

# A Viola

Por Ivan Vilela

Ensaio elaborado especialmente para o projeto [Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia](#),  
patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet

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 este instrumento que, aos poucos, tornou-se um dos porta-vozes do Brasil Interior.

Apesar de todos estes 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 esta viola de que falamos. O violão tem seis cordas, a viola normalmente tem dez, quase sempre agrupadas em pares<sup>i</sup>, 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 duzentos e cinquenta anos; já o ancestral da viola chega perto dos oitocentos anos de idade.

Apesar de nos remeter ao mundo rural, a viola foi antes um instrumento urbano, tanto em Portugal quanto no Brasil e agora fazemos aqui um esforço para resgatá-la.

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<sup>ii</sup>. No ano de 960, o califado de Córdoba, na Espanha, competia em grandeza com o de Bagdá. Em Córdoba, o califa

manteve por muitos anos uma biblioteca com mais de quatrocentos mil livros. Neste mesmo período as bibliotecas do mundo cristão contavam seus livros em centenas<sup>iii</sup>.

Também cultores da poesia e das sonoridades da fala<sup>iv</sup>, os árabes introduziram a rima no mundo ocidental, pois a poesia latina contava apenas com a métrica<sup>v</sup>. Luis Soler, músico catalão residente no Brasil há mais de quarenta anos, publicou o livro “*Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*”. Neste livro, Soler 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 através do estreito convívio que cristãos e mouros mantiveram por séculos, chegaram até nós através dos que nos colonizaram.

A tese principal deste livro gira em torno da questão onde o dominador tende a assimilar mais a cultura do dominado que o contrário, pois o povo dominado resiste em todas as instâncias à invasão que além de militar é sempre também cultural. Assim, os portugueses que foram uns dos primeiros povos da Europa a configurar um reino próprio através da reconquista de territórios invadidos pelos mouros, se estabeleceram como dominadores e os árabes que ali se mantiveram, como dominados<sup>vi</sup>. Os portugueses amalgamaram mais à sua cultura a cultura dos árabes deixando-nos muitas vezes sem saber o que é traço de uma cultura e o que é traço de outra. Já na Espanha, na região de Andaluzia, onde os árabes mantiveram o domínio até as beiras do século XVI, seus traços são mais facilmente identificáveis na arquitetura, na música, na culinária, nos costumes.

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<sup>vii</sup>. 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<sup>viii</sup>. Muitas vezes este bordão é utilizado como um pedal<sup>ix</sup>. Normalmente este bordão solo tem a mesma nota que os bordões em dupla. Já a viola, independente do número de cordas que venha a possuir, de cinco a quinze, sempre mantém a idéia 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 neste período na Península Ibérica foi tal que por volta do século XIII, surgiu a guitarra latina. Sobre a guitarra latina, Veiga Oliveira 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*. (OLIVEIRA, 2000:146)

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 destas coincide com os grandes descobrimentos ocorridos nos séculos XV e XVI. Ainda recorrendo a Veiga Oliveira:

“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 *guitarras*- 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 guitarras’<sup>x</sup>- ou sejam, violas (OLIVEIRA, 2000:155) .”

A presença dos árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez com que este 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 vihuelas, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal. Na Espanha, junto das vihuelas, nasceu a guitarra mourisca e depois a guitarra barroca, o tiple<sup>xi</sup> e, mais próximo de nós no tempo, o violão<sup>xii</sup>. 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<sup>xiii</sup>. Açores, Madeira e Cabo Verde têm suas próprias violas.



Três violas braguesa



viola amarantina



viola beiroa



viola toeira



viola campaniça

Fonte: Instrumentos Musicais Populares Portugueses

No entanto, foi no Brasil que a viola manifestou sua ubiqüidade 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 mantém sua linhagem nos fandangos do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. No Paraná são chamadas de viola fandagueira e em São Paulo, na região de Iguape, de viola

branca, segundo me informou o pesquisador Rogério Gulin. Ainda mantém uma ou duas cordas que correm apenas pelo corpo do instrumento, como podemos observar na viola beiroa. 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 esta época. Com a produção de violas em larga escala pelas fábricas localizadas em São Paulo, a produção das violas de Queluz entrou em declínio, é o que atesta o colecionador Max Rosa em entrevista ao músico Carlos Vergalim em seu blog<sup>xiv</sup>. Um rápido olhar às violas antigas existentes em Portugal nas mãos de colecionadores e museus nos faz ver que a marchetaria em violas bem como 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. Estas 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.



Viola dinâmica



viola de Queluz  
(ao centro)

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 sendo instrumento de escudeiros.

### *A Viola no Brasil*

Pouco sabemos da prática da viola no Brasil no século XVI. O musicólogo José Ramos Tinhorão 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 citadina*” (Tinhorão, 1990). 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<sup>xv</sup>.

