

RESENHA

SARDINHA, Vítor. **Viola de arame - práticas e contextos**. Funchal: Editora Madeirense, 2018. 90 p.

Flávio Dantas Martins
Universidade Federal do Oeste da Bahia
flavio.dantas@ufob.edu.br

Um livro de bastante interesse para os estudiosos da história da música, especialmente da música caipira e rural brasileiras e das conexões atlânticas realizadas através dos instrumentos musicais é o *Viola de arame - práticas e contextos* do musicólogo da Madeira, Portugal, Vítor Sardinha. O livro pode contribuir com todos aqueles que estudam culturas rurais, cultura caipira em particular, mas também o chamado samba chula ou samba de roda da Bahia, já que trata de variações atlânticas de um instrumento que foi utilizado amplamente na música brasileira, a viola. Também pode contribuir muito com estudiosos da cultura material já que, além da organologia, trata dos sentidos místicos, religiosos e sociais das violas de mão.

Vítor Sardinha é um instrumentista, professor e musicólogo da ilha da Madeira. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música da Madeira, no ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa), em Lisboa, e na Universidade da Madeira. Possui seis discos editados, entre eles dois com rajão e viola de arame. Apresentou-se em diversos países. É professor de história da música da Madeira, viola de arame e rajão no Conservatório de Música da Madeira. Desde 2008 ele integra o projeto de divulgação da viola de arame como instrumento da lusofonia atlântica com músicos de Brasil, Portugal e Cabo Verde. Nesse entre-lugar de professor de viola de arame e rajão, pesquisador de história da música e músico engajado na divulgação dos instrumentos da lusofonia é que resulta um livro que informa tanto sobre a história da cultura material como suporte de práticas populares, as violas portuguesas, especialmente as da Ilha da Madeira, quanto é uma defesa de uma cultura.

O livro é breve. Menos de cem páginas e ricamente ilustrado, porém, é denso, rico em informações e citações de documentação histórica. Possui uma introdução, uma conclusão e nove capítulos. O primeiro deles trata da evolução das violas, desde sua origem a partir das *vihuelas* até sua transformação nas chamadas violas de mão ou violas de arame na Península Ibérica do século XVI. Os estudiosos da viola no Brasil já destacam a coexistência de vários tipos de violas no país e essa diversidade já vem de sua gênese, nos vários tipos de violas portuguesas, conservando todavia, o braço trastejado, as cinco ordens de cordas e a caixa acústica em formato de oito. Enquanto um descendente das *vihuelas*, a guitarra hispânica - também chamada de guitarra clássica, viola francesa, viola de fado ou violão - se estendeu para vários países ocidentais, as violas ficaram nas fronteiras portuguesas.

Como isso era num período em que estas eram vastas devido ao império colonial - tema do segundo capítulo, isso garantiu sua difusão para além do continente europeu. O século XVIII, quando houve a consolidação da música de orquestra na Europa Ocidental, teve em Portugal um processo de duas mãos. O país deixou de ser um exportador de suas culturas, tanto as musicalidades, manifestações, práticas de devoção e cultura material, e, aparentemente, passou à condição de importador deles. Nesse período, Portugal recebeu tanto as influências internas no império, como os lundus e modinhas do músico brasileiro negro Domingos Caldas Barbosa, e externas, trazidas por músicos italianos, franceses, ingleses e alemães que tocavam nas cortes e nas ruas da cidade. Houve uma lenta substituição da viola pelo cistro, a guitarra inglesa, que sofreu modificações e se transformou na guitarra portuguesa - com variações como o cistre português, a guitarra de Lisboa, a guitarra de cravelhas, a guitarra do Porto e a guitarra de Coimbra. No século seguinte, o produto transcultural disso foi o fado, uma música portuguesa que tem origens nas culturas locais, na modinha brasileira, nas influências da música continental europeia, executada com um instrumento de origem inglesa.

