



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RODRIGO CHAVES VERAS

“É muita manobra fazer uma viola”:
investigando as construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano

RECIFE

2024

RODRIGO CHAVES VERAS

“É muita manobra fazer uma viola”:
investigando as construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Veras, Rodrigo Chaves.

"É muita manobra fazer uma viola": investigando as construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano / Rodrigo Chaves Veras. - Recife, 2024.
178p. : il.

Orientador(a): Josimar Jorge Ventura de Moraes
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.
Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Organologia. 2. Luteria. 3. Samba de roda. I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

RODRIGO CHAVES VERAS

“É muita manobra fazer uma viola”:

investigando as construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovado em: 09/04/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Nina Graeff (Examinadora Externo)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação não teria sido possível sem a colaboração de pessoas e instituições que contribuíram diretamente ou indiretamente para a conclusão desta etapa.

À minha companheira, Livia Marchetti, pelo amor, apoio cotidiano e cumplicidade desde o período que nos deslocamos para São Francisco do Conde (BA), em 2014. Agradeço, também, por ter me possibilitado a honra de cuidarmos dos maiores tesouros de nossas vidas e ser uma mãe tão dedicada e amorosa. Ao Cauê, por ter nos presenteado com sua chegada e me ensinar, todos os dias, a ser pai. À Maíra, por iluminar nossa existência ensinando que a vida pode ser vivida com muita beleza, alegria, força de vontade e intensidade. Vossas presenças cotidianas me enchem de força a cada nascer do sol e sou grato ao universo por isso.

Aos meus pais, Luis Veras e Antonia Sherlânea, pelo amor incondicional, pela vida e pelo exemplo de profissionais nas áreas de ensino, pesquisa e extensão em instituições públicas federais de ensino superior. Ao meu irmão, Luis Neto, pelo amor fraterno único.

Ao meu orientador, Professor Jorge Ventura de Moraes, pelas sugestões de percursos a serem trilhados durante a pesquisa. Sua colaboração foi fundamental em todas as etapas do processo sugerindo apontamentos e apresentando soluções para resolução de dificuldades surgidas durante a pesquisa e posterior escrita da dissertação. Agradeço toda a paciência, compreensão, sensibilidade, competência, confiança que marcaram, para mim, sua orientação.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, seus docentes e funcionários que me acompanharam neste percurso e contribuíram para que fosse possível a conclusão desta etapa profissional e pessoal. Em especial, um agradecimento aos professores com que tive aulas durante o Mestrado, pelos ensinamentos, e à Secretária Executiva do Programa, Débora Guimarães Figueredo, pela excelência no trabalho e absoluta disponibilidade. A todos os colegas de turma e representantes discentes, pelo apoio mútuo.

Aos professores membros das Bancas de Colóquio, Qualificação e Defesa de Dissertação Carlos Sandroni, Rainer Miranda de Brito, Nina Graeff que fizeram sugestões, correções, revisões e levantamentos de questões que visaram sempre à melhoria do trabalho como um todo. Um agradecimento especial ao Professor Carlos Sandroni que acompanhou a pesquisa desde o início, sendo membro de todas as bancas de avaliação e se tornando, eu diria, uma espécie de supervisor do trabalho. Suas contribuições foram fundamentais para uma reavaliação contínua daquilo que era prioridade na escrita, bem como no esclarecimento de dúvidas e sugestões sobre o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, seus funcionários, em especial ao coordenador Rafael Vitor Sousa e a supervisora Juliana Prado por toda disponibilidade e atenção prestadas para que as consultas nos documentos do Acervo fossem possíveis, fornecendo todos os dados solicitados e dando apoio necessário.

Ao Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, em nome do coordenador e violeiro Milton Primo. Agradeço por toda a confiança depositada, primeiramente, ao meu trabalho de construtor e professor de construção de instrumentos musicais de cordas dedilhadas e, também, ao pleno acesso cedido aos acervos do Espaço. Sou muito honrado e grato por fazer parte da equipe de colaboradores do Espaço, que é fruto da dedicação e do amor de Milton Primo aos sambas chula de São Francisco do Conde (BA).

Ao meu mestre de construção de instrumentos musicais de cordas dedilhadas, Lúcio Jacob, pelos ensinamentos, companheirismo, compartilhamentos de experiências pessoais e profissionais, e por toda dedicação em me ensinar essa arte que nos uniu.

A todos sambadores, sambadeiras, amigos e amigas que me receberam em São Francisco do Conde e proporcionaram um acolhimento sincero a mim e à minha companheira Livia. Em especial, Seu Dionísio “Diú” (*in memorian*), Jane Reis, Pedro Reis, Grazie, Dona “Nem”, Dona Irene, Edmilson “Baduga”, Zeca Afonso, Djalma Afonso, “Nininho”, “Dinho Gogó de Ouro”. A todos os ex-aprendizes de construção de violas machete do Projeto “Essa Viola Dá Samba”, Enoque Andrade, Adson Santana, Gabriel Koutinho, Paulo Henrique, Carlinhos Queiroz, Sandra “Dinha”, Edmundo “Barrigão”, Alexnaldo Santos, “Cassipio” (*in memorian*), Heval, Jonatas e seu pai “Val”, professor Fausto, Joedson e Eduardo. Grato ao amigo Milton Primo por ter me apresentado todas essas pessoas queridas.

A todos os pesquisadores que contribuíram fornecendo dados, experiências e reflexões que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. Em especial, além dos já citados membros das bancas de avaliação, Cássio Nobre, Mário Lamparelli, Manuel Moraes (Portugal), Gil Lack, Renato Pedro e Giovani Giuriatti (Itália).

À toda a comunidade do *Ilé Àṣẹ̀ Òpó Oṣogúnladè*, em especial *Ògún Tóòríkpé*, Reginaldo Daniel Flores, por me acolher, conduzir e acompanhar meu percurso em direção a meu Orixá, e me permitir renascer *Olúbenan*.

A todos os violeiros e violeiras que confiaram em meu trabalho como construtor de instrumentos e proporcionaram momentos de troca em direção à melhoria e aprofundamento nas construções de instrumentos. A todos os colegas construtores que me permitiram trocar conhecimentos e aprender novas visões da construção artesanal de instrumentos de cordas dedilhadas, em especial, Pedro Santos, Braz da Viola e Luciano Queiroz.

RESUMO

As violas de samba do Recôncavo Baiano não são apenas objetos produtores de sons. Elas podem carregar em sua própria materialidade traços afetivos, simbólicos, sagrados, históricos e construtivos que fazem parte da identidade cultural de sambadores e sambadeiras de sambas de roda praticados no norte do Recôncavo. Não só os instrumentos em si, mas também objetos utilizados em suas construções podem ser encarados como materiais significativos que constituem parte do patrimônio musical brasileiro. A partir de discussões sobre tecnologias construtivas, aspectos biográficos de construtores, terminologias locais de instrumentos e de partes que os compõem, e valorização de acervos que contem entre seus itens violas de samba e objetos associados, busquei elaborar uma narrativa organológica que tivesse como fio condutor as construções de violas de samba, seus construtores e os contextos sociais e culturais onde essas práticas artesanais se desenvolveram. Através de análises de dados verbais, visuais, documentais recolhidos ao longo da pesquisa, bem como estudos metodologicamente organizados em violas com histórias reconhecidamente ligadas a sambas de roda em dois acervos, Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga e Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, foi possível interpretar que as violas de samba podem apresentar tamanhos, ornamentos, tecnologias construtivas particulares que dialogam com as trajetórias dos principais construtores estudados. Além disso, as violas de samba, em especial as violas machete, têm ganhado visibilidade nos últimos anos, sobretudo, após a inclusão da revitalização da construção artesanal de violas de samba no plano de salvaguarda previsto como uma das ações do processo de patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano. Diversos projetos culturais previram em suas atividades a retomada dessa prática artesanal, e esse longo processo tem culminado em construções recentes de violas de samba. Neste contexto, a presente pesquisa buscou entender qual o grau de participação e atuação de sambadeiras, sambadores, violeiros e construtores nesse longo processo que dura há cerca de vinte anos. A investigação procurou contribuir com o processo de retomada da construção artesanal de violas de samba condensando boa parte da bibliografia sobre o assunto e informações que possam ser adicionadas aos debates sobre como tem se dado a retomada desta prática artesanal.

Palavras-chave: organologia; luteria; samba de roda.

ABSTRACT

The *violas de samba* of the Recôncavo Baiano are not just sound-producing objects. They can carry in their materiality affective, symbolic, sacred, historical and constructive traits that are part of the cultural identity of *sambadores* and *sambadeiras* of *sambas de roda* practiced in the northern Recôncavo. Not only the instruments themselves, but also the objects used in their construction can be seen as significant materials that form part of Brazil's musical heritage. Based on discussions about construction technologies, biographical aspects of the builders, local terminology for instruments and the parts that make them up, and the valorization of collections that include violas de samba and associated objects, the present work tried to develop an organological narrative focusing on the construction of *violas de samba*, their builders and the social and cultural contexts in which these artisanal practices have been developed. Through analyses of verbal, visual and documentary data collected throughout the research, as well as methodologically organized studies of violas with histories known to be linked to *sambas de roda* in two collections, *Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga* and *Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!*, it was possible to interpret that *violas de samba* can present particular sizes, ornaments and construction technologies that dialogue with the trajectories of the main builders studied. In addition, *violas de samba*, especially *violas machete*, have gained visibility in recent years, especially after the inclusion of the revitalization of their artisanal construction in the safeguarding plan provided as one of the actions in the heritage process of *samba de roda* in the Recôncavo Baiano. Various cultural projects have included the revival of this artisanal practice in their activities, and this long process has culminated in the recent construction of *violas de samba*. In this context, this research sought to understand the degree of participation and action of *sambadeiras*, *sambadores*, *violeiros* and builders in this long process, which has been going on for around twenty years. The research sought to contribute to the process of resuming the artisanal construction of *violas de samba* by condensing much of the bibliography on the subject and providing information that can be added to the debates on how the resumption of this artisanal practice has taken place.

Keywords: organology; guitar making; *samba de roda*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Representação de cordofones portugueses.	46
Figura 2 - Viola I. Detalhe do rastilho ou cavalete móvel localizado entre o cavalete e a boca.	47
Figura 3 - Violão manufaturado por Tranquilo Giannini (SP) e violas três- quartos e machete construídas por Clarindo dos Santos (BA).	52
Figura 4 - Instrumentos pertencentes ao território caiçara.	54
Figura 5 - Fôrma de viola três-quartos pertencente ao Memorial Zé Carpina.	60
Figura 6 - Viola II. Detalhe da fixação das cordas em cordal.	61
Figura 7 - Três violas (ou liginas) coletadas por Camargo Guarnieri em 1937.	64
Figura 8 - Violeiro no sertão de Pernambuco. Segunda metade do século XIX.	67
Figura 9 - Imigrantes portugueses em viagem ao Brasil portando duas violas braguesas.	68
Figura 10 - Parte do acervo coletado por Ralph Waddey de itens relativos ao trabalho de Clarindo dos Santos.	81
Figura 11 - Envergamento das laterais apoiadas pela face externa da fôrma. Zé Carpina. Amélia Rodrigues (BA).	91
Figura 12 - “Gastalho” e demonstração do local onde é usado. Zé Carpina. Amélia Rodrigues (BA).	92
Figura 13 - Decalque da fôrma de viola três-quartos de Zé Carpina.	93
Figura 14 - "Encavernamento" do contra-poste na “sanéfula”.	93
Figura 15 - Tonho de Duca em sua oficina de construção e restauração de violas. São Francisco do Conde (BA).	99
Figura 16 - Cravelhas construídas por Clarindo dos Santos, à esquerda, e Tonho de Duca, à direita.	104
Figura 17 - “Du” Gomes, Milton Primo, Zé De Lelinha e “Deni” Gomes na frente da casa do violeiro Zé de Lelinha.	105
Figura 18 - Ornamentos de tampos das violas II, à esquerda e III, à direita.	118
Figura 19 - Mãos das violas II, à esquerda e III, à direita.	118
Figura 20 - Ornamentos de tampo em Tonho de Duca. Violas VIII, IX e X.	120

Figura 21 - Viola XVI. Detalhe da incrustação de fios de piaçaba no tampo.	120
Foto 1 - Viola I. Detalhe do tampo. Coletada por Camargo Guarnieri em 1937, em Salvador (BA).	146
Foto 2 - Viola I. Detalhe do encontro entre o tampo e a escala.	146
Foto 3 - Viola II. Detalhe de tampo e braço. Construída, provavelmente, por Inácio Telles de Sousa, em 1930. Coletada por Camargo Guarnieri em 1937. Salvador (BA).	147
Foto 4 - Viola II. Detalhe do encontro entre tampo e escala.	147
Foto 5 - Viola III. Construída, provavelmente, por Inácio Telles de Sousa, em 1933. Coletada por Camargo Guarnieri em 1937. Salvador (BA).	148
Foto 6 - Viola III. Detalhe de tampo com incrustação.	148
Foto 7 - Viola IV. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, entre 1960 a 1980, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA).	149
Foto 8 - Viola IV. Parte traseira do instrumento.	149
Foto 9 - Viola V. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, entre 1960 a 1970, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA). Viola utilizada por Zé de Lelinha.	150
Foto 10 - Viola V. Parte traseira do instrumento.	150
Foto 11 - Viola VI. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, na década de 1960, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA). Viola apelidada “Teresa”.	151
Foto 12 - Viola VI. Parte traseira do instrumento.	151
Foto 13 - Viola VII. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA). Viola utilizada por Milton Primo.	152
Foto 14 - Viola VII. Parte traseira do instrumento.	152
Foto 15 - Viola VIII. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA).	153
Foto 16 - Viola VIII. Detalhe de ornamento do tampo.	153
Foto 17 - Viola IX. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA).	154
Foto 18 - Viola IX. Parte traseira do instrumento.	154

Foto 19 - Viola X. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA).	155
Foto 20 - Viola X. Parte traseira do instrumento.	155
Foto 21 - Viola XI. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA).	156
Foto 22 - Viola XI. Detalhe do fundo do instrumento.	156
Foto 23 - Viola XII. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA).	157
Foto 24 - Viola XII. Detalhe do fundo do instrumento.	157
Foto 25 - Viola XIII. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA).	158
Foto 26 - Viola XIII. Parte traseira do instrumento.	158
Foto 27 - Viola XIV. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA).	159
Foto 28 - Viola XIV. Parte traseira do instrumento.	159
Foto 29 - Viola XV. Construída por Rodrigo Chaves Veras, em 2012. Recife (PE)	160
Foto 30 - Viola XV. Parte traseira do instrumento.	160
Foto 31 - Viola XVI. Construída por José Bernardo Cupertino Dos Santos, “Zé Carpina”, em 2021. Amélia Rodrigues (BA).	161
Foto 32 - Viola XVI. Parte traseira do instrumento.	161
Foto 33 - Viola XVII. Construída por José Bernardo Cupertino Dos Santos, ”Zé Carpina”, em 2021. Amélia Rodrigues (BA).	162
Foto 34 - Viola XVII. Parte traseira do instrumento.	162
Foto 35 - Acervo de violas de samba do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! Roupas pertencente a Zé de Lelinha. São Francisco do Conde (BA).	166
Foto 36 - Oficina de construção de violas, em São Francisco do Conde (BA).	166
Foto 37 - Detalhes de partes das violas em construção. Oficina de construção de violas de São Francisco do Conde (BA).	167
Foto 38 - Memorial Zé de Lelinha. São Francisco do Conde (BA).	167
Foto 39 - Memorial Zé Carpina. São Francisco do Conde (BA).	168

Foto 40 - Memorial Zé Carpina. Detalhes de ferramentas.	168
Foto 41 – Ferramentas Zé Carpina. Fôrmas de violas três-quartos.	169
Foto 42 - Ferramentas Zé Carpina. “Gramim” utilizado para escarear tampos para futura incrustação de adornos.	169
Foto 43 - Ferramentas Zé Carpina. Dois enxós utilizados para realização de esculturas.	169
Foto 44 - Ferramentas Zé Carpina. Compasso feito em ferro, utilizado para abrir cavas e fazer marcações circulares.	170
Foto 45 - Ferramentas Zé Carpina. Plaina borboleta para esculturas de superfícies arredondadas, como o braço.	170
Foto 46 - Ferramentas Zé Carpina. Serrotes.	171
Foto 47 - Ferramentas Zé Carpina. Falso Esquadro.	171
Foto 48 - Ferramentas Zé Carpina. Formão.	172
Foto 49 - Ferramentas Zé Carpina. Raspador De Ferro.	172
Foto 50 - Ferramentas Zé Carpina. Paquímetro.	173
Imagem 1 - João da Viola, ou João de Deus, tocando viola machete e, Vavá, ao seu lado.	174
Imagem 2 - Samba de roda. Detalhe para a viola “grande” localizada à esquerda com cravelhas de madeira. Cachoeira (BA).	174
Imagem 3 - Samba de roda com viola. Cachoeira (BA).	175
Imagem 4 - Machetes da Ilha de Madeira construídos na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.	175
Imagem 5 - Instrumento classificado como viola machete pertencente ao Acervo do Museu Nacional de Arqueologia/Portugal.	176
Imagem 6 - Desenho da viola pertencente a Manoel Galdino feito por Luiz Saia, 1938.	176
Imagem 7 - Manoel Galdino e Vicente José De Souza, 1938. Cajazeiras (PB).	177
Imagem 8 - Homem tocando instrumento de cordas.	177
Imagem 9 - Detalhe de viola sendo montada por construtor de Tatuí (SP).	178
Imagem 10 - Detalhe do terceiro par de cordas montado com cordas lisas.	178
Montagem 1 - Silhuetas de violas de samba.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro comparativo de medidas entre três violas	57
Quadro 2 - Medidas de violas três-quartos	59
Quadro 3 - Ficha organológica auxiliar em estudos de campo	135
Quadro 4 - Ficha organológica auxiliar em estudos de campo com comentários	139
Quadro 5 - Medidas principais nas violas pesquisadas	163

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. QUADRO TEÓRICO	23
3. METODOLOGIA	33
3.1 Dados organológicos em acervos etnográficos	33
3.2 Dados visuais, verbais e documentos textuais	39
4. DIVERSIDADE MORFOLÓGICA DE VIOLAS E CULTURAS ASSOCIADAS	43
4.1 O nome “machete” associado a instrumentos de cordas dedilhadas	52
4.2 Outras “violas pequenas”	59
5. VIOLAS DE SAMBA DO RECÔNCAVO COMO ARTEFATOS CULTURAIS	70
5.1 Construção de violas de samba a partir de narrativas de construtores	76
5.1.1 Clarindo dos Santos: violeiro e construtor de violas de samba	77
5.1.2 Zé Carpina: “Aprendi olhando ele fazer...”	87
5.1.3 Tonho de Duca: revitalização da construção de violas machete	97
6. MATERIAIS EM VIOLAS DE SAMBA	107
6.1. Ferramentas e objetos em construções de violas de samba	108
6.2. Madeiras	111
6.3. Convenções ornamentais de tampos, mãos e traços esculturais	117
7. CONCLUSÕES – “É MUITA MANOBRA FAZER UMA VIOLA!”	122
8. REFERÊNCIAS	126
9. APÊNDICES	135
10. ANEXOS	174

1. INTRODUÇÃO¹

O samba de roda do Recôncavo Baiano foi inscrito no livro de registros das formas de expressão cultural do IPHAN em 2004. Logo em seguida, em 2006, foi publicado o Dossiê do IPHAN “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” e essa expressão cultural foi proclamada Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO (SANDRONI, 2005, 2010; IPHAN, 2006; CARMO, 2009; GRAEFF, 2015; SIQUEIRA, 2019; SANDRONI, SAMSON, 2020). Desde então, foram realizadas diversas atividades para dar apoio à continuidade do tradicional samba de roda do Recôncavo Baiano. Uma das diretrizes apontadas dentro do plano de salvaguarda foi “revitalizar no Recôncavo a feitura artesanal de violas de samba e, em especial, de machetes” (IPHAN, 2006, p.85). Este é um dos principais instrumentos musicais presentes em algumas vertentes de samba de roda, principalmente em samba chula, samba de viola ou samba amarrado (WADDEY, 1980, 1981; GRAEFF, PINTO, 2012; NOBRE, 2008, 2021; GRAEFF, 2023a).

A ação mais urgente nesta linha se refere à reprodução dos saberes relativos à viola de samba e, em particular, ao machete: o saber fazê-lo e o saber tocá-lo. Para o saber-fazer, trata-se propriamente de uma revitalização, na medida em que o último artesão de violas de samba conhecido, como já mencionado, morreu há mais de 20 anos. Assim, será necessário reconstruir violas de samba e machetes a partir dos poucos exemplares remanescentes, e com a ajuda de artesãos-luthiers que, no Recôncavo ou em outras regiões do país, ainda fazem violas similares. As violas que vierem a ser construídas por esses artesãos serão, é claro, testadas pelos sambadores para posterior aperfeiçoamento (IPHAN, 2006, p.87-88)

A partir do trecho citado, percebe-se que a salvaguarda do saber tocar e do saber fazer violas de samba está intimamente ligada à presença do objeto viola, ao ofício do construtor, às práticas musicais associadas e à memória de sambadores, sambadeiras e violeiros. Apesar da bibliografia considerável produzida sobre violas de samba (WADDEY, 1980, 1981; IPHAN, 2006; NOBRE, 2008, 2021; GRAEFF, PINTO, 2012; DÖRING, 2016, 2018; LIMA, 2018; MARQUES, 2021; GRAEFF, 2023, 2023a), entre elas violas machete, evidencia-se uma carência de estudos que abordem como assuntos norteadores construções de violas de samba e suas relações com a sociedade e culturas associadas. Em todo caso, autores que realizaram pesquisas sobre violas em sambas de roda do Recôncavo Baiano incluíram em suas análises informações sobre construções artesanais que encontram-se dispersas na bibliografia.

O etnomusicólogo Ralph Waddey foi um dos pioneiros em estudos sobre violas em sambas de roda no Recôncavo. Em dois artigos publicados no início da década de 1980, o

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

autor escreve resultados de pesquisas de campo que tinham como foco o estudo de violas, relevando atenção ao uso destas em seus contextos culturais particulares (WADDEY, 1980, 1981). O termo “viola de samba” utilizado pelo autor se refere a diferentes instrumentos de cordas dedilhadas manufaturados e usados em sambas de roda no Recôncavo Baiano e Salvador (BA). Nesse sentido, na presente dissertação adotei o termo “viola de samba” para me referir a diversos cordofones identificados e usados por violeiros que registram o uso desses instrumentos em distintas categorias de sambas de roda do Recôncavo Baiano. Portanto, as violas de samba podem ser compreendidas como artefatos culturais identitários de expressões musicais genericamente conhecidas como sambas de roda.

Os estudos sobre a prática artesanal de construção de violas de samba realizados por Ralph Waddey foram feitos a partir do contato com o construtor de violas Clarindo dos Santos, nascido em 1922 e falecido entre os anos de 1978 e 1980. “Clarindo da Viola”, como era conhecido, vendia seus instrumentos em casa e em bancas de feiras na região de Santo Amaro da Purificação (BA). Em pesquisas realizadas no Bairro Alto da Santa Cruz, em Salvador, Ralph Waddey menciona a presença de instrumentos construídos por Clarindo que teriam sido levados à capital baiana por migrantes vindos de Santo Amaro (WADDEY, 1980, p.197-199). De acordo com Waddey, no começo da década de 1980, já se percebia a substituição de violas construídas artesanalmente pelas chamadas violas de fábrica com um certo domínio da chamada “viola paulista”, nome adotado na região para designar violas produzidas em escalas fabris (WADDEY, 1980, p.197). Dentre as violas de samba construídas artesanalmente por Clarindo dos Santos, Ralph Waddey (1980) destaca a viola machete e a viola três-quartos. Sobre aspectos físicos dos instrumentos, o autor compartilha informações como o comprimento total, a largura do bojo maior, a largura do bojo menor, a largura da cintura, o comprimento do braço (WADDEY, 1980, p. 201). Provavelmente, as medidas descritas pelo autor foram provenientes de estudos em instrumentos adquiridos junto ao construtor. Portanto, o trabalho realizado por Ralph Waddey se apresenta como uma das primeiras pesquisas de campo sobre violas de samba, trazendo informações sobre madeiras empregadas na construção além de descrições sobre usos e funções dos instrumentos em sambas de viola. O autor realizou registros em áudio, fotografias, entrevistas, além de ter adquirido acervo relativo ao ofício de Clarindo dos Santos, após o falecimento do mesmo. Neste acervo, hoje localizado em Gloucester, Massachusetts, nos Estados Unidos, constam violas prontas, semiacabadas e objetos relativos à construção como ferramentas e moldes. O repatriamento dos objetos e documentos do acervo tem sido objeto de reivindicação por parte das Sambadeiras e Sambadores do Estado da Bahia (RAMASSOTE, 2021) através da

representação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). Pesquisas a serem realizadas no acervo relativo à obra de Clarindo dos Santos poderiam ajudar a elucidar métodos de construção, esclarecer informações biográficas do construtor, bem como sugerir possibilidades de análise de ferramentas utilizadas e instrumentos finalizados². “Clarindo da Viola” é lembrado até hoje por sambadores e sambadeiras de São Francisco do Conde (BA) como um dos construtores e fornecedores principais de violas na região, além de excelente violeiro. Apesar de não haver questionamento quanto à representatividade de sua obra, a pesquisa que deu base à elaboração da presente dissertação identificou outras violas de samba com características morfológicas, estéticas e construtivas distintas dos instrumentos remanescentes de autoria de Clarindo.

O violeiro e etnomusicólogo Cássio Nobre (2008, 2021) dedicou parte de seus estudos a aspectos da organologia de violas de samba, identificando e analisando partes que as constituem, afinações encontradas e contextos relativos ao fazer artesanal. O autor traça aspectos biográficos dos construtores Clarindo dos Santos, Tonho de Duca e Zé Carpina, e ressalta dois projetos que trabalharam com a revitalização da construção artesanal de violas: o “Projeto Oficina de Violas Machete”, ocorrido entre 2010 e 2015, na sede da ASSEBA, em Santo Amaro da Purificação; e o Projeto Essa Viola dá Samba!, desde 2014 até os dias atuais, gerido pela Associação Cultural José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha), em São Francisco do Conde (NOBRE, 2021, p. 26-71). A abordagem do autor sobre violas de samba e relações culturais com diversas manifestações musicais do Recôncavo constitui uma referência sobre uso e função desses instrumentos em comunidades de samba de roda da região estudada.

