, ele é da opinião que, como regra, os homens do campo sabem ler os sons da natureza:

Dos pormenores mais próximos ao horizonte mais distante, os ouvidos operavam com delicadeza sismográfica. Quando os homens viviam quase sempre isolados ou em pequenas comunidades, os sons não se amontoavam, eram rodeados por lagos de quietude e o pastor, o madeireiro e o fazendeiro sabiam lê-los como indícios das mudanças no ambiente (SCHAFER, 2011, p. 72).

Paulo Freire foi um dos que fez o exercício de "limpar os ouvidos", condição para ser bom tradutor do Sertão. Nesse ponto, o violeiro milita um engajamento, um compromisso muito sério, que nos faz questionar se o aprendizado de um tocador não estaria mais no plano ético do que poético. Com a palavra, o violeiro:

Do jeito que ela foi desenvolvida no Brasil, tendo entrado pelo Sertão e sendo desenvolvida pelo homem do campo, no ritmo da natureza. Da maneira como a gente a conhece no Brasil, ela foi se formando com a profundidade do tempo do Sertão, do tempo da roça. Então, a viola carrega isso tudo, tanto na sonoridade quanto no modo de tocar – e as histórias todas que cercam o mundo da viola, o que é muito importante também. Quando eu falo que não acredito que a pessoa possa tocar a viola só em uma sala de aula é porque eu acho a gente que tem de carregar esse mundo da viola também. Então, você pode se tornar um instrumentista, fazer coisas muito impressionantes, mas aquele diamante puro do toque de viola, você só vai encontrar grudando em um mestre ou trabalhando na roça (FALLEIROS, 2021, p. 41).

A didática do Sertão, somada ao escutar ético da natureza, nos conduz ao tema dos toques instrumentais de viola que imitam animais. O disco *Esbrangente* nos traz um exemplo vistoso dessa mimética com a *Inhuma do Badia*. Diz o texto do encarte:

A inhuma é um pássaro e também o nome de um toque tradicional de viola. Quando a inhuma abandona uma região e se muda para outra, entoa um canto de despedida e saudade. Os toques de viola carregam o Sertão dentro de si, suas marcações rítmicas e melodias dão cor e vida à situação que eles retratam. Aqui está a *Inhuma do Badia*, a forma como ele vê e ouve esse pássaro, acompanhado pela viola de cocho do Paulo (CORRÊA, FREIRE, MEDEIROS, 2003, p. 10).

Se considerarmos o toque da inhuma uma emanção musical pura do Sertão, capturada pela sensibilidade de um mestre violeiro, estamos já propensos a aceitar o argumento filosófico que reserva à música um lugar de destaque na produção estética. Arthur Schopenhauer (2001, p. 269) acreditava que:

Ela [a música] está colocada completamente fora das outras artes. Já não podemos encontrar nela a cópia, a reprodução da ideia do ser tal como ele se manifesta no mundo; e, por outro lado, é uma arte tão elevada e tão admirável, tão própria para comover os nossos sentimentos mais íntimos, tão profunda e inteiramente compreendida, semelhante a uma língua universal que não é inferior em clareza à própria intuição!

Mais tarde, Nietzsche (2020, p. 89) sublinharia que o diferencial da música consiste em "não ser cópia do fenômeno, ou, mais corretamente expresso, da adequada objetividade da vontade, mas cópia imediata para tudo o que é físico no mundo, e a coisa em si para todo fenômeno". Arremata o filósofo alemão:

Assim, tanto poderíamos denominar o mundo música materializada como vontade materializada; isso explica, então, por que a música faz todo quadro e mesmo toda cena da vida real e do mundo sobressair imediatamente com significação maior (NIETZSCHE, 2020, p. 90).

"Você conheceu o seu Badia?", perguntou Paulo Freire na ocasião em que o entrevistamos. Ele o comparou a seu Manelim nos seguintes termos:

São dois velinhos que eu gosto muito, mas eles eram muito diferentes. E eles se davam muito bem juntos. O seu Badia era aquela coisa mais sem-vergonha. O seu Manoel, não. O seu Manoel era muito sério. Desde que eu fui morar com ele, ele tinha essa viola dele, que era muito centrada, muito concentrada (FALLEIROS, 2021, p. 42).

Esse foi o jeito que Freire arrumou para introduzir o assunto do mimetismo dos animais na viola. O desenvolvimento de seu argumento é praticamente uma glosa de Nietzsche e Schopenhauer:

Acho que o seu Manoel, por ter essa vida no Sertão e da forma como ele vivia, ele tinha uma ligação muito estreita com o tempo do Sertão, uma dependência dos fenômenos naturais. Se chove, a roça melhora. Se chove muito, você não pode trabalhar. Os pássaros que ele vê. As funções que os pássaros têm, de acasalamento, de levar a semente de um lugar para outro [...]. Então, tudo isso vai formando nele, de um jeito que, quando ele toca, por exemplo, a inhuma, ele está mostrando o que é a inhuma mesmo, o que é a vida daquele animal, como a inhuma se comporta, na visão dele. Acho que, de uma certa forma, ele entra na vida desses animais, porque tem essa ligação estreita com a natureza, e transforma aquilo em música (FALLEIROS, 2021, p. 42).