O terceiro capítulo trata do desenvolvimento da viola no Brasil. Adotada para a catequese indígena pelos jesuítas, as violas de mão passam a acompanhar basicamente todas as atividades sociais da vida colonial brasileira, as folias, reisados, autos de natal, missas, bailes e batuques. Sardinha se dedica mais a atestar a presença do instrumento na vida colonial e sua marcante presença como suporte

de práticas culturais as mais diversas e chega a destacar algumas diferentes violas brasileiras, a viola de samba, chamada machete, como na Madeira, além da viola caipira. Ele também destaca que uma afinação usada no centro-sul brasileiro é chamada de madeirense e que a afinação rio abaixo usada na viola caipira tem origem na ilha da Madeira. Um destaque dado aqui é que no século XIX houve um processo semelhante ao de Portugal, de adoção de um instrumento novo, no caso o violão, chamado de guitarra francesa com a chegada da corte no Rio de Janeiro em 1808, ficando a viola restrita, ao longo do século seguinte, aos ambientes rurais. O Brasil teve a vantagem de ter um meio rural continental, o que contribuiu, talvez, para sua conservação, base para um avivamento da viola caipira (CORRÊA, 2014) anterior a Portugal, ao qual, aparentemente, serve de referência. Todavia, Sardinha não indica, como os estudiosos brasileiros fazem (NOBRE, 2008; EXDELL, 2017; VILELA, 2013), que houve um processo de ruralização das violas. O Brasil também tem a vantagem, em relação a Portugal, de muito mais cedo ter possuído um gênero de música com grande apelo de público nas rádios e indústria fonográfica, a música sertaneja, depois chamada de música caipira, na qual um dos principais símbolos eram a viola e o violeiro (ALONSO, 2011).

No quarto capítulo Sardinha trata da indústria da violaria. O violeiro - como em Portugal continental e na Madeira se chamam o construtor de violas, quem o executa é chamado violista - aparece em documentos do século XV como membro de corporações de oficiais mecânicos. O autor cita mais alguns documentos sobre a transformação da manufatura da violaria e apresenta um quadro com o processo detalhado da construção de violas. Sardinha não fornece informações sobre construção industrial em série, mas a leitura parece indicar que a construção das violas é realizada ainda em pequena escala e de forma artesanal, dado o caráter regional de cada tipo de instrumento.

O quinto capítulo apresenta os testamentos e espólios - no Brasil mais usualmente chamados de inventários *post mortem* - como fonte histórica que atesta a presença de vários tipos de violas em todos os grupos sociais, dos pobres aos ricos, possivelmente indicando diferentes tamanhos e tipos de violas para além daqueles definidos atualmente. Ele é importante para mostrar que a viola de arame era um instrumento usado tanto em classes populares, já que constam instrumentos de custo bastante reduzido, quanto nas classes superiores, onde aparecem violas

avaliadas em preços maiores. O historiador Erivaldo Fagundes Neves confirma essa característica da música brasileira ser transclassista, não havendo no Brasil durante o século XVIII o desenvolvimento da música erudita aristocrática, mas ocorrendo na colônia portuguesa a música sacra do cantochão e o batuque que envolvia africanos, mestiços e brancos da terra em festas populares (NEVES, 2019). Os inventários, entretanto, representam mais a presença da viola em grupos relativamente privilegiados que deixavam bens o suficiente para serem avaliados com a morte de seu possuidor, o que não era a realidade da maioria. Essa raridade de fontes reforça o seu valor histórico para a história do instrumento.

O sexto capítulo trata dos cordofones tradicionais da ilha da Madeira, citando vários viajantes - entre eles William Combe, Thomas Edward Bowdich, Andrew Picken e Ellen M. Taylor - e outros documentos históricos e iconográficos que atestam a presença da viola nos séculos XVIII e início do XIX. Eles atestam a presença de vários tipos de violas de mão e a grande musicalidade de todos os estratos sociais na ilha da Madeira, bem como a importância dos instrumentos e de seus executores nas várias atividades sociais, sendo citada até mesmo a formação de dinastias de tocadores. O autor destaca a importância da iconografia para o estudo histórico da música, mas destaca o rigor que se deve ter ao analisar a organologia dos instrumentos, visto que os autores das ilustrações podiam ser leigos em música e ignorarem vários aspectos da realidade local. Na Madeira existem a viola de arame, de cinco ordens duplas, o machete ou braguinha, de quatro ordens simples de cordas e a rajão, com cinco ordens simples.