Nina Graeff (2015, 2023, 2023a) vem contribuindo com a bibliografia sobre violas de samba, em especial viola machete. Mais recentemente, a autora vem apresentando temas renovados aos debates sobre construções de violas machete, dedicando parte de suas reflexões a aspectos contemporâneos de adaptações, substituíbilidade e processos recentes de padronizações em instrumentos musicais. A partir de uma perspectiva transcultural, a autora reconhece processos dinâmicos de adaptação nos campos da performance e construção de violas machete através do cruzamento de informações provenientes de registros históricos e iconográficos, coletas de dados em campo com sambadores e construtores de viola, análise do acervo coletado no Recôncavo Baiano, na década de 1980, pelo etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto. Assim, a viola machete no samba de roda é vista a partir de uma perspectiva

2 Ralph Waddey faleceu no dia 1º de agosto de 2019. A partir de contato com pessoas próximas aos familiares do etnomusicólogo, existe o interesse da família em repatriar o acervo ao território brasileiro, cabendo a segurança de que os itens do acervo sejam corretamente armazenados e disponíveis para pesquisas.

afrocentrada em processos musicais africanos e afro-diaspóricos tendo sido identificados, em parceria com Tiago de Oliveira Pinto, princípios rítmicos africanos associados aos toques de machete (GRAEF, PINTO, 2012, p. 81-85). A autora identifica técnicas e musicalidades de matrizes africanas ligadas ao uso deste instrumento, apesar de uma atribuída origem europeia, sugerindo processos de adaptação e ressignificação observados em violas machete do samba de roda: “teriam diversos instrumentos africanos simplesmente desaparecidos do Brasil junto com suas práticas, ou sido constantemente reconfigurados e ressignificados de acordo com os contextos em que se inscreviam e seguem se inscrevendo?” (GRAEFF, 2023a, p. 10). Portanto, a viola machete do Recôncavo Baiano seria um desses instrumentos que teriam sido ressignificados e reconfigurados em território do Recôncavo. A valorização e aproximação da pesquisadora com violeiros que não tiveram destaque no processo de patrimonialização do samba de roda, como seu Celino, seu Aurino, Jaime do Eco, bem como acesso e repatriação parcial do acervo recolhido por Tiago de Oliveira Pinto, realizada pela autora, tem trazido novos dados e interpretações sobre uso e construções de violas machete.

Desde o reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, a revitalização da construção artesanal de violas de samba tem sido almejada. A ausência de acompanhamento técnico e a descontinuidade de apoio de políticas públicas têm dificultado uma revitalização longa e duradoura apesar dos esforços de instituições, construtores, violeiros, sambadores, sambadeiras, colaboradores (VERAS, 2022). Em todo o caso, atualmente, se percebe uma produção artesanal de violas de samba com certa regularidade por construtores que trabalham em diversos locais do Brasil³. As violas artesanais ligadas ao samba de roda do Recôncavo Baiano têm ganhado visibilidade, sobretudo, após as ações de retomada da construção do instrumento, a partir de 2014, pelo Projeto Essa Viola Dá Samba!. Além do fundamental apoio da comunidade de sambadores e sambadeiras de São Francisco do Conde, o projeto tem recebido destaque pela comprometida gestão compartilhada e participativa dos seus atores (PRIMO, SIQUEIRA, 2020). A Associação Cultural Zé de Lelinha, uma das Casas do Samba ligadas à ASSEBA, e o Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! hoje são centros de referência em trabalhos voltados à retomada da construção artesanal de viola machete no território do Recôncavo Baiano. Os trabalhos das referidas instituições visam, sobretudo, a reinserção desse instrumento em grupos de samba chula na região e o incentivo à transmissão do saber fazer e tocar.

3 Os principais construtores levantados pela pesquisa são Zé Carpina, Adson Santana, Enoque Andrade, Uthan da Viola e, em parceira, Eduardo Silva e Raniere Lacerda, na Bahia; Gustavo Santana, em Goiás; Luciano Queiroz, em São Paulo; Luís Armando, em Minas Gerais.

Meus primeiros contatos com o mundo da construção de instrumentos de cordas dedilhadas se deu em 2007, quando ingressei nos cursos regular e de extensão em viola de dez cordas no Conservatório Pernambucano de Música, tendo como professor o violeiro Adelmo Arcoverde. À procura de um “bom instrumento”, fui orientado a procurar instrumentos construídos por *luthiers*. Durante levantamento de construtores para a confecção do instrumento vi, pela primeira vez, algumas fotos de instrumentos em construção e fiquei curioso sobre o ofício. Várias das ferramentas vistas eu tinha tido contato a partir da observação de pequenos trabalhos manuais de marcenaria exercidos por meu pai que, inclusive, possuía algumas das ferramentas. Procurei me informar como e aonde aprender o ofício. Foi então que conheci meu Mestre, Lúcio Jacob, que me recebeu na sua oficina e me aceitou como aprendiz. Meu interesse era aprender a fazer violas. Além da construção em si e dos princípios estruturais e acústicos em instrumentos de cordas dedilhadas, Lúcio Jacob me forneceu informações sobre escolha de madeiras e características físicas para cada parte dos instrumentos, etapas de construção, ferramentas necessárias, tecnologias construtivas, rede de fornecedores, comercialização dos instrumentos, relacionamentos com músicos. Após alguns encontros e construção de cerca de cinco violas, todas orientadas presencialmente por Lúcio Jacob, montei e inaugurei minha primeira oficina de construção no município de Paudalho (PE), em localidade conhecida como Aldeia, em 2010. No mesmo ano, comecei a construir violas de dez cordas e violões de seis e sete cordas de maneira “autônoma”.

Contemporaneamente às construções dos instrumentos, identifiquei a presença de violas em diversas expressões musicais no Nordeste brasileiro. Foi então que conheci as violas de samba. Fui ao Recôncavo, em Santo Amaro da Purificação e São Francisco do Conde, pela primeira vez em 2012. Após constatar a carência do fornecimento do instrumento, me aproximei da comunidade de sambadeiras e sambadores em São Francisco do Conde/BA, em especial do violeiro Milton Primo e integrantes da Associação Cultural Zé de Lelinha. O meu desejo de ser um colaborador nessa ação coletiva de retomada da construção e valorização do uso da viola machete em grupos de samba chula foi concretizado com a construção da primeira viola machete encomendada pelo violeiro Milton Primo, concluída em 2012. Para tanto, realizei pesquisa e análise estrutural de características físico acústicas de duas violas cedidas pelo próprio Milton Primo construídas por Clarindo dos Santos que não estavam em condição de uso⁴. A partir da aprovação do instrumento pela comunidade de sambas em São Francisco do Conde/BA reconheci que poderia colaborar fornecendo tais

4 Ver: <https://corpodusom.blogspot.com/2013/06/viola-machete-construida-para-milton.html>. Último acesso em 10/02/2022.

instrumentos a interessados. Pouco tempo após entrega da viola machete para Milton Primo, fui convidado pelo violeiro para coordenar as ações de ensino da construção da viola machete a dez aprendizes ligados a comunidades de Sambas de Roda de São Francisco do Conde e região.

Entre 2014 e 2016, participei, então, das ações ligadas à construção artesanal da viola machete do Recôncavo Baiano como colaborador do Projeto Essa Viola dá Samba!, no qual fui mentor e professor das atividades de capacitação de novos artesãos, além de coordenar a montagem da Oficina de Construção de Violas Machete (VERAS, 2015). Atualmente, a oficina funciona no Bairro do Gurujé, em São Francisco do Conde, como um dos eixos de atuação do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! sob os cuidados dos construtores Adson Santana e Enoque Andrade e supervisão de Milton Primo e da Associação Cultural Zé de Lelinha, liderada por Jane Reis, filha do violeiro Zé de Lelinha. Este violeiro teve importância fundamental nas pesquisas realizadas para a elaboração do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano do IPHAN (IPHAN, 2006, p.88-93). Durante a pesquisa para a elaboração do Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Zé de Lelinha, que tocava com violas construídas por Clarindo dos Santos, foi o principal violeiro estudado e era, provavelmente, o único ativo entre grupos tradicionais de samba chula que possuía o instrumento em bom estado de uso (SANDRONI, 2010, p.379). Ao longo do biênio 2014-2016, foram construídas por mim e meus ex-alunos mais de 30 violas que tiveram como referência instrumentos construídos, provavelmente entre os anos 1960 e 1980, por Clarindo dos Santos. Nossos esforços foram reconhecidos pela ASSEBA no último trabalho publicado sobre a revalidação do título de Patrimônio Oral e Imaterial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano:

foi em São Francisco do Conde, cidade do violeiro José Vitório dos Reis, na Associação Cultural Casa do Samba Zé de Lelinha, que se consolidou de fato a salvaguarda do machete e do aprendizado do saber tocar o instrumento (...) a partir do Projeto Essa Viola Dá Samba! realizado de 2014 a 2016 com o apoio da PETROBRAS que houve um amadurecimento da ação. O trabalho envolveu a capacitação de um grupo produtivo de artesãos que construíram violas. Parte dessas violas foram doadas aos Mestres e grupos que fazem o samba chula, mas que não tinham o instrumento. Outra parte foi vendida para geração de renda para os artesãos. (MARQUES, 2021, p.93-94)

Além de reconhecimentos por parte da ASSEBA e do IPHAN, este último enfatizando a gestão compartilhada e participativa pelos detentores dos saberes ligados à construção e execução instrumental da viola machete (PRIMO, SIQUEIRA, 2020), o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC/BA) aprovou, em janeiro de 2022, o “Registro Especial do Modo de Saber e Fazer a Viola Machete” (IPAC, 2022). Dentre os

desdobramentos que o Projeto Essa Viola Dá Samba! propiciou destaque a reinserção do uso do instrumento por grupos de samba chula⁵, a doação de violas a violeiros que tocavam mas não possuíam violas em estado de uso⁶ e a formação de uma geração de violeiros através de aulas ministradas pelo violeiro Milton Primo na Associação Cultural Zé de Lelinha utilizando como ferramenta didática dez violas construídas entre 2014 e 2016 para essa finalidade.

O presente trabalho buscou investigar aspectos organológicos em violas de samba, técnicas e ferramentas relativas à construção artesanal mantidas e transformadas por construtores em diálogo com a memória de detentores desse saber e saberes associados. O objetivo principal da pesquisa foi analisar construções de violas de samba manufaturadas artesanalmente investigando mudanças/permanências em aspectos físicos de instrumentos levantados durante a pesquisa. Outros objetivos específicos foram: analisar partes dos instrumentos com atenção aos materiais e métodos construtivos; investigar aspectos materiais e imateriais em transmissões de saberes construtivos; e inserir as violas de samba no debate mais amplo sobre o desenvolvimento das construções artesanais de violas no Brasil.

Após este capítulo introdutório, no capítulo 2 busco esclarecer os principais referenciais teóricos que deram base à pesquisa. Elliott Bates (2012) e Febo Guizzi (1985, 2002, 2012, 2017) trazem contribuições advindas do diálogo entre a organologia e a etnomusicologia. Aaron García Ruiz, construtor espanhol de instrumentos de cordas dedilhadas, propõe um protocolo de estudos de cordofones (RUIZ, 2017, p.40-67) que foi, em parte, utilizado para a análise dos instrumentos musicais estudados. A metodologia utilizada será abordada no capítulo 3. A revisão bibliográfica realizada forneceu um quadro de informações dispersas na bibliografia sobre construção artesanal das violas de samba que compuseram pontos de partida para a pesquisa. Além de estudos organológicos propriamente ditos realizados em violas do “Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga”, em São Paulo (SP), e do acervo do “Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!”, em São Francisco do Conde (BA), foram considerados dados provenientes de entrevistas com construtores, violeiros, sambadores e sambadeiras, fotografias, material áudio visual e documentos associados. O capítulo 4, “Diversidade morfológica de violas e culturas associadas” trata de

5 Em São Francisco do Conde (BA), inseriram violas machete os grupos Samba Chula Renovação, Samba Chula Poder do Samba, Samba Chula Filhos de Zé, além do grupo mirim Samba Chula Flores da Pitanga. Em Terra Nova (BA), Samba Chula Filhos da Terra com seu Celino tocando tanto viola machete quanto viola “paulista” e, em Maracangalha, o grupo Filhos de Maracangalha com seu Aurino na viola.

6 Em 2016, os então alunos da capacitação em construção de violas machete construíram em dupla, sob minha supervisão, cinco violas a serem doadas a violeiros levantados durante a realização das atividades do biênio 2014-2016: Aurino, de Maracangalha (BA); Celino, de Terra Nova (BA); Ferrolho, de Muritiba (BA), Manoel, de São Sebastião do Passé (BA), Cristovão, de Conceição do Jacuípe (BA).

um balanço organológico de cordofones tendo como fio condutor o nome machete associado a instrumentos de cordas dedilhadas e aspectos construtivos semelhantes, ou complementares, aos observados nas violas de samba levantadas. O capítulo 5, “Violas de samba do Recôncavo como artefatos culturais”, busca captar traços de memórias relativas à construção de viola a partir de narrativas de detentores do saber fazer e saber tocar violas de samba, construtores, sambadores, sambadeiras e violeiros ligados a grupos de samba chula de São Francisco do Conde e região. O capítulo busca valorizar tecnologias construtivas identificadas, nomes locais para os instrumentos e partes que os compõem, ferramentas utilizadas em suas construções e aspectos dos modos de transmissão do saber fazer violas de samba identificados pela pesquisa. Já o capítulo 6, “Materiais em violas de samba”, busca sintetizar a análise dos elementos constitutivos dos instrumentos pesquisados, bem como de objetos associados relativos à construção. Neste sentido, são discutidas mudanças e permanências em aspectos físicos e construtivos observadas em violas de samba. No capítulo 7, “É muita manobra fazer uma viola!”, teço as considerações finais.

Algumas questões norteadoras da pesquisa destacam problemas que buscaram ser investigados: quais os principais métodos de construção adotados pelos construtores de violas de samba? Existem semelhanças e/ou rupturas dos aspectos físicos dos instrumentos construídos em diferentes épocas? Quais são os principais materiais usados? No que diz respeito aos aspectos físicos, existem padrões e normatizações? Sobre o cumprimento das etapas de construção de violas de samba, quais são as diferenças e semelhanças entre os distintos construtores? Quais são as referências hoje adotadas para a (re)construção de violas de samba? Qual o papel dos violeiros nos processos de transformação/conservação destes instrumentos? Esta dissertação, entendida como mais um desdobramento desse trabalhoso e longo processo de revitalização da construção artesanal de violas de samba, busca contribuir com interpretações que possam inserir o olhar do construtor em narrativas sobre os referidos instrumentos e seus processos de construção. Certamente, esses assuntos não se encerram e pretendo trazer discussões que possam somar não só à bibliografia sobre violas de samba, mas estender as reflexões a outras violas brasileiras e instrumentos musicais representativos de expressões musicais de tradição oral.

2. QUADRO TEÓRICO

A organologia contribui com a musicologia sistemática desde meados do século XIX e vem passando por um processo de transformação do ponto de vista teórico-metodológico ao longo do século XX e XXI. Os autores mais representativos da organologia clássica, Eric Hornbostel e Curt Sachs, contribuíram com o estudo de instrumentos musicais priorizando análises de aspectos acústicos e estabelecendo critérios relativos “aos comportamentos fundamentais implementados pelo ser humano para produzir sons com os instrumentos”⁷ (GUIZZI, 2002, p.22). O sistema classificatório Hornbostel-Sachs divide os instrumentos em quatro classes principais: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones (SACHS, 1980, p. 539-555). Posteriormente, foram acrescentados pelos autores Francis Galpin e Dale Olsen os eletrofones e corpopones (CASTRO, 2016, p.128).

A relação da organologia com a etnomusicologia como campos de conhecimentos complementares varia ao longo das mudanças nas lógicas internas das disciplinas. Alan Merriam (1990, p.21-34) faz uma síntese de mudanças de paradigmas em estudos etnomusicológicos⁸, incluindo as contribuições de Sachs e Hornbostel como importantes para os estudos organológicos. Para Merriam, os autores elegem os objetos musicais, notadamente instrumentos musicais, como primeiro plano de estudos musicológicos. O caráter universal e inclusivo do sistema classificatório proposto por Sachs e Hornbostel permitiu que ainda hoje esse sistema seja referência para coleções de instrumentos musicais em museus e acervos.

A partir do reconhecimento de contribuições das ciências humanas, a organologia vem dialogando com abordagens que valorizam a participação de atores sociais e identificam processos culturais ligados aos instrumentos musicais (SATOMI, POTIGUARA, 2019, p.124-126). A organologia cultural é uma das abordagens possíveis para se pensar instrumentos em sociedade e pode ser sintetizada como “o estudo dos instrumentos musicais que compreende não apenas a classificação pelas propriedades físicas e acústicas, mas, também o seu entorno espacial, temporal e humano” (SATOMI, POTIGUARA, 2019, p.126). Outra contribuição da etnomusicologia aos estudos organológicos foi realizada por Anthony Seeger que sugere questões sobre o saber fazer instrumentos musicais e as práticas culturais associadas: “Quem faz, quem toca, quando, onde, como e porquê? Como são produzidos e tocados os instrumentos e por que razão isso é feito de uma maneira e não de outra?” (SEEGER, 1986,

7 Do original: “alle condotte fondamentali messe in atto dall’uomo per produrre suoni con gli strumenti” [tradução feita pelo autor].

8 A primeira edição *The antropology of Music* foi publicada em 1964. Portanto, a revisão dos percursos da disciplina etnomusicológica elaborada por Merriam compreende os primeiros esforços da disciplina, no final do século XIX até 1964.

p.175). Neste sentido, Seeger propõe uma perspectiva investigativa organológica atenta às formas de organização e aos processos de transformação das sociedades.

Já o etnomusicólogo Febo Guizzi (2002), sobre instrumentos musicais em cultura e o sentido social da presença destes em atividades humanas, sugere: “os instrumentos musicais são objetos complexos, nos quais se somam aspectos construtivos, funcionais, acústicos, musicais, comunicativos, formais, estéticos, simbólicos”⁹ (GUIZZI, 2002, p.23). O autor sugere seis áreas descritivas e problemáticas que poderiam guiar reflexões sobre significados culturais de instrumentos em sociedade: terminologia (denominação dos instrumentos e partes que lhe compõem); ergologia e tecnologia (processo construtivo); potencialidade musical e técnica de execução; repertório; uso e papel social; perfil histórico e difusão geográfica (GUIZZI, 2002, p.26-58). Dois conceitos relativos ao processo construtivo de instrumentos musicais, ergologia e tecnologia, discutidos por Febo Guizzi (2002) me auxiliaram para levantar questões sobre o estudo da cultura material aplicado à construção de violas de samba:

a etno-organologia geralmente distingue entre os conceitos de ergologia e tecnologia para se referir, por um lado, ao conjunto de atividades nas quais se concretiza o processo de construção dos instrumentos, em relação com os materiais utilizados, as específicas ações de trabalho e as ferramentas utilizadas e, por outro lado, às normas transmitidas, às competências específicas dos construtores, à sua visão de ‘fazer’ e aos códigos gerais de conduta onde se realiza o fazer, que presidem à realização do instrumento. (...) A ergologia pode ser em grande parte inferida a partir do estudo analítico (...) do instrumento dado (realizado por meio de medições, análise dos materiais utilizados). (...) A tecnologia se revela só parcialmente através dos vestígios reificados incorporados no instrumento; ela precisa mais apropriadamente de uma investigação específica seja dos meios utilizados pelo construtor (...) seja de seus gestos operacionais, seja ainda (...) do conjunto de suas cognições e dos princípios de método ao qual ele se refere (...). Na etnologia se define ‘ergologia’ o estudo da cultura material dos povos. Na organologia, portanto, o termo se aplica ao estudo dos aspectos materiais da construção dos instrumentos.¹⁰ (GUIZZI, 2002, p.34)

A partir das reflexões do autor, os instrumentos podem ser concebidos como testemunhas de práticas musicais em transformação e que traços dessas mudanças podem ser

9 Do original: “gli strumenti sono oggetti complessi, nei quali si sommano aspetti costruttivi, funzionali, acustici, formali, estetici, simbolici” [tradução feita pelo autor].

10 Do original: “l’etno-organologia è usata distinguere tra i concetti di ergologia e tecnologia per riferirsi, da una parte, all’insieme delle attività in cui si concreta il processo di costruzione degli strumenti, in rapporto con i materiali usati, le specifiche operazioni lavorative e gli utensili in esse impiegati, e dall’altra, alle norme tramandate, alle competenze specialistiche dei costruttori, alla loro visione di ‘fare’ e ai codici generali di comportamento in cui si attua il fare, che presidono alla realizzazione dello strumento. (...) L’ergologia può essere in gran parte desunta dallo studio analitico (...) dello strumento dato (condotto con misurazioni, analisi dei materiali impiegati). (...) La tecnologia solo in parte si rivela attraverso le tracce reificate incorporate nello strumento stesso; essa più propriamente ha bisogno di un’indagine apposita sia dei mezzi usati dal costruttore (...) sia dei suoi gesti operativi, sia ancora (...) dell’insieme delle sue cognizioni e dei principi di metodo cui egli si attiene (...). In etnologia si definisce ‘ergologia’ lo studio della cultura materiale dei popoli. In organologia pertanto il termine si applica allo studio degli aspetti materiali della costruzione degli strumenti” [tradução feita pelo autor].

acessadas através de análise das formas estruturais dos mesmos. As qualidades materiais pertencentes aos instrumentos trazem valores estéticos que agem sobre e obedecem a sistemas culturais. “Longe de ser um mero acidente da prática musical, de fato, cada instrumento é, ao contrário, um protagonista dos eventos sociais e individuais nos quais se comunica ou se expressa por meio dos sons”¹¹ (GUIZZI, 2002, p.20). Os instrumentos musicais ocupam uma posição chave em estudos etnomusicológicos posto que por vezes podem ser os únicos testemunhos diretos de práticas musicais, sobrevivendo ao tempo e gozando de certa autonomia da transitória memória e presença humana (GUIZZI, 2002, p.18-21).

Aproximando-se ao debate sobre identificação de violas, no Brasil, percebe-se uma diversidade cultural, morfológica e estética dos instrumentos no mundo luso-brasileiro que dificulta a identificação e tem limitado pesquisas sobre cordofones conhecidos como violas (BALLESTÉ, 2009; VILELA, 2010, p. 325; CASTRO, 2016, p.134-139; CORRÊA, 2019, p.32-50; MORAES, 2020). O amplo uso do termo viola em língua portuguesa aplicado a distintos instrumentos de cordas dedilhadas não dá conta de esclarecer processos específicos ligados a normas culturais, regras, competências musicais, pertencimentos culturais e construções de singulares instrumentos em particulares contextos.

Nos últimos 20 anos, a produção bibliográfica sobre violas brasileiras tem crescido junto a pesquisas sobre a presença desses instrumentos como parte do instrumentário em distintas manifestações musicais de tradição oral. Tem ocorrido uma valorização das particularidades materiais e imateriais envolvidas nos processos construtivos de tipos de violas específicos encontrados em regiões do Brasil. A produção bibliográfica derivada de desdobramentos de políticas públicas em patrimônio cultural e imaterial têm incentivado a valorização de processos construtivos culturalmente localizados. O Dossiê “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” resalta a importância da viola machete para o Samba Chula (IPHAN, 2006); o registro do “Modo de Fazer Viola-de-Cocho”, descreve processos de construção desses instrumento ligados a manifestações do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (IPHAN, 2009); o “Dossiê para registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais” (IEPHA/MG, 2018) traz informações sobre a fabricação de violas nesse estado, em especial as chamadas “violas de Queluz”, construídas na localidade de Queluz de Minas, atual Conselheiro Lafaiete (MG) e violas construídas no Norte de Minas por construtores reconhecidos na região como Zé Coco do Riachão, Seu Minervino, Nego de

11 Do original: “Lungi dall’essere un mero incidente della pratica musicale, infatti, ogni strumento è al contrario un protagonista degli eventi sociali e individuali in cui si comunica o ci si esprime per mezzo dei suoni” [tradução feita pelo autor].

Venança; o texto descritivo do “Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural”, analisa aspectos construtivos e culturais da viola de fandango ou viola branca (IPHAN, 2011).

Recentemente, a disciplina organológica tem influenciado abordagens musicológicas que dialogam com paradigmas das ciências sociais, trazendo ao centro da discussão o papel das tecnologias em sociedade e estudos relativos à cultura material (DAWE, BENNETT, 2001; BATES, 2012; DAWE, 2013; TRESCH, DOLAN, 2013). A fim de esclarecer mudanças de paradigmas em estudos organológicos, Eliot Bates (2012) faz considerações sobre a organologia clássica, sugerindo que:

o sistema de classificação Hornbostel-Sachs não se destinava a classificar a especificidade de instrumentos únicos, mas sim destacar as semelhanças em todo o mundo dos instrumentos (...) esse modo de pensamento organológico minimiza as convenções ornamentais dos instrumentos¹² (BATES, 2012, p.379).

A partir desta reflexão de Bates, estudos organológicos podem se voltar para olhares sobre instrumentos singulares em detrimento de categorias generalizantes que poderiam ser muito variáveis entre si, como sugiro ser o caso das violas de samba. Em todo o caso, a partir de constatação da própria dimensão histórica das disciplinas musicológicas, cabe lembrar que Hornbostel e Sachs estavam inseridos em um debate mais amplo de como a musicologia comparada e a sistematização de músicas e instrumentos utilizados por culturas específicas poderiam ser classificados e catalogados. No presente trabalho, a valorização das convenções ornamentais particulares de instrumentos específicos possibilitou identificar permanências e transformações estéticas que podem ser interpretadas como símbolos de identidade de construtores de violas de samba da região do Recôncavo Baiano e Salvador.

Bates (2012) fornece elementos importantes para uma perspectiva organológica que considere relações entre humanos e objetos não-humanos. O autor aproxima sua abordagem ao trabalho de Bruno Latour e da teoria ator-rede que define um ator como não sendo nem sujeito, nem objeto, mas sim uma fonte de ação: “algo que age ou cuja atividade é reconhecida por outros. Não implica nenhuma motivação especial de atores humanos individuais, nem de humanos em geral” (LATOUR *apud* BATES, 2012, p.372)¹³. Segundo essa perspectiva, os instrumentos musicais são compreendidos como atores protagonistas de interações sociais, e “estão enredados em teias de relacionamentos complexos entre humanos

12 Do original: “The Hornbostel-Sachs system was not intended to classify the specificity of unique instruments, but rather to highlight commonalities across the world of instruments (...). This mode of organological thought downplays the ornamental conventions of instruments” [tradução feita pelo autor].