É interessante comparar esse depoimento de Freire com um artigo escrito por ele há mais de 20 anos para o livro *Tocadores*. Na ocasião, Freire foi ainda mais veemente em sua defesa de uma didática do Sertão, que é também uma ética da viola. Ele afirmava ser "impossível dissociar a viola do Sertão ou do sertanejo" e, por fim, indagava: "Os toques de viola falam da natureza, da relação do homem com sua terra, então como é possível aprender a música sem conhecer o homem e a terra?" (FREIRE, 2002, p. 28).

### A viola: mediadora entremundos

O instrumento se apresenta como aquele que media a necessária relação entre o violeiro e seu duplo: o homem do Sertão, iniciado aos mistérios da terra sertaneja, a seus ruídos, suas sonoridades e suas histórias. Essa iniciação é a do pertencimento e da participação, por meio da vivência, no ritmo e na intensidade da vida sertaneja.

Na aproximação entre poesia e música, também soa legítimo aproximar o poeta Guimarães Rosa do violeiro quando o primeiro, para narrar em palavras e metáforas escritas a vida no Sertão, precisa, da mesma forma, do conhecimento e da experiência do homem e da terra. Não à toa, a narrativa muitas vezes se torna musical. Jogo de ritmos e sonoridades conduzem ao limite entre vida selvagem e vida civilizada: balbucios, onomatopeias, grunhidos, agenciamentos sonoros dos vocábulos, que buscam no léxico multilíngue do escritor a melhor configuração sonora para dar vida verdadeira às forças e aos seres do Sertão. Evocação, enfim.

Desse modo, o escritor não representa o homem-jaguar. Ele traz o jaguar que habita o homem à superfície da página. Ali está. Vivo. Esse homem, entre vida selvagem e vida civilizada, o sobrinho do tio Jaguar, no conto *Meu tio lauretê* (ROSA, 1969). Na análise de Castro e Moraes (2020, p. 50), trata-se de uma "dupla condição", unidualidade do homem animal:

O ser-jaguar ou a volta ao estado originário ("de onça") flerta também com os limites do que seria o sagrado e o profano, o sensível e o transcendente, ultrapassando e conectando, simultaneamente, o interior ao exterior, o humano ao animal. A nosso ver, o sobrinho do lauretê nunca foi totalmente civilizado, nem totalmente selvagem, existe nele uma latência humano/animal que não se separa, mas, ao contrário, retroalimenta sua dupla condição.

Poeta e violeiro possuem essa mesma condição para exercer o ofício de tradutor dessa relação ambivalente, unidual, na qual não basta ter conhecimento, é preciso conviver longamente, absorver, incorporar a realidade do Sertão. Muda o instrumento da mediação, mas os recados da terra, dos bichos, das ervas, dos ventos e dos morros só mudam em função do movimento que os anima, da força que os impulsiona e atravessa o habitante da terra sertaneja. Estão vivos. Vivos em todos os níveis de realidade, como costumam estar os xamãs.

Não por acaso, o devir-animal foi tematizado pela antropologia, habituada a lidar com culturas totêmicas e capazes de grande maleabilidade ontológica. A filiação (parentesco) *stricto sensu*,

porém, não esgota os modos do relacionar-se. O encontro do radicalmente outro estaria no cerne cognitivo dos indígenas amazônicos, conforme universalização proposta por Eduardo Viveiros de Castro (2018), a partir de rastros variados, incluindo aqueles deixados pelas práticas canibais e pelos transeis rituais, induzidos por alucinógenos. Argumenta ele:

Todo devir é uma aliança. O que não quer dizer, mais uma vez, que toda aliança seja um devir. Há a aliança extensiva, cultural e sociopolítica, e há a aliança intensiva, contranatural e cosmopolítica. Se a primeira distingue filiações, a segunda confunde espécies, ou melhor, contraefetua por síntese implicativa as diferenças contínuas que são atualizadas, no outro sentido (o trajeto não é o mesmo [...]), pela síntese limitativa da especiação descontínua. Quando um xamã ativa um devir-jaguar, ele não "produz" um jaguar, tampouco se "filia" à descendência dos jaguares: ele *adota* um jaguar; ele *coopta* um jaguar – ele estabelece uma aliança felina (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 189, grifos do autor).