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 através do 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<sup>xvi</sup>. O general Couto de Magalhães, sertanista brasileiro do 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<sup>xvii</sup>. 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. Esta língua recebeu o nome de *nheeng'atu*. É razoável imaginarmos que a viola, instrumento harmônico<sup>xviii</sup>, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças uma vez que 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, faz 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 podemos 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<sup>xix</sup>. 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 devido aos 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 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 época*<sup>xxx</sup>. E continua, “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 nasceste, Rosa, se tão depressa acabastes’”. Tinhorão 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 uma parte da produção literária de Gregório de Matos era composta de sonetos, segundo ele, gênero poético pouco afeito à música. A grande parte consistia de 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 obtém, 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 estes 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, nesta época, acompanhadas pela viola, instrumento popular e o lundu, de origem popular, vá ser interpretado ao piano.

Notamos aí 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 de 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 afinação<sup>xxi</sup> 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, aonde ainda hoje se encontram relegadas.

No meio acadêmico, alguns musicólogos defendem a idéia de que a viola foi utilizada como contínuo<sup>xxii</sup> 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 teorba<sup>xxiii</sup> para a mesma função. Outros musicólogos refutam esta hipótese pela falta de fontes primárias documentando tal prática.

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 do Divino. Estas 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 Paulistânia<sup>xxiv</sup> denota o quanto foi um instrumento presente na cultura bandeirante e posteriormente tropeira a ponto de se firmar como elemento cultural nos espaços onde andaram e se fixaram as bandeiras.

Viajantes do século XVIII e XIX relatam a musicalidade dos tropeiros que nas horas do rancho improvisavam versos ao som da viola. Aos poucos a viola foi tornando-se porta-voz deste povo do interior do Sudeste e Centro-Oeste brasileiro.

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. 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 encontra-se a viola sendo executada como se tocava no período da Renascença, com palheta e de forma mais melódica que harmônica, guardando ainda a maneira como era utilizada no meio letrado, em ponteado ou através dos pontos<sup>xxv</sup>.

Cabe aqui uma observação acerca das diferentes maneiras de se tocar viola no Nordeste e no Sudeste: durante os dois primeiros séculos de Brasil, as instâncias administrativas portuguesas estiveram mais voltadas ao Nordeste devido às rentáveis atividades econômicas como a cana-de-açúcar. Assim, a presença do Estado Português no Nordeste fez com 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 aberta. 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 ponteados trazidos de Portugal à rude exuberância dos toques e ritmos nascidos no Brasil.

Na medida em que deliberações de algumas das inúmeras romanizações<sup>xxvi</sup> 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. Este “catolicismo popular” carrou 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 e a polca, caindo em desuso nos salões urbanos, foram encontrar função no meio rural, aonde até hoje são encontradas. Aos poucos banidas das regiões centrais das cidades, estas manifestações caminharam para as periferias destas mesmas cidades e na medida em que o poder da municipalidade avançava, foram para o campo. Aí firmaram-se junto com o instrumento que sempre as acompanhou e que aos poucos também foi substituído pelo violão, falo da viola<sup>xxvii</sup>.

### *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 destas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos. Normalmente uma Folia de Reis envolve toda a comunidade, principalmente 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 “Santo-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, onde a música deixa então de ter uma função sagrada e passa a ser profana. Normalmente são cantados romances (modas-de-viola, tiranas), alguns desafios onde os participantes se provocam (repentes, calangos e cururus) e não raro, danças onde apenas o palhaço da folia<sup>xxviii</sup> atua, como a jaca, ou formações maiores como a quatragem – esta 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, 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 com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo (situação também comum nas vindimas européias). Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando e parte da

conversa entre as pessoas é feita através do canto<sup>xxix</sup>. 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 onde 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, este 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. (OLIVEIRA, 2000:162, apud Mário de Sampayo Ribeiro, “Música e Dança”, Arte Popular em Portugal, Vol. II pp. 26-27).

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 – a ponto de ter sempre no bojo de sua viola um guiso (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.

Lembro-me bem de uma viagem de pesquisa onde conversei com um morador dos confins da Serra do Caparaó, divisa dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Ele me 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 este 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 estes passar todos os conhecimentos que acumulou. Esta retenção do poder acabou por gerar um clima de rivalidade entre os violeiros que sempre se auto-intitularam “o maior do mundo”. Curioso observar que ao viajar para a localidade vizinha, tinha lá a oportunidade de conhecer outro “maior violeiro do mundo”; e assim por diante.

