

Vem viola, vem cantando

IVAN VILELA

VIOLA CAIPIRA, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola brasileira são alguns dos nomes que encontramos para designar esse instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil interior.

Apesar de todos esses atributos tão nossos que reforçam o seu caráter de brasilidade, a viola é na verdade um instrumento de origem portuguesa, e tão antigo que seus sons se perdem no tempo.

Olhando para o violão, um instrumento da mesma família de cordas dedilhadas e com ascendência comum, poderemos estabelecer alguns parâmetros que começarão a nos mostrar quem realmente é essa viola de que falamos. O violão tem seis cordas, a viola normalmente tem dez, quase sempre agrupadas em pares,¹ mas sua quantidade de cordas pode variar de cinco a quinze em um mesmo instrumento. A idade do violão, tal como o conhecemos, é de aproximadamente 250 anos; já o ancestral da viola chega perto dos oitocentos anos de idade.

Apesar de nos remeter ao mundo rural, a viola tem um passado urbano, tanto em Portugal quanto no Brasil.

Para entendermos melhor o ambiente em que a viola foi gestada, é importante que voltemos no tempo. A Península Ibérica foi, desde tempos remotos, palco de invasões e entrelaçamentos das etnias mais diversas. Por lá estiveram iberos, celtiberos, tartessos, fenícios, romanos, godos, visigodos, suevos (no Noroeste) e, por fim, árabes.

Os árabes viveram, na Idade Média, o período mais exuberante de sua cultura. Cultores de filosofia e estudos afins, foram eles os responsáveis pela sobrevivência das obras escritas no período que os antecedeu, que conhecemos por Antiguidade Clássica. Mantiveram espalhadas em seus domínios muitas bibliotecas.²

Também cultores da poesia e das sonoridades da fala,³ os árabes introduziram a rima no mundo ocidental, pois a poesia latina contava apenas com a métrica.⁴ Luis Soler, músico catalão residente no Brasil há mais de quarenta anos, publicou o livro *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Nesse livro, Soler (1995) afirma que as modalidades do repente nordestino são modalidades de desafio árabes, quais sejam, martelo agalopado, galope à beira-mar, sextilha, quadrão, martelo alagoano. Assimiladas em Portugal mediante o estreito convívio que cristãos e mouros mantiveram por séculos, chegaram até nós por intermédio dos que nos colonizaram.

Voltemos à viola. Quando os árabes chegaram à Península Ibérica, no ano de 722, os instrumentos de cordas dedilhadas presentes na Península eram as harpas celtas e as cítaras greco-romanas.⁵ O *oud*, também conhecido por alaúde árabe, foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, onde as notas podiam ser modificadas, que chegou à Europa.

Curioso observarmos que a viola mantém como característica básica de seu velho ancestral as cinco ordens de cordas. O alaúde árabe tem cinco pares uníssonos, e, às vezes, um bordão só é colocado abaixo das cordas mais agudas para facilitar as respostas entre graves e agudos na melodia.⁶ Muitas vezes esse bordão é utilizado como um pedal.⁷ Normalmente esse bordão solo tem a mesma nota que os bordões em dupla. Já a viola, independentemente do número de cordas que venha a possuir, de cinco a quinze, sempre mantém a ideia das cinco ordens, podendo ser estas simples, duplas, triplas ou até mistas.

A partir do enlace cultural de mouros, cristãos e judeus sefarditas, inúmeros instrumentos foram gestados. A fusão que se processou nesse período na Península Ibérica foi tal que, por volta do século XIII, é acolhida na península a guitarra latina. Sobre esse instrumento, Veiga Oliveira (2000, p.146) acrescenta:

Geiringer [...] considera esta guitarra latina de origem arábico-persa, chegado à Europa a seguir ao alaúde, encontrando-se em Espanha desde o século XII; além disso, na sua forma primitiva, ela possuiria fundo convexo, que só mais tarde teria sido substituído pelo fundo chato que é um dos seus traços característicos fundamentais. Em qualquer caso, no século XIII, a *guitarra latina* prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente o seu prolongamento direto. E a nossa viola actual, que o mesmo é essencialmente que essa viola quinhentista, teria desse modo como protótipo e longínquo antepassado a *guitarra latina* do Arcipreste de Hita, ou seja, o velho instrumento jogralesco do *Cancioneiro da Ajuda*.

Foram muitas as transformações pelas quais a guitarra latina passou até chegar à viola. As nossas violas descendem das violas de mão portuguesas. O período de ouro dessas coincide com os grandes descobrimentos ocorridos nos séculos XV e XVI. Ainda recorrendo a Veiga Oliveira (2000, p.155):

Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento, sob a designação corrente de *viola*, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais. Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males que por causa das violas se sentem por “todo o reino”; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. Philippe de Caverel, no relato da sua embaixada a Lisboa em 1582, menciona as dez mil *guiterrres* – que parece sem dúvidas serem violas – que constava terem acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir, e que teriam sido encontradas nos despojos dos campos de D. Sebastião: o número é certamente exagerado, mas mostra claramente que, como diz o cronista, “*les portugais sont très grands amateurs de leurs guitarres*”⁸ – ou sejam, violas.

A presença dos árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez que esse lugar se tornasse um dos grandes berços dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta. A partir do alaúde árabe e da guitarra latina, surgiram as *vibuelas*, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, junto das *vibuelas*, nasceu a guitarra mourisca e depois a guitarra barroca, o tiple⁹ e, mais próximo de nós no tempo, o violão.¹⁰ Em toda a Europa, o alaúde árabe se transfigurou no alaúde, ora com cordas simples e trastes (pequenas barras que fracionam o braço do instrumento em meios-tons). Em Portugal também houve uma proliferação de cordofones. O cavaquinho – lá conhecido como machete –, bandolins, bandolas, bandocelos, bandobaixos, bandurras, violiras e guitarras portuguesas.

Cada região criou sua própria viola. No Norte a viola braguesa, no Nordeste a viola amarantina ou de dois corações, no Centro a viola beiroa, mais abaixo, próximo à Lisboa, a viola toeira e mais ao Sul, no Alentejo, a viola campaniça. Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas, na maioria das vezes, mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas. O ukelele havaiano é uma transfiguração do cavaquinho como o rajão da Ilha da Madeira.¹¹ Açores, Madeira e Cabo Verde têm suas próprias violas.

Foi no Brasil, no entanto, que a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica. Das cinco violas portuguesas, apenas a amarantina e a campaniça não fincaram raízes no Brasil. As violas beiroas, hoje praticamente extintas em Portugal, ainda mantêm sua linhagem nos fandangos do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. No Paraná são chamadas de viola fandangueira e, em São Paulo, na região de Iguape, de viola branca, segundo me informou o pesquisador Rogério Gulin. O modelo das antigas violas de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete (MG), com sua arte marchetada ainda é encontrado no norte de Minas e mantém, por vezes, suas doze cordas (três duplas e duas triplas). As violas de Queluz, até início do século XX, gozaram de grande popularidade até as primeiras décadas do século XX. Foi notável o número de fabricantes que havia na cidade por essa época. Com a produção de violas em larga escala pelas fábricas localizadas em São Paulo, a produção das violas de Queluz entraram em declínio, é o que atesta o colecionador Max Rosa em entrevista ao músico Carlos Vergalim.¹² Um rápido olhar às violas antigas existentes em Portugal nas mãos de colecionadores e museus nos faz ver que a marchetaria em violas e alguns dos motivos (desenhos) lá utilizados se fixaram nas violas de Queluz e também nas violas do violeiro, compositor, mestre de folia e *luthier* Zé Coco do Riachão, que viveu em Montes Claros (MG). No Nordeste, os repentistas se utilizam da viola dinâmica, um modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio e, com isso, o timbre levemente modificado. Essas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens, três pares e duas triplas. Brasil adentro encontramos violas construídas com o uso do bambu, palmeiras como o buriti, latas, enfim, um braço ligado a uma caixa de ressonância. Não existe pretexto para que se falte a música nos ritos de celebração da vida, quer sejam eles profanos ou sagrados.