13 Do original: “something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general” [tradução feita pelo autor].

e objetos, entre humanos e humanos, e entre objetos e outros objetos¹⁴ (BATES, 2012, p.364). Além da interação entre objetos (ferramentas, instrumentos) e humanos, o autor aponta possíveis relações entre objetos e objetos no fazer artesanal de instrumentos musicais. A respeito das oficinas de construção em que realizou sua pesquisa, Bates enfatiza que a relação principal entre os objetos seria entre as ferramentas e as madeiras, e que a partir da análise dessas relações mutáveis que podem variar de construtor para construtor é possível acessar informações sobre os contextos culturais em que essas práticas são realizadas¹⁵.

Destaco, dentre os assuntos que o autor aborda, a análise sobre diversos modos de fazer o “mesmo instrumento”, o uso de ferramentas manuais ou elétricas para a realização de etapas semelhantes na construção, a relação entre artesão-ferramenta e ferramenta-madeira e o surgimento de um comércio internacional de madeiras para instrumentos musicais (BATES, 2012, p.378-384). A partir dessa perspectiva, se evidencia a presença de redes complexas de interações para que o fazer artesanal de um determinado instrumento possa ser executado. Como sugere Bates (2012), é importante examinar “a capacidade performativa e integrativa das coisas para ajudar a fazer o que chamamos de sociedade”¹⁶ (PELS, HETHERING, 2002, p.2 *apud* BATES, 2012, p.372) e “teorizar o social para incluir pessoas, animais, objetos materiais, espaços e ideias/conceitos”¹⁷ (BATES, 2012, p.372). Arjun Appadurai (1991) defende a perspectiva que as coisas possuem significados e que estes estariam inscritos em “suas formas, usos e trajetórias (...). Assim, ainda que de um ponto de vista teórico os atores codificam a significação das coisas, a partir de uma perspectiva metodológica são as coisas em movimento as que iluminam seu contexto social e humano”¹⁸ (APPADURAI, 1991, p.19). A perspectiva sobre a vida social dos instrumentos musicais proposta por Bates difere da abordagem de Appadurai sobre a vida social das coisas, na qual este último prioriza o olhar sobre “a circulação de mercadorias na vida social onde o que cria a ligação entre troca e valor é a política”¹⁹ (BATES, 2012, p.372). A vida social dos instrumentos musicais, em Bates,

14 Do original: “are entangled in webs of complex relationships—between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects” [tradução feita pelo autor].

15 O autor concentra sua pesquisa sobre o instrumento musical “Saz”, da Turquia e estende suas reflexões para estudos de outros instrumentos musicais.

16 Do original: “the performative and integrative capacity of ‘things’ to help make what we call society” [tradução feita pelo autor].

17 Do original: “theorizing the social to include people, animals, material objects, spaces, and ideas/concepts” [tradução feita pelo autor].

18 Do original: “sus formas, usos y trayectorias (...) Así, aunque desde un punto de vista teórico, los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano” [tradução feita pelo autor].

19 Do original: “the circulation of commodities in social life” where “what creates the link between exchange and value is politics” [tradução feita pelo autor].

pode ser entendida como a análise de relações entre humanos e objetos não humanos, destacando quais são esses objetos e como eles se relacionam.

Ao estender as reflexões sobre a vida social do *saz* turco para outros instrumentos, Bates (2012, p.387-388) sugere questões que podem contribuir com uma “organologia viva, atenta não apenas à vibração dos estilos musicais e dos músicos vivos, mas também à vida vibrante do mundo material”²⁰ (BATES, 2012, p.387). Bates atribui importância às relações sociais mobilizadas em torno dos objetos e do poder-coisa que eles possuem:

Porque alguns instrumentos musicais estão presos em uma teia alegórica repleta de simbolismos e associações simbólicas, enquanto outros comparativamente parecem carecer de referências simbólicas? Por que alguns (mas não todos) instrumentos são antropomorfizados; por exemplo, são considerados capazes de chorar ou sentir tristeza? (...). Como os fabricantes de instrumentos se relacionam com os instrumentos que fazem em diferentes estágios do processo de fabricação? (...) Como os fabricantes adaptam/respondem às mudanças nas matérias-primas disponíveis, ferramentas de construção e formas/desenhos instrumentais disponíveis para eles e subsequentemente alteram a maneira como os instrumentos são feitos?²¹ (BATES, 2012, p.387-388).

As reflexões propostas pelo autor serviram de inspiração ao presente trabalho e auxiliaram interpretações provenientes de relações entre violeiros, construtores, sambadores e sambadeiras e os “materiais viola de samba”. Essa concepção teórica contribuiu para localizar historicamente os objetos estudados em diálogo com outros dados recolhidos durante a pesquisa. Portanto, as análises da cultura material buscaram localizar os instrumentos e ferramentas como atores que participam dos processos de transformação de práticas artesanais e musicais, seja no campo da performance como nas ressignificações de usos e funções sociais que têm ocorrido com violas brasileiras, em especial violas de samba.

Sobre o diálogo entre organologia, cultura, sociedade e o papel ativo de tecnologias que influenciam a construção de instrumentos musicais, John Tresch e Emily Dolan (2013) abordam a relação entre os instrumentos musicais e os instrumentos da ciência. Os autores compreendem os instrumentos musicais como “atores ou ferramentas com alcances variáveis de atividade, com construções e definições mutáveis, e com diferentes localizações tanto nas

20 Do original: “lived organology that is attentive not just to the vibrancy of living musical styles and musicians, but also to the vibrant life of the material world” [tradução feita pelo autor].

21 Do original: “Why are some musical instruments caught in an allegorical web overflowing with symbolism and symbolic associations, while others comparatively seem to lack symbolic references? Why are some (but not all) instruments anthropomorphized; for example, being regarded as capable of crying or feeling sorrow? (...) How do instrument makers relate to the instruments they make at different stages in the making process? (...) How do makers adapt/respond to changes in the available raw materials, construction tools, and instrumental forms/designs available to them and subsequently alter the way in which instruments are made?” [tradução feita pelo autor].

formações técnicas quanto nas sociais”²² (TRESCH, DOLAN, 2013, p.281). Kevin Dawe (2013), por sua vez, discute a relação entre cultura material e instrumentos musicais com influência da perspectiva etnográfica aplicada a objetos. Sobre a agência dos instrumentos, ele pontua: “Enredados em fluxos culturais globais, mas também mantidos localmente, empoderados e agenciados, os instrumentos musicais ressoam com significado social”²³ (DAWE, 2013, p.1). Ao estudar a capacidade transcultural do violão²⁴ em comunidades do México, Jamaica, Japão e Turquia, o autor afirma:

A forma e a substância da guitarra são verdadeiramente significativas. Agora está bastante claro que no estudo da cultura material (musical) não devemos nos preocupar apenas com a forma como as pessoas fazem, trocam e consomem o mundo material, mas também como as formas materiais são centrais para a socialização dos seres humanos na cultura²⁵ (DAWE, 2013, p.22).

A partir da constatação que o violão assume distintas formas e funções sociais, nos casos estudados, Dawe (2013) busca explorar as implicações culturais e sociais dos materiais e aponta que os instrumentos musicais estão submetidos a imperativos estéticos, econômicos, políticos, éticos e ambientais. As questões levantadas sobre a ação da cultura material, em particular a agência dos instrumentos musicais em sociedade, oferecem um campo de conhecimento para interpretações sobre a importância da ausência/presença das violas de samba em comunidades de samba chula do Recôncavo Baiano.

Durante a colaboração em que participei para a revitalização da construção de violas machete em São Francisco do Conde, sobretudo entre os anos 2014 a 2016, pude vivenciar e acompanhar toda uma mobilização social em torno dos objetos que foram pensados, projetados, elaborados, construídos e tocados. Essa experiência me fornece elementos para concordar que violas de samba participaram e participam diretamente em relações humanas entre comunidades de samba de São Francisco do Conde e seu entorno. Como alerta Diana Taylor: “As práticas prosperam tanto quanto as pessoas as considerem significativas. Nada mais asseguraria suas sustentabilidades” (TAYLOR, 2008, p.102). Nesse sentido, a continuidade do uso da viola em sambas de roda do Recôncavo Baiano, em especial o samba

22 Do original: “actors or tools with variable ranges of activity, with changing constructions and definitions, and with different locations in both technical and social formations” [tradução feita pelo autor].

23 Do original: “Entangled in global cultural flows, but also held in place locally, empowered and agential, musical instruments resonate with social significance” [tradução feita pelo autor].

24 Instrumento de seis cordas simples conhecido em outras línguas como *guitarra española* em espanhol, *guitar* em inglês, *chitarra* em italiano, *guitare* em francês, *gitarre* em alemão.

25 Do original: “The guitar’s shape, form and substance are truly significant. It is now abundantly clear that in the study of (musical) material culture we should not just concern ourselves with how people make, exchange and consume the material world, but also how material forms are central to the socialisation of human beings into culture”. [tradução feita pelo autor].

chula, se deve, em parte, aos significados simbólicos que o instrumento possui e às suas funções em manifestações culturais em São Francisco do Conde e região.

A relação entre saberes culturais locais, construções de instrumentos musicais e materialidades envolvidas no saber fazer também é presente em estudos sobre rabecas brasileiras. Observa-se que uma das principais características desses instrumentos, presentes em diversas regiões do Brasil, é a diversidade morfológica, estética, construtiva de seus elementos. A respeito de processos de construção de rabecas, em especial rabecas de fandango construídas na Ilha dos Valadares (PR), Juarez Bergmann Filho (2016) aponta para a relação direta entre práticas construtivas e produção cultural de comunidades envolvidas:

Estas práticas são acionadas a partir dos diversos saberes populares e transitam em diversas áreas do conhecimento transmitidos através de gerações, por meio de narrativas, verbais e não verbais, e então aplicadas no dia a dia nos processos de construção (...). Os saberes interferem diretamente no conceito da construção dos instrumentos musicais, desde a escolha dos materiais utilizados, definição de formas e decoração, até a maneira como esses artefatos são produzidos e utilizados (BERGMANN FILHO, 2016, p.16).

Como visto no trecho acima, saberes ligados a construções de instrumentos podem estar inseridos em áreas do conhecimento mais amplas que circulam entre as culturas nas quais os sujeitos envolvidos nesses fazeres artesanais estão inseridos. A diversidade de formatos, técnicas e ornamentos em rabecas brasileiras foi trabalhada por Jorge Ventura de Moraes, Ícaro Costa e Mayara Barbosa (2020) na análise dos processos construtivos de dois artesãos de rabecas de diferentes regiões de Pernambuco: Zé de Nininha, de Ferreiros (PE) e Claudio Rabeca, de Olinda (PE). Para os autores, a diversidade constitui uma das características da rabeca “fazendo com que ela seja inserida na cultura popular de tal forma que, não existindo padronização técnica, passa por um grande processo de variação nos seus processos construtivos e em suas características estéticas e estruturais” (MORAIS, COSTA, BARBOSA, 2020, p.147). Uniformizar padrões construtivos em instrumentos musicais ligados à música de tradição oral significaria perder a oportunidade de valorizar a diversidade de construtores, técnicas construtivas, particularidades regionais, manifestações musicais associadas, usos de bens naturais e memórias do saber fazer instrumento.

Outras referências teóricas acessadas durante a pesquisa se refere à produção bibliográfica de construtores de instrumentos musicais, em especial de cordas dedilhadas. Destaco as contribuições dos construtores Aarón García Ruiz (2017) e José Luis Romanillos (2004). Aarón Ruiz, ao analisar violões construídos em Granada, na Espanha, utilizou como fontes revisão bibliográfica de monografias e teses, levantamento historiográfico, catálogos de

exposições e visitas a museus, dicionários musicais, biografia de construtores com atenção a possíveis influências mútuas entre distintos construtores. O autor elaborou um protocolo de estudos que tem como objetivo extrair o máximo de informações de instrumentos musicais dedilhados, propiciando uma unificação de atuações a partir de um conjunto de técnicas e procedimentos que fazem parte do ofício do construtor. Ruiz chamou essa técnica de “instrumento investigador” (RUIZ, 2017, p.40-61). Um dos objetivos foi identificar mudanças ocorridas em modos de fazer ao longo do tempo e possíveis causas que levaram a essas transformações, trazendo uma dimensão histórica sobre os processos de construção de violões em Granada. Nesse sentido, a maior contribuição do autor para a presente dissertação é a proposição de estudos organológicos metodologicamente organizados que valorizem práticas e competências próprias de construtores de instrumentos musicais. A adoção de algumas etapas desse protocolo durante a pesquisa que deu base à presente dissertação permitiu organizar informações relativas à construção de cada instrumento para, em um segundo momento, traçar uma interpretação que buscou entender a prática da construção artesanal de violas de samba como parte de processos culturais.

Outra referência, escrita pelo construtor de violões espanhol José Luis Romanillos (2004), é a biografia da vida e obra de Antonio de Torres Jurado (1817-1892). Torres, como ficou conhecido, foi o criador do instrumento que conhecemos, atualmente em língua portuguesa, como violão. Não seria exagero afirmar que a obra de Torres influencia diretamente, até nossos dias, muitos dos sucessores construtores de violões e também outros cordofones²⁶. A perspectiva biográfica adotada por Romanillos busca relacionar de que maneira a obra de Torres dialogou com os meios sociais e culturais em que o construtor estava inserido. Para tanto, o autor enfatiza aspectos técnicos dos métodos de construção observados ao longo da trajetória de Torres, enfatizando o olhar sobre ornamentos, técnicas de entalhe e características mecânicas e acústicas das madeiras utilizadas. Além disso, Romanillos organiza um catálogo dos instrumentos remanescentes construídos por Torres (ROMANILLOS, 2004, p.227-291). Para cada um dos 88 instrumentos analisados pelo autor são transcritos: conteúdo das etiquetas internas, quando possível; dimensões em milímetros do bojo superior, bojo inferior, cintura, comprimento da caixa, comprimento da corda vibrante, alturas da lateral, diâmetro da boca e a área, em centímetros quadrados, do tampo; descrição organológica com ênfase em análises sobre técnicas de construção, ornamentos, disposição das madeiras, possíveis restauros, músicos que as utilizaram, relações entre os instrumentos e

26 Uma discussão mais aprofundada sobre inovações advindas da luteria de violões que influenciam a construção de violas no Brasil na contemporaneidade será feita no capítulo 5.

outras informações interessantes ao “mundo” dos violões de Torres. O que particulariza o olhar de Romanillos sobre a obra de Torres é uma narrativa que inclui a perspectiva do construtor nas análises dos instrumentos: essa espécie de “olhar privilegiado” fica explícita e evidente nas descrições dos instrumentos. O autor teve acesso a instrumentos construídos por Torres, inclusive realizando trabalhos de reparação, manutenção e conservação. Esse saber empírico ganha solidez nas narrativas da biografia que condensa as principais tecnologias aplicadas por Torres na construção de instrumentos de cordas dedilhadas.

Concluindo, retomo uma problematização advinda das questões mencionadas sobre diversidade morfológica, estética e biográfica de violas de samba: a questão da autenticidade e originalidade de instrumentos musicais usados em música de tradição oral. Ao traçar um paralelo entre políticas de salvaguarda e possível registro de modos de fazer violas de samba, algumas questões merecem atenção: se quiséssemos eleger um instrumento para servir de referência autêntica de violas de samba, qual instrumento seria? O mais antigo? O mais recente? Os instrumentos hoje adotados pelos violeiros e grupos de samba chula do Recôncavo Baiano? Os que outrora foram usados pelos sambadores mais antigos, mesmo com a dispersão de acervos que conservem instrumentos remanescentes? Uma possível resposta a essas questões, certamente não definitiva, seria estudar os processos culturais em movimento ligados às construções de violas de samba. Isso poderia ser realizado através de análise dos diversos modos de fazer e das particulares tecnologias construtivas adotadas por construtores que fazem parte da memória dos atores sociais ligados ao samba chula do Recôncavo Baiano.

No intento de estabelecer uma narrativa sobre a construção artesanal de violas de samba a partir de diálogos provenientes entre a etnomusicologia e a organologia, entendidos como campo de saberes musicológicos complementares, considere a inclusão de saberes associados à materialidade e imaterialidade do fazer artesanal de instrumentos musicais de cordas dedilhadas e o incentivo à participação das competências de construtores ao trato transdisciplinar de instrumentos. Levando em consideração tais perspectivas teóricas e os pontos destacados até então, busco esclarecer na metodologia de que maneira foram trabalhados estes conceitos para alcançar os objetivos da pesquisa.

3. METODOLOGIA

A presente pesquisa situa-se no âmbito das investigações qualitativas que representam um modo de investigar os fenômenos sociais a partir da adoção de uma série de técnicas interpretativas complementares. As hipóteses levantadas fizeram parte do diálogo circular entre suposições preliminares, coleta de dados, (re)interpretação em relação aos dados empíricos e proposição de conclusões da pesquisa (FLICK, 2009, p.97-100). Pela própria natureza plural dos dados selecionados, foram divididos em: dados visuais (fotografias e vídeos), dados verbais (entrevistas e narrativas biográficas), documentos textuais (catálogos de museus, dicionários, documentos pessoais e institucionais) e dados organológicos provenientes de estudo dos instrumentos dos acervos pesquisados. Com exceção dos dados organológicos que tiveram como referenciais os trabalhos de Roberto Corrêa (2019, p.64-78), Febo Guizzi *apud* Giorgio Bevilacqua (2016, p.174-194) e Aáron Ruiz (2017, p.40-64), as outras categorias de dados foram propostas e discutidas por Uwe Flick (2009, p.219-253). Essa variedade de dados me levou a interpretá-los a partir da abordagem multifocal (FLICK, 2009, p.254-261) que busca horizontalizar informações provenientes de procedimentos técnicos diversos e específicos.

Para buscar alcançar os objetivos da pesquisa, investiguei instrumentos propriamente ditos, memória e oralidade de atores sociais envolvidos, saberes relativos à construção, tecnologias construtivas e objetos utilizados na construção como ferramentas, moldes, cordas, tarraxas, madeiras, tipos de cola. A investigação foi realizada através de análise de entrevistas produzidas pelo autor e por outros pesquisadores, dados áudio visuais e fotografias, documentos textuais, catálogos de acervos e museus, além de dicionários organológicos e musicológicos. O levantamento bibliográfico realizado buscou reunir informações dispersas na bibliografia relativa a construções e construtores de violas de samba. Levei em consideração, também, informações relativas a construções de outros instrumentos musicais de cordas dedilhadas associados por características construtivas buscando estabelecer conexões com violas de samba identificadas na pesquisa.

3.1 Dados organológicos em acervos etnográficos

Os dados organológicos coletados a partir do estudo de instrumentos musicais propriamente ditos foram provenientes de pesquisas realizadas em dois acervos que mantêm entre seus itens violas de samba: o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga,

localizado em São Paulo (SP) e o Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!, com sede em São Francisco do Conde (BA). O período de construção dos instrumentos pesquisados nos acervos mencionados varia de 1930 a 2020. Para analisar aspectos físicos dos distintos objetos estudados adotei uma perspectiva histórica, buscando identificar permanências e rupturas de características dos instrumentos através do uso de categorias propostas por Aarón Ruiz (2017, p.40-64) e Roberto Corrêa (2019, p.64-78). Além disso, a partir da perspectiva de Eliot Bates (2012), procurei dar atenção às convenções ornamentais e biografias de cada objeto estudado.

O Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, localizado no Centro Cultural São Paulo, em São Paulo (SP), é composto por “objetos etnográficos, discos, documentação em papel, filmes, fotografias e publicações, reunidos durante os primeiros anos de funcionamento do Departamento de Cultura (1935-1938) e da Discoteca Pública Municipal, no período de 1935/1982” (AZEVEDO, 2000, p. 15). Os objetos são provenientes do antigo Museu Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Em 1950, Oneyda Alvarenga coordenou a publicação do Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico, fruto do trabalho de sistematização do material de pesquisas realizadas até então pelo Departamento de Cultura (ALVARENGA, 1950). Em 1982, parte do acervo da Discoteca Pública Municipal foi transferido para o Centro Cultural São Paulo. No ano seguinte, em 1983, sob coordenação da pesquisadora Flávia Camargo Toni, foi realizada a “organização do acervo do antigo Museu Folclórico, a fim de integrá-lo à Discoteca Oneyda Alvarenga (...). Os objetos foram reidentificados e incorporados ao patrimônio da Prefeitura do Município de São Paulo” (AZEVEDO, 2000, p. 14). Atualmente, os objetos etnográficos provenientes do Museu Folclórico estão localizados em uma sala do Centro Cultural São Paulo que funciona como uma reserva técnica.

Na seção de instrumentos musicais do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga se encontram cinco violas coletadas na década de 1930. Três destas foram recolhidas por Camargo Guarnieri, por ocasião do II Congresso Afro Brasileiro ocorrido em Salvador em janeiro de 1937 (CARNEIRO, FERRAZ, 1940, p.5-11; ALVARENGA, 1946, p.157-286; AZEVEDO, 2000, p.11-12; MORAIS, 2020, p.1-8; GOUVEIA, FERRO, 2021, p.15-38). Estas três violas²⁷ apresentam características particulares nos aspectos físicos e, segundo dados fornecidos por Camargo Guarnieri e sistematizados por Oneyda Alvarenga (1950), teriam sido fabricadas no Terreiro de Indiará em Salvador (BA) e eram utilizadas em candomblés de caboclo (AZEVEDO, 2000, p.180; ALVARENGA, 1950, p.103-104). As outras duas foram coletadas durante a Missão de Pesquisa Folclóricas, ocorrida entre fevereiro

27
16 e 17.

Catalogadas no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga como objetos números 15,

e julho de 1938. Uma dessas não apresenta informações sobre local de aquisição e uso²⁸. A outra viola pertenceu ao violeiro Zé da Luz, de Campina Grande (PB)²⁹. Esses cinco instrumentos são testemunhas de concepções de construção particulares que podem representar técnicas e peculiaridades ligadas a seus fabricos. Respeitando a delimitação do trabalho, foi priorizado o estudo das três violas de samba coletadas por Camargo Guarnieri.

O Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! é uma iniciativa do violeiro Milton Primo em parceria com a Associação Cultural José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha) e conta com a colaboração de sambadeiras e sambadores do município de São Francisco do Conde. A sede é localizada no Gurujé, bairro rural da cidade. O acervo é formado por instrumentos musicais, em particular violas de samba, ferramentas e acessórios associados à construção de violas de samba, indumentárias de grupos tradicionais e peças do vestuário representativas doadas por sambadores e sambadeiras do município, fotografias impressas e digitalizadas, livros, CDs, DVDs, acervo digital de vídeos produzidos por Milton Primo e a Oficina de Construção de Violas Machete. Esta última foi montada sob minha responsabilidade em 2014 como uma das etapas da primeira edição do Projeto Essa Viola dá Samba!. Após funcionar alguns anos na sede da Associação Cultural Zé de Lelinha, no Bairro da Pitangueira, em meados de 2022 foi transferida para o Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!. O Espaço Cultural abriga ainda o “Memorial Zé de Lelinha”, composto por violas utilizadas pelo violeiro, documentos pessoais, vestuário, parte do mobiliário da casa em que morava e objetos de uso pessoal doados pela família. Do acervo de violas do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! selecionei quatorze violas para a pesquisa. Três delas foram construídas por Clarindo dos Santos entre 1960 e 1980. Cinco violas são de autoria de Tonho de Duca, construtor que teve importante participação na revitalização da construção de violas machete fornecendo as violas que foram utilizadas em 2005 em ações de transmissão do saber tocar viola machete realizadas pelo violeiro Zé de Lelinha (LORDELO, 2009, p.165-174; SANDRONI, 2010, p.378-379; VERAS, 2022, p.5-6). Três violas foram construídas por Cabral, de Tacaranha, subúrbio de Salvador, responsável pelo ensino da construção de violas machete na sede da ASSEBA em Santo Amaro da Purificação, entre os anos de 2010 a 2015, como uma das ações do projeto “Oficinas de viola machete” (NOBRE, 2021, p.71-73). Duas violas foram construídas em 2021 por José Cupertino Bernardo dos Santos, conhecido como Zé Carpina, de Amélia

28 Catalogada no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga como objeto número 712.

29 Catalogada no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga como objeto número 713. Constam conservadas, ainda, duas fotografias do violeiro Zé da Luz, correspondências entre profissionais do Departamento de Cultura com informações sobre a compra da viola, ficha de informante que contém dados biográficos do violeiro e treze fonogramas de toques instrumentais executados por Zé da Luz.

Rodrigues (BA). Outra viola foi construída por mim em 2013 durante elaboração de material didático para formação de construtores de violas machete pelo Projeto Essa Viola Dá Samba!.

A primeira etapa da coleta de dados organológicos foi a individualização das violas destes acervos com o objetivo de recolher dados provenientes da própria materialidade dos instrumentos. Para obter uma uniformidade de atuação, elaborei uma ficha organológica baseada na ficha adotada por Febo Guizzi³⁰ (*apud* BEVILACQUA, 2016, p. 174-194), inserindo elementos dos trabalhos de Aarón Ruiz (2017, p.40-64) e Roberto Corrêa (2019, p.64-78)³¹. A escolha pela adoção, mesmo que parcial, de categorias propostas por Febo Guizzi se deu porque o método contempla campos e subcampos que permitem organizar informações relativas à catalogação e descrição de instrumentos com destaque às categorias relativas à fabricação, usos associados e aspectos biográficos de cada singular instrumento:

A princípio, predomina a perspectiva do curador, que examina o instrumento como um objeto alojado em uma coleção do museu. Depois intervêm outras competências, a mais estritamente organológica que observa detalhes, compara experiências (...) e a histórico-antropológica que reúne narrativas em torno do objeto e o contextualiza: descrevem, definem e fazem hipóteses sobre as conexões entre o instrumento e as dimensões do 'fazer' cultural³² (BEVILACQUA, 2016, p. 140).