Devido à retenção e não socialização destes conhecimentos, leigos ansiosos por aprender os segredos do instrumento começaram a recorrer a simpatias<sup>xxx</sup> que viessem suprir a falta de um mestre para iniciá-los no aprendizado do instrumento. Simpatias estas 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<sup>xxxi</sup>.

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 minha conversa com este homem da Serra do Caparaó, quando o interpelei comentando que talvez não valesse tão à 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, 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 tihnado<sup>xxxii</sup>, ele resgata a alma deste violeiro salvando-o do infortúnio de ter que viver no inferno.

Atribui-se ao violeiro o domínio sobre animais peçonhentos, em especial, 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, Minas Gerais, dizia que quem tivesse medo de segurar uma cobra entre os dedos poderia passar nas mãos a banha de sucuri ou de jibóia 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.



Zé Coco do Riachão e suas violas  
(<http://www.cnfcp.gov.br>)

### *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 idéia 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 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 fundo.

### *As afinações*

Diferentemente da maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas, as violas possuem inúmeras afinações<sup>xxxiii</sup>. Das possíveis nove afinações presentes em Portugal que vieram para o Brasil, aqui se desenvolveram muitas outras. Estima-se que existam aproximadamente vinte maneiras de se afinar a viola no Brasil. 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 Paulistânia<sup>xxxiv</sup> a afinação mais usual é a de nome Cebolão, afinação surgida nesta região dos caipiras. Encontramos o cebolão em diversas alturas. As mais usuais 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. O Rio Abaixo é uma 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. Podemos pensar que as Minas Gerais, mais presas ao crivo da administração portuguesa devido às 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 contra turina (3º par), toeira e contra toeira (4º par), canotilho e contra canotilho (5º par).

Penso que seja possível estabelecermos troncos (famílias) de afinações onde, 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) 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), onde os termos justo, maior e menor, definem a distância entre as notas<sup>xxxv</sup>. 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 este nome por ser feita a partir de uma madeira escavada, como um cocho onde se coloca um tampo. Tem cinco cordas, originalmente de tripas. Hoje utiliza-se o náilon; seus trastes são feitos de barbante. Este instrumento tem um formato curioso, aparentemente sem similar. Pesquisadores ligam sua forma a do alaúde e sua possível origem a este. Todos os pesquisadores que escreveram sobre esta viola citam como fonte primeira a pesquisadora Julieta Andrade e seu livro “Cocho, o alaúde brasileiro”, onde é defendida a idéia de que esta viola descende do alaúde, dada a sua forma. No entanto, sem ir tão longe observamos no Panamá e na Venezuela um instrumento de morfologia muita parecida com a nossa viola de cocho, a *mejoranera e o socavon*<sup>xxxvi</sup>. 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 desta região, há muito tempo atrás, de tentarem reproduzir uma guitarra espanhola<sup>xxxvii</sup>. 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 abrazeirou-se na madeira, nas cordas e no jeito de tocar e é hoje uma característica marcante da cultura moato-grossense e sul mato-grossense.*”

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



Mejoranera



Violas de Cocho



Tocador brasileiro de viola de cocho  
( [www.violadecocho.com.br](http://www.violadecocho.com.br) )



Tocador Panamenho de mejoranera



Socavon

### *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 com que este instrumento passe a atuar em outros segmentos musicais nunca dantes navegados.

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, Aduino

Santos, Zé Mulato, Inezita Barroso 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 traz um inventário de algumas centenas de violeiros atuantes hoje no Brasil, além de uma miríade de fabricantes de viola. Citar nomes aqui seria ficar em falta com muitos, dada a imensa diversidade que há. 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.

Curioso lembrarmos que a não existência de uma metodologia sistematizada para o ensino da viola fez com que cada violeiro desenvolvesse uma maneira muito própria de tocar. Assim, a diversidade de toques que soa hoje pelo país é imensa.

### **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 o das gravações de músicas dos caipiras, a partir de 1929.

Este evento esteve intimamente ligado à radiodifusão que não só fez com que a viola se popularizasse em regiões onde seu alcance não se efetivava como também fez com que a realidade e aspectos da história deste 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. Quem sabe o que aconteceu aos sertanejos no sertão do Cariri no início do século XX? E com os caboclos do Pará nesta 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, estes fatos são carreados à memória popular através da tradição oral e, muitas vezes, com o tempo se diluem tirando de nós a precisão de quem fez o quê 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 com que, no momento em que fosse para o rádio, esta música trouxesse aos ouvintes a história, os valores e a realidade deste camponês mantendo-o, mesmo longe de suas raízes, enraizado<sup>xxxviii</sup>.