O sétimo capítulo é dedicado à chegada da guitarra inglesa, a partir do final do século XVIII, e à sua adaptação para a música popular e burguesa em Portugal no século XIX, ocorrendo uma adoção e adaptação da mesma que resultou em cinco tipos de guitarras portuguesas. O capítulo também trata das violas de arame do continente, a viola amarantina, a viola toeira, a viola braguesa, a viola campaniça e a viola beiroa; e das violas de Madeira e Açores, a viola de arame de 9 cordas da Madeira, a viola da terra de 12 cordas de São Miguel, Açores, e as violas da terceira de 15 cordas e 18 cordas, de Terceira, Açores.

O oitavo capítulo entra em mais detalhes da variedade na organologia dos instrumentos que o autor chama de lusofonia atlântica. A viola amarantina do Douro Litoral, Baixo Tâmega, aparecendo em Guimarães, Santo Tirso e Resende, com

dois corações no tampo como boca do instrumento. Ela possui 5 ordens de cordas duplas. A viola toeira aparece no Centro Litoral e nas Terras do Mondego, a grande região de Coimbra, e a ela foi dedicada o método de estudo de Manoel Paixão Ribeiro em 1789, considerado o primeiro para o estudo da viola. A viola beiroa está presente no leste do distrito de Castelo Branco e se caracteriza por ter, além das cinco ordens em pares, duas cordas agudas em cravelhal suplementar junto do bojo da viola, chamadas de cantadeiras ou requintas - similar à viola de fandango do litoral sul do Brasil que apresenta, algumas vezes, uma corda no cravelhal suplementar (CORRÊA, 2014). A viola campaniça ou alentejana vai do litoral à Espanha no sul do país e possui 5 ordens de cordas, dedilhadas apenas pelo polegar, sendo que as duas mais graves são tocadas soltas. A viola de arame micaelense ou viola da terra de São Miguel dos Açores teve grande importância na vida cultural dos Açores. A boca costuma ter o formato de dois corações - que envolvem narrativas sobre sua origem - e possui 5 ordens de cordas onde as duas mais graves são triplas e as demais são duplas. A viola de arame terceirense, viola da terra aparece apenas na Ilha Terceira, surgida no século XIX. Além das cinco ordens, há uma ordem de três cordas, sendo as três ordens mais agudas duplas e as três ordens mais graves são simples e afinadas em oitava.

O autor fala da viola caipira no Brasil, que segundo ele tem muitas afinações que variam de região para região e muitas denominações. Ele não avança na caracterização do instrumento que no Brasil apresentou uma variedade maior do que as violas portuguesas, adaptando seu formato a materiais locais, como a viola de cocho mato-grossense ou a viola de buriti do Jalapão (BONILLA, 2019; ANDRADE, 1981; CÔRREA, BORGES, 2010) ou conservando mais ou menos aspectos das violas ibéricas, como a viola de fandango do litoral sul. A viola caipira do centro-sul tem a peculiaridade que ter incorporado técnicas de fabricação do violão devido à sua produção industrial a partir de meados do século XX. Ele destaca a importância da viola no Brasil e as modificações que ela sofreu no uso e nas práticas devido às transculturações promovidas no seu uso por indígenas e africanos.

O nono capítulo trata da etnomusicologia e dos diversos gêneros tradicionais de música em Portugal que pedem acompanhamento com viola. Na conclusão, além de tratar de algumas expressões sobre viola que são indícios de sua presença na vida cultural do Atlântico lusófono, como "vai fazer tanta falta como

uma viola num enterro” ou a conhecida por aqui “meter a viola no saco”. Sardinha trata de defender que a viola seja reconhecida como bem imaterial pela UNESCO, algo que já acontece com o fado. Para Sardinha, é fundamental a transformação das violas de arame portuguesas em bem imaterial para destacar sua importância e a necessidade de políticas de salvaguarda da produção do instrumento, ensino-aprendizagem e conservação/difusão das práticas que são relacionadas ao instrumento.