Nesse sentido, a pesquisa buscou aprofundar nas análises das violas de samba a múltipla dimensão no trato dos instrumentos musicais sugerida pelo autor. No que diz respeito às análises de aspectos construtivos utilizei algumas categorias do protocolo sugerido por Aarón Ruiz (2017, p. 40-64): a) elaboração de planta dimensionada do instrumento, onde foram anotados contornos das curvas, plano do tampo e do fundo, altura do instrumento nos principais pontos e detalhes sobre as partes que conformam o instrumento; b) decalque de superfícies dos contornos das violas que possibilitaram o registro das curvas e o formato do bojo; c) uso de réguas e instrumentos de medição em plástico para não danificar os objetos; d) medição de espessuras com o auxílio de paquímetro; e) plantas de transporte dos trastes através da transposição com lápis grafite em papel manteiga possibilitando uma representação visual da localização dos trastes em cada instrumento; f) estudo da parte interna do

30 Febo Guizzi, ex-professor da *Università degli Studi di Torino*, coordenou um grupo de pesquisadores que trabalhou na concepção, realização de pesquisas de campo e organização do acervo do *Museo Civico del Paesaggio Sonoro*, em *Riva presso Chieri*, na região da Toscana, na Itália.

31 Os autores que serviram de referência para cada categoria analítica utilizada podem ser consultados na “Apêndice B – Comentários por categoria da ficha organológica”.

32 Do original: “All'inizio predomina la prospettiva del curatore, che esamina lo strumento in quanto oggetto custodito nell'ambito di una collezione museale. Intervengono poi altre competenze, quella più strettamente organologica che osserva i dettagli, confronta le esperienze (...) e quella storico-antropologica che raccoglie le narrazioni intorno all'oggetto e lo inserisce nel contesto: esse descrivono, definiscono e ipotizzano le connessioni tra lo strumento e le dimensioni del “fare” culturale” [tradução feita pelo autor]

instrumento através de fotos e vídeos da parte interna com uso de micro câmera digital, visualização através de espelhos localizados dentro do bojo do instrumento e uso de luz de LED³³ em sala escura dentro do instrumento para visualizar como são constituídos, internamente, os tampos das violas; g) elaboração de mapa de danos contendo todas as observações dos danos sofridos pelo instrumento até o ato da pesquisa. A produção de fotografias e vídeos permitiu consultas posteriores. Como apontado por Aarón Ruiz (2017, p.42), o grau de acessibilidade do pesquisador a instrumentos, seja em acervos públicos ou privados, pode variar. Nos dois acervos em que realizei a coleta de dados organológicos respeitei os protocolos de acesso de cada instituição. A pesquisa em objetos tridimensionais do Acervo Histórico Oneyda Alvarenga não prevê que o pesquisador toque nos objetos. Por isso algumas das etapas previstas, sobretudo no estudo da parte interna dos instrumentos, não puderam ser realizadas naquele acervo. Já em relação ao Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!, tive pleno acesso aos instrumentos e pude realizar estudos mais detalhados.

Nos “Apêndices” organizei algumas das informações provenientes dos estudos das violas nos acervos. O “Apêndice A – Ficha Organológica”, apresenta a ficha “em branco” sintetizada por mim, a partir das contribuições dos autores citados. Já o “Apêndice B – Comentários por categoria da ficha organológica” busca esclarecer cada categoria utilizada na ficha. Os itens de número 1 a 26 da Ficha Organológica foram propostos por Febo Guizzi (*apud* BEVILACQUA, 2016, p. 174-194). No item 18, “Descrição”, adicionei ao esquema pensado por Guizzi caminhos propostos por Áaron Ruíz:

Em um primeiro momento é conveniente gravar a descrição em formato áudio visual (...) e posteriormente proceder à transcrição. Deve incluir uma relação de materiais em cada uma das partes, forma e aspectos construtivos destacáveis. Elementos como cordas, tarraxas ou cravelhas, ossos, etc... realizada de forma ordenada e metódica. As fissuras, marcas, intervenções ou restaurações prévias e outras incidências devem ser destacadas para posterior elaboração do mapa de danos³⁴ (RUIZ, 2017, p. 44).

O uso de recursos audiovisuais para o registro da descrição do instrumento *in loco* foi fundamental para uma posterior transcrição e análise das particularidades de cada

33 Essa técnica não me permitiu uma boa visualização dos componentes internos, provavelmente, porque os tampos apresentam espessuras que variam entre 3mm a 4mm. A técnica é utilizada em estudos de violões clássicos que, em geral, apresentam tampos com espessuras que podem variar de 1,7mm a 2,2mm. A sutileza da espessura dos tampos em violões permite que as luzes de LED “atravessem” o tampo e, desse modo, o pesquisador ou construtor pode visualizar os componentes internos do tampo.

34 Do original: “En un primer momento es conveniente grabar la descripción en formato de audio portátil (...) y posteriormente proceder a la transcripción. Debe incluir una relación de materiales en cada una de las partes, forma y aspectos constructivos destacables, elementos como cuerdas, clavijeros, huesos, etc., realizada de forma metódica e organizada y metódica. Las roturas, marcas, intervenciones o restauraciones previas, y otras incidencias deben destacarse para la posterior elaboración de un mapa de daños”. [tradução feita pelo autor]

instrumento. Já no item 27 “Medidas principais”³⁵, adicionei ao quadro de medidas horizontais, verticais e de profundidade proposto por Roberto Corrêa (2019, p.64-78) dados relativos à distribuição das cordas em relação à escala, cavalete e pestana (do item “i” ao item “n”), além de medidas das alturas das laterais em três pontos (do item “t” ao item “v”) por entender que as laterais nem sempre apresentam alturas regulares em todo seu comprimento. O “Apêndice C – Catálogo complementar das violas pesquisadas” reúne informações de cada um dos instrumentos pesquisados. Para cada instrumento, apresento pelo menos duas fotos com nome do construtor, data ou época de fabricação e acervo pertencente³⁶. No “Apêndice D – Quadro de medidas das violas pesquisadas” apresento as medidas mensuradas por mim nas violas dos acervos. O “Apêndice E – Silhuetas de algumas violas de samba” é formado por representações de contornos externos de parte representativa das dezessete violas estudadas³⁷. A técnica utilizada para traçar os contornos foi baseada em uma das etapas do protocolo de estudos de instrumentos propostos pelo construtor Aarón Garcia Ruiz (2017, p.45-47): “Para determinar a linha da planta externa, utiliza-se um lápis cortado longitudinalmente ao meio e protegido com fita adesiva para deslizar ao longo das bordas do instrumento e transferir a silhueta com bastante precisão para o papel”³⁸ (RUIZ, 2017, p. 45). Através da transposição do contorno em papel manteiga e montagem do quadro comparativo (“Apêndice E”) foi possível analisar graficamente semelhanças e diferenças dentre as violas. As análises de medidas físicas e representações gráficas realizadas durante a pesquisa não pretendeu padronizar e categorizar aspectos ergológicos estabelecendo pretensos padrões a serem seguidos. Para além desse caráter descritivo, o estudo material das violas foi uma maneira de constatar particularidades em cada objeto, possibilitando inclusive interpretações sobre trajetórias de cada construtor. No “Apêndice F – Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!” apresento algumas fotos representativas das diversas coleções do acervo da

35 Ver “Apêndice B – comentários por categoria da ficha organológica”.

36 A enumeração, em números itálicos, corresponde ao número de identificação de cada uma das violas pesquisadas. Portanto, durante a narrativa dos capítulos analíticos quando citados os instrumentos serão identificados através dessa nomenclatura. Ver “Apêndice C – Catálogo complementar das violas pesquisadas”.

37 Os instrumentos ausentes no quadro foram as violas IV, VII, IX, XI, XIII, XIV e XVI. A viola IV, construída por Clarindo dos Santos não apresentou mudança significativa em relação às outras violas construídas pelo construtor (V e VI). Da mesma forma, os contornos das violas VII e XI, construídas por Tonho de Duca, são bastante semelhantes aos contornos da viola XVIII construída pelo mesmo. A viola IX apresenta danos severos. Portanto, para preservar o objeto decidi não aplicar o estudo. As violas XIII e XIV não apresentaram mudanças significativas em relação à viola XII, todas três construídas por Cabral. A viola XVI é semelhante à viola XVII sendo, as duas, construídas por Zé Carpina em 2021.

38 Do original: “Para la determinación de la línea de la platilla se emplea un lápiz cortado longitudinalmente por la mitad y protegido con cinta adhesiva, se hace deslizar por los aros del instrumento y trasladando la silueta de forma bastante exacta al papel” [tradução feita pelo autor].

instituição: acervo de violas, Memorial Zé de Lelinha, Memorial Zé Carpina e Oficina de construção de violas machete de São Francisco do Conde.

3.2 Dados visuais, verbais e documentos textuais

De acordo com Uwe Flick (2009, p.219-229), uma das técnicas de coleta de dados visuais é o acesso a fotografias e vídeos de arquivo, bem como a realização de registros pelo pesquisador. A partir das perspectivas teóricas abordadas no capítulo anterior, foram priorizados nas análises dos dados visuais levantados informações sobre uso, funções sociais, contextos culturais associados, aspectos físicos, técnicas de construção, redes de relacionamentos e interações sociais em que os instrumentos estão inseridos.

Fotografei e registrei em formato áudio visual as violas dos acervos estudados. Levando em consideração a acessibilidade em cada acervo, realizei, para cada instrumento estudado, fotos externas e internas, vídeos externos e internos. Do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! fotografei violas, ferramentas e acessórios para construção oriundos do Memorial Zé Carpina e da Oficina de Construção de Violas Machete³⁹. Tive conhecimento das três violas de samba do Acervo Histórico Oneyda Alvarenga através dos pesquisadores Nina Graeff e Mário Lamparelli que me repassaram fotografias realizadas pelos mesmos das três violas presentes no acervo. A partir da necessidade de aprofundar os estudos nos citados instrumentos, em dezembro de 2022, realizei pesquisa *in loco* e produzi fotografias e vídeos externos dos instrumentos. Neste mesmo acervo recolhi 51 fotografias de pesquisas realizadas por Camargo Guarnieri na ocasião do II Congresso Afro-Brasileiro, em 1937, o que me permitiu ampliar a compreensão sobre o contexto em que os instrumentos foram coletados.

Durante a revisão bibliográfica busquei reunir dados visuais que pudessem trazer informações sobre instrumentos aos quais não tive acesso presencialmente. Através de levantamento de dados em literatura sobre violas de samba e instrumentos de cordas dedilhadas com características semelhantes, elenquei no balanço de dados as representações identificadas para posterior análise e cruzamento com os dados da pesquisa. Outras categorias literárias que possibilitaram a coleta de dados visuais foram catálogos de acervos (ALVARENGA, 1950; AZEVEDO, 2000) e catálogos de fabricantes de violas⁴⁰.

39

Ver “Apêndice F – Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!”.

40

Ver <https://www.giannini.com.br/downloads/page/57/>. Catálogo da empresa Giannini com fotos de violas construídas desde 1950.

Da cultura digital, reuni fotografias e vídeos advindos de conteúdos disponíveis como sites de construtores, vídeos do Youtube, documentários. O conteúdo do canal no Youtube “Samba Chula Viola Machete”⁴¹, organizado por Milton Primo, forneceu dados representativos sobre o uso da viola machete no norte do Recôncavo Baiano. Outra fonte de dados é o material produzido pela pesquisadora Nina Graeff que me disponibilizou entrevistas realizadas em 2019 com o violeiro Aurino, de Maracangalha (BA), no âmbito do projeto “Tons de Machete”. O projeto propôs a restituição de toques de machete tocados por João da Viola, de Santo Amaro (BA), registrados em vídeo por Tiago de Oliveira em 1987⁴².

A realização e análise de entrevistas realizadas por outros autores foi um recurso metodológico importante para o levantamento de informações advindas das memórias, experiências e distintas relações de indivíduos com violas de samba do Recôncavo Baiano. Milton Primo me concedeu uma entrevista realizada por ele em julho de 2022 com o construtor Zé Carpina, em Amélia Rodrigues (BA)⁴³. Outro acervo foi produzido pelo violeiro e pesquisador Cássio Nobre que me cedeu entrevistas, em formato áudio visual, realizadas por ele com os construtores Zé Carpina e Tonho de Duca, em meados dos anos 2000. Outra entrevista em formato de áudio, que representa, provavelmente, o documento oral mais importante produzido sobre construção de violas machete, no Recôncavo Baiano, foi realizada por Ralph Waddey, que entrevistou o construtor de violas machete Clarindo dos Santos, em 1977⁴⁴. Nessa entrevista é possível captar diversos aspectos do trabalho do construtor de violas: madeiras utilizadas, categorias de violas de samba, aspectos dos métodos construtivos, informações sobre venda dos instrumentos, violeiros que tocam com as violas de sua autoria.

Além dos dados advindos de entrevistas realizadas por outros pesquisadores, em 2016 realizei entrevistas em formato áudio visual a sambadores e sambadeiras reconhecidos por atuação em sambas chulas que utilizam a viola machete em seu instrumentário. Os entrevistados foram: o violeiro Milton Primo, os sambadores Zeca Afonso, Dona Irene, Seu Dionísio (*in memoriam*), Djalma Afonso, Jane Reis e Pedro Reis, filhos de Zé de Lelinha. Naquele momento, o interesse da pesquisa era buscar compreender a relação entre as histórias de vida dos sambadores e sambadeiras e suas ligações com a viola machete. Realizei, também, em 2022, uma série de entrevistas com o coordenador Milton Primo buscando

41 Ver <https://www.youtube.com/c/MiltonPrimo>.

42 Ver <http://ninamundi.com/pt/tonsdemachete/>.

43 A entrevista é um registro da memória de Zé Carpina realizado após aprovação no IPAC/BA do registro de modos de saber e fazer viola machete requerido por Milton Primo e pela Associação Cultural “Zé de Lelinha”. Colaborei com a pesquisa através de sugestão de entrevista semiestruturada que buscou relacionar a história de vida do construtor e sua trajetória com construção de violas.

44 Acervo pessoal do pesquisador Mário Lamparelli.

levantar informações sobre cada uma das quatorze violas estudadas do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!. Alguns temas relevantes para a entrevista foram a forma de aquisição dos instrumentos pela instituição, negociações com construtores e violeiros, processos resultantes do diálogo entre construtor e violeiro no planejamento e execução da construção das violas, violeiros que as utilizavam e construtores dos referidos instrumentos.

Durante o balanço de dados dividi as entrevistas por categorias de entrevistados: a) construtores de violas de samba: Zé Carpina, Tonho de Duca, Clarindo dos Santos; b) violeiros atuais que tocam a viola machete no contexto do samba chula: Seu Aurino, de Maracangalha (BA); Seu Celino, de Terra Nova (BA); Milton Primo, de São Francisco do Conde (BA), Jaime do Eco, de São Francisco do Conde (BA), Vanju, de Amélia Rodrigues (BA); c) sambadores e sambadeiras: Zeca Afonso, Dona Irene, Seu Dionísio (*in memorian*), Djalma (filho de Zeca Afonso), Jane Reis e Pedro Reis, filhos de Zé de Lelinha; d) narrativas biográficas sobre as violas do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!.

Já a análise documental de textos se apoiou nas proposições de André Cellard (2008, p.299-306) que prevê uma pré-análise dos dados evidenciando: contexto da produção dos documentos, autores e pessoas envolvidas, autenticidade dos documentos e, na medida do possível, os conceitos chave e a lógica interna do conteúdo. Os documentos textuais analisados foram provenientes, sobretudo, de catálogos de museus de instrumentos musicais e objetos etnográficos, dicionários organológicos e musicológicos, documentos pessoais e documentos institucionais relativos aos objetos identificados.

Do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga digitalizei os fichários que foram organizados durante a gestão Oneyda Alvarenga à frente da Discoteca Pública Municipal relativos às violas coletadas em 1937⁴⁵. Em relação ao acervo de documentos textuais do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!, digitalizei documentos pessoais do violeiro Zé de Lelinha com informações biográficas como filiação, data de nascimento, informações relativas ao ofício de pescador profissional. Além disso, o acervo apresenta uma série de documentos produzidos pelo IPHAN durante o período em que Zé de Lelinha foi contratado para realizar transmissão de saberes musicais a jovens e adultos em São Francisco do Conde (LORDELO, 2009, p.165-174; SANDRONI, 2010, p. 378-379). Esses documentos são constituídos por atas de frequência, recibos de pagamento, cronograma físico financeiro, e relatório que trata em boa parte da fabricação e manutenção de violas machete. Tais documentos foram importantes para elucidar como se deram as primeiras ações de retomada

45

Coleção conhecida no Centro Cultural São Paulo como “fichários folclóricos”. Os conteúdos dos fichários são relativos ao nome do objeto, lugar e data de colheita, informantes, descrição.

da construção artesanal de violas machete e restauração de instrumentos em desuso após a patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano (VERAS, 2022).

Uma parte dos dados coletados foi produzida em contextos que envolviam diretamente ou indiretamente políticas públicas de salvaguarda do saber fazer violas de samba ou outras violas (IPAC, 2022; RAMASSOTE, 2021; MORAIS, 2011; IPHAN, 2009). A análise desses documentos ofereceu uma amostragem recente de como a construção de violas de samba, e outras violas, tem sido abordada em nível político-institucional.

Outra categoria de documentos textuais analisados foram dicionários musicais e organológicos. Levantei informações relativas a três verbetes: viola, machete e ligina⁴⁶. Busquei elucidar de que maneira esses nomes de instrumentos foram representados em obras de referência. O interesse sobre terminologia, denominações de instrumentos musicais e das partes que o compõem surgiu a partir de discussão proposta por Febo Guizzi (2002, p. 26-32):

O nome, ou os diversos nomes, com que cada específico instrumento é conhecido na língua ou nos dialetos locais, constitui muitas vezes o primeiro, mas muitas vezes também o último sinal da presença de uma tradição instrumental, construtiva ou de utilização, encontrado na área investigada⁴⁷ (GUIZZI, 2002, p. 26).

A partir da análise dos verbetes citados consegui levantar informações que contribuíram para localizar melhor, do ponto de vista historiográfico e organológico, distintos instrumentos que tem o mesmo nome mas podem apresentar características construtivas diversas ou possuem nomes distintos com características organológicas e construtivas parecidas. Durante o levantamento de dados acessei plataformas disponíveis na internet que disponibilizam dicionários musicais e organológicos históricos, além de consulta aos acervos físicos da biblioteca do Centro Cultural São Paulo e da “*Biblioteca di Lettere e Culture Moderne*” da Universidade “*La Sapienza*”, em Roma. Destaco as consultas realizadas nos sites da Biblioteca Nacional de Portugal⁴⁸ e da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin⁴⁹, que disponibilizam digitalmente documentos históricos, a maior parte em língua portuguesa. Para me auxiliar na identificação de instrumentos levantados durante a pesquisa, acessei dicionários históricos musicológicos em língua portuguesa (DICIONÁRIO, 1985; ANDRADE, 1989; DICIONÁRIO GROOVE DE MÚSICA, 1994).

46 Ligina foi o termo utilizado por Camargo Guarnieri na descrição das três violas coletadas.

47 Do original: “Il nome, o i diversi nomi, con cui ogni specifico strumento è conosciuto nella lingua o nei dialetti locali, costituisce spesso il primo, ma spesso anche l’ultimo segno della presenza di una tradizione strumentale, costrutiva o de utilizzazione, rinvenibile nell’area indagata” [tradução feita pelo autor].

48 Ver: <https://www.bnportugal.gov.pt/>

49 Ver: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

4. DIVERSIDADE MORFOLÓGICA DE VIOLAS E CULTURAS ASSOCIADAS

O nome viola se refere a distintos cordofones tanto de cordas dedilhadas quanto de cordas friccionadas. A “imprecisão” do termo é revelada pela expressiva diversidade encontrada em modos de construção, formato dos bojos, quantidade e distribuição de cordas, afinações, ornamentos, madeiras empregadas, funções musicais dos instrumentos em repertórios específicos. Neste sentido, Manuel Morais (2006) aponta que o vocábulo *viola* é “empregue como nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço” (MORAIS, 2006, p.393). O autor, ao estudar violas de mão portuguesa entre 1450 e 1789, acrescenta: “Em Portugal, na Ilha da Madeira e no arquipélago dos Açores fazem-se ainda hoje violas populares montadas com cordas duplas ou triplas, que são formas cristalizadas de diferentes tipos de cordofones de mão, cuja origem remonta aos séculos XVI, XVII e XVIII” (MORAIS, 2006, p. 436). Nesse sentido, se percebe uma variedade de cordofones conhecidos como violas culturalmente identificadas em regiões específicas. O pesquisador José Sardinha (2001) que dedicou parte do seu trabalho a registros fonográficos e pesquisas de construtores e tocadores de viola do Baixo Alentejo, explicita o sentido da palavra viola em Portugal:

O povo português chama viola ao instrumento de cordas dedilhadas, com caixa de ressonância em oito, a que os restantes povos europeus chamam *guitarra* (esp.), *guitar* (ing.), *chitarra* (it.) e *guitare* (fr.). Arma correntemente com cinco cordas duplas (...) e é hoje [2001] conhecido em várias províncias sob diferentes designações, como braguesa, ramaldeira, toeira, campaniça, viola da terra, viola de arame, ou simplesmente viola. O instrumento de seis cordas singelas, com afinação mi/si/sol/ré/lá/mi (...) veio a ser conhecido em Portugal por violão, viola francesa ou, sobretudo no Sul, também por viola (SARDINHA, 2001, p. 45-46).

Paralelamente ao caso citado, atualmente no mundo das cordas dedilhadas são reconhecidas e valorizadas diversas violas ligadas a manifestações culturais e territórios particulares. Uma das características das violas no Brasil é a diversidade cultural em que são inseridas: “talvez por sua diversidade, a viola tenha encontrado terreno tão fértil no Brasil, país cuja essência é definível (...) por sua diversidade: física, geológica, climática, biológica, humana, cultural, religiosa, linguística, comportamental” (CASTAGNA, 2019, p.11). Roberto Corrêa (2019) apresenta seis categorias de violas no Brasil: *viola-de-cocho* em cururus, siriris, no Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; *viola caipira* em folias de reis, folias do divino, catira ou cateretê, cururu, no Estado de São Paulo; *viola-de-samba* em sambas de viola, samba chula, no Recôncavo Baiano e Salvador; *viola caiçara* utilizada em fandangos, folias do divino e folia de Reis, no litoral paulista e parte do litoral paranaense; *viola de cantoria* utilizada por repentistas, no Nordeste Brasileiro; *viola de buriti* construída com talos da

palmeira buriti encontrada no Jalapão, em Tocantins (CORRÊA, 2019, p.32-47). Além destas, vale lembrar a viola de cabaça mencionada por Rogério Budasz (2007) em referimento ao instrumento usado pelo poeta baiano Gregório de Matos (1636-1696):

o poeta tinha um grupo de amigos músicos inseparáveis e costumava cantar suas estrofes acompanhando-se numa viola de cabaça. Provavelmente, tratava-se do instrumento anteriormente conhecido como banza, ancestral da viola de cabaça, ainda comum em algumas regiões do Brasil (BUDASZ, 2007, p. 6).

Atualmente, Levi Ramiro, violeiro e construtor, fabrica violas utilizando a cabaça como caixa de ressonância⁵⁰. Em relação à dificuldade de reconhecimento de cordofones designados como viola, Roberto Corrêa (2019), a partir de análise de dicionários históricos de música em português e de métodos de ensino de viola dos séculos XVIII e XIX, sugere que “a palavra viola, utilizada para denominar vários tipos de instrumentos (...) é insuficiente para identificar um determinado tipo de instrumento” (CORRÊA, 2019, p. 20). Essa pluralidade revela a complexidade na produção de narrativas sobre “o instrumento” viola.

Em todo o caso, na bibliografia sobre violas brasileiras existe um certo consenso sobre suas origens portuguesas. Haja vista a expressiva presença de violas em território brasileiro, como se deu a difusão de técnicas de execução e construção destes instrumentos em solo brasileiro? Segundo Márcia Taborda (2002), “a história da viola e sua difusão em território nacional é estudo que de certo ainda precisa ser feito” (TABORDA, 2002, p. 135). A autora acrescenta que, ao menos no século XVI, os jesuítas teriam sido atores da introdução de violas no Brasil: “ao introduzir a viola na catequese de forma sistemática, os jesuítas transmitiram rudimentos da técnica de execução, assim como da técnica de construção” (TABORDA, 2002, p. 143). Sobre formas de transmissões de saberes construtivos em solo brasileiro as informações são ainda mais escassas. A partir do caso das violas de samba e de seus construtores, o presente trabalho pretende oferecer pistas sobre a difusão da construção de violas no Recôncavo revelando aspectos sobre modos de transmissão.

As violas no mundo lusófono não são exclusivas de Brasil e Portugal. A musicóloga Gláucia Nogueira (2016, 2020, 2021) tem feito um importante trabalho de pesquisa e difusão de expressões musicais em Cabo Verde através de compartilhamento de informações sobre instrumentos musicais, personagens, discografia, filmes, fotos, fonogramas, documentos, danças, memórias e referências bibliográficas⁵¹. Gláucia Nogueira (2020) destaca o protagonismo dos violinistas e rabequeiros no processo de transformação de músicas de

50 Ver: <https://youtu.be/uMnObMTmEmI>. Último acesso em: 2 de julho de 2023.

51 Gláucia Nogueira é coordenadora do portal “Cabo Verde & a música – Museu Virtual”. Disponível em: <https://www.caboverdeamusica.online/>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

origem europeia do século XIX em expressões musicais cabo verdianas. Através de consultas a publicações de imprensa em Cabo Verde no início do século XX, a autora destaca a viola como um dos instrumentos presentes em salões abastados onde as músicas e danças europeias eram fruídas. Paralelamente, a viola é mencionada ao lado de cavaquinhos, violões, violinos ou rabecas como um dos instrumentos utilizados em expressões musicais cabo verdianas, dentre elas a morna, uma das expressões musicais mais representativas do arquipélago:

A sua afinação varia conforme o músico ou mesmo a Ilha (...) a viola de 10 cordas mais utilizada é a viola amarantina, podendo pontualmente encontrar-se a viola braguesa. Este instrumento já foi muito utilizado (...) no acompanhamento da morna em estilo ‘rasgado’ como elemento rítmico (NOGUEIRA, 2021).

Através de registros fonográficos e fotográficos realizados em 1980 por João Freire, na Ilha de São Nicolau, é possível verificar a presença de violas em grupos como o “Conjunto Mané Pchei” (NOGUEIRA, 2020, p. 17). O tocador de viola que fazia parte do conjunto era Luis Basileo Gomes. Já o “Grupo de Da Cruz” (VVAA, 2000)⁵², liderado por Antônio da Cruz, também da Ilha de São Nicolau, apresenta em sua formação instrumental viola, violão, rabeca, cavaquinho e maracas.