Como já citei 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 neste espaço geográfico, nos costumes deste 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 esta afirmação passa também pela negação de seu igual do campo. Pelo interior, a elite rural também querendo diferenciar-se do camponês nega-o afirmando que seus costumes também são os da metrópole. Cria-se o estigma do camponês atrasado, que não evolui, que é alheio à expropriação inerente ao latifúndio e a imagem deste camponês é pintada na cidade como o bobo, o que é sempre logrado. Assim se referem a ele as peças de teatro, os musicais que em São Paulo eram apresentados na virada para o século XX. Podemos ver por outro recorte que o “atrasado” é na realidade o que resiste, o que não abre mão de sua cultura por uma outra efêmera que em nada se adéqua à sua realidade.

Em 1910, um caipira de Tietê chamado Cornélio Pires realizou no colégio Mackenzie, na capital paulista, um final de semana cultural onde 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. Este 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 veemente negada, o que fez com que ele resolvesse bancar os custos de gravação do próprio bolso. Após um mês, Cornélio tinha nas mãos cinco discos diferentes, totalizando vinte e cinco mil cópias. Saiu pelo interior paulista anunciando e vendendo de mão-em-mão seus discos e, para surpresa geral, vendeu tudo muito rapidamente<sup>xxxix</sup>. Iniciou-se aí um dos filões que mais vendeu 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.

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. Neste período que vai até início dos anos 1940 a sonoridade presente nos discos não é somente a de violão e viola. Aí encontramos a base instrumental da já pulsante música popular brasileira que é o choro. 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, disse que o rádio nesta época foi o principal divulgador da música brasileira pela própria indiscriminação do uso. O que chegava era tocado. Assim, jovens do interior que ouviam estas músicas em suas casas passaram a produzi-la, mas com uma sonoridade mais próxima do campo; a sonoridade 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 Tônico e Tinoco, Sulino e Marrueiro e Zé Carreiro e Carreirinho são expressão maior, imprimem na música caipira a sonoridade que ficou: a dupla, a viola e o violão.

Outra mudança se processa: a partir desta etapa as vozes das duplas tornam-se timbradas. Irmãos cantando juntos passam a ser algo mais comum. O resultado que se processa é patente; a sonoridade fica mais inteira, mais coesa. Nesta época surge também o ícone do violeiro, do grande tocador que teve sua expressão máxima em Tião Carreiro.

Curiosamente vamos observamos 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 da qual Pingo D'Água de João Pacífico bem pode exemplificar e vão passando a uma temática mais pastoril, como exemplo Laço Justiceiro e Rei do Gado, que condiz com esta marcha para o Oeste somada ao avanço da pecuária (Pimentel, 1997)<sup>xi</sup>.

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<sup>xli</sup>, 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<sup>xlii</sup>. Esta escala é freqüentemente utilizada na música do Nordeste. Assim, Tião Carreiro, pela sua herança musical infantil trouxe à música caipira elementos sonoros que fazem alusão a uma sonoridade incomum a este meio. Este elemento certamente ajudou a personificar o violeiro que ele se tornou.

Entre os anos de 1940 a 1960 esta música cresceu no mercado do disco, bem como a quantidade de duplas cantantes. A partir da segunda metade da década de 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 rockl 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 nova poemática ocorreu também uma forte mudança no que toca à sonoridade destas duplas. Aboliu-se a viola e inseriu-se o aparato instrumental de bandas pop.

Esta vertente ocupou, no mercado do disco, parte do espaço de vendagem da autêntica música sertaneja e utilizou também o nome Música Sertaneja. Na realidade esta 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. Hoje, com o uso excessivo de um vibrato quase caprino que veio da transformação de um cantar típico do México ingresso no Brasil nos anos de 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 de 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 onde 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 desagregada todo o seu valor de arte. Os meios de comunicação transformaram-se em *out-doors*, onde toda a exposição musical deveria agora ser paga previamente. Isto ocorre na TV e nas grandes rádios. Esta tentativa de uniformização cultural dos povos chamada globalização acabou por gerar um efeito colateral que resultou na valorização das culturas locais. Aliado a este efeito colateral, a idéia ecológica de preservação das diversidades ambiental e cultural e também a desilusão com o “sonho da cidade grande” fez as pessoas voltarem seu olhar para o campo de forma menos dicotômica campo x cidade. Valores faltantes na cidade grande como a solidariedade, a probidade, uma preocupação maior com o **ser** que com o **ter** e um jeito sereno de olhar para o mundo fizeram com que estas culturas camponesas brasileiras voltassem à tona. Incontestemente também foi a presença de Almir Sater em telenovelas. Sua exposição ao grande público trouxe uma outra imagem do tocador de viola e não a estereotipada deixada pela mídia urbana. A partir desta época foi mais comum vermos jovens da cidade tocando violas.