Quando chegou ao Brasil no início da colonização, a viola gozava de imensa popularidade em Portugal. Parte expressiva da produção musical renascentista portuguesa foi produzida para viola. No seio do povo era também um instrumento popular. Gil Vicente refere-se à viola como instrumento de escudeiros.

A viola no Brasil

Pouco sabemos da prática da viola no Brasil no século XVI. O musicólogo José Ramos Tinhorão (1990) afirma que “a mais antiga referência expressa a versos cantados pelo personagem de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas *Denúncias de Pernambuco*, de 1593, confirmando desde logo a ligação da viola com a canção cidadina”. No Sudeste, ela está presente em inventários a partir do início do século XVII. Em 1613, violas foram catalogadas em espólios deixados na cidade de São Paulo.¹³

O padre José de Anchieta, o mais importante nome no processo de catequese dos indígenas no início da colonização do Brasil pelos portugueses, sustentou todo o seu projeto pelo uso da música e das práticas teatrais. Ele percebeu que os indígenas, com os quais travou contato, utilizavam a música como veículo de intermediação com o mundo sagrado.¹⁴ O general Couto de Magalhães (1940), sertanista brasileiro que viveu no século XIX, afirmou, em seu clássico *O selvagem*, que o padre Anchieta se utilizou do cururu e do cateretê, duas danças de origem tupi, para catequizá-los.¹⁵ Para isso inseria textos litúrgicos nas melodias e danças desses índios. Anchieta tratou de aprender o tupi-guarani e o trouxe para um molde de estruturação gramatical latino inserindo termos em espanhol e português aos vocábulos faltantes na língua. Essa língua recebeu o nome de *nheeng'atu*. Seria plausível imaginarmos que a viola, instrumento harmônico,¹⁶ pode ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças, pois até hoje a utilizamos para acompanhar o cururu ou o sapateado e palmeado do cateretê. Junto das violas, os portugueses tocavam também flautas, pifes, tambores e gaitas, e aliaram a isso as maracas, buzinas e flautas indígenas.

A viola, desde então, fez parte do cotidiano do povo que aqui foi se criando. Aos poucos foi se espalhando nas empreitas dos bandeirantes e tropeiros, e, em emergentes cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, sua prática tornou-se habitual, como pudemos verificar em Salvador no século XVII nos versos de Gregório de Matos e Guerra, o *Boca do inferno*, como era chamado.

Gregório, filho de família de posses, nasceu em Salvador no dia 23 de dezembro de 1636.¹⁷ Após estudos, casamento e ofício em Portugal, como juiz e procurador, Gregório retornou viúvo para Salvador em 1678. Por pouco tempo exerceu o cargo de desembargador da Relação Eclesiástica na Bahia, em 1683. A partir daí optou por trilhar caminho próprio como advogado e passou a produzir uma importante parte de sua obra, aliás, pouco registrada, onde usa seus versos, ora ferinos, ora fesceninos, para relatar escândalos políticos e acontecimentos

cotidianos de Salvador. Por mais de uma vez se escondeu no Recôncavo em fuga de ameaças de morte em razão dos seus versos. O mundo “dos engenhos, dos amigos, dos lundus, dos jogos e das mulatas é narrado com uma viola de cabaça que, segundo a tradição, fora construída por ele mesmo... Esta viola de cabaça o acompanhou até nos momentos mais difíceis de sua vida como na prisão, antes de ser deportado, e durante o motim em Angola” (Barros, 2007). Ainda estabelecendo a relação de Gregório com a viola, o pesquisador Rogério Budasz (2004), em seu livro *A música no tempo de Gregório de Matos*, relata que

o moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque de violeiros da época¹⁸ [...] num interessante elo entre Matos e Pereira, o moralista conta o caso ocorrido com um certo mulato João Furtado, célebre músico e tocador de viola, que teria caído morto, fulminado, após cantar a canção “Para que nascestes, Rosa, se tão depressa acabastes”.

Tinhorão (1990) cita que “de seus mais de seiscentos poemas recolhidos como sendo do poeta em Portugal, Bahia e Angola, e, finalmente em Pernambuco (onde morreu em 1695) apenas duzentos e sete constituem sonetos, que era o gênero poético dominante na época, e cuja forma não convidava à música”.

Embora de forma conjectural, Tinhorão aponta para uma já insurgente canção brasileira a partir de Gregório de Mattos, uma vez que apenas parte da produção literária dele era composta de sonetos, gênero poético pouco afeito à música. A grande parte consistia em trovas e poemas mais abertos à inserção de melodias.

Não conseguimos divisar o quanto a viola esteve presente no cotidiano do povo, mas sua função de instrumento acompanhador vinha desde Portugal.

No último quartel do século XVIII, algo que já vinha sendo gestado no seio do povo brasileiro chega pelas mãos de um padre a Portugal onde obteve na Corte expressivo sucesso. Domingos Caldas Barbosa, com sua voz acompanhada de uma viola, encantou a Corte portuguesa com modinhas e lundus, alguns de sua própria lavra. A esses dois gêneros são atribuídos as raízes da música popular brasileira urbana: as modinhas trazem raízes do cantar português fundido ao *bel canto* italiano e à já presente riqueza melódica brasileira; o lundu, as suas raízes fincadas no universo afro-brasileiro. Curioso observarmos que as modinhas, de origem cortesã, sejam, nessa época, acompanhadas pela viola, instrumento popular, e o lundu, de origem popular, vá ser interpretado ao piano.

Notamos aqui um entrelaçamento de matrizes musicais revelando, primeiro, o constante trânsito de informações que fluía entre os estratos sociais; segundo, o que seria uma característica comum da música popular brasileira até os anos 1970: a deglutição seguida da digestão e posterior fusão de toda matéria musical que se aproximasse. A tradição modinheira se faz presente até hoje nos interiores do Brasil.

A viola, por excelência, foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto e apenas na segunda metade do século XVIII cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que pela afinação¹⁹ e por ter cordas simples e não duplas se mostrou mais funcional ao ofício de acompanhador do canto. Na Espanha e posteriormente na Europa, o violão ganhou espaço e rapidamente tornou-se o mais usado instrumento de cordas dedilhadas. Já as violas, em Portugal, caminharam para uma prática estritamente voltada ao universo da cultura popular, ao qual ainda hoje se encontram relegadas.²⁰

No meio acadêmico, alguns musicólogos defendem a ideia de que a viola foi utilizada como contínuo²¹ no período que conhecemos por barroco brasileiro. Na falta do cravo como instrumento acompanhador, utilizava-se a viola, da mesma forma que na Europa se utilizava a teorba²² para a mesma função. Outros musicólogos refutam essa hipótese pela falta de fontes primárias documentando tal prática.

O pesquisador Varoni de Castro (2007, p.783) cita que “As evidências e relatos documentados de viajantes apontam para o fato de que a viola foi o instrumento escolhido para acompanhar cantigas e canções populares no Brasil colônia”, como nos contam Spix & Martius (1938):

A viola é aqui como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça imobiliária que se encontra apenas nas casas ricas. As canções populares são acompanhadas pela viola e tem sua origem, tanto em Portugal como no próprio país.

Ainda em Varoni de Castro (2005), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no artigo “Cultura política” de 1943, analisa a viola no contexto urbano e rural:

é evidente que a nossa viola sertaneja permaneceu nas mãos do povo, como um verdadeiro remanescente da velha viola portuguesa setecentista, a mesma que havia acompanhado as saborosas modinhas de Domingos Caldas Barbosa; a autêntica viola de Lereno. Ela coexiste com o violão urbano; mas refugiou-se no sertão; é, musicalmente um arcadismo, como tantos outros, lingüísticos, que o povo mantém vivos, com a força inconsciente do seu arraigado tradicionalismo.

É importante lembrarmos que inúmeras manifestações que achamos serem tipicamente rurais desde seu surgimento tiveram sua origem nos centros urbanos da colônia como é o caso da dança de São Gonçalo e das folias de reis e do Divino. Essas sempre se fizeram acompanhar da viola.