A singularidade de construções, repertórios, afinações, formas de tocar parece ser uma das principais características dos instrumentos conhecidos como viola. Em cada local onde a “viola” chegou parece ter sido adaptada, transformada, ressignificada por culturas locais. As violas artesanais do Brasil, em sua diversidade, podem ser consideradas artefatos culturais representativos de identidades ligadas a territórios. Essa reflexão é apoiada pela perspectiva de Febo Guizzi (2002). Para o autor, cada instrumento pode ser caracterizado como a materialização de identidades sonoras, simbólicas e icônicas de um determinado grupo:

A cultura musical, através dos valores estéticos próprios de cada específica tradição (...) imprime por sua vez, na forma do instrumento, alguns aspectos estruturais e icônicos (...) que constituem uma espécie de permanente materialização das convenções culturais que regulam a música (...) e que regulam (...) as práticas e os comportamentos que um povo, grupo, vila, comunidade, etc, realizam na produção consciente dos sons que lhes são próprios⁵³ (GUIZZI, 2002, p.19).

Concordando com o autor, acrescento que o construtor de instrumentos é um ator importante na efetiva materialização de convenções culturais em objetos sonoros. Por outro

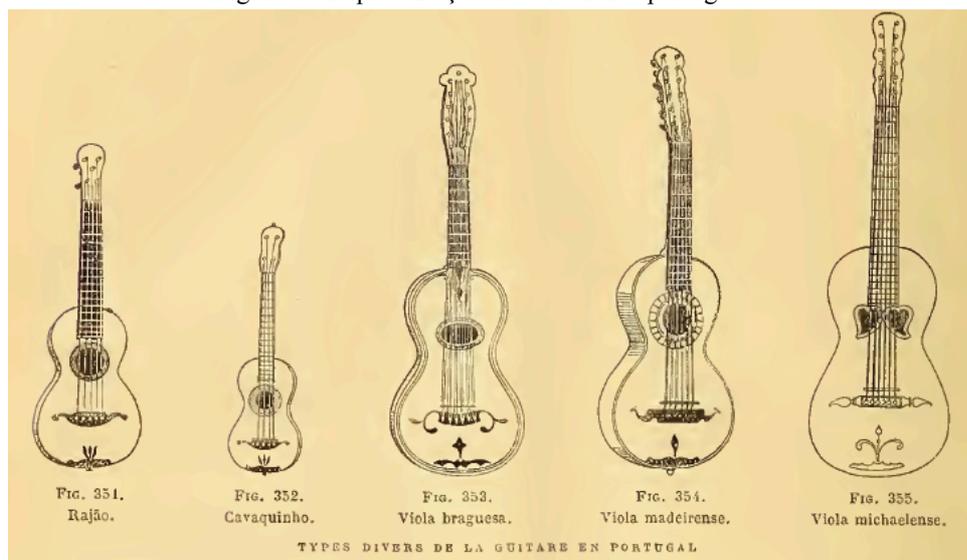
52 Para escuta dos registros em áudio com o “Grupo de Da Cruz”, ver as faixas 13 a 17, disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6nuLM5O3p-0N-ybP3A0Blz80s4OAtSI2>

53 Do original: “La cultura musicale, attraverso i valori estetici propri di ciascuna specifica tradizione (...) imprimono a loro volta nella forma dello strumento alcuni tratti strutturali (...) e iconici (...) che costituiscono una sorta di permanente materializzazione delle convenzioni culturali che regolano la musica (...) e che sovrintendono (...) alle pratiche e ai comportamenti che ciascun popolo, villaggio, comunità, ecc., mette in atto nella consapevole produzione dei suoni che gli sono propri” [tradução feita pelo autor].

lado, a fragmentação de informações sobre construção de violas artesanais produzidas no Brasil na bibliografia consultada é acompanhada pela existência de poucos acervos físicos de violas antigas disponíveis para pesquisa, no Brasil⁵⁴. Esses dois aspectos somados dificultam um debate mais amplo sobre a importância da preservação, manutenção, pesquisa e difusão de instrumentos musicais históricos, entendidos como parte considerável do patrimônio musical brasileiro. Os instrumentos históricos apresentam informações advindas de sua própria materialidade que podem contribuir com o fazer artesanal de instrumentos musicais na contemporaneidade, tanto no campo da construção quanto na restauração e manutenção.

Nesse sentido, as violas coletadas por Camargo Guarnieri em 1937 podem ser encaradas como instrumentos históricos representativos com construção e uso atribuídos a sambas de roda, no caso, samba de caboclo. Cada uma apresenta tecnologias construtivas particulares que podem ser encaradas como registros de práticas artesanais nem todas usuais na contemporaneidade. Uma possível relação entre as violas de samba coletadas na década de 1930 e outros instrumentos de cordas dedilhadas conhecidos como viola é sobre a maneira de prender as cordas no cavalete. Na enciclopédia publicada por Albert Lavignac (1920) são representados alguns instrumentos musicais portugueses que já possuíam, naquele período, convenções ornamentais e aspectos físicos relativamente definidos (Figura 1): rajão, cavaquinho, viola braguesa, viola madeirense e viola michaelense. Aparentemente, na representação, é levada em consideração a proporção entre os instrumentos.

Figura 1 - Representação de cordofones portugueses



Fonte: LAVIGNAC (1920, p. 2410)

54 Além dos acervos citados, destaco o acervo do colecionador Cláudio Alexandrino, de Betim (MG) e o acervo de violas de Queluz (atual- Conselheiro Lafaiete/MG) de Max Rosa, em Belo Horizonte (MG). Disponível em: <https://www.maxrosaguitars.com/viola-de-queluz/>, acesso em: 10 de janeiro de 2023.

As três violas representadas acima apresentam maneiras semelhantes de fixar as cordas no cavalete: as cordas são fixadas em uma das extremidades no cavalete, e logo à frente, em direção à boca, é apoiado um osso ou madeira, geralmente com alta densidade, para que as cordas fiquem apoiadas. O rastilho ou cavalete móvel, portanto, fica localizado entre o cavalete fixo e a boca, mais próximo ao cavalete (Figura 2). Essa maneira de fixar as cordas e estabelecer o ponto de apoio efetivo dessas em um rastilho ou cavalete móvel, é diferente do cavalete fixo, que possui uma fenda cavada para encaixe do rastilho como é comum aos violões e às violas, na contemporaneidade, no Brasil.

Figura 2 - Viola I. Detalhe do rastilho ou cavalete móvel localizado entre o cavalete e a boca



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga⁵⁵

Existe semelhança entre a maneira de fixar as cordas entre as violas portuguesas representadas na década de 1920 (Figura 1) e duas violas de samba coletadas em Salvador na década de 1930 (violas I e III), indicando uma aproximação tecnológica construtiva entre os instrumentos. Atualmente, é comum verificar essa maneira de fixar as cordas em violas contemporâneas portuguesas e menos usual em violas contemporâneas brasileiras. Por que em Portugal ainda se usa essa maneira de fixar as cordas e no Brasil quase nunca? Ao que parece, uma boa parte das violas artesanais brasileiras e mesmo as construídas pelas fábricas, atualmente, seguem tendências normativas onde se percebe a influência da luteria moderna que tem na construção do violão um dos principais referenciais. Roberto Corrêa (2002, p.23-24), ao comentar sobre a construção de violas artesanais em São Paulo durante o século XX, sugere que a produção em série de violas por fábricas especializadas estabelecidas na cidade

⁵⁵ Instrumento identificado no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga como objeto n.15. Ver viola I, no “Apêndice C – Catálogo complementar das violas pesquisadas”.

fornecia instrumentos a preços mais acessíveis e que isso teria sido um dos fatores que incentivaram o declínio da confecção de violas artesanais no Brasil. Segundo o autor, o “tampo em ressalto, doze trastos até o pé do braço e tarraxas de metal” (CORRÊA, 2002, p.24) foram inovações técnicas iniciadas nas fábricas que podem ser observadas em violas construídas por *luthiers*⁵⁶, desde a década de 1980. Sobre o papel destas fábricas em processos de transformação de aspectos físicos de violas, acrescenta o autor:

Estas fábricas, a partir de sua experiência na fabricação de violões e de inovações técnicas de construção (...) foram realizando, também, modificações em suas violas, diferenciando dos modelos tradicionais. A principal alteração – hoje característica comum à maioria das violas – deu-se na trasteira que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colada ao tampo, formando um ressalto. Com isso, as cordas ficaram mais distantes do tampo, favorecendo a ação da mão direita e, na região aguda do instrumento, da mão esquerda. Por outro lado, ficaram prejudicadas certas particularidades antes comuns em toques de acompanhamento, nos quais os dedos da mão direita, além de ferirem as cordas, raspavam, também, o tampo do instrumento. Duas outras modificações significativas se fizeram: no cravelhal, onde as cravelhas de madeira foram substituídas por tarraxas de metal; e no número de trastos da pestana ao pé do braço, que passou de dez a doze (CORRÊA, 2002, p.23).

Dialogando com a perspectiva do autor, é possível sugerir a adoção de leques harmônicos como componentes da estrutura interna dos instrumentos como uma outra modificação construtiva proveniente da luteria de violões observável em violas contemporâneas, no Brasil. Conseqüentemente, ao menos nas chamadas “violas de concerto”, instrumentos construídos para serem tocados em salas de concerto, tem ocorrido, desde a década de 1980, a recorrência de particularidades construtivas oriundas de tecnologias aplicadas à construção de violões, como: diminuição da espessura do tampo; aumento considerável do tamanho da caixa acústica quando confrontadas com violas históricas; uso de filetes de borda; adoção de rosetas fabricadas em série em detrimento dos ornamentos artesanais característicos em violas antigas; uso, não obrigatório, de tensor regulável de aço no braço para regulagem do ângulo do braço em relação às cordas vibrantes usualmente adotado em guitarras elétricas. Essa recorrência e tendência construtiva pode sugerir que as violas teriam “evoluído”. Prefiro inserir a adoção dessas tecnologias como parte do processo de transformações sociais e cumprimento de novas exigências de músicos, de construtores e dos fazeres musicais em sociedade. É possível que a falta de informações de como eram feitas

⁵⁶ O autor define *luthier* o artesão especializado na construção de instrumentos musicais. Em toda dissertação procurei ter atenção ao aplicar esse termo aos construtores de violas de samba. É um termo “estranho” a sambadores, sambadeiras, violeiros, ao menos nos dados orais levantados durante a pesquisa. O termo *luthier* foi usado quando referido a construtores de instrumentos onde a comunidade que usa esses objetos reconhece com esse termo o construtor de instrumentos.

violas históricas antes do processo de influência da luteria moderna de violões seja um dos fatores a serem levantados sobre as histórias recentes das construções de violas, no Brasil.

Vale adicionar que a luteria de violões tem como referência principal o construtor espanhol Antonio de Torres (1817-1892), criador do instrumento que hoje se reconhece, no Brasil, como violão. Uma das principais inovações do trabalho deste construtor diz respeito aos componentes internos dos tampos. A parte interna dos tampos, invisível para a maioria dos músicos e para pesquisadores menos habituados a conhecimentos construtivos, é responsável pelo equilíbrio entre estrutura mecânica e acústica. O construtor equaliza o instrumento através da distribuição de massas de madeira em pontos específicos do tampo, priorizando algumas frequências em busca do resultado sonoro almejado. Grosso modo, quanto mais massa de madeira, maior realce de frequências agudas e médias se obtém. Quanto menos massa, as frequências graves e médio graves são priorizadas. Essas diferenças de espessura podem estar presentes, inclusive, no tampo de um mesmo instrumento. Para alcançar resultados sonoros almejados pelo construtor, esse princípio físico se combina com outros fatores como material da corda, comprimento da corda vibrante, afinação desejada, massa interna de ar do bojo do instrumento, madeiras utilizadas para cada parte. No violão é comum o uso de “leques harmônicos”, ou seja, uma estrutura interna formada por madeiras que são coladas “no sentido da veia” do tampo. Apesar de Torres não ter sido o criador desse tipo de estrutura, o uso sistemático desse sistema tecnológico foi um diferencial de seu trabalho em comparação a seus colegas contemporâneos. O objetivo principal do construtor era diminuir a espessura do tampo sem comprometer a estrutura mecânica do mesmo para que as frequências graves pudessem ser produzidas e audíveis. Além da diminuição da espessura do tampo, Torres passou a aumentar consideravelmente o tamanho da caixa acústica em relação a instrumentos construídos por seus contemporâneos:

O aumento do tamanho da caixa, já evidente ao redor de 1850, foi consequência da vontade, por parte de construtores e violonistas, de aumentar a resposta e a ressonância dos registros baixos. Na Espanha, no começo do século XIX, o violão popular tinha começado a evoluir a partir do seu próprio papel de instrumento de acompanhamento, começando a se afirmar como instrumento solista. Enquanto o violão tinha suficientes dotes sonoros para a música popular, a intrínseca falta de volume se tornou mais perceptível quando se começou a utilizá-lo como instrumento solista dentro dos limites de uma sala de concerto⁵⁷ (ROMANILLOS, 2004, p.171).

57 Do original: “L’aumento di dimensioni della cassa, già evidente attorno al 1850, fu conseguenza della volontà, sia da parte dei costruttori che dei chitarristi, di aumentare la risposta e la risonanza dei registri bassi. In Spagna, all’inizio del XIX secolo, la chitarra popolare aveva cominciato a evolversi dal proprio ruolo di strumento di accompagnamento, iniziando ad affermarsi come strumento solista. Mentre la chitarra aveva sufficienti doti sonore per la musica popolare, l’intrinseca mancanza di volume divenne più percepibile quando si cominciò a impiegarla come strumento solista entro i confini di una sala de concerto” [tradução feita pelo autor].

Como sugerido, no violão espanhol, houve um aumento da massa de ar interna da caixa acústica, aliado a outros fatores construtivos, para que frequências “graves” pudessem ser projetadas. O trabalho de Torres e adoção das mencionadas tecnologias buscaram suprir uma necessidade da época e local onde os instrumentos eram tocados: apresentações solo de violonistas ou solistas de orquestra nas emergentes salas de concertos na Europa do século XIX que, por sua vez, eram habitadas e incentivadas pela burguesia emergente. Resumindo, para “encher de som” um teatro burguês da segunda metade do século XIX era necessário criar uma tecnologia construtiva que “desse conta” dessa nova demanda social.

Em relação à diversidade morfológica encontrada dentre violas no eixo Minas-São Paulo, Roberto Corrêa (2019) analisou seis instrumentos representativos: uma viola Queluz construída em 1944, cuja produção é atribuída à família dos Salgado; uma viola Queluz de 1969 construída por Eduardo Braga de Souza; uma viola sorocabana, sem data, construída por Palmiro Bento de Miranda; uma viola de Tatuí, construída em 1947 por Braziliano Brandão; uma viola de fandango construída em 2000, em Guaraqueçaba, no Paraná, por Anísio Pereira; uma viola Giannini, sem data, que teria recebido prêmio no ano de 1922 como consta em selo interno (CORRÊA, 2019, p.64-78). Ao analisar a tabela com as medidas das violas estudadas por Roberto Corrêa (2019, p.67), bem como as fotografias, se percebe que cada instrumento apresenta ornamentos únicos, detalhes de incrustações que particularizam cada instrumento, além de medidas de comprimento de corda vibrante e comprimento total variáveis. As violas conhecidas como caipiras, atualmente, apresentam algumas padronizações como: comprimento de corda vibrante⁵⁸, distribuição de cordas em cinco ordens de cordas duplas sendo os três pares superiores oitavados entre si, existência de um comércio de cordas que padronizam bitolas e espessuras das mesmas por afinações pré-estabelecidas. Percebe-se, então, um contraste entre a diversidade morfológica de violas historicamente informadas no território citado e a padronização de ornamentos estéticos e ergológicos na atualidade. A partir desta constatação se pode sugerir que informações relativas à construção de violas no Brasil, em especial, mas não exclusivamente, no eixo São Paulo-Minas, foram dispersas ao longo do tempo. Essas informações podem ser acessadas, mesmo que em parte, através de estudos da materialidade de instrumentos históricos em acervos particulares ou públicos.

58 Os principais fabricantes de cordas de viola no atual mercado brasileiro estabeleceram que o comprimento de corda vibrante é de 23” (vinte e três polegadas) que corresponde a 584,2mm. É usual a adoção por construtores de violas, na contemporaneidade, o comprimento de corda vibrante de 580mm. Se levarmos em conta o quadro de medidas escrito por Corrêa (2019, p.67), o comprimento de corda vibrante dos instrumentos por ele estudados variam entre 520mm a 590mm.

Por consequência, algumas perguntas de fundo aplicadas às construções de violas de samba emergem: existem nas construções de violas de samba influências da luteria moderna de outros instrumentos de cordas dedilhadas? Se sim, quais? Essas adaptações poderiam ser encaradas como uma afronta à legitimidade de práticas artesanais tradicionais ou fariam parte de processos dinâmicos existentes no mundo da construção de instrumentos musicais? De certa maneira, um possível processo de incorporação de técnicas advindas de outras tecnologias não seria uma prática comum na construção de instrumentos musicais de cordas dedilhadas? Por fim, o quanto o construtor está condicionado à cultura material de seu tempo?

A partir de análise de três fotografias levantadas, duas realizadas por Djalma Santos, na década de 1970, e uma por Tiago Oliveira Pinto, na década de 1980, foi possível perceber uma diversidade morfológica e uma coexistência de violas com características distintas entre si no território do Recôncavo Baiano (Imagens 1, 2 e 3). Nas fotos citadas, são representadas: uma viola machete tocada por João de Deus, ou João da Viola, provavelmente construída por Clarindo dos Santos⁵⁹ (Imagem 1); uma viola “grande” com cravelhas, de autoria desconhecida (Imagem 2); e uma viola, ao que parece, construída pela fábrica Giannini, conhecida na região como “viola paulista” (Imagem 3). Esta última é montada com tarraxas metálicas, ainda que apresente características pouco usuais na contemporaneidade como o fato de conter dez trastes com o décimo traste localizado no encontro entre o braço e a lateral⁶⁰. Apesar das três imagens citadas terem sido realizadas em locais diversos do Recôncavo Baiano, Santo Amaro da Purificação e Cachoeira, pode-se sugerir que estas diferem entre si, ao menos em tamanho e local de procedência construtiva.

O nome machete é associado a distintos instrumentos musicais. Procurei condensar informações sobre instrumentos musicais conhecidos sob o nome de viola machete ou, simplesmente, machete, pertencentes a expressões musicais e contextos culturais distintos. Por vezes, estes instrumentos apresentaram características ergológicas e construtivas diversas daquelas reconhecidas atualmente como viola machete do Recôncavo Baiano. Ao mesmo tempo, procurei identificar em “outras violas pequenas” aspectos ergológicos e construtivos que pudessem dialogar com as violas de samba levantadas. As correspondências identificadas

59 Durante entrevista realizada por Ralph Waddey a Clarindo dos Santos, em 1977, o construtor afirma ter construído viola machete para João de Deus, toda de pinho. Os dados são insuficientes para afirmar que a viola a que Clarindo se refere na entrevista é a mesma registrada por Tiago de Oliveira de Pinto (Imagem 1). Em todo o caso, o ornamento ao redor da boca parece ser característico do construtor Clarindo dos Santos.

60 Através de pesquisa no Catálogo da Giannini que contém imagens de violas construídas desde 1950, se percebe que, pelo menos até 1969, a fábrica construía violas com as mesmas características físicas e estéticas da viola registrada por Djalma Santos na década de 1970 (Imagem 3). Para visualizar o catálogo da empresa Giannini ver: <https://www.giannini.com.br/downloads/page/57/>. Acesso em 20 de outubro de 2022.

sugerem que as violas de samba assimilaram e resguardaram tecnologias construtivas que fazem parte da memória da construção artesanal de violas no Brasil.

4.1 O nome “machete” associado a instrumentos de cordas dedilhadas

Viola machete é o nome utilizado pela comunidade de sambadores e sambadeiras de São Francisco do Conde (BA) e região para designar o cordofone de dimensões pequenas com dez cordas divididas em cinco ordens de cordas duplas. O instrumento faz parte do instrumentário de sambas chula praticados na região: “embora outros (...) repertórios e gêneros musicais geralmente urbanos fossem executados no machete, sua função mais valorizada era a de acompanhar o samba de roda” (GRAEFF, PINTO, 2012, p. 79). Porém, nem todas as violas pequenas reconhecidas como violas de samba são identificadas como machete ou viola machete, e nem todas as violas de samba são “pequenas”. Em todo o caso, as violas construídas pelo construtor Clarindo dos Santos são representativas daquilo que hoje se entende como viola machete do Recôncavo baiano. Na Figura 3, é possível visualizar uma viola machete e uma viola três-quartos (viola de samba) construídas por Clarindo, e um violão construído por Tranquilo Giannini, instrumento largamente conhecido no Brasil, em uma fotografia feita por Ralph Waddey, na década de 1970.

Figura 3 - Violão manufaturado por Tranquilo Giannini (SP) e violas três-quartos e machete construídas por Clarindo dos Santos (BA)



Fonte: Ralph Waddey (1980, p. 200)

O nome machete associado a instrumentos de cordas dedilhadas não é exclusivo ao instrumento encontrado em comunidades de samba chula do Recôncavo. Em outros locais e expressões musicais os instrumentos reconhecidos como machete apresentam histórias, usos,

repertórios, afinações, construções e aspectos físicos específicos. A partir da dissonância identificada entre terminologia, entendida como “denominações dos instrumentos e das partes que lhe compõem” (GUIZZI, 2002, p.25), e processos ergológicos e tecnológicos envolvidos nas construções de distintos cordofones conhecidos como machete, procurei reunir dados que pudessem contribuir na valorização e localização organológica desses instrumentos. Com base nestes dados, o nome machete é associado a diversos cordofones que possuem um tamanho pequeno, o que parece ser um consenso entre diversos autores (MORAIS, 2011; GRAEF, PINTO, 2012, p.77; CASCUDO, 1972, p.529; WADDEY, 1980, p. 201; CORRÊA, 2019, p. 36). Manuel Morais (2011) reuniu citações do termo machete:

A mais antiga descrição que conhecemos deste cordofone de mão deve-se à pena do padre Raphael Bluteau (1638-1734), que o registra no seu Vocabulário, datado de 1716: ‘Machete. Viola pequena.’, sendo também anotado com a grafia de ‘Machinho também he viola pequena’. No dicionário de Antônio de Moraes Silva (1755-1824), datado de 1789, o machete é designado também por ‘Violinha, descante’; no léxico de Francisco Constâncio (1844) lê-se: ‘Machete, s.m., viola pequena [...] vem do Lat. macer, magro, delgado’. O machete ou machinho é mencionado no Regimento para o ofício de violeiros de Guimarães, datado de 1719, sob a designação de ‘Machinhos de quatro cordas’, bem como ‘[Machinhos] de cinco cordas’, juntamente com ‘Viollas de marca grande’, ‘meias Viollas’ e ‘Viollas pequenas’. (MORAIS, 2011, p. 25)

Como esclarecido no texto acima, machetes parecem ser associados a instrumentos de pequenas dimensões também em descrições de dicionários musicológicos e organológicos ou em documentos de época. No Brasil, além da viola machete do Recôncavo, o machete caiçara, um dos instrumentos presentes em fandangos caiçara, vem passando por um processo recente de valorização da construção e uso. Sobre o território do fandango caiçara, esclarece o texto publicado pelo IPHAN (2011):

O fandango é uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes, cosmovisões das populações caiçaras. Essa área corresponde, portanto, aos municípios de Iguape e Cananéia (litoral sul do Estado de São Paulo) e Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes (litoral norte do Estado do Paraná) estendendo-se a pequenos trechos de alguns municípios adjacentes, como Peruíbe e Ilha Comprida (IPHAN, 2011, p.21)

Dentre instrumentos de cordas dedilhadas presentes em fandangos caiçara, ao menos em Iguape (SP) e Cananéia (SP), existe uma variedade de violas que podem variar conforme o construtor: “os artesãos utilizam uma classificação para os diferentes tipos de viola em função do seu tamanho: viola inteira, meia viola, viola 3/4. (...) O machete, bastante raro atualmente, é também classificado pela maioria dos artesãos como um tamanho específico de viola” (IPHAN, 2011, p. 52-53). O machete seria, portanto, um cordofone específico dentre os vários utilizados e construídos no território caiçara. Nos dados levantados, sobretudo em consulta de

trabalhos etnográficos sobre o fandango caiçara ou sobre violas daquele contexto (ARAÚJO, 1958, 1958a, 1958b, 1958c; IPHAN, 2011; MARTINS, 2018; SANTOS, 2019), foram mencionados machetes com quatro cordas simples, cinco cordas simples ou quatro cordas simples mais uma adicional conhecida como “cantadeira”, que é armada na “periquita” ou “periquito”. Alceu Maynard de Araújo (1958c) menciona a presença dessa corda adicional como sendo uma característica que pode ou não ser observada:

Nestas violas (Cananéa, Iguape, etc.) é comum encontrar-se uma outra corda que não atinge o braço todo e a cravelha não se aloja na palheta [mão], há grudado por fora do gualho um pequeno dispositivo onde está a pequena cravelha. A este conjunto chamam de ‘periquito’ ou benjamim (ARAÚJO, 1958c, p.9)

A Figura 4⁶¹ representa a diversidade de cordofones caiçaras ajudando a esclarecer a diversidade de seus tamanhos: da esquerda para a direita se podem visualizar machete, machetão ou meia viola, viola, caixa de folia, adufo, rabeca e tamanco. Na imagem, os três instrumentos de cordas dedilhadas apresentam a “periquita”.

Figura 4 - Instrumentos pertencentes ao território caiçara



Fonte: acervo pessoal do violeiro e pesquisador Roberto Corrêa

Lauri Eduardo dos Santos (2019), ao abordar a partir de uma perspectiva etnográfica a interação humano-instrumento entre violeiros e construtores, principalmente da Ilha dos Valadares (PR) no litoral norte do Paraná, sugere uma descrição recente do machete caiçara:

(...) é similar ao cavaquinho. Possui quatro cordas e costuma ser encordado como este, com cordas encontradas em lojas de música convencional. Porém, a escala é diferente. O machete geralmente tem apenas dez pontos [trastes ou trastes], dos quais se utilizam apenas os cinco primeiros e, no fandango parece ocupar a finalidade de auxiliar as violas na harmonização do conjunto (...). Conforme a habilidade dos tocadores, pode o machete estabelecer diálogos com as melodias da rabeca, desenhando melodias em terças (SANTOS, 2019, p. 25).