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 que reuniu Braz da Viola, Paulo Freire, Pereira da Viola, Roberto Corrêa e o próprio Ivan, mostrou ser a viola um instrumento de público expressivo na cidade. Em 1997 a produtora Myriam Taubkin realizou no teatro do Sesc Pompéia, em São Paulo, o evento “Violeiros do Brasil” que contou com a participação de catorze expressivos violeiros atuantes. 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. Este 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 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 o 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 caipira.

Por toda a região Sudeste ocorre uma proliferação de Orquestras de Violas. Estes 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 desta vieram várias Orquestras. Atualmente existem mais de cinquenta orquestras de violas, algumas delas agrupadas em torno de associações, institutos e ONGs.

### **PARA SE APRENDER A TOCAR A VIOLA**

O diabo é tido como um grande violeiro. Dizem que o aspirante a violeiro pode aprender a tocar, em pouquíssimo tempo, com a ajuda do tihoso\*. Para tal é necessário que se realize uma *simpatia*, um pequeno ritual para absorver do capeta a desenvoltura que ele tem com o instrumento.

São necessários três ingredientes: uma encruzilhada que tenha uma árvore frondosa, três litros de uma aguardente muito forte e uma viola que precisa estar encordoadá.

Reza a tradição que em toda a virada da noite de sexta-feira para o sábado o demônio sai varrendo as encruzilhadas do planeta recolhendo o que lhe foi ofertado. Certamente encontrará a garrafa e já ao tocá-la saberá o nome, endereço, correio eletrônico e número da identidade de quem a mandou. Ele beberá a cachaça\*\* com muito gosto e largará o recipiente jogado do outro lado da árvore.

Caso o leitor não esteja acreditando, que vá lá no domingo e verá o litro vazío jogado ao pé da árvore.

Note que esta simpatia não consiste na venda da alma ao tibes\* e sim apenas em uma troca de favores sem nenhum comprometimento futuro.

Na próxima sexta-feira deve-se fazer o mesmo planejado.

Na terceira semana a participação do aspirante torna-se mais efetiva na simpatia, pois não vale achar que apenas dar pinga\*\* ao cramulhão\* fará de alguém um grande violeiro. Além da branquinha,\*\* leve consigo a viola. Terá então, na noite de sexta-feira, de beber meia garrafa da bebida em um só gole. Porém, uma caninha\*\* que é ofertada ao manfarro\* pode trazer uma ressaca muito nefasta e é, então, necessário que se faça uma reza para neutralizar um pouco o poder maléfico contido na uca\*\* que foi ofertada ao tisne.\* Levante o recipiente para o alto e diga em voz firme:

“Caisfrás, ferrabraz, São Tomás, satanás / Pega o poder do irmãozinho / E joga lá prá trás / No fundo das areias do mar / Onde o galo não canta / E a galinha não choca / Cúin, cúin, cúin, cuizarrúim / Lúin, lúin, lúin, lúin, luincifé / São, são, são sãobração / Estas três pessoas que não é (sic) da Santíssima Trindade / Diminué, diminué, diminué / Miseré, miseré, miseré.”

Beba então num só gole a metade do líquido, feche a garrafa e caia para o lado.

Pouco depois chegará o tranjão;\* ele não lhe fará mal algum. Beberá a água-que-passarinho-não-bebe,\*\* pegará a viola e sentará em cima de você – ele adora sentar em cima da gente. Após tocar algum tempo ele se enfará e sairá para outras encruzilhadas.

Reza a tradição que toda a viola que o tendeiro\* coloca as mãos se torna uma viola encantada e reza ainda a tradição que a primeira pessoa que encostar os dedos neste instrumento absorverá parte desta musicalidade.

Certamente será quem já caiu por ali e acordou com uma imensa ressaca. Bastará colocar os dedos nas cordas e as notas e melodias mais maravilhosas pularão do bojo da viola enternecendo todos que a escutarem.

---

\* Nomes do diabo.

\*\* Nomes da aguardente de cana.

Recolhido e recriado por Ivan Vilela.

Ivan Vilela é músico, pesquisador e professor da USP. Dentre seus discos há dois de viola instrumental: Paisagens e Dez Cordas. (www.ivanvilela.com.br).

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ABREU, Martha.** 1999. O IMPÉRIO DO DIVINO. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

**ALVES, Adalberto.** ? ARABESCO – DA MÚSICA ÁRABE E DA MÚSICA PORTUGUESA. Lisboa, Portugal, Assirio & Alvim.

**AMARAL, Amadeu.** 1976. O DIALETO CAIPIRA, (3.edição), São Paulo, Editora Hucitec.

**AMARAL, João Paulo.** 2008. A VIOLA CAIPIRA DE TIÃO CARREIRO. Campinas, Mestrado, UNICAMP. Mimeo.

**ANDRADE, Mario de.** 1989. DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO. Belo Horizonte, Editora Itatiaia.

**ARAÚJO, Alceu Maynard.** 1952. DOCUMENTÁRIO FOLCLÓRICO PAULISTA.

São Paulo, Prefeitura Municipal.