A identificação da viola com os primeiros habitantes da região de São Paulo se fortaleceu na medida em que o tempo passou. O fato de encontrarmos a viola na região da Paulistânia²³ denota o quanto foi um instrumento presente na cultura bandeirante e posteriormente tropeira, a ponto de se firmar como elemento cultural nos espaços em que andaram e se fixaram as bandeiras.

Viajantes do século XIX relatam a musicalidade dos tropeiros que nas horas do rancho improvisavam versos ao som da viola. Aos poucos a viola foi se

tornando porta-voz desse povo do interior do Sudeste e do Centro-Oeste brasileiros. Na cidade de São Paulo, a viola conduziu festas ligadas ao catolicismo popular até beiras do século XX, segundo o historiador Vinci de Moraes (1997).

No Nordeste, a viola firmou-se como instrumento de repentistas, perpetuando a tradição árabe dos jograis. Frequentemente a encontramos com doze cordas, porém sempre divididas em cinco ordens (três pares e duas triplas). No repente utiliza-se muito a viola dinâmica. Como já dissemos, trata-se de um modelo criado no Brasil pela Del Vecchio cujo tampo tem vários buracos cobertos por uma tela que esconde amplificadores naturais feitos com cones de alumínio, resultando um som metálico que timbra bem com a sonoridade aberta do português falado no Nordeste. Em Recife, ainda encontramos a viola sendo executada como se tocava no período da Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando assim a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteadado ou através dos pontos.²⁴

Cabe aqui uma observação acerca das diferentes maneiras de tocar viola no Nordeste e no Sudeste brasileiros: durante os dois primeiros séculos de Brasil, as instâncias administrativas portuguesas estiveram mais voltadas ao Nordeste em razão das rentáveis atividades econômicas como a cana-de-açúcar. Assim, a presença do Estado português no Nordeste fez que se fixassem algumas das maneiras cultas do tocar. Já no Sudeste, a viola nas mãos de bandeirantes e mamelucos perdeu o requinte técnico, mas ganhou uma abordagem rítmica mais ampla. Prova disso é a quantidade de ritmos presentes dentro do que conhecemos por música dos caipiras. Atualmente, os violeiros têm unido essas duas formas de tocar, aliando o requinte dos ponteadados trazidos de Portugal à rude exuberância dos toques e ritmos nascidos no Brasil.

Na medida em que deliberações de algumas das inúmeras romanizações²⁵ chegavam ao Brasil, muitos dos ritos católicos, que aqui iam ganhando forma própria, eram banidos das principais igrejas, mas resistiam mesmo afastados do poder religioso central. Esse “catolicismo popular” carregou ritos como as folias, as danças de Santa Cruz, de São Gonçalo, os congados para fora dos centros urbanos. No século XIX vimos não só esses ritos, mas também instrumentos como violas, rabecas e, posteriormente, as requintas caminharem para o interior e para o meio rural. Posteriormente, danças como a mazurca, a polca e a quadrilha, caindo em desuso nos salões urbanos, foram encontrar função no meio rural, onde até hoje são encontradas. Aos poucos banidas das regiões centrais das cidades, essas manifestações caminharam para as periferias dessas mesmas cidades e, na medida em que o poder das administrações locais avançava, foram para o campo. Aí se firmaram junto com o instrumento que sempre as acompanhou e que aos poucos também foi substituído pelo violão, falo da viola.²⁶

Acerca da musicalidade camponesa

Muitos de nós já reparamos como as comunidades rurais do Brasil têm a música como algo muito presente em seu cotidiano. É possível pensarmos que a

música se portou como um elemento mediador nas relações dessas comunidades rurais. Nas festas religiosas, junto da fé a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual. É por meio delas que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. Normalmente uma folia de reis envolve toda a comunidade, especialmente quando ela termina o seu giro e chega à igreja local. No giro, tocadores e devotos juntos caminham às vezes por distâncias imensas, passando pelas casas e levando a benção de “Santos Reis”. Nas noites, seguem para um pouso que normalmente é feito na última casa por onde passarão naquele dia. Ali jantam e, antes de dormir, realizam uma pequena função, em que a música deixa então de ter uma função sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados romances (modas de viola, tiranas), alguns desafios em que os participantes se provocam (repentes, calangos e cururus), e não raramente danças em que apenas o palhaço da folia²⁷ atua, como a jaca, ou formações maiores como a quatragem – essa já envolvendo outros membros da Companhia. Folia de reis, dança de São Gonçalo, folia do Divino, folia de São Sebastião, dança de Santa Cruz, congados, catopés, moçambiques, vilões, caiapós, fandangos, enfim, são inúmeros os ritos que se utilizam da música como fio condutor. Nas colheitas ou mutirões, estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho fazendo que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo (situação também comum nas vindimas europeias). Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando, e parte da conversa entre as pessoas é feita por meio do canto.²⁸ Já as cantigas de roda transmitem conceitos e valores. Assim a música exerce diversos papéis e é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas.

O violeiro

Aos poucos a viola foi se tornando uma das principais porta-vozes das manifestações musicais do camponês brasileiro, pelo menos nas áreas já citadas como o Centro-Sudeste e parte do Nordeste. Curiosamente, no Sudeste ela ganhou tamanha notoriedade a ponto de seu executante tornar-se indivíduo de grande importância na comunidade onde habitava.

O tocador de viola, chamado doravante de violeiro, é sempre solicitado para animar os ritos religiosos como as folias do Divino (Espírito Santo), de reis (Três Reis Magos), as folias de São Sebastião, as danças de Santa Cruz, de São Gonçalo e também as *funções*, festas nas quais todos se reúnem para um encontro com a culinária, a música e a dança.

Curiosamente, o violeiro atrai para si uma aura de diferenciação, de misticismo, pois tocar viola com destreza é sempre visto como algo que salta aos olhos das pessoas e suscita curiosidades. E a habilidade no tocar é muitas vezes associada ao resultado de algum pacto. Assim, esse violeiro mantém um trânsito do profano para o sagrado e vice-versa como nenhuma outra pessoa da comunidade consegue. Ele toca nas festas da igreja e faz o pacto com o tihoso para

tocar melhor e nem por isso é rechaçado do meio onde vive. Na Portugal quinhentista, o executante de viola já era associado às forças ocultas como podemos ver no texto que se segue:

D. Francisco Manuel de Melo pinta a guitarra (viola) como atributo de farçolas, metediços e amigos dos diabos [...] embora reconhecendo noutro passo que tocar este instrumento é prenda que distingue quem o faça. (apud Mário de Sampayo Ribeiro, *Música e dança, Arte Popular em Portugal*, v.II, p.26-7, apud Oliveira, 2000, p.162)

A proximidade com o mundo sobrenatural é uma constante em seus hábitos. A ligação com cobras peçonhentas – sobre as quais ele mantém um domínio e assimila delas parte de seu poder – se dá a ponto de ter sempre no bojo de sua viola um guizo (chocalho) de cascavel, ao qual atribui uma melhora na sonoridade. Também é presente o costume de manter preso em garrafas pequenos cramulhões (demônios) e o uso de simpatias para aumentar o seu domínio sobre o instrumento.

Lembramo-nos bem de uma viagem de pesquisa na qual conversamos com um morador dos confins da Serra do Caparaó, divisa dos Estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Ele nos contou que era fato comum na região os violeiros manterem pequenos cramulhões presos em garrafas. Quanto mais diabinhos presos, maior seria o poder do violeiro com o seu instrumento.

Normalmente esse violeiro tem para si que o dom de tocar bem a viola é um trunfo que não deve ser ensinado a qualquer um. Assim, sempre foi comum o violeiro escolher um ou outro pupilo – e ninguém mais – e para esses passar todos os conhecimentos que acumulou. Essa retenção do poder acabou por gerar um clima de rivalidade entre os violeiros que sempre se autointitularam “o maior do mundo”. Curioso observarmos que, ao viajarmos para a localidade vizinha, tínhamos lá a oportunidade de conhecer outro “maior violeiro do mundo”, e assim por diante.