O livro de Sardinha possui um grande valor em si, já que é sintético e oferece um panorama amplo e informativo sobre a variedade do instrumento. O leitor sairá bem fornecido de informações históricas, etnológicas, iconográficas, organológicas e culturais sobre a história das violas de arame. Percebe-se que o instrumento possui em Portugal e na Madeira um processo bastante distinto do Brasil, onde ele se transformou em símbolo nacional, ainda que rural e por muito tempo essa valorização se dava mais em termos simbólicos do que práticos - muitas canções fazem em suas letras referência à viola sem a possuir, no entanto, nos arranjos das gravações. Todavia, fica evidente no texto de Sardinha, que menciona a existência de outros tipos de viola no Brasil para além da caipira, a desigualdade com a qual essa valorização se dá aqui.

A proposta de Sardinha é de valorização das violas de arame portuguesas como bem imaterial e cultural da humanidade como base de uma tática de recuperação e retomada do instrumento e de práticas relacionadas a ele, bem como uma renovação de seu uso. O leitor brasileiro interessado em violas, cultura rural e música não deixa de perceber que por aqui o processo é bastante distinto e curiosamente paradoxal. O fato de a música caipira ter se transformado em um dos principais gêneros comerciais do país, especialmente nas rádios e na indústria fonográfica, com altos e baixos ao longo do século XX, contribuiu para a sua difusão no Brasil de modo distinto do de Portugal. Ao mesmo tempo, sua difusão proporcionou uma homogeneização do tipo de viola utilizado. Explicamos:

O Brasil tem uma diversidade de violas tão grande quanto a portuguesa, mas a viola caipira associada ao conjunto de gêneros da música caipira do Centro-sul terminou por se transformar numa espécie de viola hegemônica, devido à sua transformação em produto industrial. Produzidas por várias marcas, na escala de milhares, várias delas importadas de fábricas da Ásia, elas adotaram um padrão que

incorporou várias soluções da lutheria do violão. Pela amplitude industrial de sua produção, ela terminou por substituir outras violas, já que elas, as violas caipiras ou paulistas - como são chamadas no Recôncavo baiano, por exemplo -, podiam oferecer custo baixo em comparação com outros tipos de violas artesanais. Essa produção industrial causou mesmo a substituição de outros tipos de viola e foi incorporada na tradição, como atesta o caso da chamada viola dinâmica, fabricada pela empresa paulista Del Vecchio, preferencialmente usada por cantadores repentistas. Quando não a usam, eles costumam adaptar a viola caipira alterando a estrutura de ordem de cordas adequada para a afinação das toadas.

No caso da Bahia, a viola caipira foi bastante usada na substituição da viola machete, também chamada de três quartos ou regra e meia, antes produzida por luthiers e pelos próprios violeiros, enquanto alguns grupos de samba e ternos de reis a substituíram por cavaquinhos e violões. Em um estudo de caso sobre violeiros do samba na Chapada Diamantina setentrional, Charles Exdell acompanhou um violeiro, Marcolino, guia de um reisado que utilizava, quando da pesquisa, apenas instrumentos industriais, mas conservava, em casa, uma viola três quartos de fabricação artesanal pelo luthier João Primo, de Morro do Chapéu, além de pandeiros e caixas construídos localmente (EXDELL, 2017). Isso ocorreu também nos vários grupos de sambadores e sambadoras do Recôncavo, onde a viola machete foi substituída pela viola caipira, pelo violão e pelo cavaquinho, embora alguns grupos a conservassem por que ela garantia a autenticidade do samba de roda (NOBRE, 2008; SANDRONI, 2017). O caso do Recôncavo constituiu uma exceção porque desde que o samba de roda das comunidades negras do Recôncavo foi declarado bem imaterial da humanidade pela UNESCO, o IPHAN e os sambadores realizaram iniciativas através de oficinas com o objetivo de retomar a fabricação, aprendizagem e uso da viola machete no samba (DÖRING, 2016; GRAEFF, 2015; NOBRE: 2008). O estudo que embasou a transformação do samba chula em patrimônio da humanidade localizou menos de dez violas nos grupos de samba do Recôncavo e nenhum luthier, mas um dos efeitos da patrimonialização foi a retomada da sua fabricação artesanal por pelo menos dois luthiers do Recôncavo e outros de outras localidades. Entretanto, o custo de um instrumento artesanal ainda faz com que sambadores tenham preferência por violas caipiras industriais, cavaquinhos ou violões, mais acessíveis no preço de aquisição e com mais materiais