61

A fotografia me foi repassada pelo pesquisador e violeiro Roberto Corrêa. Seu informante foi o construtor de instrumentos Aorélio Domingues.

Nos dados levantados sobre o machete caiçara foi recorrente o referimento ao uso de uma madeira para sua confecção: a caixeta (*Tabebuia cassinoides*). Além de ser utilizada para a construção de violas, machetes e rabecas, essa madeira tem uma importância para o artesanato da região, sobretudo na fabricação de canoas. Patrícia Martins (2018) investigou violas e rabecas de fandango caiçara e adentrou no universo dos modos de fazer instrumentos por Zé Pereira, membro da família Pereira “notoriamente conhecida na região por conta de ser lugar de formação de exímios fazedores, tocadores e dançadores de fandango” (MARTINS, 2018, p.94). Sobre o uso da caixeta como matéria-prima pelo artesão, acrescenta a autora: “[Zé Pereira] conta que da caixeta faz viola, rabeca, bandolim e machete, mas também faz canoas e canoinhas, peixes e gamelas que servem como artesanato (...) faz alguns anos que Zé Pereira dedica-se somente à comercialização de violas e rabecas, as quais vende em sua própria casa” (MARTINS, 2018, p.143). Estes artefatos, bem como saberes relativos à construção de violas, rabecas, machetes, canoas são identitários da cultura caiçara.

Voltando às violas de samba do Recôncavo Baiano, autores que trataram destes instrumentos em diferentes perspectivas, apontam para uma relação entre o nome machete e uma possível proveniência do nome aplicado a cordofones de pequena dimensão encontrados na Ilha de Madeira (WADDEY, 1980, p.201). Nina Graeff e Tiago de Oliveira (2012) acrescentam que “o machete, provavelmente oriundo da Ilha da Madeira, é a menor espécie de viola brasileira” (GRAEFF, OLIVEIRA PINTO, 2012, p.77). Outra descrição de machete com origem atribuída à Ilha de Madeira foi feita por Câmara Cascudo (1972):

Machete: Machim, machinho, machetinho, instrumento de cordas, espécie de cavaquinho, vindo de Portugal, possivelmente da ilha de Madeira, onde também lhe chamam braguinha. É pequeno, armado com quatro ou cinco duplas, afinadas em quintas. Ernesto Vieira (...) informa que o machete é conhecido em Lisboa como cavaquinho (...). Alceu Maynard Araújo, de São Paulo, informa: Machete, também conhecido por machetinho, mochinho. É um tipo de viola muito usado no cururu (...) rural, São Paulo. Pouco maior do que um cavaquinho, o machetinho é a metade de uma viola comum. Embora pequeno, o número de cordas é o mesmo, isto é, dez, ou melhor, cinco cordas duplas (CASCUDO, 1972, p. 529)

Interessante notar que Cascudo (1972) associa o nome machete a um instrumento armado com cinco cordas duplas. O mesmo não parece ser o caso do machete madeirense, nem do machete caiçara. A partir de levantamento de dados relativos a machetes madeirenses, se percebe que o instrumento é descrito e representado, em geral, como um cordofone pequeno formado por quatro cordas simples ou, mais raramente, oito cordas divididas em quatro ordens de cordas duplas. As principais fontes de dados sobre o uso histórico do pequeno cordofone denominado machete madeirense foram condensadas por Manuel Morais

(2011). O organólogo português estudou o machete madeirense em relatos de viagens à Ilha da Madeira escritos por cientistas estrangeiros publicados ao longo do século XIX e início do século XX e manuscritos compreendidos entre 1844 e 1901 relativos à música na Ilha da Madeira. O autor oferece uma descrição do cordofone conhecido como machete madeirense:

Pequeno cordofone de mão – de caixa em forma de oito, braço longo, que arma com quatro cordas simples – cujos exemplares sobreviveram, pelo menos, desde meados de oitocentos e inícios do século XX (...) O machete madeirense é considerado, por uma grande maioria dos relatos de viagem que compulsamos, como o instrumento de eleição na prática musical (tanto popular como erudita) dos habitantes do arquipélago e pelos forasteiros que o visitaram, sendo nalguns escritos o machete elevado à categoria de “instrumento nacional madeirense (MORAIS, 2011, p.20)

A partir de dados fornecidos por Manuel Morais (2011, p.8-12) sobre medidas de quatro exemplares de machetes madeirense (Imagem 4), foi possível identificar que o comprimento de corda vibrante varia de 32,8cm a 35,7cm. Dentre as violas de samba mensuradas por mim, a que apresenta o menor comprimento de corda vibrante é a viola II, com 36,4cm. Vale esclarecer que o nome machete não está associado a este instrumento em nenhum documento consultado no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, nem na bibliografia. Já dentre as violas reconhecidas como machete por mim estudadas o comprimento de corda vibrante varia entre 41,9 cm e 44,2 cm, respectivamente viola VI e XII. Portanto, dentre os instrumentos por mim mensurados, apenas a viola II apresentou comprimento de corda semelhante aos dados publicados por Manuel Morais em relação aos machetes madeirense. O comprimento de corda vibrante é relevante em construções de instrumentos pois influencia, ou mesmo determina, outras medidas: comprimento do braço, localização do cavalete, relação de distância entre os pontos onde as cordas estão apoiadas, localização da escala e trastes. Nesse sentido, ao que parece, a associação das violas machete do Recôncavo com o machete madeirense feita pelos autores citados, foi baseada mais em uma questão terminológica do que ligada aos aspectos físicos desses distintos cordofones.

Vale salientar que, no Brasil, o nome machete foi associado, também, ao cavaquinho: “O nome do modelo menor também tem origem portuguesa, situada, ao que parece, na Ilha da Madeira. Tanto lá como no Brasil, machete foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples” (IPHAN, 2006, p.42). Por sua vez, o organólogo Nuno Cristo (2016), ao analisar a presença de cavaquinhos na Ilha dos Açores, fornece referências sobre as mais antigas citações escritas encontradas onde é mencionado o machete (CRISTO, 2016, p. 5). Segundo o autor, a citação mais antiga em Portugal teria sido no *Vocabulário Portuguez e Latino* escrito por Raphael Bluteau (1716, p.234). “Na Madeira

surge no ano de 1838 a primeira menção a ‘machete’ pela pena de Mrs. Wood” (MORAIS, 2008, *apud* CRISTO, 2016, p.5). “No Brasil, importavam-se ‘machete de tocar’ em 1766” (SANTOS, 1993 *apud* CRISTO, 2016, p. 5). Atualmente, no Brasil, a associação entre machete e cavaquinho não parece ser tão usual.

A partir do levantamento de dados sobre o uso do termo viola machete referente a instrumentos de cordas dedilhadas, percebi que no Brasil, atualmente, o nome viola machete parece estar bem consolidado como representativo da pequena viola de samba encontrada no Recôncavo Baiano. Já em Portugal, o nome machete vem associado, quase sempre, ao instrumento de quatro cordas simples presente na Ilha da Madeira. Durante o levantamento de dados em arquivos portugueses, a única exceção foi a presença de um instrumento catalogado como “viola machete” construído, provavelmente, em 1862, em Portalegre, no Alentejo (Imagem 5). O instrumento faz parte do acervo Museu Nacional de Arqueologia, com sede em Lisboa, em Portugal. Através de busca no catálogo *online* dos Museus da administração central do Estado Português foi possível ter acesso à ficha do inventário do instrumento⁶².

A partir da análise da ficha de inventário do instrumento, da mensuração de violas de samba realizada por mim e de consulta bibliográfica sobre o machete construído por Clarindo dos Santos (WADDEY, 1980, p. 201), foi possível comparar medidas relativas a três cordofones (Tabela 1). Tendo como parâmetro medidas do instrumento português, percebi que o mesmo apresentava medidas aproximadas ao menor instrumento estudado por mim, a viola II, pertencente ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Quadro 1 - Quadro comparativo de medidas entre três violas.

ELEMENTO CONSTRUTIVO⁶³	VIOLA MACHETE MUSEU NACIONAL DE ARQUEOLOGIA (PORTUGAL)	VIOLA II (ACERVO HISTÓRICO DA DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA)	VIOLA MACHETE CLARINDO DOS SANTOS (WADDEY, 1980)
Largura (cm)	18.4	18.2	22
Espessura (cm)	3.7	6	6
Comprimento (cm)	62.8	61.8	76

Fontes: Catálogo coletivo online dos Museus da administração central do Estado Português, o autor (2022) e Ralph Waddey (1980, p.201)

62 Para a ficha da viola machete do Acervo etnológico do Museu Nacional de Arqueologia, ver: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=1074841&fbclid=IwAR2k4q-97C_WnzhTy1KkmHmQkl3Y7mHtT1WVvYVSwnACR-1aHBL110UVPLF0. Acesso em: 1 jul. de 2022.

63 As medidas do Quadro 1 foram delimitadas a partir das informações publicadas na ficha catalográfica relativa à viola machete pertencente ao acervo do Museu Nacional de Arqueologia.

Ao analisar o quadro 1, se percebe que, ao menos em relação aos limitados parâmetros disponíveis no que diz respeito à largura e ao comprimento, a viola machete do Museu Nacional de Arqueologia e a viola II apresentam semelhanças. O que difere entre os instrumentos é a espessura. A violas II e a construída por Clarindo dos Santos apresentam altura da lateral (espessura) semelhantes. Já em relação à largura e comprimento, a viola construída por Clarindo apresenta medidas maiores que as outras duas. Sobre a existência de violas de samba ainda menores do que as violas construídas por Clarindo dos Santos (WADDEY, 1980, p. 201)⁶⁴, a viola ou ligina coletada por Camargo Guarnieri em 1937, pertencente ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, parece ser um dos poucos exemplares remanescentes, senão o único identificado até o momento⁶⁵.

Sobre semelhanças construtivas e estéticas entre a viola machete do Museu Nacional de Arqueologia e as violas de samba identificadas, destaco o uso de dez trastes, com o décimo traste localizado no encontro da lateral com o braço. Já a cintura do instrumento português é mais acentuada e estreita. Um outro detalhe a ser destacado em relação ao cavalete é a decoração fito mórfica que faz referência a um “pé de sapo”, tanto na viola pertencente ao Acervo do Museu Nacional de Arqueologia (Imagem 5), quanto na viola I (Figura 2). Nos dados levantados, o cavalete em forma de “pé de sapo” foi uma exceção: somente esses dois instrumentos apresentavam esse ornamento. Em todo o caso, cabe o registro dessa “coincidência” no intuito de afirmar que a partir da materialidade de instrumentos históricos podem ser estabelecidas interpretações sobre o processo construtivo, bem como semelhanças e diferenças em aspectos físicos e ornamentais.

A partir da materialidade de violas de samba podem se perceber tecnologias construtivas complexas que dialogam com a própria história de outros cordofones presentes em singulares culturas. Na sequência da narrativa apresento alguns diálogos entre violas de samba e “outras violas pequenas”. O principal objetivo é reconhecer particularidades construtivas nas violas de samba que puderam ser observadas em outros cordofones. Portanto, a materialidade existente em violas de samba pode ser o fio condutor de narrativas que valorizem aspectos ergológicos e tecnológicos no mundo da construção de instrumentos musicais de cordas dedilhadas.

64 Sobre algumas medidas de violas construídas por Clarindo ver violas IV, V e VI no “Apêndice D - Quadro de medidas das violas pesquisadas”.

65 Ver viola II no “Apêndice D - Quadro de medidas das violas pesquisadas”.

4.2 Outras “violas pequenas”

A partir da bibliografia consultada identifiquei outros instrumentos de cordas dedilhadas que apresentam características físicas e construtivas, ou ao menos algumas particularidades, que se assemelhavam a violas de samba por mim estudadas. Um exemplo a ser destacado são as violas três-quartos, construídas por Clarindo dos Santos e Zé Carpina. Ao que tudo indica, essa denominação é relacionada ao tamanho do instrumento dentre a variedade construída por cada construtor. Os exemplares remanescentes de violas três-quartos construídos por Clarindo dos Santos, ao que parece, se resumem aos instrumentos que fazem parte da coleção privada do etnomusicólogo Ralph Waddey, enquanto Zé Carpina construiu violas três-quartos até 2022. A partir da análise de medidas de uma viola três-quartos construída por Clarindo dos Santos (WADDEY, 1980, p.198-201)⁶⁶ e duas construídas por Zé Carpina⁶⁷, se percebe uma considerável diferença em tamanhos e medidas relevantes, sobretudo no que diz respeito ao comprimento total e comprimento da escala entre a pestana e o décimo traste, correspondente ao encontro entre o braço e a lateral.

Quadro 2 - Medidas de violas três-quartos.

ELEMENTO CONSTRUTIVO⁶⁸	VIOLA 3/4 CLARINDO DOS SANTOS (WADDEY, 1980)	VIOLA 3/4 ZÉ CARPINA (XVI)	VIOLA 3/4 ZÉ CARPINA (XVII)
Comprimento total (cm)	89.5	73.2	72.7
Bojo superior (cm)	20	17.6	17.5
Bojo inferior (cm)	29.5	24	24.2
Largura da cintura (cm)	15	15.2	15.1
Altura da caixa de ressonância (cm)	6	7.8	8.3
Comprimento da escala da pestana até o décimo traste (cm)	23	19	19

Fontes: Ralph Waddey (1980, p.201) e o autor (2022)

A partir destes dados, se pode afirmar que nem sempre os instrumentos que apresentam o mesmo nome possuem as mesmas características físicas, mesmo dentre as violas

⁶⁶ Ralph Waddey não especifica de qual instrumento tirou as medidas publicadas. É possível que esse exemplar se encontre no acervo relativo ao trabalho de Clarindo dos Santos herdado por Ralph Waddey.

⁶⁷ Ver instrumentos XVI e XVII nos “Apêndice C – Catálogo complementar das violas pesquisadas” e “Apêndice D – Quadro de medidas das violas pesquisadas”.

⁶⁸ Os elementos construtivos foram delimitados a partir de informações publicadas por Ralph Waddey sobre a viola três-quartos construída por Clarindo dos Santos.

de samba. Vale acrescentar que Zé Carpina para construir suas violas três-quartos se baseou na fôrma herdada por ele em 1948 (Figura 5), junto a seu mestre de construção Zé Coelho⁶⁹.

Figura 5 - Fôrma de viola três-quartos pertencente ao Memorial Zé Carpina



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)

Zé Carpina relata que, entre 1948 e 1957, construiu na oficina que se localizava na casa de seu mestre violas três-quartos e cavaquinhos, e que nunca construiu violas machete⁷⁰. Depois de 1957, o construtor suspendeu a atividade, retomando a construção de violas quase 50 anos depois⁷¹. Em 2022, quando fui ao Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! para realizar estudos no acervo de violas, além das duas violas três-quartos construídas por Zé Carpina (objetos XVI e XVII), havia um violão de autoria do mesmo construtor. Isso sugere que Zé Carpina construiu em sua trajetória violas três-quartos, cavaquinhos e violões. Na mesma entrevista realizada pelo violeiro Cacai Nunes, Zé Carpina afirma que seu mestre Zé Coelho construía violas machete e também tocava. Nesse sentido, a aplicação do nome viola machete à pequena viola de samba construída por Zé Carpina seria um equívoco, sendo mais adequado utilizar o nome cunhado pelo próprio construtor: viola três-quartos.

Nina Graeff e Tiago de Oliveira Pinto (2012) apontaram uma singularidade de aspectos construtivos em violas de samba do Recôncavo Baiano, que as diferenciam de “outras violas”, referida à maneira de como as cordas ficam presas:

“A pequena viola [machete] apresenta um detalhe de construção particular e que até o momento só foi encontrado no Recôncavo Baiano: o encordoamento, em vez de fixo no cavalete do instrumento, o ultrapassa, cobrindo todo o comprimento do tampo para ficar no preso na parte extrema lateral da caixa da viola” (GRAEFF, PINTO, 2012, p. 77-78)

69 Informação proveniente de entrevista realizada por Milton Primo a Zé Carpina em julho de 2021. Arquivo fonográfico pertencente ao acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!.

70 Entrevista realizada pelo violeiro Cacai Nunes dentro da série “Um Brasil de Viola”, publicada em 2010. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=-jIXLP3Zrnc>. Acesso em 25 de março de 2023.

71 *Idem.*

Dentre as violas estudadas, esta foi a segunda maneira de fixar as cordas no lado oposto às tarraxas ou cravelhas. As cordas são fixadas em um componente do instrumento conhecido como “cordal”, normalmente feito com material metálico (Figura 6).

Figura 6 - Viola II. Detalhe da fixação das cordas em cordal



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Dentre as 17 violas investigadas por mim, apenas três não apresentam o cordal⁷². Além disso, apesar das três violas construídas por Clarindo dos Santos pertencentes ao acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba! serem montadas com cordal, este mesmo construtor também construiu violas sem cordal, mas com cavalete fixo e rastilho solto, como pode ser observado na Figura 3. Desta maneira, grosso modo, o tampo é pressionado “para baixo” devido à tensão das cordas que, por sua vez, exercem uma força no rastilho ou cavalete móvel no centro do diafragma do bojo maior. Para que o tampo do instrumento “não afunde”, é necessária a aplicação de alguma tecnologia construtiva que permita reforçar a estrutura do tampo levando em consideração a ressonância e a busca do resultado sonoro almejado. A presença de uma barra de madeira, transversal ao sentido das fibras do tampo, localizada diametricamente oposta à localização do rastilho ou cavalete móvel foi recorrente nas análises efetivadas no interior das violas de samba constituídas dessa maneira. Essa barra tem a função de evitar, do ponto de vista estrutural, que o tampo afunde com a pressão das cordas.

Na Figura 6 é possível visualizar uma outra técnica para reforço estrutural do tampo: o arqueamento intencional do tampo, na região anterior à localização do rastilho ou cavalete móvel. Até o momento, foi o único exemplar de violas de samba que apresenta essa

característica construtiva. Essa técnica é usada na construção de *mandolini*, em especial o chamado *mandolino napoletano*, e a *chitarra battente*, instrumento de cordas dedilhadas que está “em função hoje somente em três áreas da Itália meridional: Gargano, Puglia; Cilento, Campania; Calabria; esporadicamente encontrada em Molise”⁷³ (GUIZZI, 2002, p. 115). Sobre a *chitarra battente*, Antonello Ricci e Roberta Tucci (1994), em perspectiva antropológica, publicaram informações sobre construções, tipologias, áreas de difusão, características musicais e técnicas executivas. Uma relação a ser feita entre a *chitarra battente* e as violas de samba é que o instrumento, em geral, apresenta o cordal fixado na parte externa e extrema da lateral da caixa⁷⁴. Os autores sugerem que o instrumento teria tido seu “auge” nos séculos XVII e XVIII e que, atualmente, faz parte do instrumentário de algumas expressões culturais como a *tarantella* e a *pizzica*. O instrumento apresenta, em geral, dez cordas distribuídas em cinco ordens de cordas duplas, tal qual a maioria das violas de samba pesquisadas, podendo ser variável a quantidade e distribuição das cordas. Assim como no mundo das violas no Brasil, a *chitarra battente* pode ser fabricada em diversos tamanhos: *chitarra*, *mezza chitarra* o *mezzana* e *chitarrino* (RICCI, TUCCI, 1994, p. 96-105). Uma família é reconhecida pela construção de *chitarra battente*: De Bonis, na cidade de Bisignano, na Calábria. A árvore genealógica de construtores dessa família foi publicada por Giovannino Borelli (2012, p.19). Os precursores foram Vincenzo De Bonis (1780-1850) e seu irmão Michele De Bonis, falecido ainda no século XVIII. Atualmente, Rosalba De Bonis, nascida em 1973, continua o ofício herdado. Outro construtor de destaque, na contemporaneidade, da cidade de Scilla, é Sergio Pugliese que, em parceria com o *chitarrista* Francesco Loccisano, tem oferecido instrumentos com ampla aceitação tanto entre tocadores de músicas tradicionais do sul da Itália quanto entre músicos que se expressam através da linguagem da música instrumental contemporânea utilizando o instrumento como solista. Este processo é semelhante ao que aconteceu com as chamadas “violas de concerto”, no Brasil.

Voltando à questão do envergamento do tampo intencional, entendido como uma tecnologia estrutural que possui relação com o rastilho solto ou cavalete móvel, os autores Roberta Tucci e Antonello Ricci (1994), baseados em instrumentos construídos pelo construtor Espedito De Bonis da cidade de Bisignano, na Calábria, comentam:

73 Do original: “In funzione oggi soltanto in tre aree dell’Italia meridionale: Gargano, Puglia; Cilento, Campania; Calabria; sporadicamente attestata in Molise” [tradução feita pelo autor].

74 Ver: <https://collections.mfa.org/objects/50293/guitar-chitarra-battente?ctx=9d4b81f3-1788-4394-b85b-bebd8e56e269&idx=1>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2023. A imagem representada trata de uma *chitarra battente* pertencente ao acervo do MFA Boston (*Museum of Fine Arts Boston*), nos Estados Unidos, construída no século XVIII. É possível verificar tanto o arqueamento adicional do tampo quanto o cordal com as cordas fixadas na parte externa e extrema da lateral da caixa.

O cavalete de madeira, móvel é muito baixo (...). As cordas, em consequência, se encontram muito próximas ao tampo e essa posição, junto à escassa tensão à qual são submetidas, permite ao músico de batê-las junto à madeira do tampo. O cavalete pode ser movido para frente ou para trás de alguns milímetros para ajustar a afinação⁷⁵ (RICCI, TUCCI, 1994, p. 99).

Através de comunicação com o *liutaio* italiano Lorenzo Lippi⁷⁶ e de palestra organizada pela *Accademia di Liuteria Piemontese San Filippo* (LIPPI, 2023) sobre a história dos mandolinos e variantes locais, tive acesso a informações sobre a técnica de envergamento do tampo. Em particular, duas observações foram levantadas pelo construtor: uma diz respeito ao aspecto estrutural do tampo e a outra às implicações mecânicas sonoras. Do ponto de vista estrutural, o envergamento do tampo na região citada (ver Figura 6), adquire uma função de enrijecer o tampo, levando em consideração a força das cordas exercida sob o rastilho ou cavalete móvel. Já do ponto de vista mecânico sonoro, o construtor esclarece que o ângulo das cordas entre o rastilho, onde as cordas são apoiadas, e o cordal traseiro, onde as cordas são fixadas, é aumentado buscando favorecer uma maior tensão das cordas para que estas fiquem tensas o suficiente para exercer uma força no tampo em busca de uma ressonância ideal, sem comprometer a estrutura do instrumento. Baseado em tecnologias historicamente informadas através de restauros em instrumentos antigos, Lippi esclareceu outros detalhes sobre o envergamento do tampo. Em mandolinos e *chitarre battenti* históricas o tampo não costuma apresentar espessura menor que 3 mm, sobretudo em instrumentos pequenos; com estilete ou outra ferramenta cortante é realizada uma cava em “v” com cerca de 1.5 mm de altura em toda a linha da superfície a ser envergada; se podem banhar com água os dois lados da madeira do tampo, no ponto em que será envergado; se esquentam um ferro pontiagudo longo; se força lentamente a parte a ser envergada até alcançar o ângulo desejado. O construtor relatou que é comum em instrumentos históricos observar marcas de ferro queimado na parte interna na região esquentada para ser envergada. Pelos critérios de acesso aos objetos etnográficos do Centro Cultural São Paulo, não tive como verificar se na parte interna da viola de samba identificada como viola II tinha marcas de ferro. Já pela parte externa me foi possível perceber o envergamento do tampo quando submetido à contra luz (ver Figura 6), e observar um “buraquinho” em “v” na parte lateral do tampo justo no ponto envergado.

75 Do original: “Il ponticello di legno, mobile è molto basso (...). Le corde, di conseguenza, risultano vicinissime al piano e questa loro posizione, aggiunta alla scarsa tensione a cui vengono sottoposti, permette al suonatore di percuoterle insieme al legno del piano. Il ponticello può essere spostato in avanti o indietro di qualche millimetro per aggiustare l’intonazione” [tradução feita pelo autor].

76 Lorenzo Lippi foi professor da *Civica Scuola di Liuteria di Milano* por quase quarenta anos. A comunicação pessoal ocorreu na mostra “Roma Expo Guitars 2023”, ocorrida entre 24 e 26 de março de 2023.

Os três cordofones coletados por Camargo Guarnieri foram catalogados como viola ou ligina⁷⁷ e apresentam tamanhos distintos entre si, como pode ser verificado na Figura 7.

Figura 7 - Três violas (ou liginas) coletadas por Camargo Guarnieri em 1937



Fonte: Eduardo Azevedo (2000, p.136)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Pesquisei o uso do termo ligina nos dados levantados e em consultas a pesquisadores do campo da organologia. A única menção foi feita pela *Enciclopédia da Música Brasileira*: “Ligina (s.f.) – Outro nome da viola em Salvador BA” (1977, p. 416). A informação publicada no verbete acima não acrescentou nenhuma informação aos dados anteriormente organizados por Oneyda Alvarenga (1950, p. 103-105). Permanece um certo “mistério” sobre o porquê Guarnieri teria catalogado tais instrumentos como “ligina”. Ainda que não tenha conseguido levantar mais dados sobre o termo, as três liginas de Salvador presentes no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga são instrumentos importantes para a memória do patrimônio musical brasileiro e resguardam em suas materialidades técnicas construtivas incomuns em violas contemporâneas.

Retomando um assunto iniciado na introdução do presente capítulo vale pontuar que, no Brasil, a presença de violas montadas com cordas metálicas que apresentam ordens formadas por três cordas em cada ordem, foi mencionada por Roberto Corrêa (2019):

⁷⁷ Durante a pesquisa no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga verifiquei os fichários dos objetos 15, 16 e 17, correspondentes às violas representadas. As três foram catalogadas como violas ou liginas a partir das informações provenientes de material de campo organizado pelo próprio Camargo Guarnieri.

Sobre a disposição das doze cordas distribuídas em cinco ordens (...) verificamos que diferentemente da disposição das ordens de cordas triplas na viola Queluz (...) o desenho da viola de doze cordas na caderneta de campo da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no ano de 1938, apresenta uma viola com ordens triplas na terceira e quinta ordens (CORRÊA, 2019, p. 25).