Em razão da retenção e não socialização desses conhecimentos, leigos ansiosos por aprender os segredos do instrumento começaram a recorrer a simpatias²⁹ que viessem suprir a falta de um mestre para iniciá-los no aprendizado do instrumento. Simpatias essas que são feitas com cobras peçonhentas, simpatias feitas em um cemitério numa Sexta-Feira Santa, ou ainda simpatias feitas com aquele que é tido como o maior de todos os violeiros: o diabo.³⁰

O mais interessante é que sempre há um escape redentor para se livrar dos males incorporados ao se tentar adquirir, por meio das sombras, algum poder. Ainda em nossa conversa com esse homem da Serra do Caparaó, quando o interpelamos comentando que talvez não valesse tão a pena vender a alma ao diabo para poder tocar melhor a viola, ele prontamente me interrompeu dizendo que não havia mal algum em um violeiro fazer o pacto com o diabo, pois Deus, que está nos céus, adora o som da viola, e Deus, que é onisciente e onipresente, está atento a tudo o que acontece aqui na Terra. Assim, quando um violeiro pactário

morre e o tihoso vem buscá-lo para levá-lo às profundezas, basta que a alma do violeiro diga: “Sou violeiro!”, para Deus então resgatá-lo dizendo: “Se é violeiro, vem para o céu”. E como Deus pode mais que o tismado,³¹ ele resgata a alma desse violeiro, salvando-o do infortúnio de ter que viver no inferno.

Atribui-se ao violeiro o domínio sobre animais peçonhentos, em especial as cobras. São comuns simpatias feitas com cascavéis, urutus e outras serpentes.

Zé Coco do Riachão, um dos ícones da viola tradicional, nascido e morto em Montes Claros (MG), dizia que quem tivesse medo de segurar uma cobra entre os dedos poderia passar nas mãos a banha de sucuri ou de jiboia que só a banha da cobra nas mãos já faria do iniciante um tocador de viola. Banhas de serpentes são muito utilizadas no tratamento de problemas de ordem muscular como tendinites, torções etc.

A viola por dentro

A viola é composta por cordas duplas agrupadas em cinco ordens. É possível encontrá-la também com doze cordas, sendo três pares e duas cordas triplas, mantendo assim a ideia das cinco ordens. Como o violão, possui um bojo, um braço e uma mão, onde se afinam as cordas. O braço é dividido em espaços chamados casas ou pontos. Fracionam a escala em semitons. O bojo ou corpo é construído, normalmente, com dois tipos de madeiras. Uma mais macia no tampo (frente) e outra mais dura nos lados e no fundo do instrumento. Hoje em dia encontramos madeiras diversas utilizadas na confecção das violas embora o modelo mais usual seja o de pinho, no tampo, e jacarandá nos lados e no fundo.

As afinações

Diferentemente da maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas, as violas possuem inúmeras afinações.³² Das possíveis nove afinações presentes em Portugal³³ que vieram para o Brasil, aqui se desenvolveram muitas outras. Estima-se que existam aproximadamente vinte maneiras de se afinar a viola no Brasil. Muitas vezes o camponês, o habitante dos recônditos, com as mãos duras da lida no campo ou com as criações, afina as cordas de uma maneira que consiga tocar com dois ou apenas um dedo parte de seu repertório. Isso nos mostra não só sua forte musicalidade, como também sua capacidade criativa ao recriar sobre as adversidades que se lhe apresentam. É possível tentarmos estabelecer uma relação entre afinação e localidade. As afinações têm nomes distintos: Paraguaçu, Boiadeira, Meia-Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão, Cana Verde, Paulistinha. No eixo da Paulistânia³⁴ a afinação mais usual é a de nome Cebolão. Acreditamos que essa afinação tenha surgido nessa região dos caipiras, pois não a encontramos no rol das afinações existentes em Portugal, apresentado por Veiga Oliveira. Afina-se o Cebolão em diversas alturas. Os mais usais são Cebolão em mi, Cebolão em ré e Cebolão em mi bemol.

Já no norte de Minas e região da capital mineira, usa-se com mais frequência a afinação chamada Rio Abaixo, afinação de origem portuguesa, presente na região de Amarante, da viola amarantina ou de dois corações, região do santo

padroeiro dos tocadores de viola, São Gonçalo. Não seria porque as Minas Gerais, mais submetidas ao crivo da administração portuguesa pelas riquezas minerais, conservaram traços mais profundos da cultura e costumes portugueses que a Paulistânia? A permanência de uma afinação vinda de Portugal pode ser um indicativo.

As cordas também recebem nomes. De baixo para cima ou das mais finas para as mais grossas: primas (1º par), requintas (2º par), turina e contraturina (3º par), toeira e contratoeira (4º par), canotilho e contracanutilho (5º par).

Pensamos que seja possível estabelecer troncos (famílias) de afinações em que, a partir de uma afinação referência, vai-se mudando a altura de um ou outro par, obtendo assim uma afinação diversa. A família da afinação de nome Natural (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa), do grave para o agudo, pode ter próxima a Cana Verde (4ª justa, 3ª maior, 4ª justa, 4ª justa) ou a Paraguaçu (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 3ª menor), em que os termos justo, maior e menor definem a distância entre as notas.³⁵ Se pensarmos noutra família como o Cebolão (4ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 4ª justa), podemos ter próxima a Boiadeira (5ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 4ª justa) ou a Riachão (4ª justa, 3ª maior, 3ª menor, 3ª maior). No tronco Rio Abaixo (5ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 3ª menor), temos a Meia-Guitarra (4ª justa, 5ª justa, 3ª maior, 3ª menor) ou a afinação que Almir Sater usa em Corumbá (5ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa). Notemos que a Paraguaçu (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 3ª menor) também se aproxima, em sua estrutura, do Rio Abaixo. Enfim, um estudo que precisa ser avançado, uma vez que pouco se estudou no Brasil acerca das afinações a não ser a sua catalogação.

A viola de cocho

No Mato Grosso, na região de Cuiabá, temos a viola de cocho que recebe esse nome por ser feita a partir de uma madeira escavada, como um cocho no qual se coloca um tampo. Tem cinco cordas, originalmente de tripas. Hoje utiliza-se o náilon; seus trastes são feitos de barbante. Esse instrumento tem um formato curioso, aparentemente sem similar. Pesquisadores ligam sua forma à do alaúde e sua possível origem a esse. Todos os pesquisadores que escreveram sobre essa viola citam como fonte primeira a pesquisadora Julieta Andrade e seu livro *Cocho, o alaúde brasileiro*, onde é defendida a ideia de que essa viola descende do alaúde, dada a sua forma. No entanto, sem ir tão longe, observamos no Panamá e na Venezuela um instrumento de morfologia muito parecida com a nossa viola de cocho, a *mejoranera* e o *socavon*.³⁶ Também com cinco cordas e afinação muito próxima da viola de cocho. No Panamá e na Venezuela, pesquisadores ligam a *mejoranera* à tentativa dos construtores dessa região, muito tempo atrás, de tentarem reproduzir uma guitarra espanhola.³⁷ O resultado ficou distante do objetivo primeiro, mas resultou noutra instrumento de sonoridade singular.

A Wikipédia traz a seguinte definição sobre viola de cocho: “De origem provavelmente asiática, derivando do alaúde árabe, a viola-de-cocho abraçou-se na madeira, nas cordas e no jeito de tocar e é hoje uma característica mar-

cante da cultura mato-grossense e sul-mato-grossense”.

Não seria razoável pensarmos em alguma ligação da *mejornera* com a viola de cocho, uma vez que as origens da viola de cocho ainda são tão difusas?

Os violeiros

São muitos os violeiros que fizeram soar suas cordas por este Brasil. De violeiros tradicionais aos violeiros do disco, aos concertistas como Renato Andrade até as novas gerações que surgiram a partir dos anos 1980. Músicos que fundiram ao toque tradicional elementos diversos de suas formações musicais, quais sejam, o clássico, o instrumental brasileiro, o folclórico, a MPB, o *jazz*, o regional, o *rock* e outras tendências que surgiram no mercado do disco nas últimas décadas. Atualmente, jovens de diversas localidades do país têm empunhado suas violas fazendo assim que esse instrumento passe a atuar em outros segmentos musicais nunca antes navegados pela viola.