**ARAÚJO, Maria Gabriela J. de.** 1997. RESENHA - OS PARCEIROS DO RIO BONITO. Campinas, mimeo.

**BOSI, Alfredo.** (org.)2006. CULTURA BRASILEIRA – TEMAS E SITUAÇÕES,

(4ª edição) São Paulo, Editora Ática.

**BOSI, Alfredo.** 1992. DIALÉTICA DA COLONIZAÇÃO, (4ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.

**BOSI, Ecléa.** 1995. MEMÓRIA E SOCIEDADE. (12ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.

**BOSI, Ecléa.**(org.). SIMONE WEIL – A CONDIÇÃO OPERÁRIA E OUTROS ESTUDOS SOBRE A OPRESSÃO. (2. edição) São Paulo, Paz e Terra.

**BRANDÃO, Carlos Rodrigues.** 1981. SACERDOTES DE VIOLA. Petrópolis, Editora Vozes.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.** 1983. OS CAIPIRAS DE SÃO PAULO. São Paulo, Editora Brasiliense.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues.** 1988. O QUE É FOLCLORE. São Paulo, Editora Brasiliense.
- BRUNO, Ernani Silva.** 2001. EQUIPAMENTOS, USOS E COSTUMES DA CASA BRASILEIRA. Volume 5. São Paulo, Edusp.
- BUDASZ, Rogério.** 2004. A MÚSICA NO TEMPO DE GREGÓRIO DE MATTOS. Curitiba, DeArtes UFPR.
- BUENO, Eduardo,** 2006. CAPITÃES DO BRASIL. Rio de Janeiro, Objetiva.
- CAMARA CASCUDO, Luis da.** 1979. DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. São Paulo, Editora Melhoramentos.
- CAMARA CASCUDO, Luis da.** 1984. VAQUEIROS E CANTADORES. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp.
- CAMPOS, Wagner.** 2005. A HISTÓRIA DO VIOLÃO. Rio de Janeiro, SESC.
- CANDIDO, Antonio.** 1975. OS PARCEIROS DO RIO BONITO, São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- CASTRO, Renato Moreira Varoni de.** 2007. OS CAMINHOS DA VIOLA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX. Rio de Janeiro, Mestrado, UFRJ, Mimeo.
- CHAVES, Luís.** 1932. PORTUGAL ÀLÉM. Gaia, Portugal), Edições Pátria.
- COLOMBRES, Adolfo.** 1995. Palabra y artificio: las literaturas “bárbaras” in PIZARRO, Ana (org) AMÉRICA LATINA PALAVRA, LITERATURA E CULTURA. Campinas, Editora da Unicamp.
- CORRÊA, Roberto Nunes.** 1989. VIOLA CAIPIRA. Brasília. Edição do autor.
- CUNHA, Manuela Carneiro da.** 1998. HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL.  
(2ª edição). São Paulo, Companhia das Letras.
- CHIARINI, João.** 1947. *Cururu* In REVISTA DO ARQUIVO, nº CXV. São Paulo, Departamento de Cultura.
- FERRETE, J. L.** 1985. CAPITÃO FURTADO, Viola Caipira ou Sertaneja? Rio de Janeiro, Funarte.
- GARCIA, Rafael Marin da Silva.** 2007. A VOLTA QUE O MUNDO DÁ. Ribeirão Preto, TCC, USP. Mimeo.

- JERPHAGNON, Thérèse.** 2005. A Espanha Muçulmana, in REVISTA HISTÓRIA VIVA n.9, São Paulo, Duetto Editorial.
- LIMA, Edilson de.** 2001. AS MODINHAS DO BRASIL. São Paulo, EDUSP.
- LIMA, Rossini Tavares.** MODA DE VIOLA-POESIA DE CIRCUNSTÂNCIA. São Paulo, Departamento de Museus e Arquivos.
- LOBATO, Monteiro.** 2001. URUPÊS. São Paulo, Brasiliense.
- MAGALHÃES, Couto de,** 1940. O SELVAGEM. (4ª edição) São Paulo, Cia Editora Nacional.
- MARCHI, Lia.** 2006. TOCADORES PORTUGAL – BRASIL. Curitiba, Olaria.
- MARTINS, José de Souza.** 1975. CAPITALISMO E TRADICIONALISMO. São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- MARTINS, José de Souza.** 2008. A SOCIABILIDADE DO HOMEM SIMPLES. São Paulo, Editora Contexto.
- MARTINS, José de Souza.** 2008. A APARIÇÃO DO DEMÔNIO NA FÁBRICA. São Paulo, Editora 34.
- MATOS, Gregório de.** 1999. ANTOLOGIA. (Seleção e notas de Higinio Barros). Porto Alegre, L&PM Editores.
- MORAIS, Domingos.** 1986. OS INSTRUMENTOS MUSICAIS E AS VIAGENS DOS PORTUGUESES. Lisboa, Portugal, IICT, Museu de Etnologia.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga.** 2000. INSTRUMENTOS MUSICAIS POPULARES PORTUGUESES. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia.
- PAULA, Daniel Ferreira.** 2000. VIOLA DE COCHO DA NASCENTE AO RIO ABAIXO. Cuiabá. Mestrado, UFMT. Mimeo.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura.** 1976. O CAMPESINATO BRASILEIRO. Petrópolis. Ed. Vozes.
- PIMENTEL, Sidney Valadares.** 1997. O CHÃO É O LIMITE. Goiânia, editora da UFG.
- RIBEIRO, Darcy,** 2004. O POVO BRASILEIRO. (2ª edição) São Paulo, Companhia das Letras.

