

MÚSICA NEOCAIPIRA E A RETERRITORIALIZAÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA

Denis Rilk Malaquias

Doutorando em Geografia, mestre e graduado em música pela Universidade Federal de Goiás. Atua na rede estadual de ensino do estado de Goiás-SEDUCE/GO como professor e performer musical vinculado ao Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte. E-mail: denis.violao@hotmail.com



Viola Caipira;
Neocaipira;
Territorialidades.

Resumo: A música caipira no decorrer da sua história sempre demonstrou ser pré-disposta a influência de gêneros musicais alheios. Essa se evidencia ainda mais a partir da sua entrada no mercado fonográfico. Dentre os fatores contribuintes para uma mescla cultural na música caipira, levamos em consideração nessa análise fenômenos de ordem geográfica, como o êxodo rural, pois no instante que o caipira transfere sua moradia para os centros urbanos, este fica diretamente exposto a novas dimensões culturais, que outrora no campo teria mais dificuldade de acesso. Ressaltamos ainda, o fenômeno da globalização como outro fator influenciador, sobretudo com a difusão da cultura de massa através dos vários meios de informação, o rádio, a TV e etc. Com isso, grande parte dos "caipiras" enveredaram-se influenciados por tendências musicais alheias ao seu campo de produção, especialmente de músicas populares massivas. Em meio a esse panorama surge um grupo de violeiros dispostos a retrabalhar a música caipira. Incorporando nessa elementos advindos principalmente da música erudita em suas performances no instrumento. Essa música hibridizada e ressignificada desses violeiros denominados como neocaipiras, seria de certa forma uma reterritorialização (HAESBAERT, 2009), e não uma desconfiguração da identidade caipira. Com isso, além de se reterritorializar culturalmente, estes, através dessa música, vêm conquistando também respeito e prestígio cultural que não se havia alcançado em nenhuma outra fase da música caipira. Inclui um apreço acadêmico-erudito. Esse trabalho tem como objeto de estudo a música produzida pelos violeiros neocaipiras, nas suas implicações representacionais e identitárias relacionadas com a territorialidade caipira.

MÚSICA NEOCAIPIRA Y RETERRITORIALIZACIÓN DE LA IDENTIDAD CAIPIRA

Viola Caipira;
Neocaipira;
Territorialidades

Abstract: La música caipira a lo largo de su historia siempre ha demostrado ser pre-arreglado la influencia de otros géneros musicales. Esto se hace evidente a partir de su entrada en el mercado de la música. Entre los factores que contribuyen a una mezcla cultural en la música caipira, tenemos en cuenta en este análisis fenómenos del carácter geográfico como: el éxodo rural, debido a que el instante en que el caipira transfiere su vivienda a los centros urbanos, el mismo es expuesto directamente a las nuevas dimensiones culturales, que una vez en el campo tendría un acceso más difícil. Destacamos también el fenómeno de la globalización como otro factor de influencia, especialmente con la difusión de la cultura de masas a través de los diversos medios de comunicación, radio, televisión, etc. diversos, gran parte de los "caipiras" se embarcó influenciados por tendencias musicales distintas del su campo de la producción, especialmente de las canciones populares masivas. En medio de esta situación, surgió un grupo de violeiros dispuestos a reelaborar la música caipira. Añadiendo en la misma elementos derivados principalmente de la música clásica en sus actuaciones en el instrumento. Esta música híbrida y ressignificada de estos guitarristas denominados como neocaipiras, sería en cierto modo una reterritorialización (HAESBAERT, 2009), e no una descaracterización de la identidad caipira. Por lo tanto, además de culturalmente reterritorializar, estos, a través de esta música, el respeto también han ganado y el prestigio cultural que no se había logrado en cualquier otra fase de la música caipira. Incluyendo una apreciación académico-erudito. Este trabajo tiene como estudio objetivo la música elaborado por los violeiros neocaipiras en sus implicaciones de representación identitaria relacionados con la territorialidad caipira.