Nomes como Zé do Rancho, Zé Carreiro, Tião Carreiro, Bambico, Tião do Carro, Gedeão da Viola, Zé Coco do Riachão, Zezinho da Viola, Renato Andrade, Almir Sater, Heraldo do Monte, Antonio Madureira, Adauto Santos, Índio Cachoeira, Zé Mulato e Helena Meirelles ficarão para sempre em nossas memórias e ouvidos. Contribuição imensa à viola deu Tavinho Moura, que trouxe ao instrumento todo o seu talento de compositor, ampliando com beleza e poesia o seu uso.

O livro *Violeiros do Brasil*, lançado por Myriam Taubkin e Sérgio Roizenblit (2008), traz um inventário de algumas centenas de violeiros atuantes hoje no Brasil, além de uma miríade de fabricantes de viola. Pelos interiores ainda há muitos mestres espalhados. Para lembrar alguns, seu Damasceno da Viola, seu Badia Medeiros, seu Manoel de Oliveira e seu Minervino. Este último também *luthier*.



Foto Rafael Hupsel/Folhapress

Viola de cocho do artesão Alcides Ribeiro dos Santos, do Mato Grosso, decorada com desenhos de aves e animais do Pantanal mato-grossense.



Foto Marcos Fernandes/Agência Governo ES/Agência Estado

José Dias Nunes (1934-1993), conhecido como Tião Carreiro.

A não existência de uma metodologia sistematizada para o ensino da viola fez que cada violeiro desenvolvesse uma maneira muito própria de tocar. Assim, a diversidade de toques que soa hoje pelo país é imensa. É singular e plural, tal como Alfredo Bosi (2006) se refere à cultura popular.

A viola no disco

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 instrumento citadino nos séculos XVIII e XIX. Porém, nenhum momento legitimou e difundiu tanto a viola como as gravações de músicas dos caipiras, a partir de 1929.

Esse evento esteve intimamente ligado à 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 conhecimento de todos. O caipira talvez seja o único camponês do Brasil que tem a sua história conhecida por muitos. Explico: a nossa história é a história dos vencedores, dos reis, dos presidentes, a história oficial. Pouco ou nada sabemos da história das populações camponesas do país, na sua maioria alijadas do usufruto das benesses e das colheitas advindas do progresso e das tecnologias. Quem sabe o que aconteceu aos sertanejos no sertão do Cariri no início do século XX? E com os caboclos do Pará nessa mesma época? Na realidade nossa história é construída a partir das pequenas histórias que cada um de nós vive, de nossas memórias. Após o momento vivido, esses fatos são carregados à memória popular por meio da tradição oral e, muitas vezes, com

o tempo se diluem tirando de nós a precisão de quem fez o que e quando. O fato de a música caipira ter sua base poemática calcada no romance e estar sempre contando uma história acontecida ou que guarda um valor que faz alusão ao acontecido ou imaginado fez que, no momento em que fosse para o rádio, essa música trouxesse aos ouvintes a história, os valores e a realidade desse camponês, mantendo-o, mesmo longe de suas raízes, enraizado.³⁸

Como já citamos anteriormente, o percurso da viola com o caipira vem de longe. Da catequização dos índios e mamelucos ainda no século XVI aos bandeirantes e depois tropeiros, a viola firmou-se nesse espaço geográfico, nos costumes desse povo, e fez-se expressiva porta-voz de sua musicalidade. Dentro de ritos sagrados e profanos, a viola conquistou seu lugar no seio da cultura caipira.

Em fins do século XIX, São Paulo começa a firmar-se como metrópole, e essa afirmação passa também pela negação de seu igual do campo.³⁹ Pelo interior, a elite rural também querendo diferenciar-se do camponês nega-o afirmando que seus costumes são como os da metrópole. Cria-se o estigma do camponês atrasado, que não evolui, e assim o caipira se insinua na cidade como a expressão do ridículo. Dessa forma se referiam a ele as peças de teatro, os musicais que eram apresentados em São Paulo nessa época. Podemos ver, por outro recorte, que o “atrasado” é na realidade o que resiste, o que não abre mão de sua cultura e seus valores por outros, a seu ver efêmeros e que em nada se adaptam à sua realidade.

Em 1910, um caipira de Tietê chamado Cornélio Pires realizou no Colégio Mackenzie, na capital paulista, um final de semana cultural em que apresentou expressões musicais da cultura dos caipiras. O reconhecimento foi patente. A partir daí, Cornélio firmou-se como um contador de *causos* que lotava teatros e cinemas com pessoas que pagavam para ouvi-lo contar sobre um caipira que nada tinha de bobo; ao contrário. Esse outro olhar sobre o caipira foi, aos poucos, se popularizando.

Em 1929, Cornélio, por intermédio de seu sobrinho, Ariowaldo Pires, mais tarde Capitão Furtado, propôs ao diretor da Columbia a gravação de uma série de discos sobre a música dos caipiras. Sua proposta foi veementemente negada, o que fez que ele resolvesse bancar os custos da gravação do próprio bolso. Após um mês, Cornélio tinha nas mãos seis⁴⁰ discos diferentes, totalizando trinta mil cópias. Saiu pelo interior paulista anunciando e vendendo de mão em mão seus discos e, para surpresa geral, vendeu tudo muito rapidamente.⁴¹ Iniciou-se aí um dos filões que mais venderam na história do disco no Brasil. A viola, que outrora enchia as ruas da colônia com seu som mavioso, retornava à cena urbana na medida em que a radiodifusão da música caipira se intensificou já nos anos 1930 e 1940.

A cultura caipira banida no momento da modernização pela qual passara São Paulo no final do século XIX retornava por meio do disco e do intenso êxodo que se processou.

Numa primeira etapa, parte das duplas não era propriamente formada por camponeses, e a própria busca por novos artistas fez músicos urbanos como Raul Torres direcionarem sua produção para a música sertaneja. Nesse período que vai até início dos anos 1940, encontramos gravações somente com violão e viola e também com outras formações instrumentais: a base instrumental da já pulsante música popular brasileira, o choro, que também fora o esteio instrumental do samba desde os anos 1920. Nas gravações de Raul Torres, além do violão e da viola, há violinos, flautas, tuba, havaiano e até triângulo, este último, instrumento presente nas emboladas outrora cantadas por Raul Torres.

A radiodifusão iniciou-se no Brasil em 1922. Almirante, músico e produtor carioca, dissera que o rádio nessa época fora o principal divulgador da música brasileira pela própria indiscriminação do uso. O que chegava era tocado. Assim, jovens do interior que ouviam essas músicas em suas casas passaram a produzi-la, mas com uma sonoridade mais próxima do campo; o som das festas folclóricas, das folias, dos cateretês, sincretizados em dois instrumentos, a viola e o violão. As duplas que surgiram nos anos 1940, das quais Tonico e Tinoco, Sulino e Marrueiro e Zé Carreiro e Carreirinho são expressão maior, imprimem na música caipira as marcas que ficaram: a dupla, a viola e o violão.

Outra mudança se processa: a partir dessa etapa, as vozes das duplas tornaram-se timbradas. Irmãos cantando juntos passou a ser algo mais comum. O resultado que se processou fez que o canto ficasse mais redondo, mais coeso. Nessa época surgiu também o ícone do violeiro, do grande tocador que teve sua expressão máxima em Tião Carreiro.

Curiosamente vamos observar uma mudança na temática narrada que se aproxima da realidade e adentramento do elemento humano pelo interior oeste do país. As músicas vão deixando a temática agrícola e vão passando a uma temática mais pastoril, como Laço Justiceiro e Rei do Gado, que condiz com essa marcha para o Oeste somada ao avanço da pecuária (Pimentel, 1997).⁴²

Sobre Tião Carreiro, vale ressaltar que, além de um violeiro personalíssimo (arrebato para si os louros do “ser violeiro”), ele trouxe a utilização do modo mixolídio para a música caipira a partir de suas introduções de pagode. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros, norte de Minas Gerais. Lá, ao contrário de toda Paulistânia,⁴³ a escala musical corrente não é a escala maior (modo jônio), e sim o mixolídio que é uma escala maior com o sétimo grau rebaixado em meio-tom.⁴⁴ Essa escala é frequentemente utilizada na música do Nordeste. Assim, Tião Carreiro, pela sua herança musical infantil, trouxe à música caipira elementos sonoros que fizeram alusão a uma sonoridade incomum a esse meio. Esse elemento certamente ajudou a personificar o violeiro que ele se tornou.