**RIBEIRO, Manuel da Paixão.** 1789. NOVA ARTE DE VIOLA. Coimbra, Portugal, Real Oficina da Universidade.

**SANT'ANNA, Romildo,** 2000. A MODA É VIOLA. São Paulo, Arte e Ciência.

**SARDINHA, José Alberto.** 2001. VILA CAMPANIÇA O OUTRO ALENTEJO. Lisboa, Portugal, Tradisom.

**SOUZA, Andréa Carneiro de.** 2005. VIOLA INSTRUMENTAL BRASILEIRA. Rio de Janeiro, Artviva Editora.

**TINHORÃO, José Ramos.** 1990. HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lisboa, Editorial Caminho.

**TOMAZ, Joaquim.** 1981. ANCHIETA. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora.

**VALE, Flauzino Rodrigues,** 1978. ELEMENTOS DE FOLCLORE MUSICAL. BRASILEIRO. (2ª edição). São Paulo, Companhia Editora Nacional/MEC.

**VIANNA, Oliveira.** 1987. POPULAÇÕES MERIDIONAIS DO BRASIL. Volume 1. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense.

**VILELA, Ivan.** 2004. O Caipira e a Viola Brasileira in PAIS, José Machado(org.) SONORIDADES LUSO-AFRO-BRASILEIRAS. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

**VILELA, Ivan.** 2004. NA TOADA DA VIOLA. Revista USP nº 64. São Paulo, Edusp.

**VILELA, Ivan.** 2008. MÚSICA NO ESPAÇO RURAL BRASILEIRO. Piracicaba, edição OSP (Orquestra Sinfônica de Piracicaba).

Sítios visitados:

[http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central\\_america.htm#panama](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/>

---

Notas:

<sup>i</sup> A viola pode ter cordas simples, duplas ou até triplas.

<sup>ii</sup> “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).

<sup>iii</sup> “Origens árabes no folclore do sertão brasileiro” de Luis Soler.

<sup>iv</sup> Em Arabesco, Adalberto Alves 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.”

<sup>v</sup> “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).

<sup>vi</sup> Notemos que os árabes mantiveram um nível de tolerância bastante dilatado no que dizia respeito às ideologias e religiões.

<sup>vii</sup> Conferir em “Instrumentos musicais populares portugueses” de Ernesto Veiga Oliveira.

<sup>viii</sup> Explicação que me foi dada pela alaudista e cantora Mouna Amari, da Tunísia.

<sup>ix</sup> Nota que se repete dando sustentação a uma melodia que se desenha.

<sup>x</sup> ‘Os Portugueses amam muito suas violas’.

<sup>xi</sup> Conferir em <http://www.tamborileros.com/tradiberia/nombres.htm>

<sup>xii</sup> Wagner Campos, 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.” Esta afirmação contradiz o caminho apontado por todos os pesquisadores até então, que nos mostram através 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, rebab, instrumento também trazido pelos árabes. Enfim, vale à pena conflitar as informações, pois o estudo da organologia desses instrumentos ainda se apóia em bases pouco sólidas e muito há o que ser aprofundado.

<sup>xiii</sup> Domingos Morais 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 este se transformou no ukelele.

<sup>xiv</sup> “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. Conferir em <http://www.violeirovergalim.blogspot.com/>. Último acesso no dia 21 de novembro de 2008.

<sup>xv</sup> Conferir em “Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira”, volume 5, p.104, Ernani da Silva Bruno, EDUSP, 2001.

<sup>xvi</sup> Segundo apontou o professor Robin Whright em aula ministrada no curso de pós-graduação em Antropologia na UNICAMP no ano de 2000.