. Envio: 25/06/2017 ♦ Aceite: 28/09/2017

Introdução

Esse trabalho tem como objeto de estudo a música produzida pelos novos violeiros, nas suas implicações representacionais e identitárias relacionadas com a territorialidade caipira. Sobretudo, essa música de sons ligados à viola caipira, originada da temática rural e da forma do caipira se expressar, que segundo Tinhorão (2001, p.208) abrange a vasta região Centro-Sul do país, compreendida por quase todo o estado de São Paulo, parte do interior do estado do Rio de Janeiro e ainda grandes espaços de Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso. Outros autores como Sant'Anna (2000), Dias (2012), Vilela (2013), Ferrete (1985), Corrêa (2000), Zan (2008) e Leite (2012) também, indo em concordância com Tinhorão, apontam delimitações geográficas equivalentes para região onde é evidenciada a prática da música e cultura caipira e a difusão do tocar viola.

Antes de discorrermos aqui sobre música neocaipira e suas peculiaridades territoriais, não poderíamos deixar de fazer um breve retrospecto sobre sua gênese, a música caipira, e, especialmente sua relação com a viola. Vilela (2013, p.93) relata que o percurso da viola com o caipira vem de longe. Da catequização dos índios e mamelucos ainda no século XVI aos bandeirantes e depois dos tropeiros, a viola firmou-se nesse espaço geográfico, nos costumes desse povo e fez-se porta-voz de sua musicalidade.

A viola por muito tempo foi um estandarte de valores culturais do homem do campo e do povo interiorano. Entretanto, nas suas interações com a mídia e com o público das metrópoles no transcorrer dos séculos XX e XXI - a música que antes havia do predomínio desse instrumento - esteve sujeita a processos de ressignificação e hibridização com elementos dos mais diversos gêneros e estilos musicais, que acabou demudando radicalmente suas matrizes iniciais. Tomamos aqui por referencial de “matrizes iniciais” nesse trabalho, a música caipira feita a partir dos primeiros registros de gravações da mesma. Pois, apesar de toda influência musical e cultural envolvida no enraizamento e na sua constituição, quando nos remetemos a música caipira já temos impregnado em nossas mentes um modelo musical já preestabelecido. Partindo dessa perspectiva, Vilela (2013, p. 58) assinala:

Quando pensamos em música caipira, nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando ela começou a ser gravada, no fim da década de 1920. Através do rádio e dos discos, ela trouxe a nós o cotidiano do camponês do centro-sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como viola e violão.

Relata ainda o processo de consagração da nacionalização e regionalização da viola. Que, nesse período, acabou-se estabelecendo a mesma como uma importante bandeira e ou representante das práticas culturais do caipira:

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 citadino entre séculos XVI e XIX. Porém, nenhum momento legitimou e difundiu tanto a viola quanto o das gravações dos caipiras, a partir de 1929. Esse evento esteve intimamente ligado a radiodifusão que não só fez que a viola se popularizasse em regiões onde seu alcance não se efetivara, como também fez que a realidade e aspectos da história desse camponês do centro-sudeste do país chegassem ao alcance de todos (VILELA, 2013, p. 92).

O curioso é que, o mesmo veículo que contribuiu para a consolidação e difusão da cultura e o fazer musical do caipira, de certa forma, expôs o mesmo a influências de outras sonoridades. Possivelmente pelo fato de que, ao adentrar às gravadoras, o caipira passa a ter uma maior conexão com os veículos de comunicação, e com isso, passa a ter também oportunidade de ter contato com outras culturas distintas. E, seja por curiosidade deste de experimentar novos sons, ou mesmo imposições das gravadoras na procura de criar um produto mais vendável, acabou-se então incrementando elementos musicais alheios ao seu campo de produção cultural. Este, que outrora era de temática rural e uma representação “genuína” do homem do campo e suas práticas.

Na primeira metade do século XX, a maioria dos artistas caipiras conservavam características em comum, seja estas na formação instrumental e vocal (quase sempre cantada em duetos) e ou estético musicais. No entanto, no transcorrer do século passaram a acontecer interações com elementos de estilos e de gêneros musicais diversos oriundos do exterior, com destaque para os ritmos paraguaios, mexicanos e cubanos, o que já anunciava outros processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2003) e ou “desterritorialização” (HAESBART, 2009). Apesar de haver alguma resistência no início, esses ritmos elementos musicais foram se fixando e permanecem até hoje na música caipira.