Entre os anos 1940 a 1960, essa música cresceu no mercado do disco, bem como a quantidade de duplas cantantes. A partir da segunda metade da década 1960, o advento da Jovem Guarda, uma versão brasileira do *rock'n roll*, aliado

às grandes camadas de camponeses que há muito vinham residindo nas cidades, deu espaço ao surgimento de uma vertente que fundia a música sertaneja ao insurgente *rock*, adotando temáticas urbanas nas letras e personificando agora uma nova figura que passara a fazer parte dos tipos populares, o *playboy*. Léo Canhoto e Robertinho foram protagonistas e a primeira dupla do gênero a fazer sucesso. Aliado ao novo visual e à nova poemática, ocorreu também uma forte mudança no que toca à sonoridade dessas duplas. Aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato instrumental de bandas *pop* e da música popular brasileira.

Essa vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de vendagem da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome Música Sertaneja. Na realidade, essa música se aproxima mais da música romântica, pois não guarda nenhum dos elementos da música que a precedeu, quais sejam, a tipicidade dos instrumentos, a utilização do romance como base poemática, o uso constante das duas vozes em intervalos de terças ou sextas e a utilização do arcaísmo rítmico presente na música caipira. Hoje mantém-se o uso excessivo de um vibrato que surgiu da transformação de um cantar típico do México ingresso no Brasil nos anos 1950 a partir das rancheiras e corridos na voz principal de Miguel Aceves Mejia.

Grande parte das duplas sertanejas autênticas que insistiram em utilizar a viola foi, na sua maioria, relegada ao insucesso e ao desaparecimento.

Novos tempos

Os anos 1990 foram os anos mais profícuos para o instrumento. A configuração do mercado fonográfico se modificara a partir do início da década de 1980 com o advento do *rock* brasileiro. O artista passou então a fazer parte de um esquema em que o produtor e grandes jogadas de *marketing* valiam mais que o próprio peso de sua obra. Vimos, com a chegada do neoliberalismo, a obra de arte, cada vez mais, transformar-se em produto de vendagem expressiva, sendo dela desagregado todo o seu valor artístico. Os meios de comunicação transformaram-se em *outdoors*, em que toda a exposição musical deveria agora ser paga previamente. Isso ocorreu na TV e nas grandes rádios. Essa tentativa de uniformização cultural dos povos chamada globalização acabou por gerar um efeito colateral que resultou na valorização das culturas locais. Aliadas a esse efeito colateral, a ideia ecológica de preservação das diversidades ambiental e cultural e também a desilusão com o “sonho da cidade grande” fizeram que as pessoas voltassem seu olhar para o campo de forma menos dicotômica, campo *versus* cidade. Valores faltantes na cidade grande como a solidariedade, a proibição, uma preocupação maior com o *ser* que com o *ter* e um jeito sereno e menos cobiçoso de olhar para o mundo fizeram que essas culturas camponesas brasileiras voltassem à tona. Incontestemente também foi a presença de Almir Sater em telenovelas. Sua exposição ao grande público trouxe outra imagem do tocador de viola e não a estereotipada deixada pela mídia urbana. A partir dessa época, foi mais comum vermos jovens da cidade tocando violas.



Músico da Orquestra Paulistana de Viola Caipira da Universidade Livre de Música Tom Jobim.

Alguns encontros de violeiros ajudaram, cada qual na sua região, a aglutinar as atenções em torno da viola. Em 1996, um encontro ocorrido em Campinas (SP) chamado “No Encontro das Cordas”, idealizado por Ivan Vilela, reuniu cinco violeiros e mostrou ser a viola um instrumento de público expressivo na cidade. Em 1997, a produtora Myriam Taubkin realizou no teatro do Sesc Pompeia, em São Paulo, o evento “Violeiros do Brasil”, que contou com a participação de quatorze nomes da viola. O sucesso foi total. Gravado pela TV Cultura, o evento demonstrou a força e a presença ainda imanente da viola no imaginário do povo e abriu caminho diante de um público maior, o público urbano. Em 2004 e 2005, a produtora Direção Cultura, de Campinas, sob a curadoria de Ivan Vilela, criou o Prêmio Syngenta de Música Instrumental de Viola que teve etapas em várias capitais do país. Em 2004, as eliminatórias foram em Belo Horizonte, Brasília, Cuiabá, Curitiba, Piracicaba e São Paulo. Em 2005, em Belo Horizonte, Curitiba, Goiânia, Recife, Ribeirão Preto e São Paulo. Ambas as finais foram em São Paulo. Esse prêmio mostrou o quanto a viola resiste e se revitaliza em diversas partes do país. Em 2008, a produtora Myriam Taubkin, o cineasta Sérgio Roizenblit e a fotógrafa Angélica Del Nery lançaram um DVD e livro sobre os violeiros que se apresentaram em 1997. Alguns encontros de violeiros ocorreram em Ribeirão Preto por iniciativa do Movimento dos Sem Terra (MST). A Associação Nacional dos Violeiros, entidade criada em 2003, coordenou o I Seminário de Viola na cidade de Belo Horizonte, em 2008.

Temos assistido ao crescimento de um apreço pela cultura popular brasileira por parte do povo do Brasil. A Universidade de São Paulo, desde 2005, oferece um bacharelado em viola brasileira. Agora também a Universidade Cantareira, de São Paulo, abriu um bacharelado em viola.

Por toda a Região Sudeste ocorre uma proliferação de orquestras de violas. Esses agrupamentos normalmente reúnem pessoas de faixas etárias diversas, vários segmentos sociais e níveis de escolaridade distintos. Todos reunidos em torno da viola e a cultura que a cerca. O primeiro desses grupos surgiu em Osasco em 1967 por iniciativa do maestro Marino Cafundó. A partir dessa vieram várias orquestras. Atualmente existem mais de cinquenta orquestras de violas, algumas delas agrupadas em torno de associações, institutos e ONGs.

Notas

- 1 A viola pode ter cordas simples, duplas ou até triplas.
- 2 “O esplendor de Córdoba ultrapassa a de sua rival Bagdá. A biblioteca de al-Hakam II (961-976) abriga mais de 400 mil volumes” (Jerphagnon, 2005).
- 3 Em *Arabesco*, Adalberto Alves (s. d.) nos conta sobre a música no Islã: “As duas principais sementes culturais da alma árabe, as suas preciosas jóias – poesia e música –, estavam prestes a ser lançadas no chão fértil da civilização islâmica e a desabrocharem nas mais belas graças”.