O antropólogo pondera, ainda, que afinidade intensiva é aquela que não respeita fronteira entre as espécies. "Animais, plantas, espíritos, todos se acham implicados em tais relações sintético-disjuntivas com os humanos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 122), diz ele. Dois entes em aliança intensiva têm suas potências atualizadas, não no sentido aristotélico, mas como contaminação entre heterogêneos, fazendo surgir um terceiro algo (seja lá o que for). Essa circulação vertiginosa de perspectivas interessaria ao violeiro João Fulano, cognominado "Quantidades".

Do imanente ao transcendente, do profano ao sagrado, do físico e biológico ao psíquico e espiritual. Se o sobrinho lauretê passa do texto escrito e impresso nas páginas do médium livro à imaginação do leitor, a inhumana depende do som da viola dedilhada por quem recebeu a outorga. Violeiro e pesquisador, Roberto Corrêa testemunhou, em campo, a atmosfera numinosa em torno das habilidades musicais dos mestres da tradição. Com papel destacado nos giros de folia, os violeiros são muito estimados pela comunidade e, em igual medida, atraem a inveja e a maledicência de rivais. É muito comum que os ataques, bem como as defesas, sejam de ordem espiritual.

Você vê muito: "Tocar viola é dom de Deus". Mas aí vem a história. E quem não tinha dom, como é que faz? Aí faz o pacto com o outro lado, o outro lado pode ser o capeta, pode ser a alma de um violeiro que já morreu, enfim. E aí começam a surgir várias histórias, a de uma cobra coral venenosíssima, que pode matar a pessoa. Surgem histórias, por exemplo, de inveja. De pessoas que matavam o som do violeiro [...]. Começa a ter um universo fantástico, mas que para eles não era fantástico, era real, você está entendendo? (FALLEIROS, 2021, p. 83).

Embora corrobore a noção de que os violeiros são dizentes entremundos, o próprio Roberto Corrêa é um educador musical convencional, autor de um influente método de viola e um defensor da notação musical em partitura e tablatura como forma de preservar a tradição. Se, por um lado, o imaginário violeiro é configurado pela lógica das afinidades, simpatias e analogias, por outro, o intérprete virtuoso jamais prescindiu de treino e estudo formal, ambos regidos pela relação de causa e efeito. Técnica e intuição se encontram nas 10 cordas de Corrêa.

No "sistema antigo", só havia uma forma de aprender o instrumento: vendo, ouvindo e imitando um mestre legítimo, em seu ambiente e durante a sua lida.

Eu acho muito importante o violeiro encostar nos mestres. É meio que fundamental", insiste Paulo Freire, antes de completar o pensamento. "Eu não acredito muito nisso de uma viola aprendida só em uma sala de aula. Mas que isso não sirva de desculpa para a pessoa não apurar a sua técnica (FALLEIROS, 2021, p. 53).

Aprimorar-se no instrumento não está em contradição com o papel de dizente entremundos – que, de resto, será encarado pelos violeiros como dom ou sina (termos que sugerem o carácter compulsório da conexão estabelecida, ainda que com sinais invertidos). Pelo contrário, o músico preparado estará mais transparente, mais apto a retirar-se para que o bojo da viola ressoe a mensagem musical que vem e quer se manifestar. Essa nos parece ser a "doma sutil" de que fala Corrêa (2009) em uma de suas canções, *Viola nova*, do álbum *Temperança*.

Quanto ao teor do recado, este pode ser, inclusive, bastante deste mundo, já que fisdado

do imaginário sertanejo, em que a preocupação com a subsistência material ocupa um espaço considerável. Colheita e fertilidade. Ao som de viola, também se dança em noite de festa – e a diversão eclipsa a devoção. No auge do registro prosaico, a viola faz um jornalismo sem palavras, como percebeu Paulo Freire *in loco*, não sem se surpreender:

Veja só, o toque do conselheiro que seu Manelím me ensinou (e que uma vez, brincando, tocou o mesmo toque em quatro afinações diferentes). Este toque é uma homenagem ao beato Antônio Conselheiro. Quando morei no Sertão do Uruçuia, a ligação com o mundo era feita pelos viajantes, levando e trazendo as notícias. Sem luz elétrica, jornal, ou revista. Poucas pessoas possuíam um radinho de pilha. Moço, vai ouvindo [...]. Quero dizer com isso que o toque do conselheiro rodou pelo Sertão, de um povoado ao outro, transmitido pelos violeiros. O mais incrível é que é uma música instrumental e vem sobrevivendo pela constante recriação dos sertanejos. Cada um toca da sua maneira (FREIRE, 2002, p. 28).

## Conclusões

A viola médium entremundos, que conecta o intérprete hodierno a conteúdos atávicos e, poeticamente, participante de outros seres e níveis da existência, deixa-se ouvir em *Esbrangente*, o disco sertanejo raiz que amalgama as identidades sonoras e criativas de Roberto Corrêa, Badia Medeiros, Paulo Freire e Manoel de Oliveira.