Na contramão da grande mídia e da cultura massificada, surge um grupo de violeiros que procurou aproximar-se mais das “raízes” da música caipira. Contudo, devido ao modelo de formação, esses violeiros, que conforme expõe os autores Dias (2010) e Alves Junior (2009) em sua maioria são advindo das universidades e com formação teórico-musical

erudita e sistematizada, trouxe para a música de viola um novo fazer musical, acrescentando a essa música novas técnicas e elementos advindos das mais variadas fontes musicais, com destaque para música erudita. Com isso, esse instrumento que antes era um “genuíno” representante da territorialidade caipira, agora entra em contato com uma dimensão cultural (território) contrastante. Entretanto, o trabalho que vem sendo feito por esses violeiros, tem conseguido conservar em suas obras a essência da música caipira, porém, atrelada agora com um refinamento técnico-instrumental e com arranjos refinados, dando a esse instrumento um novo prestígio o que nos remete aos processos de reterritorialização defendidos por Haesbaert (2009). Dentre esses violeiros em questão, Nepomuceno (1999, p. 52) destaca que Renato Andrade, Roberto Corrêa ou Ivan Vilela podem ocupar qualquer palco nobre do mundo. Pode-se notar também que, um público que outrora discriminava, e ou definia como subcultura a música caipira, hoje lota importantes salas de concerto no Brasil e no mundo para apreciar a música desses novos violeiros.

Justificando aqui o uso de ferramentas da geografia para a análise do desfecho “música neocaipira”, levaremos em consideração as ponderações de Cosgrove (1983, p.1) onde este alega que toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida distintos e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos. Os meios de incorporação do espaço aos códigos simbólicos através da produção cultural também constituem tarefas para a geografia cultural. Como o poder simbólico na sociedade de classes, a ideologia se apropria e reproduz o espaço para legitimar e sustentar a dominação de classes (COSGROVE, 1983, p. 22). A geografia, especificamente a geografia cultural nesse caso, se incumbirá de apreender e compreender esta dimensão da interação humana com a natureza e seu papel na ordenação do espaço, sendo mais específico aqui, compreender a relação da música do caipira e sua relação com o contexto sociocultural em que este está inserido.

O caipira em meio a globalização

Vários fatores podem ter contribuído para essa amalgamação na cultura musical caipira. Dentre os fenômenos de ordem geográfica podemos destacar o êxodo rural, pois no instante que o caipira transfere sua moradia para os centros urbanos, este fica diretamente exposto a novas dimensões culturais que outrora no campo seria de mais difícil acesso, e

esses novos sons consequentemente acabam influenciando diretamente o fazer musical do caipira. E, podemos destacar ainda, o fenômeno da globalização como outro fator influenciador. A globalização pode definir-se como um processo social através do qual diminuem os constrangimentos geográficos sobre os processos sociais e culturais [...] pode pensar-se que num mundo totalmente globalizado não saberíamos prever as práticas e as preferências sociais a partir da sua localização geográfica (CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p.73-74). Volpini Silva (2010, p. 21) complementando, alega que, a globalização é um processo no qual o encolhimento do mundo e as difusões culturais se tornam inevitáveis. Isto ocorre principalmente porque as distâncias se encurtam, a tecnologia se apressa e os reflexos das ações se tornam praticamente simultâneos. Sobre essa relação da globalização com as transformações culturais, Melo alega também que:

[...] quase todos os grandes marcos da história dos povos podem ser vistos como passos em frente no processo de Globalização cultural: o surgimento da linguagem, a invenção da escrita, a criação da moeda, as grandes viagens de exploração marítima, as sucessivas revoluções agrícola, comercial e industrial, o colonialismo, a invenção da Rádio, da Televisão e do Cinema (Hollywood), as Guerras mundiais, a Internet. Qualquer um destes fenômenos contribuiu em larga medida (e muitos continuam a contribuir) para as trocas culturais e para o estabelecimento de comunicação entre os povos. Num sentido amplo, dir-se-ia que o processo de Globalização cultural se confunde com a história da humanidade (*Apud* CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p. 73).