didáticos disponíveis na internet (NOBRE, 2008). A revitalização da viola machete ainda não garantiu um uso amplo, embora tenha crescido o interesse de músicos, de dentro e de fora dos grupos de samba, pelo instrumento.

Outras três violas brasileiras, a viola de buriti do Jalapão, a viola de cocho do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e a viola de fandango do litoral sul, permanecem restritas regionalmente e são fabricadas por poucos luthiers. A viola de cocho de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul tem a vantagem de ter sido registrada em 2004 no livro dos saberes do patrimônio imaterial brasileiro (IPHAN, 2009), além de ser divulgada em seu potencial solista pelo violeiro Roberto Corrêa. Elas se encontram numa situação possivelmente mais próxima das violas de arame portuguesas, fortemente identificadas com uma região e suas práticas culturais. Esse processo de revitalização e recuperação das violas regionais como signos da identidade local e suportes de novas práticas artísticas, sociais e identitárias também é atestado nos Açores (NASCIMENTO, 2012).

O livro *Violas de arame*, de Vítor Sardinha, oferece uma excelente introdução para estudos sobre a história das violas de arame em Portugal continental e na Madeira. No Brasil, os poucos trabalhos sobre viola se restringem às fronteiras nacionais e o texto apresentado indica a riqueza de possíveis estudos comparativos, sejam etnomusicológicos, organológicos, musicológicos entre outros. Embora o livro fale da difusão das violas no Atlântico lusófono, não há menção às violas de Cabo Verde ou do continente africano, o que sem dúvida também abre imensas possibilidades de estudo, já iniciadas no Brasil quando se compara a música africana com a música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutoramento em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.
- ANDRADE, Julieta de. *Cocho mato-grossense, um alaúde brasileiro*. São Paulo: Livramento, 1981.
- BONILLA, Marcus Facchin. *Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)*. Tese (Doutoramento em Artes) - Universidade Federal do Pará. Belém, 2019.
- CORRÊA, Antenor Ferreira; BORGES, Clóvis. Viola de cocho: da tradição pantaneira a patrimônio imaterial brasileiro, *DAPesquisa*, Florianópolis, volume 5, número 7, p. 333-345, 2010.

CORRÊA, Roberto N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte (o avivamento no Brasil)*. Brasília: Viola Corrêa, 2019.

EXDELL, Charles. *Violeiros de Samba: Retratos do samba de roda no sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

DÖRING, Katharina. *Cantador de chula: o Samba antigo do Recôncavo baiano*. Salvador: Editora Pinaúna, 2016.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO BRASILEIRO. *Modo de fazer viola-de-cocho* - Dossiê IPHAN 8. Brasília: IPHAN, 2009.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da Roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

NASCIMENTO, José Wellington do. *Viola da terra, património e identidade açoriana*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade dos Açores. Ponta Delgada, 2012.

NOBRE, Cássio. *Viola nos sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

NEVES, Erivaldo Fagundes. *Formação social do Brasil*. Etnia, cultura e poder. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

SANDRONI, Carlos (coord). *Samba de roda do Recôncavo baiano* - Dossiê 4. Brasília: IPHAN, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. Música caipira e enraizamento. São Paulo: EDUSP, 2013.

FLÁVIO DANTAS MARTINS Possui graduação em Licenciatura em História (2008) e mestrado em História (2012) pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Foi professor do Instituto Federal do Sertão Pernambucano e do Instituto de Ciências Ambientais e Desenvolvimento Sustentável da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professor do Centro das Humanidades da Universidade Federal do Oeste da Bahia.