<sup>xvii</sup> “Os jesuítas não colligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de suas músicas e de suas dansas religiosas para attrabil-os ao christianismo. Entre essas dansas havia duas, o Caateretê e o Cururú...” (Magalhães, 1941:323).

<sup>xviii</sup> 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.

<sup>xix</sup> Pedro Calmon registra 20 de dezembro in “A vida espantosa de Gregório de Matos”, p.14, 1983, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, apud Budasz.

<sup>xx</sup> *Compêndio narrativo do peregrino da América*, 1998, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, apud Budasz.

<sup>xxi</sup> O violão com sua afinação predominantemente em intervalos de quarta possibilitava uma maior abertura e facilidade na confecção de acordes que a viola com suas afinações onde predominavam os intervalos de terça.

<sup>xxii</sup> Instrumento acompanhador.

<sup>xxiii</sup> Instrumento de cordas dedilhadas derivado do alaúde.

<sup>xxiv</sup> Entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região esta 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.

<sup>xxv</sup> Cada espaço entre dois trastes é chamado de casa ou ponto.

<sup>xxvi</sup> Chama-se de Romanização às deliberações acertadas em concílios no Vaticano onde, em muitas das vezes, tentava-se resgatar as formas puras de catolicismo que cada vez mais se perdiam no novo mundo. Funcionava como uma limpeza étnica aonde os ritos *pagãos* que aos poucos iam se misturando aos rituais católicos eram então banidos. Isto ocorria devido ao fato de no Brasil a Igreja ser, na maioria das vezes, conduzida por comunidades leigas e irmandades como esclarece Martha Abreu: “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 (batismos, 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.” (ABREU, Martha, 1999: 33).

<sup>xxvii</sup> O pesquisador Renato Varoni 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 através de estudos sobre a produção literária carioca no século XIX, mostra como a viola foi gradativamente tornando-se um instrumento de uso das classes menos favorecidas.

<sup>xxviii</sup> Também conhecido como marungo ou bastião, este mascarado é uma das peças importantes na estruturação de uma Folia. Além de ser a ‘alegria da criança’ 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.

<sup>xxix</sup> O Brão é uma modalidade de charada cantada onde 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.

<sup>xxx</sup> Ação (observação de algum ritual, uso de determinado objeto etc.) praticada supersticiosamente com finalidade de conseguir algo que se deseja.

<sup>xxxi</sup> Curioso observar que esta relação do instrumentista com o diabo é presente em outras culturas e segmentos musicais. Encontramo-la no blues e na música clássica (vide Pagannini).

<sup>xxxii</sup> Tisnado, Tisne, Peba, Pemba, Cramulhão, Capeta, Diabo, Demônio, Tisne, Aquele Que Não Se Diz, Cujo, O Dito, Cão, Aquele, Chifrudo, Pé-de-Bode, Rabudo, Lucifer, Capiroto, Coisa-Ruim, Manfarro, são nomes dados à entidade maléfica personificada pelo diabo.

<sup>xxxiii</sup> Afinação é a maneira com 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.

<sup>xxxiv</sup> Conferir nota XXIV.

<sup>xxxv</sup> 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 mifá 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 com que a melodia que cantamos seja como é. Na escala maior os intervalos são justos (4ª, 5ª e 8ª) ou maiores (2ª, 3ª, 6ª e 7ª). Se tirarmos meio tom do intervalo maior ele torna-se um intervalo menor.

<sup>xxxvi</sup> Consulta feita no [http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central\\_america.htm#panama](http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_america.htm#panama)

<sup>xxxvii</sup> *“Panama fue descubierta por Rodrigo de Bastidas en 1503. La conquista española trajo consigo una gran influencia cultural de la pujante Corona Española. La incorporación de una cultura externa, promovió el arte local y también desarrollo las bases para una futura independencia. La mejoranera, instrumento cuerdofono familia de las bordonuas, es de fabricación panameña y se afirma fue creada tratando de imitar a la guitarra española.”* <http://www.geocities.com/pipepipex/historia2.html>

<sup>xxxviii</sup> Este tema é o núcleo da pesquisa de doutoramento que desenvolvo sob orientação da professora Ecléa Bosi. Está no prelo um artigo de minha lavra sobre este assunto. A ser editado pela Editora da UFMG.

<sup>xxxix</sup> J. L. Ferrete 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?”

<sup>xl</sup> O antropólogo Sidney Valadares Pimentel desenvolve este tema em seu livro “O chão é o limite”.

<sup>xli</sup> Conferir nota nº XXIV.

<sup>xlii</sup> Se cantamos **dó ré mifá 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 com que a melodia que cantamos seja como é. No Norte de Minas e no Nordeste eles naturalmente cantariam **dó ré mifá sol lási 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.