Podemos notar essa influência da globalização na música caipira no instante que se principia a difusão da cultura de massa com as grandes mídias, em especial o rádio e a TV, estes que com certeza são dois grandes marcos na história da comunicação. Com isso o caipira começa a ter contato direto com outras sonoridades musicais, e nessa convivência este acaba sendo influenciado de alguma forma, e consequentemente acaba incorporando elementos técnicos e estilísticos advindos dessas músicas em seu fazer musical. A globalização não é um processo de supressão das diferenças culturais. Se analisarmos as paisagens culturais atuais, verificaremos que o processo de Globalização cultural é complexo e mesmo contraditório. A dinâmica da globalização produz, simultaneamente, mais uniformidade e mais diversidade (CANAVEZES; CAMPOS, 2007, p.75). Partindo desse pressuposto Glick Schiller (*Apud* CASTRO, 2000, p. 12) aponta que:

[...] a globalização, ao invés de homogeneizar culturas, estaria produzindo ou perpetuando práticas culturais e diferenciando identidades. Em alguns casos, a reprodução de tais diversidades culturais seria causa da celebração. Mas, em outras circunstâncias, identidade construída sobre distinções culturais parece motivar batalhas por diferenciações nacionais em que as pessoas se debatem apaixonadamente em conflitos sobre por que bandeira lutar. A necessidade de análises sobre a relação entre cultura e poder tem sido uma exigência, considerando que políticas culturais emergem como formas de manter ou resistir a dominações.

Canclini (1999, p.124) também parece estar de acordo com essa reflexão, o mesmo alega que, “a homogeneização do consumo e da sociabilidade, propiciada pelo formato com que esses serviços se organizam, não anula as particularidades”. Nesse panorama de globalização e baseado nas reflexões dos autores citados, percebe-se que, nesse processo, o caipira não só teve sua música acrescida de elementos advindos de outras práticas musicais, como também teve oportunidade de mostrar a outrem o seu fazer musical, a sua cultura. Independente de toda incrementação ocorrida, o caipira mantém suas peculiaridades identitárias. Além do mais, teve a oportunidade expor ao mundo seus valores culturais e enfatizar sua identidade cultural em meio a diversidade.

Territorialidade, campos de produção e hibridação

Antes de adentrar no debate sobre territorialidade na música caipira, precisamos entender um pouco mais do seu conceito. Territorialidade é um conceito geográfico derivado de território. Para Araújo (2007, p.24) “território” é entendido como uma taxonomia efetuada por agentes sociais e objetivada através do referimento geodésico relacional de signos. Outros autores defendem que o termo território representa muito mais do que uma delimitação geográfica, ou ainda, os elementos físicos, econômicos, políticos e etc. compreendidos em seu contexto. Para Cosgrove (1983, p. 17-18):

Se toda a produção humana é simbolicamente constituída, podemos reafirmar os modos de produção como modos de produção simbólica. Cada um é um modo de vida diferenciado por relações características de produção que estruturam forças produtivas. Mas estas relações de produção são culturalmente diferenciadas através do foco da produção simbólica, do qual o significado é mapeado através de todos os níveis estruturais.

Baseado nessa perspectiva, e, para melhor compreensão das concepções de “território” podemos levar ainda em consideração as ponderações de Santos (2007) quando este alega que o território em que vivemos é:

mais do que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico. A linguagem regional faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amalgama, sem o qual não se pode falar de territorialidade. Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos (SANTOS, 2007, p.82).

Mendes e Almeida (2008, p.29) relacionam ainda noções de representações sociais com territorialidade ao aludir que a carga simbólica proveniente de território e lugar “[...] desempenham papel fundamental na configuração de memórias e representações sociais, o que envolve a compreensão de que os símbolos, os discursos, as práticas sociais consolidam determinadas territorialidades, interferem nas configurações socioespaciais”. Santos (2007) vai um pouco mais além nessa reflexão. Após alegar que “**cultura e territorialidade** são, de certo modo, sinônimos”, pondera:

A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2007, p.81).

Complementando a fala de Santos, Cosgrove (1983, p.14) alega que:

Na sociedade de classes, a cultura é o produto da experiência de classes. Os reflexos do senso comum de cada classe sobre sua própria experiência material é parte de sua luta com outras classes, cada uma tentando impor o que vê como a validade universal dessa experiência.