Se citamos, anteriormente, o recurso estilístico da metempsicose na obra literária de Guimarães Rosa e o giro pós-estrutural da antropologia contemporânea, presente na reflexão de Viveiros de Castro, não foi por outro motivo senão o de ressaltar a complexidade epistemológica dos sertanejos, tão bem representada pela música dos quatro violeiros. Ao mergulhar profundamente na matriz caipira do repertório nacional, *Esbrangente* é um exemplar avançado da tecnologia entremundana à qual nos referimos.

Em sua simplicidade aparente, o conjunto de temas, toques e canções do álbum é uma declaração de amor de dois discípulos para seus mestres, que, simbolicamente, entregam seus instrumentos de trabalho – a viola. Atra-

vessada a superfície, observamos que o projeto trazia desde sempre um caráter rizomático, que embaralha a noção de autoria e vai além: pais e filhos espirituais (modalidade de filiação), Paulo/Manelim e Roberto/Badia são ainda mais aliados, mutuamente pertencentes por afinidades intensivas, de modo a se *esbrangirem* em bichos, rios e outros elementos da paisagem sertaneja.

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 37, grifos dos autores),

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e...". Há nesta conjunção a força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

De forma sucinta, indicamos que os achados poéticos de *Esbrangente* repousam em lampejos de pensamento analógico e em técnica musical apurada. Todo o esplendor do rio Urucuia, porém, talvez permanecesse inaudito sem o barganhar sutil dos dizentes e suas líras/violas de dez cordas.

## Referências

CASTRO, Gustavo; DRAVET, Florence. *Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência*. Brasília: Ed. UNB, 2014.

CASTRO, Gustavo; MORAES, Vanessa. Ambivalências humanas e não humanas em Meu tio o lauaretê de Guimaraes Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 75, p. 36-52, abr. 2020.

CORRÊA, Roberto; FREIRE, Paulo; MEDEIROS, Badia. *Esbrangente*. [S.l.]: Viola Corrêa; Vai Ouvindo, 2003. 1 CD (60 min.).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DRAVET, Florence. *Crítica da razão metafórica: magia, mito e poesia na cultura contemporânea*. Brasília: Casa das Musas, 2014.

FALLEIROS, Gustavo Torres. *Esbrangente: o sertão poético dos violeiros*. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Inovação em Comunicação e Economia Criativa) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2021.

FREIRE, Paulo. *Lambe-lambe*. São Paulo: Casa Amarela, 2000.

FREIRE, Paulo. Folias, mestres e o capeta universal. In: MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana Corrêa; CORRÊA, Roberto Nunes (org.). *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Olaria projetos de arte e educação, 2002. p. 27-31.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MENEZES, Roniere. O violeiro Cara de Bronze, de Guimarães Rosa: uma leitura marioandradina. *Paralelo 20*, Belo Horizonte, n. 2, p. 141-145, dez. 2004.

MORIN, Edgar. *O método 3: conhecimento do conhecimento*. Tradução: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015b.

NICOLESCU, Basarab. Transdisciplinaridade: uma esperança para a humanidade. In: DRAVET, Florence; PASQUIER, Florent; COLLADO, Javier; CASTRO, Gustavo (org.). *Transdisciplinaridade e educação do futuro*. Brasília: Cátedra UNESCO de Juventude, Educação e Sociedade; Universidade Católica de Brasília, 2019. p. 13-18.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou os gregos e o pessimismo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém: Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. Tradução: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução: José Souza de Oliveira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 91-126, mar. 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ubu, 2018.

---

## Gustavo Falleiros

Mestre em Inovação em Comunicação e Economia Criativa pela Universidade Católica de Brasília (UCB, Brasília, DF, Brasil). Bacharel em Comunicação pela Universidade de Brasília (UNB, Brasília, DF, Brasil), com habilitação em Jornalismo e em Publicidade. Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de Brasília (UNI-CEUB, Brasília, DF, Brasil).

---

## Florence Dravet

Doutora em Didactologia das Línguas e Culturas pela Universidade de Paris 3 Sorbonne Nouvelle (Paris, França). Bacharel em Letras pela Universidade Paul Valéry (Montpellier, França). Professora do Programa Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB, Brasília, DF, Brasil).

---

## Endereço para correspondência:

Gustavo Falleiros  
SEST SENAT  
SAUS, Quadra 1, Bloco J  
70070-944  
Brasília, DF, Brasil

Florence Dravet  
Universidade Católica de Brasília QS 07, Lote 01, EPCT  
Taguatinga, 71966-700  
Brasília, DF, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados  
pela Texto Certo Assessoria Linguística  
e submetidos para validação dos autores  
antes da publicação.*