- 4 “A poesia latina era métrica e estrófica, mas não usava a rima. A árabe não parcelava estrofes, porém tinha rima, recurso muito coerente com a própria estruturação das palavras na língua árabe” (Soler, 1995, p.49).
- 5 Conferir em *Instrumentos musicais populares portugueses*, de Ernesto Veiga Oliveira (2000).
- 6 Explicação que nos foi dada pela alaudista e cantora Mouna Amari, da Tunísia, e observação feita acerca da obra do alaudista Mounir Bachir.
- 7 Nota que se repete dando sustentação a uma melodia que se desenha.
- 8 “Os portugueses amam muito suas violas.”
- 9 Conferir em <<http://www.tamborileros.com/tradiberia/nombres.htm>>.
- 10 Wagner Campos (2005), no livro *A história do violão*, afirma “que o violão não descende da família do alaúde, sendo o alaúde um instrumento que se caracteriza por seu formato de meia-pera e fundo convexo. Diz-se, hoje, que o violão se situa como intermediário entre a cítara e o violino, sendo o primeiro de origem romana, levada à Espanha por volta do ano 400 d.C. Esta teoria, então, se opõe àquela mais conhecida, relacionando o alaúde ao violão, levado pelos mouros à Espanha depois de sua invasão no século VIII”. Essa afirmação contradiz o caminho apontado por todos os pesquisadores até então, que nos mostram por meio da iconografia da época como os instrumentos de cordas dedilhadas originados do alaúde foram perdendo o fundo abaulado e ganhando cintura (enfranque) com o passar dos anos. É importante não esquecermos que o violino, pelo que nos consta, descende do rabel, rebabe, instrumento também trazido pelos árabes. Enfim, vale a pena conflitarmos todas as informações, pois o estudo da organologia desses instrumentos ainda se apoia em bases pouco sólidas e muito há o que ser aprofundado.
- 11 Domingos Morais (1986), em seu livro *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*, mostra com precisão de datas os caminhos percorridos por alguns dos instrumentos de origem portuguesa. Consegue ele mapear o madeirense que levou o cavaquinho para o Havaí e como esse se transformou no ukelele.
- 12 “As violas de Queluz pararam de ser fabricadas por dois motivos. Primeiro porque os descendentes (mais especificamente os netos) dos principais fabricantes já não tinham tanto interesse em continuar com o ofício da fabricação dos instrumentos de forma artesanal. O segundo foi a chegada dos instrumentos de fábrica como Del Vecchio e Tranquillo Giannini, que competiam com as violas de Queluz em desigualdade, pois eram feitos em larga escala.” Entrevista com o colecionador Max Rosa ao violeiro e pesquisador Carlos Vergalim. Disponível em: <<http://www.violeirovergalim.blogspot.com>>. Acesso em: 21 nov. 2008.
- 13 Conferir em Bruno (2001, v.5, p.104).
- 14 Hipótese defendida pelo professor Robin Whrigt, professor na pós-graduação em Antropologia da Unicamp.
- 15 “Os jesuítas não colligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de suas músicas e de suas dansas religiosas para attrahil-os ao christianismo. Entre essas dansas havia duas, o Caateretê e o Cururú...” (Magalhães, 1940, p.323).
- 16 Chamamos de instrumento harmônico o instrumento capaz de fazer acordes para acompanhar melodias executadas por outros instrumentos ou pela voz humana. A flauta é um instrumento melódico, pois toca uma nota de cada vez, já o instrumento harmônico pode tocar várias notas ao mesmo tempo.

- 17 Pedro Calmon (1983 apud Budasz, 2004) registra 20 de dezembro em *A vida espanhola de Gregório de Matos*.
- 18 Cf. *Compêndio narrativo do peregrino da América* (Academia Brasileira de Letras, 1998 apud Budasz, 2004).
- 19 O violão com sua afinação predominantemente em intervalos de quartas possibilitava uma maior abertura e facilidade na confecção de acordes do que a viola com suas afinações onde predominavam os intervalos de terça.
- 20 Em Portugal, recentemente, grupos de jovens músicos têm resgatado a viola e outros instrumentos que estavam relegados a um uso restrito nas festas populares.
- 21 Instrumento acompanhador.
- 22 Instrumento de cordas dedilhadas derivado do alaúde.
- 23 Chama-se de Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região essa que coincide com as áreas de acomodação do que entendemos por cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná.
- 24 Cada espaço entre dois trastes é chamado de casa ou ponto, sendo traste cada barra que fraciona o braço do instrumento.
- 25 Chama-se romanização as deliberações acertadas em concílios no Vaticano em que, em muitas das vezes, se tentava resgatar as formas puras de catolicismo que cada vez mais se perdiam no novo mundo. Funcionava como uma limpeza étnica em que os ritos *pagãos* que aos poucos iam se misturando aos rituais católicos eram então banidos. Isso ocorria pelo fato de, no Brasil, a Igreja ser, na maioria das vezes, conduzida por comunidades leigas e irmandades religiosas, como esclarece Martha Abreu (1999, p.22): “O século XIX recebeu de herança o que ficou conhecido como ‘religiosidade colonial’ ou ‘catolicismo barroco’ [...] Em geral, dentro dessa prática religiosa, o clero secular tinha uma atuação que se limitava à celebração de alguns sacramentos (baptismos, missas, comunhões, casamentos e extrema-unções) em datas específicas. Seu trabalho de evangelização sempre foi pouco expressivo, devido aos limitados recursos que a Coroa enviava, à sua deficiente formação religiosa e à grande dependência em relação aos leigos. As ordens religiosas, por sua vez, mais preparadas para disseminar um catolicismo dentro da ortodoxia religiosa, não conseguiam atingir todos os fiéis. Dessa forma, os leigos tornaram-se os maiores agentes do catolicismo barroco, repleto de sobrevivências pagãs, com seu politeísmo disfarçado, superstições e feitiços que atraíam muitos negros, facilitando sua adesão e paralela transformação”.
- 26 O pesquisador Renato Varoni de Castro (2007) aponta inúmeros instrumentos de cordas dedilhadas presentes na cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX, como cítolas, cítaras, bandurras, saltérios, violas e guitarras. Em sua pesquisa, parte realizada por meio de estudos sobre a produção literária carioca no século XIX, mostra como a viola foi gradativamente se tornando um instrumento de uso das classes menos favorecidas.
- 27 Também conhecido como marungo ou bastião, esse mascarado é uma das peças importantes na estruturação de uma folia. Além de ser a “alegria da criançada”, é o principal responsável pelo sucesso material da empreita. Enquanto a folia canta louvando uma residência ou sítio ou pouso, é ele quem dialoga com o dono da casa solicitando prendas ou dinheiro.
- 28 O brão é uma modalidade de charada cantada em que os camponeses em mutirão

- interpelam-se com perguntas e respostas cantadas. Assim, o trabalho ganha conotação lúdica e eles sempre se localizam pelos campos onde trabalham.
- 29 Ação (observação de algum ritual, uso de determinado objeto etc.) praticada supersticiosamente com finalidade de conseguir algo que se deseja.
- 30 Essa relação do instrumentista com o diabo é presente em outras culturas e segmentos musicais. Encontramo-la no *blues* e na música clássica (ver Pagannini).
- 31 Tisnado, tisne, peba, pema, cramulhão, capeta, diabo, demônio, tisne, aquele que não se diz, cujo, o dito, cão, aquele, chifrudo, pé-de-bode, rabudo, Lúcifer, capiroto, coisa-ruim, manfarro são nomes dados à entidade maléfica personificada pelo diabo.
- 32 Afinação é a maneira como dispomos (esticamos) as várias cordas do instrumento. Medimos as distâncias (altura) entre os sons através de uma unidade chamada tom. A distância entre dois sons distintos chama-se intervalo. Afinação é a disposição das cordas em intervalos específicos. Mudando a altura dos intervalos, mudamos, conseqüentemente, a afinação e o modo de tocar o instrumento.
- 33 Conferir em Veiga Oliveira (2000).
- 34 Conferir nota 23.
- 35 O intervalo entre as notas dó-mi envolve três notas (dó, ré e mi), daí chamamos de intervalo de terça. Os intervalos de quarta, quinta e oitava são chamados de intervalos justos. Já as segundas, terças, sextas e sétimas podem ser maiores ou menores. Se cantamos *dó ré mi fá sol lá si dó*, cantamos uma escala maior. A distância entre cada nota é medida numa unidade sonora chamada tom. De *dó* para *ré*, de *ré* para *mi*, de *fá* para *sol*, de *sol* para *lá* e de *lá* para *si*, temos um tom, e, de *mi* para *fá* e de *si* para *dó*, temos meio-tom. Essas distâncias fazem que a melodia que cantamos seja como é. Na escala maior, os intervalos relativos à primeira nota são justos (4^a, 5^a e 8^a) ou maiores (2^a, 3^a, 6^a e 7^a). Se tirarmos meio tom do intervalo maior, ele torna-se um intervalo menor.
- 36 Disponível em: <http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_america.htm#panama>.
- 37 “*Panama fue descubierta por Rodrigo de Bastidas en 1503. La conquista española trajo consigo una gran influencia cultural de la pujante Corona Española. La incorporacion de una cultura externa, promovio el arte local y tambien desarrollo las bases para una futura independencia. La mejoranera, instrumento cuerdofono familia de las bordonnuas, es de fabricacion panameña y se afirma fue creada tratando de imitar a la guitarra española.*” Disponível em: <<http://www.geocities.com/pipepipex/historia2.html>>.
- 38 Esse tema foi o núcleo da pesquisa de nosso doutoramento, sob orientação da professora Ecléa Bosi.
- 39 As ideologias que sustentaram o processo de urbanização e modernização no Brasil não souberam fazer do campo a sua extensão.
- 40 Alguns autores afirmam serem cinco discos diferentes totalizando uma tiragem de 25 mil discos. O argumento dos seis discos se baseia na numeração da tiragem do número 20.000 ao 20.005.
- 41 Ferrete (1985) descreve com detalhes a conversa entre Cornélio e Byington Jr., o representante da gravadora Columbia no Brasil em seu livro *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*.
- 42 O antropólogo Sidney Valadares Pimentel (1997) desenvolve esse tema em seu livro