Já quando referimos aqui a campos de produção, lembramos Bourdieu (2003), que segundo este, conduz a um “campo de forças, a espaços sociais” específicos, ou seja, a espaços de atuação social específica numa trama sociocultural maior, que não deixam de remeter às circunstâncias de lutas implicadas com os “capitais cultural, econômico e simbólico”, que constituem as diferentes espécies de poder ou de capital que neles atuam. Interessante observar que os campos de produção social são subdivididos em subcampos de

produção cultural e que lhes são peculiares agentes que incorporam um *habitus* que lhes direcionam a ação. O conceito de *habitus*, portanto, dialoga com o conceito de campo de produção, quando se tem em vista que o patrimônio cultural de um grupo social inerente a um campo de produção pode ser entendido como predisposição para o pensar e o agir, elemento determinante do seu “gosto”, capaz de caracterizar um “estilo de vida”. Ainda segundo Bourdieu (1983, p.73)

O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significativa de um agente singular sejam, no entanto, “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas. A parte das práticas que permanece obscura aos olhos de seus próprios produtores é o aspecto pelo qual elas são objetivamente ajustadas às outras práticas e às estruturas; o próprio produto desse ajustamento está no princípio da produção dessas estruturas.

Hibridação cultural e Territorialidade são conceitos que vem rendendo muitos debates e discussões na atualidade. Canclini (2003) se refere aos processos identitários relacionados aos processos de hibridação. Entende por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas e obras que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (Ibidem, p. 19). Já Haesbaert e Porto-Gonçalves (2005, p. 90) fazem uma relação entre hibridismo e territorialidade ao alegar que na América Latina, podemos dizer, o hibridismo cultural não é simplesmente sinônimo de “desterritorialização”, de desenraizamento, mas a forma encontrada, principalmente pelos povos subjugados, de se “reterritorializar”, reconstruir, de algum modo, seus territórios. Vale ressaltar aqui Claval (2007, p. 184), onde o mesmo é bem enfático ao alegar que “certos grupos mostram, entretanto, através da história e através do espaço, uma surpreendente capacidade de permanecerem fiéis a certos traços de sua cultura. Mas lembra: “O que dá às culturas sua identidade resiste, assim, às vezes, à passagem do tempo. Isto não quer dizer que as sociedades portadoras de tais culturas escapem às transformações da história [...]” (Ibidem, p.321).

Partindo dessas conjecturas, pode-se considerar que a ação dos novos violeiros de resgatar valores da música caipira hibridando com elementos da música erudita, seria de certa forma uma espécie de autodefesa e remarcação de seu território cultural. Este cada vez mais sufocado pela imposição dos veículos de comunicação em massa, que cada vez mais “sobrepõe” influências nos modos e práticas do homem.

Considerações Finais

Os novos violeiros, que apesar de em sua maioria não serem necessariamente advindos do meio rural, através de suas práticas musicais vem conseguindo defender a identidade cultural do caipira brasileiro. O desfecho musical denominado por Nepomuceno (1999) de neocaipira, e, que defendemos aqui ter sido fortemente influenciado pelo fenômeno da globalização, evidencia processos de hibridação cultural obtidos através da fusão de elementos musicais dos campos de produção caipira e erudito, evidencia de certa forma uma “reconstrução” do território caipira. Conforme aponta Haesbaert (2007, p.55):

Com a globalização, não só muitas identidades envolveram-se num movimento mais aberto em termos de novas hibridações, como o próprio espaço e o território passaram a ser construídos de forma muito mais múltipla e complexa. Neste sentido, reconhecemos, analiticamente, que a construção de identidades territoriais envolve um movimento que vai da identidade ao território e do território a identidade.

Mesmo na possibilidade de estar longe de sua localização geográfica de origem, o caipira, de forma consciente ou não, pereniza sua cultura através de suas práticas, seus modos. Essa música hibridizada seria de certa forma uma reterritorialização (HAESBAERT, 2009), e não a desconfiguração da sua identidade. E essas suas práticas acrescidas de elementos alheios ao seu campo de produção cultural, lhe proporciona agora a oportunidade de legar e expor sua cultura – mesmo que ressignificada - a outros territórios, que outrora, como era constituída suas matrizes culturais iniciais, teria uma maior resistividade nessa difusão. Mesmo porque, o caipira, culturalmente, sempre foi alvo de preconceitos. A sua imagem sempre foi associada a algo inferior e ou portador de uma subcultura. Contudo, os neocaipiras, ou “novos violeiros” como são chamados por Dias (2012), com esse novo tocar de viola ressignificado além de se reterritorializar culturalmente, vem conquistando também respeito e prestígio cultural. Inclusive um apreço acadêmico-erudito, que vem rendendo vários trabalhos e pesquisas em torno do instrumento. Essa aceitação pode ser facilmente justificada na fala de Bourdieu (1983):