O desenho da viola mencionado por Roberto Corrêa, fruto das anotações de campo realizadas por Luiz Saia, foi publicado nas Cadernetas de Campo da Missão de Pesquisas Folclóricas (CERQUEIRA, 2010, p.64), especificamente na Caderneta 5 (Imagem 6). Trata-se da viola utilizada pelo violeiro Manoel Galdino que, ao lado do violeiro Vicente José de Souza, tiveram áudios e fotos registrados em Cajazeiras (PB) durante a Missão, em 1938⁷⁸ (Imagem 7), um ano após a coleta das violas de samba por Camargo Guarnieri em Salvador (BA). No desenho manuscrito, o rastilho solto ou cavalete móvel, já mencionado como presente em algumas violas de samba, foi anotado por Luiz Saia como “rastêro”, provavelmente tendo como informante o próprio violeiro Manuel Galdino. Mesmo tratando de regiões geográficas e culturais diversas, a presença do “rastêro” em três das quatro violas identificadas na pesquisa com uso ocorrido na década de 1930 indicam que essa tecnologia permeou parte das violas construídas e usadas na Bahia e, como no caso de Manoel Galdino, tocada na Paraíba. Os dados acessados sobre a viola de Manoel Galdino são insuficientes para atribuir o local de construção da mesma, bem como o construtor.

Um documento que fornece informações históricas sobre a construção artesanal de violas no Brasil é o inventário de Domingos Ferreira (1709-1771). O inventário do construtor foi “aberto em 7 de outubro de 1771 e encerrado em 22 de novembro de 1777, pertencente ao Arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto” (CASTAGNA, 2012, p.1-2). Domingos Ferreira exercia o ofício de “violeiro”, nesse caso, fabricante de violas, em Vila Rica, atual Ouro Preto (MG). Uma particularidade exposta na pesquisa realizada por Paulo Castagna (2012) é a presença de um certo Antônio, proveniente da nação Angola, na construção desses instrumentos. Segundo o autor, Antônio ‘Angola’ teria aprendido o ofício com seu senhor e participava ativamente da venda dos instrumentos através de viagens esporádicas:

Antônio Angola produziu violas na oficina do falecido violeiro até 1777, mas tudo indica que tenha participado ativamente nesse tipo de trabalho durante vários anos com Domingos Ferreira e que a violaria era dividida entre ambos. O violeiro português havia ‘quartado’ Antônio ‘Angola’ a 17 de abril de 1769, em agradecimento aos bons serviços, ou seja, outorgado sua liberdade após oito anos de trabalho ao testamenteiro (CASTAGNA, 2012, p.4-5)

78

Para escutar os áudios dos violeiros ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AvnxXDb0zZs>. Acesso em: 10 jan. 2023. Trata-se do Box formado por 6 *Compact Discs* (CDs) “Mário de Andrade: Missão de Pesquisas Folclóricas”, publicado pelo SESC. CD 3 – Paraíba. Escutar faixas 36 a 40.

Entre os itens do inventário, destaco “viollas grandes, (...) meias viollas incordadas, (...) descantes alguns encordoados e outros com cordas quebradas (...) machinhos de 4 cordas” (CASTAGNA, 2012, p.9). A variedade de tamanhos de violas identificada no inventário indica que os “descantes” poderiam ser considerados violas pequenas, ainda que não sejam aprofundadas características construtivas destes:

O descante era o instrumento de preço e de tamanho provavelmente intermediário produzido por Domingos Ferreira e Antônio “Angola”, e certamente o mais vendido: 38 estavam no espólio do violeiro português e 73 foram vendidos por seu escravo (...). Vários dicionários de música e da língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX afirmam ser o descante uma viola pequena ou machete “com que se descanta”, não contribuindo muito para sua identificação. (...) Os valores lançados no inventário de Domingos Ferreira demonstram que existia uma diferença substancial entre um descante, uma viola pequena, e um machinho, uma vez que o preço do primeiro estava entre \$870 e 1\$054 réis, enquanto um machinho custava entre \$300 e \$330 réis e as meias violas entre 2\$100 e 2\$100 réis. Esse descante deve ter mantido com a viola o mesmo tipo de relação que o *discante* espanhol teve com a *vihuela*, sendo provavelmente uma viola aguda de cinco ordens e, portanto, um instrumento de tamanho intermediário entre a meia viola e o machinho, como também sugere seu preço, mas provavelmente com cinco ordens de cordas. Ressalte-se, ainda, que Antônio “Angola” produziu, entre 1771 e 1777, ‘descantes grandes e pequenos’, o que aumenta a variedade dos instrumentos que saíam da oficina da Rua do Padre Faria (CASTAGNA, 2012, p.14-15)

Além da evidente citação sobre a produção de violas com tamanhos, preços diferentes, o texto publicado por Paulo Castagna (2012) aponta indícios de como se deu a difusão da construção de violas no Brasil não só pelo labor de portugueses emigrados, mas, sobretudo, pela reapropriação por africanos de saberes relativos à construção de violas.

Algumas fotografias feitas no Brasil do século XIX e começo do século XX indicam a presença de cordofones com características de violas com tamanhos notadamente reduzidos. George Ermakoff (2004) reuniu fotos representativas sobre o cotidiano de brasileiros na segunda metade do século XIX. Dentre as fotos publicadas pelo autor, algumas representam instrumentos musicais cordófonos. Uma fotografia que merece atenção retrata um homem que segura um instrumento notadamente montado com cordas com a capa localizada ao lado (Imagem 8) (ERMAKOFF, 2004, p.60). Sobre a fotografia, acrescenta Salomão Silva (2006):

O fato de que a postura corporal do personagem não seja típica na execução desse instrumento sugere que a imagem possa ter registrado o momento de transição de uma técnica africana para outra, utilizada para executar as violas ibéricas, que foram adotadas pelos africanos desde os primeiros contatos com cordofones lusitanos (SILVA, 2006, p.71 *apud* GALANTE, 2015, p. 124).

O processo descrito, que identifica adaptações na difusão de instrumentos de cordas dedilhadas, no Brasil, é aprofundado e discutido pela pesquisadora Nina Graeff (2023a): “esse

cordofone remete ao *nsambi*, instrumento documentado no Congo já no século XVII, o qual representa apenas um tipo de uma diversidade de pluriarcos documentados já no século XVI e presente em toda a África Central” (GRAEFF, 2023a, p.6). Nesse sentido, a publicação de Ermakoff (2004) tem contribuído para se pensar a complexa rede de como os cordofones de origem ibérica foram apropriados no Brasil, na segunda metade do século XIX. Outra imagem que merece ser mencionada representa um “violeiro, no sertão de Pernambuco” (ERMAKOFF, 2004, p. 121). A fotografia pertence ao acervo da *Société de Géographie*, em Paris, com autoria e data não especificada (Figura 8).

Figura 8 - Violeiro no sertão de Pernambuco. Segunda metade do século XIX



Fonte: George Ermakoff (2004, p. 121)

Essa, provavelmente, é uma das fotos mais antigas de um violeiro empunhando uma viola no Brasil. Sobre a paisagem, é possível perceber que a casa atrás do violeiro é construída com uma técnica de construção conhecida como pau-a-pique ou casa de reboco, que utiliza barro não queimado, molhado, pisado e colocado na estrutura feita previamente com madeiras. A viola apresenta dez trastes, sendo o décimo localizado no encontro entre a lateral e o braço que, como visto, parece ser uma característica comum em violas do século XIX e início do século XX. A cintura da viola é acentuada. O tampo, aparentemente, não apresenta detalhes de marchetaria ou incrustação, nem ao redor da boca. Já a mão do instrumento apresenta um formato com as pontas laterais abauladas e, nela, são fixadas dez cravelhas, possivelmente, de madeira. O cavalete possui ornamentos esculturais nas pontas, mas não é possível verificar como as cordas estão presas nele.

Em 1893, Benjamin Stone, fotógrafo inglês, registrou cerca de 250 fotos durante

viagem que fez ao Brasil para observação de um eclipse solar total, acontecido no dia 16 de abril de 1893 (ORRANTIA, 2014). Stone registrou fotos a bordo do navio e também cenas cotidianas no Maranhão, Pernambuco e Ceará, onde foi montada a estrutura para a observação astronômica na cidade de Pacaruru (CE). Dentre os registros fotográficos, uma foto, em especial, registrou a chegada de imigrantes portugueses empunhando duas violas (Figura 9). Trata-se de duas violas braguesas, cada uma montada com doze cravelhas. Como me foi explicado pelo pesquisador Manuel Morais⁷⁹, é comum, em violas braguesas, o uso de doze cordas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas mais graves montadas com três cordas (3+3+2+2+2). A viola localizada à esquerda da foto tem um corpo ligeiramente menor do que aquela da direita. Esses dois cordofones podem representar a diversidade encontrada em tamanhos de violas, o que parece ter sido recorrente, ao menos desde o século XVIII, como visto no caso do “violeiro português” Domingos Ferreira, no século XIX e na primeira metade do século XX. Na análise de outras fotos realizadas por Benjamim Stone⁸⁰ em ocasião da viagem para o Brasil em 1893 não identifiquei os quatro imigrantes portugueses representados na Figura 9, nem as violas.

Figura 9 - Imigrantes portugueses em viagem ao Brasil portando duas violas braguesas



Fonte: Rodrigo Orrantia, 2014
Arquivo fotográfico da Biblioteca de Birmingham

79 Entrei em contato com Manuel Morais, importante organólogo português, através de e-mail, para tirar algumas dúvidas sobre o machete madeirense e sobre o que ele sabia sobre a Figura 9.

80 Ver: <https://www.rodrigoorantia.com/selected-projects/sir-benjamin-stone-observations-in-brazil-Acesso1893/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2023 e <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-29341013>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2023.

A partir de uma perspectiva organológica atenta aos processos culturais envolvidos nos fazeres construtivos, a produção de narrativas sobre a diversidade morfológica de violas e culturas associadas, no Brasil, pode trazer elementos que singularizam usos e construções destes instrumentos. Na contemporaneidade, as construções de instrumentos de cordas dedilhadas, como na chamada viola caipira, no Brasil, na *chitarra battente*, na Itália, na viola braguesa, em Portugal e em violas de samba do Recôncavo Baiano, estão em constante movimento. Nesse sentido, são práticas artesanais dinâmicas. “Até que ponto é longe demais, ou seja, até que ponto as técnicas de construção, materiais ou aspectos formais podem mudar sem resultar em um novo instrumento?”⁸¹ (BATES, 2012, p.388). A partir deste questionamento sugerido por Bates (2012), é possível traçar um paralelo com a crescente adoção de técnicas contemporâneas de construção observadas nos instrumentos acima. Mais do que pensar que “o mundo da luteria” estaria em “evolução” por adotar técnicas cada vez mais sofisticadas, com exigência de ferramentas e tecnologias específicas, prefiro pensar que esses movimentos dinâmicos sejam ligados a redes culturais que extrapolam os limites físicos de uma oficina de construção. Os caminhos e percursos construtivos frutos da relação construtor-tocador são indicativos de que esta relação é um dos principais motores de mudanças e permanências construtivas. Sobre o assunto, acrescenta Febo Guizzi (1985): “a (...) conservação da qual gozaram os instrumentos populares, parece ser aquela ditada por sua vez da continuidade do uso, ou seja, da necessidade de usufruir da função deles por parte dos utilizadores”⁸² (GUIZZI, 1985, p.18). O uso, por sua vez, se relaciona com a cultura material de um determinado grupo social. Nestor García Canclini (2019), em relação a processos dinâmicos de práticas artesanais, acrescenta: “(...) todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos (...) interessados em manter sua herança e renová-la” (CANCLINI, 2019, p. 217). Portanto, existe uma relação direta entre quem toca e quem constrói, materializada e mediada pelo objeto instrumento musical. Essa reflexão oferece uma das chaves para pensar de que maneira violas de samba construídas artesanalmente no território do Recôncavo Baiano e Salvador são encaradas por alguns sambadores, sambadeiras, construtores e violeiros que registram em suas memórias o uso dos instrumentos.

81 Do original: “How far is too far, or in other words, how much can construction techniques, materials, or formal aspects change without resulting in a new instrument?” [tradução feita pelo autor].

82 Do original: “la (...) conservazione di cui abbiamo goduto gli strumenti popolari, appare essere quella dettata a sua volta dalla continuità nell’uso, dalla necessità cioè di usufruire della loro funzione da parte degli utilizzatori” [tradução feita pelo autor].

5. VIOLAS DE SAMBA DO RECÔNCAVO COMO ARTEFATOS CULTURAIS

As violas de samba artesanais, em especial a viola machete, não estão presentes em todos os grupos de samba de roda, nem mesmo no Recôncavo Baiano. Os principais locais de registro de uso das violas machete parecem ser geograficamente localizados na parte norte do Recôncavo, nas cidades de Santo Amaro da Purificação, Jacuípe, Amélia Rodrigues, Terra Nova, São Francisco do Conde, e suas zonas rurais. Algumas tensões sobre a valorização da viola machete após a intervenção do IPHAN e o impacto da patrimonialização do samba de roda foram expressas por Katharina Döring:

alguns grupos [de samba de roda] se queixam da imposição dessa viola [machete] pela ASSEBA [Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia]. Alegam que em suas tradições, ela nunca foi tocada e sempre priorizaram a viola três-quartos ou violão. Para solos mais agudos, priorizaram o cavaquinho ou até mesmo uma sanfona (DÖRING 2013, p. 166).

Nesse sentido, cabe esclarecer: nem todo grupo de samba de roda do Recôncavo Baiano usa violas em seu instrumentário; nem toda viola que se usa em sambas de roda dessa região é uma viola machete; nem todas as “violas pequenas” de samba são (re)conhecidas como viola machete. Portanto, as narrativas que constituem esse capítulo não devem ser aplicadas a todos os pequenos mundos de samba da Bahia⁸³, mas sim às violas presentes em expressões musicais praticadas no norte do Recôncavo Baiano e Salvador. Uma questão apontada por Charles Exdell (2017, 2018) é que o samba de roda não é uma expressão musical e cultural restrita ao Recôncavo Baiano. O autor realizou pesquisas no sertão da Bahia em grupos de samba de roda no Piemonte da Diamantina (BA) revelando modalidades de samba ali praticadas e sugerindo uma certa invisibilidade de violeiros em sambas de roda. A partir desta constatação, Exdell (2017) realiza uma abordagem biográfica destes sujeitos históricos na região: “o violeiro é visto como mestre por músicos nativos. A sua ocupação e instrumento lhe conferem respeito e responsabilidade na organização do grupo de samba. (...) O violeiro muitas vezes atua como nexos na rede de relações que sustentam a comunidade musical” (EXDELL, 2017, p. 14). Também no norte do Recôncavo, em especial São Francisco do Conde, o violeiro tem um papel central na sociabilização entre membros de grupos de samba chula. Entre 2007 e 2008, quando o violeiro Zé de Lelinha tinha sido acometido por uma doença neurológica, o grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde, interrompeu as atividades. Em seguida, após decisão tomada com os

outros integrantes, Zeca Afonso, líder do grupo, convidou o então aprendiz de viola machete Milton Primo para exercer a função de violeiro. Desde então, o violeiro vem assumindo o papel de colaborador das atividades ligadas ao samba chula no município. Sobre o assunto, Milton Primo, atual coordenador do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, comenta:

Em 2008, (...) numa conversa com Zeca Afonso, líder e fundador do Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira (...) tive uma notícia que (...) o grupo estava com suas atividades paralisadas e sem previsão de retorno, pois o Mestre Zé de Lelinha, que era o violeiro do grupo, tinha sido acometido por um derrame cerebral, estando impossibilitado de tocar a viola machete. Zeca Afonso (...) resolveu, em conjunto com o grupo, não mais realizar apresentações, eventos e rodas de samba do Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira até a recuperação do mestre violeiro Zé de Lelinha. Nem mesmo era aceito auxílio de outro sambador que tocasse cavaquinho, em substituição à viola machete. Essa rigidez tinha como fundamento não “mudar” e seguir ao encontro às regras do samba chula. (PRIMO, SIQUEIRA, 2020, p. 47)

A partir do exposto, no Samba Chula Filhos da Pitangueira, a presença da viola machete é obrigatória. Atualmente, o grupo ainda samba com viola machete. “Viola de madeira, do cavalete de ouro / No samba da Pitangueira, violeiro é um tesouro”: esses versos da chula composta por Zeca Afonso, bem como a interrupção forçada do grupo por causa de problemas de saúde de Zé de Lelinha, demonstram o papel central que, ao menos naquele grupo, o violeiro exerce sobre toda a comunidade.

De acordo com Nicholas Cook (2007, p.13), o improviso, no fazer musical, tem como pano de fundo uma linguagem e princípios que são fruto de experiência compartilhada por saberes previamente elaborados que constituem um conhecimento musical. A improvisação, portanto, é resultado de interação entre códigos intersubjetivos. É possível fazer um paralelo entre a perspectiva mencionada de improvisos da viola machete, ou no termo local “passagens”, e a dança em sambas chula de São Francisco do Conde (BA). No sentido de reforçar o argumento de que violas de samba são artefatos culturais, destaco aspectos da relação entre dança realizada por sambadeiras e as violas. A estrutura da performance funciona em ordem cíclica: a) chula cantada por dois cantadores; b) relativo cantado por outro par de cantadores, normalmente a letra do relativo se refere àquilo que foi “gritado” na chula; c) “passagem” da viola, acompanhada pela dança da sambadeira. As sambadeiras, nesse momento, têm “permissão” para sambar, uma por vez. Após “cumprimentar” todos os instrumentos, em primeiro lugar a viola, a sambadeira faz sua performance e antes de “sair” da roda indica quem será a próxima a dançar quando o ciclo se repetir. O fazer música juntos, neste caso, vem a partir dessas relações mútuas de ajustes, que são culturalmente identificadas pelos integrantes da roda de samba chula. Nesse sentido, a presença ou ausência de violas machete em grupos de sambas chulas é relevante na medida em que se percebe, através de

narrativas de sambadeiras, sambadores, violeiros e construtores acessadas durante a pesquisa, que esse artefato é reconhecido como objeto representativo da identidade cultural e da cultura material observada em algumas comunidades de samba chula no território citado.

Em relato de memórias de infância, a sambadeira Jane Reis, nascida em São Francisco do Conde, em 1968, filha do violeiro Zé de Lelinha e atual Presidenta da Associação Cultural José Vitório dos Reis, narra como se deu sua inserção no mundo do samba chula:

Na verdade, a gente foi criada dentro do samba né? A minha mãe ela dava caruru, 31 de outubro. E na verdade essa casa sempre respirou cultura. Tinha Queima de Palhinha também. E aí pai fazia o samba aqui dentro de casa com os amigos, com os irmãos, com minha tia Adélia...a gente foi criada dentro do samba. Tá no sangue, tá na raiz (Jane Reis em entrevista ao autor e Milton Primo, 2016).

Os ritos envolvidos entre praticantes de sambas de roda, representados pelo caruru oferecido anualmente no dia 31 de outubro pela mãe de Jane, são recorrentes em narrativas de sambadeiras. O caruru, comida afro-brasileira, é também o nome da festividade que envolve o oferecimento desta comida aos participantes, rezas aos santos em datas comemorativas específicas e, ao final, samba de roda para concluir o ritual. No caso de Jane Reis, a realização do samba “dentro de casa” relatada em sua memória de infância deixa transparecer, em outros trechos da entrevista, a ritualidade com que seu pai, Zé de Lelinha, zelava suas violas: ninguém tinha permissão para tocá-las sem a sua presença; somente Pedro Reis, filho de Zé de Lelinha, tinha permissão para carregar a viola dentro de uma sacola de cana-de-açúcar; todos os dias, em torno das cinco horas da tarde, Zé de Lelinha ia para o quintal de casa tocar viola, era a melhor hora porque era quando os passarinhos cantavam juntos. As violas tinham presença em carurus oferecidos por Dona Lelinha, companheira do violeiro, e na Queima da Palhinha, expressão cultural realizada no ciclo natalino que tinha como liderança Dona Adélia, irmã do violeiro. Já Dona Irene, sambadeira do grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira, é rezadeira solicitada na região para rezar carurus oferecidos por devotos e oferece caruru para Cosme e Damião em sua casa, uma vez por ano. Quando indagada, em entrevista realizada no bairro da Baixa Fria, em São Francisco do Conde, em 2016, Dona Irene responde porque após as rezas acontecem sambas:

Primeiro a reza, depois o caruru e depois o resto do samba (...). Antigamente a pessoa rezava São Roque, tinha o samba de São Roque, rezava pra Santo Antônio, tinha o samba de Santo Antônio, rezava São João e São Pedro, tinha o samba de São de João e São Pedro (...). Porque isso é daquelas pessoa que tem o ritmo da África (...). Meu pai mesmo. Meu pai era misturado (...). É por isso que existe o samba. É porque nesses samba as pessoas que tem a nação como jêje, como nagô, essas tradição aí chama a tradição do samba. (...) E não existe nada bonito que não tenha o samba no meio (...) que a violinha acaba com a gente (Dona Irene, em entrevista ao autor e Milton Primo, 2016).

A sambadeira se refere a influências no samba advindas de “nações” de matriz africana, jeje e nagô. “Meu pai era misturado”: nesta frase, provavelmente, Dona Irene se referiu à realização de obrigações religiosas para entidades de matriz africana. O pai de Dona Irene, Jacinto, apelidado de “Buraco”, era violeiro e tocava em São Francisco do Conde e arredores. Nas narrativas de Dona Irene, outros dois violeiros, Cafuné e Mané Viola, também de São Francisco do Conde, são citados como parceiros de seu Buraco. Sobre trajetórias do pai violeiro e como teria começado seu contato com o samba chula, relata Dona Irene:

Quando ele começou a tocar viola ele tava garoto. Quando eu nasci, me conheci como gente, ele já tocava a viola. Era viola machete. É tanto que os sambas que eu sei foi ele quem me ensinou. Porque quando ele pegava na viola tinha eu de mulher, tinha meu irmão Antônio e meu irmão Domingo. Aí ele pegava a viola ele botava meu irmão no pandeiro e o outro no pandeiro. Aí começava a cantar chula e a gente respondendo. E botava eu pra sambar. Disse que era pra eu aprender para quando sair com ele não meter vergonha (...). Tinha Santo Antônio, às vezes São João. Ele tinha o caruru lá em casa mesmo, ele tocava, nos vizinho ele tocava. Quando ele não tava sozinho ele ia com o compadre dele Mané Viola, que tocava viola (...). Meus avôs tinha essa tradição de tocar, de sambar, de rezar que naquela época não tinha festa, era mais era samba. (...). Eu quando vejo sua viola, [se referindo à viola machete de Milton Primo] eu vejo a dele também, que era pequenininha a viola dele (Dona Irene, em entrevista ao autor e Milton Primo, 2016).

Durante a entrevista, Dona Irene se refere à viola usada por seu pai Jacinto como viola machete e adiciona o fato desta ser “pequeninha”. A partir da transposição de sentimentos que Dona Irene relata entre a viola do pai e a viola de Milton Primo, se percebe uma relação de afetividade da sambadeira com as violas, nesse caso, machete. A presença ou ausência da viola machete na roda parece interferir na própria performance das referidas sambadeiras. Sobre a diferença entre sambar com viola ou com cavaquinho, exercendo a mesma função sonora de “solista”, responsável pelas “passagens”, relatam Jane Reis e Dona Irene:

Sem a viola não existe samba chula (...). É a mulherzinha né? E ela é bem ousada... esse toque [da viola machete] me chama muita atenção... não tem como ficar parada (...). O samba de cavaquinho é um samba muito rápido que cansa muito. Já o da viola é um samba que não dá pra cansar até porque tem aquelas paradas (...) onde canta as chula e o relativo. Aí já descansa mais um pouco as mulheres que sambam. (Jane Reis em entrevista ao autor e Milton Primo, 2016)

É o seguinte: pra pessoa que conhece hoje no samba aí, sempre a gente vai no toque da viola. Porque tem o toque da viola e tem o repique do pandeiro. Aí naqueles ritmo do samba, da viola (...) a gente vai “estimando” [estimulando?]. Porque tem pessoas que chama a sambadeira nos pés no toque da viola e tem pessoas que não sabe chamar. (Dona Irene em entrevista ao autor e Milton Primo, 2016)

Nos dois trechos selecionados acima, fica perceptível que a viola é um dos instrumentos responsáveis pela condução e interação com a dança. Ao menos nas narrativas das duas sambadeiras, é possível perceber que “sambar com viola” não é igual a “sambar com

outro instrumento”. Essas memórias acessadas através das entrevistas, além de outras narrativas que escutei durante o período em que morei em São Francisco do Conde, me fizeram perceber o quanto aqueles objetos, artefatos, eram e são atores nas próprias dinâmicas cotidianas familiares de sambadores, sambadeiras e violeiros de São Francisco do Conde.

As violas que fazem parte do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! têm seus usos associados a sambas chula. Paralelamente, vale mencionar as três violas construídas no Terreiro de Indiará, em Salvador (BA). Estas três violas, por sua vez, têm seu uso associado a sambas de caboclo ou candomblés de caboclo e hoje pertencem ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Além das três violas, outros objetos foram coletados por Camargo Guarnieri no mesmo terreiro, em 26 de janeiro de 1937: vestimentas, ídolos e três pandeiros⁸⁴. Estes últimos teriam sido construídos no Terreiro de Indiará, segundo dados das fichas catalográficas dos objetos conservados na instituição. A presença de violas em rituais em homenagem a caboclos foi mencionada no Dossiê do IPHAN Samba de Roda do Recôncavo Baiano: “acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem violas” (IPHAN, 2006, p. 19). A predileção das violas por caboclos, na Bahia, também foi assinalada por Melville Herskovits (1946 *apud* ALVARENGA, 1950). Sobre as violas e a relação com os caboclos, acrescenta o autor:

Instrumentos que normalmente não se enquadram, em absoluto, no grupo de percussão, podem ser empregados em tal categoria pelo afro-baianos, tanto em contextura religiosa como secular. A viola é usada para esse fim, mais do que qualquer outro instrumento. Nas cerimônias denominadas ‘caboclo’, onde tem lugar o culto às chamadas divindades ‘indígenas’, uma viola com matracas e cabaças acompanham geralmente o canto, sendo os ritmos regulados nos moldes dos toques dos tambores (HERSKOVITS, 1946, p.101 *apud* ALVARENGA, 1950, p. 234).