O chão é o limite. O autor mostra como a marcha para o Oeste idealizada por Getúlio Vargas, que se inspirara na marcha homônima ocorrida nos Estados Unidos, caminhava rumo à constituição de uma nacionalidade com o adentramento do elemento humano e do gado pelo interior do país.

43 Conferir nota 23.

44 Se cantamos *dó ré mi fá sol lá sidó*, cantamos uma escala maior. A distância entre cada nota é medida numa unidade sonora chamada tom. De *dó* para *ré*, de *ré* para *mi*, de *fá* para *sol*, de *sol* para *lá* e de *lá* para *si* temos um tom e de *mi* para *fá* e de *si* para *dó* temos meio-tom. Essas distâncias fazem que a melodia que cantamos seja como é. No norte de Minas e no nordeste do Brasil, as pessoas naturalmente cantariam *dó ré mi fá sol lá si bemol dó*, onde os meios-tons estariam em *mi* para *fá* e de *lá* para *si bemol*. A melodia será um pouco diferente e para nossos ouvidos fará uma suave alusão à música nordestina.

Referências

- ABREU, M. *O império do divino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ALVES, A. *Arabesco* – Da música árabe e da música portuguesa. Lisboa: Assirio & Alvim, s. d.
- AMARAL, A. *O dialeto caipira*. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1976.
- AMARAL, J. P. *A viola caipira de Tião Carreiro*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
- ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ARAÚJO, A. M. *Documentário folclórico paulista*. São Paulo: Prefeitura Municipal, 1952.
- ARAÚJO, M. G. J. de. Resenha – Os parceiros do Rio Bonito. Campinas, 1997. (Mimeogr.).
- AZEVEDO, L. H. C. de. *A música brasileira e seus fundamentos / Brief History of Music in Brazil*. Washington: União Panamericana, 1998.
- BARROS, H. *Gregório de Matos* – Antologia. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. (Org.) *Cultura brasileira* – Temas e situações. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BOSI, E. *Memória e sociedade*. 12.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. (Org.) *Simone Weil* – A condição operária e outros estudos sobre a opressão. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, s. d.
- BRANDÃO, C. R. *Sacerdotes de viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- _____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRUNO, E. S. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. São Paulo: Edusp, 2001. v.5.
- BUDASZ, R. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2004.

- BUENO, E. *Capitães do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- CAMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia, Edusp, 1984.
- CAMPOS, W. *A história do violão*. Rio de Janeiro: Sesc, 2005.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CASTRO, R. M. V. de. O violão substitui a viola de arame no Rio de Janeiro no século XIX. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- _____. *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- CHAVES, L. *Portugal além*. Gaia, Portugal: Edições Pátria, 1932.
- CHIARINI, J. Cururu. *Revista do Arquivo*, São Paulo, Departamento de Cultura, n.CXV, 1947.
- COLOMBRES, A. Palavra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: PIZARRO, A. (Org.) *América Latina – palavra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- CONGRESSO DA ANPPOM, 15. *Anais*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005.
- CORREIA, R. N. *Viola caipira*. Brasília: Edição do autor, 1989.
- CUNHA, M. C. da. 1998. *História dos índios no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado, viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GARCIA, R. M. da S. *A volta que o mundo dá*. Ribeirão Preto, 2007. (Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), USP. (Mimeogr.).
- JERPHAGNON, T. A Espanha muçulmana. *Revista História Viva*, São Paulo, n.9, 2005.
- LIMA, E. de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, R. T. *Moda de viola-poesia de circunstância*. São Paulo: Departamento de Museus e Arquivos, s. d.
- LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- MAGALHÃES, C. de. *O selvagem*. 4.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1940.
- MARCHI, L. *Tocadores Portugal-Brasil*. Curitiba: Olaria, 2006.
- MARTINS, J. de S. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.
- _____. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2008a.
- _____. *A aparição do demônio na fábrica*. São Paulo: Editora 34, 2008b.
- MATOS, G. de. *Antologia*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre: L&PM, 1999.

- MORAIS, D. *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. Lisboa: IICT, Museu de Etnologia, 1986.
- MORAIS, J. G. V. de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Funarte, Bienal, 1997.
- OLIVEIRA, E. V. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- PIMENTEL, S. V. *O chão é o limite*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- RIBEIRO, M. da P. *Nova arte de viola*. Coimbra: Real Oficina da Universidade, 1789.
- SANT'ANNA, R. 2000. *A moda é viola*. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.
- SARDINHA, J. A. *Vila Campaniça o outro Alentejo*. Lisboa: Tradisom, 2001.
- SPIX, J. B. von; MARTIUS, F. P. von. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1938.
- SOLER, L. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1995.
- TAUBKIN, M.; ROIZENBLIT, S. *Violeiros do Brasil*. São Paulo: Ed. da autora, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- TOMAZ, J. *Anchieta*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1981.
- VALE, F. R. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, MEC, 1978.
- VIANNA, O. *Populações meridionais do Brasil*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1987. v.I.
- 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.
- _____. Na toada da viola. *Revista USP*, São Paulo, n.64, 2004.
- _____. *Música no espaço rural brasileiro*. Piracicaba: Edição Orquestra Sinfônica de Piracicaba, 2008.
- _____. Contando a própria história. *Revista de Cultura Artística*, Piracicaba, ano 2, n.2, s. d..

Sítios visitados:

<http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_america.htm#panama>

<<http://www.boamusicaricardinho.com>>

<<http://www.geocities.com/pipepipex/historia2.html>>

<<http://www.tamborileros.com/tradiberia/nombres.htm>>

<<http://vergiliolimaluthier.blogspot.com>>

<<http://www.violeirovergalim.blogspot.com>>

RESUMO – A viola é um instrumento que veio ao Brasil com as primeiras levas de colonizadores e jesuítas. Utilizado como ferramenta na catequese, esse instrumento, aos poucos, foi ganhando a cara da nova terra nas mãos de bandeirantes, tropeiros e cantadores. Na medida em que se configurava uma cultura popular no Brasil, a viola foi assumindo ares de porta-voz dos povos de algumas das regiões, como foi o caso do Centro-Sudeste. Este artigo trata um pouco de sua origem e suas relações com o brasileiro no passar dos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Viola, Música brasileira, Cultura popular, História do Brasil.

ABSTRACT – Viola (Brazilian five-course guitar) is an instrument that was brought to Brazil by the first people, pioneers and Jesuits. It was used as a tool for the catechesis. This instrument was transformed correspondently with the new land's development at the hands of bandeirantes (pathfinders), tropeiros (responsible for the transport of goods on donkeys) and popular singers. Along with the configuration of the popular culture in Brazil, viola became the speaker of the people of some regions, such as the South-East. This article deals a little with its origin and its relations with the Brazilian people throughout the years.

KEYWORDS: Brazilian five-course guitar, Brazilian music, Popular culture, Brazil's history.

Ivan Vilela é músico, pesquisador e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Dentre seus discos, há três de viola instrumental: *Paisagens*, *Dez cordas* e *Do corpo à raiz*. @ – iv@ivanvilela.com.br

Recebido em 20.1.2010 e aceito em 27.1.2010.