A “compreensão” imediata supõe uma operação inconsciente de decifração que só é perfeitamente adequada quando a competência que um dos agentes engaja na sua prática ou nas suas obras é igual à competência que engaja objetivamente o outro agente na sua percepção dessa conduta ou dessa obra; isto é, no caso particular em que a cifragem, como

transformação de um sentido em uma prática ou em uma obra, coincide com a operação simétrica de decifragem [...] (BOURDIEU, 1983, p.48).

Em outras palavras, esse processo de hibridação, promove ainda a compreensão das práticas do caipira por parte de sujeitos correspondentes de outros campos de produção cultural, campos estes que de alguma forma foram envolvidos nesse processo. Como consequência, conduz ainda, a um tipo de “aproximação cultural” de territórios. Fato esse, que se justifica na aceitação ocorrente na música neocaipira, nas portas que têm sido abertas para os fruidores dessa cultura se exporem em territórios e eventos dos mais distintos possíveis, inclusive em respeitadas salas de concertos mundo afora.

Referências

ALVES JÚNIOR, J. A. *Música Caipira* Raiz: o entrelugar da memória e da contradição. Dissertação (mestrado). 125 f. 2009. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2009.

ARAÚJO, F. G. B. Identidade e Território enquanto simulacros discursivos. In: ARAÚJO, F. G. B. (Org.). HAESBAERT, Rogério. (Org.). *Identidades e Territórios*: questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007. p. 13-32.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.

CAMPOS, L.; CANAVEZES, S. *Introdução à Globalização*. Mala Pedagógica, Lisboa, Instituto Bento de Jesus Caraça, 2007.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 4ed. 292p.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CASTRO, M. G. Identidades, Alteridades, Latinidades. *Caderno CRH*, Salvador, n. 32, p. 11-29, jan./jun. 2000.

CLAVAL, P. *A Geografia Cultural*: tradução de Luíz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3. Ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

COSGROVE, D. E. Em direção a uma Geografia Cultural radical: problemas da teoria. Trad. Olívia B. Lima da Silva de “Towards a Radical Cultural Geography of Theory” In: *Antípode – a Radical Journal of Geography*, Worcester, 15 (1). 1983, pp 1-11.

CORRÊA, R. N. *A arte de pontear viola*. Brasília: Viola Corrêa, 2000.

DIAS, S. S. A. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. São Paulo: Humanitas, 2012. v. 1. 316p.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 132p.

HAESBAERT, R. PORTO-GONÇALVES, C. W. *A nova des-ordem mundial*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. 160p.

HAESBAERT, R. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: ARAÚJO, F.; HAESBAERT, R. (Org.). *Identidades e Territórios: Questões e Olhares Contemporâneos*. 1ed. Rio de Janeiro: Access, 2007, v. 1, p. 33-56.

HAESBAERT, R. *O Mito da Desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 396p.

LEITE, J. C. Saber local e cultura caipira - avaliação na ótica de alguns intérpretes do Brasil. In: *I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*, 2012, NITERÓI. Anais do I CONINTER - I Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Niterói-RJ: EdUFF, 2012. v. 1. p. 00-00.

NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SANT'ANNA, R. *A moda é viola: o ensaio do cantar caipira*. Marília: Unimar, 2000.

SANTOS, M. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo. EDUSP, 2007. 7.ed. 176p.

TINHORÃO, J. R. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001. 264p.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história - música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2013. v. 1. 324 p.

VOLPINI SILVA, C. R. A influência da globalização nas manifestações culturais e o diálogo intercultural como uma genuína alternativa de respeito à diversidade e ao multiculturalismo. *Anuário brasileiro de direito internacional*, v.2, p. 19-35, 2010.

ZAN, J. R. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: *XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2008, Lou