Nesse sentido, o autor destaca a presença de violas em rituais dedicados a caboclos e acrescenta, em relação às maneiras de tocar, o elemento rítmico, percussivo como uma das características desses “toques”. Sobre a resignificação do uso de violas em território baiano, Nina Graeff (2023a) faz uma importante contribuição sobre substituições e adaptações de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil, destacando que os instrumentos musicais “não representam meros meios de produção sonora, mas (...) seres vivos em constante transformação e interação com os contextos, pessoas e musicalidades de seu entorno” (GRAEFF, 2023a, p.2). Dentro dos processos ocorridos no Brasil de substituíbilidade e resignificação de instrumentos musicais, a autora identifica uma relação entre técnicas de

84 Dos objetos etnográficos do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga destaco: objeto n. 002 – vestimenta recoberta de palhas; n. 004 – Mãe d’água (pequeno vidro que, em seu interno, está representado uma boneca que parece uma sereia) e os pandeiros, identificados como objetos n. 005, 006 e 007.

mão direita de violeiros do Recôncavo e técnicas observadas em performances com lamelofones africanos “conhecidos no Brasil termos como *mbira*, *kalimba* e *kisanji*” (GRAEF, 2023a, p. 7). Nesse sentido, a presença da viola em rituais afro-indígenas revela percursos ocorridos em território brasileiro, notadamente baiano, inseridos em processos de ressignificações e reconfigurações de uso e construções. Sobre os candomblés de caboclo, Angela Lühning (2022) sugere que as misturas progressivas entre tradições centro-africanas e aquelas inteiramente brasileiras, por exemplo, rituais dedicados aos caboclos, se deram já por volta de 1900. A autora oferece uma descrição dos candomblés de caboclo:

Culto no qual os caboclos são venerados e que se organiza de forma análoga aos cultos de origem africana. Existem influências parciais do candomblé de angola, e a língua ritual é o português (...). Os primeiros terreiros de candomblé de caboclo foram fundados em Salvador no início do século XX (LÜHNING, 2022, p. 261).

Os rituais dedicados aos caboclos, em diálogo com a descrição da autora acima, não se restringem ao território de Salvador e seus subúrbios, mas também são ativos no Recôncavo. Neste território, para além de sambas chula e sambas de caboclos, outras expressões musicais adotam ou adotaram a viola como parte do instrumentário. Milton Primo (em entrevista ao autor, 2022) relata em suas lembranças de infância, em São Francisco do Conde, a viola machete sendo tocada na Queima da Palhinha, durante o ciclo natalino; no Lindroamor, expressão ligada ao calendário dos festejos de Cosme e Damião; Reisados, ligados ao ciclo natalino; Bumba-Boi ligado ao ciclo carnavalesco. Algumas dessas expressões estão sendo reinscridas no calendário de atividades da Associação Cultural Zé de Lelinha e contam com a participação de pessoas que outrora participavam em cada uma das expressões citadas.

Tive a oportunidade, entre 2014 a 2016, de testemunhar a presença de violas nesse complexo místico, simbólico e religioso durante uma reza de Santo Antônio, realizada na casa de uma líder religiosa, em São Francisco do Conde. Eu estava acompanhando os “meninos” que foram chamados para tocar o samba ao final da reza. Ao adentrar na sala da casa, onde a reza se desenvolvia, percebi que a dona da casa estava lendo rezas em *latim* em um caderno manuscrito junto com outras lideranças religiosas da cidade. Depois seguiram-se, em recital, rezas em português dirigidas a Santo Antônio. A ritualística seguiu com o oferecimento de feijoada a todos os presentes. O prato era de barro queimado e, obrigatoriamente, a feijoada deveria ser comida com as mãos. Nesse intervalo entre “final da reza” e oferecimento da comida sagrada, algumas entidades foram incorporadas por alguns dos presentes. Após a ingestão coletiva da comida, começou o samba com a presença das entidades que sambavam e cumprimentavam os instrumentos musicais. O primeiro instrumento a ser saudado era a viola.

Só naquele momento, reconheci uma frase recorrente entre sambadeiras e sambadores que conheci durante a minha permanência em São Francisco do Conde: “Quando a reza acaba, o couro come!”. A noite seguiu, as entidades aos poucos se despediram e todos os presentes participaram do samba em homenagem a Santo Antônio, associado na região ao orixá Ogum.

As violas de samba, portanto, são artefatos que podem ser compreendidos como objetos identitários culturalmente reconhecidos por membros e comunidades de sambas de roda do Recôncavo Baiano, em especial em São Francisco do Conde e região. Na sequência do capítulo, a partir de narrativas de construtores de violas de samba, serão evidenciadas particularidades construtivas e aspectos biográficos de construtores de violas de samba.

5.1 Construção de violas de samba a partir de narrativas de construtores

As narrativas de construtores de violas de samba foram baseadas em consulta a dados verbais e áudio visuais produzidos, sobretudo, por outros pesquisadores que abordaram construções e aspectos biográficos de construtores de violas do norte do Recôncavo Baiano. Os três principais construtores mencionados, tanto na bibliografia quanto nos registros áudio visuais, são Clarindo dos Santos, Zé Carpina e Tonho de Duca. Sobre Clarindo, o principal dado oral consultado é a entrevista realizada em 1977⁸⁵ pelo pesquisador Ralph Waddey. Já sobre Antônio Carlos dos Anjos, “Tonho de Duca”, o único registro áudio visual levantado pela pesquisa foi realizado pelo pesquisador Jean Joubert Freitas Mendes, entre 2004 e 2005, em São Francisco do Conde⁸⁶. Em relação a José Cupertino Bernardo dos Santos, “Zé Carpina”, morador de Amélia Rodrigues (BA), acessei narrativas relativas à sua trajetória através de análise de entrevista realizada por Milton Primo, em julho de 2022⁸⁷. A entrevista tinha como objetivo o registro da memória de Zé Carpina no âmbito do processo de registro de modos de saber e fazer da viola machete, solicitado por Milton Primo e aprovado junto ao Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC, 2022). Por solicitação de Milton Primo, sugeri uma entrevista semiestruturada a ser realizada com Zé Carpina que contemplasse memórias de infância, primeiros contatos com violas e como teria aprendido e desenvolvido o ofício de construtor. Outra entrevista com Zé Carpina foi realizada por Cássio Nobre, em 2008, no âmbito da pesquisa etnomusicológica feita pelo autor sobre violas e violeiros em sambas de roda do Recôncavo.

85 Acervo pessoal do pesquisador Mário Lamparelli.

86 Acervo pessoal do pesquisador Cássio Nobre.

87 Acervo fonográfico do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!.

Cada construtor pesquisado apresentou singularidades em sua trajetória. Essas particularidades se referem aos modos de aprendizado da construção, a quais objetos e pessoas foram importantes para constituir a base de conhecimentos necessária para o exercício do ofício e aos processos de mudanças ocorridos durante o percurso de cada construtor. Partindo da premissa que as violas de samba são diversas entre si, sugiro questões relacionadas: o quanto as violas de samba são diferentes entre si dos pontos de vista morfológicos, construtivos e estéticos? Existiu na história recente de construção artesanal de violas de samba influências mútuas entre construtores? Se sim, quais? Em que medida a patrimonialização do samba de roda com destaque às políticas de salvaguarda do saber fazer violas de samba, em especial violas machete, interferiu na produção desses instrumentos?

5.1.1 Clarindo dos Santos: violeiro e construtor de violas de samba

Clarindo dos Santos nasceu em 1922 (WADDEY, 1980, p.199), na Usina São Carlos, na região de Santo Amaro da Purificação, município de Saubara (BA)⁸⁸. Este construtor foi um dos principais informantes de pesquisas etnomusicológicas realizadas por Ralph Waddey sobre sambas de roda no Recôncavo Baiano e em Salvador. Já na década de 1970, o pesquisador identificou Clarindo dos Santos como um dos poucos, senão o único, construtor ativo de violas artesanais usadas em sambas de roda na região, apesar da coexistência de violas artesanais construídas por outros construtores com características semelhantes àquelas observadas nas violas de Clarindo (WADDEY, 1980, p.199). Sobre o aprendizado de construção de violas por Clarindo, comenta o autor:

Aprendeu empiricamente a construir violas. Depois que seu anterior fornecedor de instrumentos se tornou crente (...) e por isso deixou a musica, especialmente a viola e todos seus significados. Clarindo decidiu de fazer uma cópia de um instrumento quebrado que ele tinha. Ele não faz nenhuma pretensão quanto à imperfeição de seu primeiro instrumento⁸⁹ (WADDEY, 1980, p.202).

Sobre o processo de aprendizado de construção de violas, Clarindo dos Santos afirma (em entrevista a Ralph Waddey, 1977)⁹⁰ que “aprendeu sozinho”, o que indica um esforço de aprendizado baseado em tentativas, acertos e equívocos. Ao mesmo tempo, em relato sobre

88 Informação fornecida por Clarindo dos Santos em entrevista cedida a Ralph Waddey em 1977.

89 Do original: “Learned empirically to make violas. After his former supplier of instruments became a crente (...) and therefore gave up music, especially the viola and all it signifies. Clarindo decided that he could duplicate a broken-up instrument he had. He makes no pretense about the imperfection of his first instrument” [tradução feita pelo autor].

90 Acervo pessoal do pesquisador Mário Lamparelli.

como se deu o processo de iniciação à construção de instrumentos, o construtor se refere à observação do trabalho de um outro construtor, Lídio, então morador da Usina São Carlos, que construía cavaquinhos, violas, violões e realizava manutenção de instrumentos:

Eu menino comprei um cavaquinho na mão de Lídio (...). Eu morava no Pantaleão, lá na usina São Carlos mesmo, na usina que ele morava também (...) tinha ele que tava consertando um bandolim, eu cheguei e comprei o bandolim (...). Ai depois eu dei um cavaquinho pra ele consertar. Quando foi ver o cavaquinho ele disse que num sabia onde botou, que o cavaquinho sumiu. Ai eu espiando as fôrma de viola dele... aí pensei eu vou fazer uma viola (...) Tinha um companheiro aqui, chamava Barnabé, Barnabé comprou a viola por 15.000 réis daquele tempo. Então depois tinha um ali naquela fazenda que chama Arapuara, naquele oiteiro, aí mandou eu fazer um (...). Então o companheiro disse faça uma pra mim, mas eu quero meia regra. Tirei a forma de Lídio mermo, Subaé e fiz toda de pinho. Deu bom. Deu bom! Aí fiz por 14.000 réis. (Clarindo dos Santos em entrevista a Ralph Waddey, 1977).

A partir do trecho da entrevista destacado podem ser levantadas algumas questões relativas à transmissão de saberes e aprendizado da construção artesanal por Clarindo. Além da observação da oficina de Lídio “espiando as fôrma de viola dele”, Clarindo da Viola explicita que, ao menos para construir uma viola meia regra, teria “tirado a fôrma” de Lídio. O ato de “tirar a fôrma” a partir de outro objeto referência, inclusive instrumentos finalizados, é uma das práticas que fazem parte do ofício de construtor. O repassar informações de objeto a objeto, através da mediação humana, pode ser encarado como uma das faces existentes em transmissões de saberes relativos às construções de instrumentos de cordas dedilhadas. Deste modo, distintos formatos e características construtivas e ornamentais de instrumentos específicos podem ser transmitidos de construtor para construtor. No caso da viola meia regra construída por Clarindo, o principal informante foi a própria fôrma desse tipo de viola utilizada pelo construtor Lídio. Como parece evidente na descrição do processo de aprendizado de Clarindo dos Santos, mencionado por Ralph Waddey (1980, p.202), o construtor não aprendeu a fazer violas com Lídio. Por outro lado, o fato de Clarindo ter “tirado a fôrma” daquele construtor indica que em seu processo de aprendizado da construção, ao menos no início de sua trajetória, foi influenciado pelo trabalho de Lídio. Seus primeiros instrumentos começaram a ser requeridos por tocadores da região, dando início à trajetória iniciada, provavelmente, entre as décadas de 1940 a 1950, quando “ainda era menino”. O construtor seguiu exercendo o ofício até o final dos anos 1970.

Apesar dos poucos dados biográficos disponíveis sobre Clarindo dos Santos, se sabe que ele era morador da usina de cana-de-açúcar Santa Elisa, localizada na zona rural entre Santo Amaro da Purificação e São Francisco do Conde (Milton Primo em entrevista ao autor, 2022). Sobre a Usina São Carlos, provável local de nascimento de Clarindo e onde se deram

as primeiras observações ao trabalho do construtor Lídio, se sabe que a mesma era ativa no ano de 1902 e figurava entre 21 fábricas de açúcar, divididas entre engenhos centrais e usinas, localizadas no Recôncavo Baiano (CUNHA, 1995, p. 37). A Usina São Carlos se tornou referência em lutas trabalhistas sindicais de trabalhadores ligados à produção açucareira em meados da década de 1940 (CUNHA, 1995, p. 156). Nesta usina, um verdadeiro complexo social que envolvia mais de dois mil trabalhadores, se desenvolveu a manutenção de instrumentos musicais e a produção de instrumentos construídos por Lídio. Instrumentos esses que, provavelmente, influenciaram o próprio trabalho de Clarindo.

Vale destacar que Clarindo dos Santos era tocador de viola, além de bandolim, cavaquinho, violão. Não é raro, no mundo dos instrumentos musicais em músicas de tradição oral no Brasil, que o construtor saiba tocar o instrumento, ainda que essa ligação não seja obrigatória. No mundo das violas, vale destacar alguns violeiros que também eram ou são construtores: Zé Coco de Riachão, construtor e violeiro do Norte de Minas Gerais (CORRÊA, 2019, p.106-110); Levi Ramiro, natural de Uru (SP), é construtor e toca violas de cabaça; no caso das violas de samba, esta associação está presente em Clarindo dos Santos e também no mestre de Zé Carpina, José da Anunciação, conhecido como “Zé Coelho”⁹¹. Tonho de Duca, apesar de não ser violeiro, era sanfoneiro e também realizava trabalhos de manutenção e afinação de sanfonas (LORDELO, 2009, p.166). Cabe acrescentar que as duas práticas, tocar e construir instrumentos musicais, apesar de serem atividades complementares, requerem conhecimentos específicos. Para construir instrumentos, algumas qualidades são solicitadas: escutar particularidades sonoras emitidas pelos instrumentos; identificar a reciprocidade entre resultado sonoro “final” e materiais utilizados na construção; buscar atender e dialogar com as exigências de músicos que solicitam serviços de manutenção, reparação e construção; adquirir experiência no manuseio das ferramentas. A relação sugerida, em que os detentores do saber tocar podem ser os mesmos do saber fazer, pode ser encarada como uma das características de difusão da construção artesanal de instrumentos musicais. Esta reflexão pode ser estendida a outras expressões musicais de matriz africana, no Brasil: os alabês, sacerdotes responsáveis por conhecimentos musicais em terreiros de candomblé de nação nagô-ketu, além de tocarem os instrumentos, exercem atividades ligadas à construção e manutenção de instrumentos musicais, como o “encouramento” de atabaques; no mundo da capoeira, é recorrente que capoeiristas construam berimbaus e caxixis⁹² para uso em seus grupos, bem como podem ser

91 A relação entre Zé Carpina e Zé Coelho é abordada adiante, no mesmo capítulo.

92 Sobre a construção de caxixis a partir de recursos naturais provenientes da mata atlântica, ver: <https://youtu.be/XgsCY2MkzpQ?si=6bJ4eCKCojbS7AmZ>. Acesso em: 1 de agosto de 2023.

agentes da cadeia produtiva e comercial de berimbaus (SIQUEIRA, 2019, p.106-122); em grupos de maracatus de baque virado de Recife e Olinda, é usual a utilização de alfaias, abês e gonguês construídos por participantes destes grupos⁹³. Essa associação não obrigatória parece ter sido uma das características da difusão, perpetuação e transformação em processos construtivos culturalmente localizados em diversos territórios brasileiros.

Sobre informações acerca de um possível método, ou métodos, de construção de violas por Clarindo dos Santos, Nina Graeff (2023a) sugere, a partir de dados orais e iconográficos levantados, que as violas de Clarindo apresentam formas e técnicas construtivas diversas. O construtor, para além de construir “modelos de violas de samba” diversos entre si, como já sugerido anteriormente por Ralph Waddey (1980), também construía instrumentos “do mesmo modelo” com diferenças construtivas entre eles. Graeff sugere que em Clarindo existe uma “relação variável de proporção entre todas as partes do instrumento (...) [e que esta relação] não é meramente geométrica, mas estética” (GRAEFF, 2023a, p. 18). O trecho citado se refere às diferenças da “régua” de violas machete narradas pelo construtor a Ralph Waddey, em 1977, que pode variar de acordo com o tipo de cavalete usado. Ou seja, quando a viola é montada com cordal, a “régua” (localização dos trastes) pode ser uma, já quando montada com cavalete no tampo a “régua” pode ser outra. Graeff (2023a) acrescenta outros saberes que podem ser observados em processos de construção de instrumentos, chamados saberes sensíveis: “sentidos como a escuta, o toque, o olfato, desenvolvidos através de anos de experiência e que estabelecem relações profundas com os materiais e sonoridades envolvidos nos processos de construção” (GRAEFF, 2023a, p.19). Nesse sentido, a autora sugere que os instrumentos musicais, em especial violas machete, podem ser pensadas como “seres vivos”, passíveis de transformações e ressignificações em seus usos e construções.

Após o falecimento de Clarindo dos Santos, entre 1979 e 1980, pelo menos alguns dos objetos da oficina do construtor como ferramentas, fôrmas, instrumentos em construção e finalizados, foram adquiridos por Ralph Waddey. Provavelmente, a repatriação do material de Clarindo dos Santos era um dos interesses de Ralph Waddey que veio, porém, a falecer em 2019 (PIRES, 2020). No Parecer de Reavaliação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (RAMASSOTE, 2021), uma das ações sugeridas é a repatriação do material de pesquisa recolhido por Ralph Waddey na década de 1970. Apesar de não ter tido acesso aos instrumentos do citado acervo, foi possível interpretar algumas particularidades construtivas de violas de Clarindo dos Santos a partir de uma fotografia

93

Um dos principais construtores de alfaia e gonguês para grupos de maracatu de baque virado é Marcelo Thompson, integrante do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Alto José de Pinho, em Recife (PE).

publicada por Josias Pires (2020) que representa parte do material pertencente à obra de Clarindo dos Santos exposto na parede da casa de Ralph Waddey (Figura 10).

Figura 10 - Parte do acervo coletado por Ralph Waddey de itens relativos ao trabalho de Clarindo dos Santos



Fonte: Josias Pires (2020)
Acervo particular de Ralph Waddey

Os itens representados na Figura 10, da esquerda para a direita, são: uma viola, provavelmente três-quartos, em fase de construção, formada por braço, mão, ilhargas (laterais), fundo e grampos construídos em madeira para colagem da “sanéfula”⁹⁴; abaixo desta viola em fase de construção, três esculturas, provavelmente em ferro, que representam, possivelmente, ícones relativos aos orixás Oxossi (arco e flecha), Euá (cobra) e Iemanjá ou Oxum (peixe); ao lado da viola aberta, têm duas fôrmas de violas, uma maior acima, possivelmente de viola três-quartos, e uma menor abaixo, possivelmente, de machete; ao lado das fôrmas se veem duas violas machetes concluídas ou em fase final de construção; acima das violas machetes está pendurado um braço separado do corpo; abaixo das violas machete, um pandeiro com couro de jiboia⁹⁵; na outra parede, uma viola, possivelmente, três-quartos aberta em fase construção, formada por braço, mão, ilhargas (laterais) e tampo; o último item da direita parece ser uma viola com tamanho intermediário entre as violas três-quartos e machete, possivelmente, machetão. Um primeiro esclarecimento para a interpretação acima

94 O termo “sanéfula”, emprestado de narrativas do construtor Zé Carpina, a serem aprofundadas na sequência do capítulo, se refere à madeira localizada pela parte interna das “ilhargas” (laterais). Essas madeiras, geralmente com espessuras de cerca de 2 a 6 mm aumentam a superfície de contato entre a lateral e o tampo, e entre a lateral e o fundo.

95 Atualmente, os pandeiros utilizados em grupos de samba chula em São Francisco do Conde apresentam peles sintéticas, peles de couro de bode ou mesmo pele com couro de jiboia. Um outro instrumento utilizado até os dias atuais, na região, encourado com pele de jiboia é o chamado “tamborim couro de jiboia”. Trata-se de uma espécie de pequeno barril feito em madeira com a pele fixada com pregos. Para atingir a afinação Djalma costuma acender uma pequena fogueira antes das apresentações para que o “couro estique” até o ponto desejado. O instrumento é tocado com uma baqueta de madeira em uma mão e a mão livre na outra.

sugerida é que durante a entrevista realizada por Ralph Waddey com Clarindo dos Santos, em 1977, o construtor afirma que construía cinco diferentes tamanhos de violas de samba: machetinho, machete, machetão, três-quartos e regra inteira. Além das violas machete e três-quartos, e da viola régua inteira que Clarindo teria construído para Ralph Waddey, o construtor cita os outros dois tamanhos: “Tem machetinho que eu tinha a fôrma, mas a fôrma apodreceu. Num fiz mais ‘outa’. Tem o machetão que é essa fôrma que eu tenho aí, daquela ali” (Clarindo dos Santos em entrevista a Ralph Waddey, 1977). Ainda que o ângulo da foto publicada por Josias Pires (Figura 10) possa ter “deformado” as proporções dos instrumentos, é possível sugerir que o instrumento localizado mais à direita, pendurado na parede, seja um exemplar do machetão, na medida em que é aceito que este instrumento apresenta tamanho intermediário entre as duas machetes, ao centro, e as duas violas três-quartos, abertas, penduradas. Já os três instrumentos construídos por Clarindo dos Santos por mim estudados⁹⁶ apresentam medidas do bojo relativamente parecidas, o que sugere que sejam três exemplos de violas machete, já que uma delas era a viola machete usada por Zé de Lelinha⁹⁷. Vale ainda lembrar que durante o levantamento de dados não me foi possível conhecer nenhum exemplar de viola três-quartos, mencionada por Ralph Waddey (1980) como um dos principais tamanhos de violas construídas por Clarindo dos Santos: “Clarindo constrói violas para os violeiros do Recôncavo nos dois tamanhos preferidos, a viola machete e a viola três-quartos, tipicamente tocadas juntas na roda de samba tradicional”⁹⁸ (WADDEY, 1980, p. 200-201). Atualmente, em grupos de samba chula em São Francisco do Conde, a viola machete é acompanhada por violões, normalmente construídos em fábricas.

Em relação às tecnologias utilizadas no processo de construção por Clarindo dos Santos, se percebe que, durante a montagem, as ilhargas são apoiadas pelo lado interno da fôrma. Isso difere da fôrma de viola três-quartos de Zé Carpina (Figura 5), constituída por um bloco maciço de madeira onde as ilhargas são apoiadas, durante a montagem, pelo lado externo da fôrma. Fazendo um paralelo entre os modos de fazer dos dois construtores, é possível afirmar que, em ambos os casos, os braços são pré-esculpidos antes do início da montagem. Além disso, a partir da análise da foto publicada por Josias Pires (Figura 10), um detalhe me chamou a atenção. Focando na análise das duas violas abertas da referida figura,

96 Ver violas IV, V e VI nos Apêndices “C”, “D” e “E”.

97 O instrumento mencionado é a viola “V”. Informação confirmada pela família de Zé de Lelinha que doou pertences do violeiro para o acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!.

98 “Clarindo makes violas for the violeiros of the Reconcavo in the two preferred sizes, the viola machete and the viola tres-quarto (sic; three-quarter), typically played together in the traditional samba ensemble” [tradução feita pelo autor].

se percebe que na viola aberta localizada no lado esquerdo falta a colagem do tampo para a conclusão da montagem, enquanto na viola localizada no lado direito, a parte que falta ser colada para fechamento da caixa acústica é o fundo. A partir dessa constatação se pode sugerir que o primeiro passo da montagem fosse a união entre as ilhargas já envergadas e o braço, para em seguida ser colado, aparentemente de forma indiferente, o tampo ou o fundo. Para ilustrar essa maneira de montar a viola recorri a uma fotografia que representa a referida etapa de montagem por construtor não identificado, na cidade de Tatuí (SP), publicada por Alceu Maynard de Araújo (1958, p. 38). Na referida fotografia (Imagem 9), é possível ver o braço unido às ilhargas antes da colagem do tampo ou do fundo. A fôrma utilizada pelo construtor de Tatuí se assemelha àquelas pertencentes a Clarindo dos Santos, representadas na Figura 10. A união entre ilhargas e braço como primeiro passo da montagem das partes separadas que compõem a viola é de um processo semelhante ao que será descrito nas interpretações realizadas sobre o método de montagem de Zé Carpina, ainda que as fôrmas dos dois construtores sejam diferentes entre si.

Voltando à análise de tecnologias construtivas utilizadas por Clarindo, após a união entre ilhargas e braço através do “encavernamento”⁹⁹ das ilhargas no braço, o que pode ser observado na viola aberta localizada à esquerda (Figura 10), é possível supor que o próximo passo seria a colagem do tampo ou do fundo. Na mesma imagem, são visualizáveis também as estruturas internas tanto do tampo quanto do fundo. O fundo é reforçado internamente por uma madeira de coloração clara na união das duas madeiras que o compõem. Pela análise da foto, não foi possível verificar quantas travessas¹⁰⁰ são localizadas na parte interna do fundo. Já nas três violas construídas por Clarindo dos Santos pertencentes ao acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!, cada uma delas apresenta duas travessas no fundo. Em relação à estrutura da parte interna do tampo da viola aberta visível no lado direito da Figura 10, é possível verificar a presença de três travessas, duas ao redor da boca que será ainda aberta, e uma entre o cavalete e a boca. Além das três travessas, ou “contra-postes”¹⁰¹, existe uma madeira de coloração clara localizada na parte interna do tampo, em correspondência do lugar

99 O termo “encavernamento” foi usado por Zé Carpina em entrevista realizada por Milton Primo, Enoque Andrade e Adson Santana ao construtor em julho de 2022. O “encavernamento”, nessa etapa da construção, se refere à realização de cortes no conjunto que forma o braço, na altura do encontro entre ilharga e braço, para que as ilhargas se encaixem em um bloco de madeira pertencente a esse conjunto. Encavernar, então, seria o mesmo que encaixar.

100 As “travessas” são madeiras estruturais presentes em tampos e fundos das violas de samba, que são coladas na parte interna, em sentido transversal às fibras das madeiras que compõem tampo e fundo. O uso de travessas tem a função principal de reforçar as partes e, assim, evitar empenos. Como será visto adiante, Zé Carpina chama as travessas, termo utilizado por mim, de “contra-postes”.

101 Termo utilizado por Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, julho de 2022.

em que será colado, na parte externa, o cavalete, após montagem e fechamento da caixa acústica. Esta peça interna, “abaixo do cavalete”, tem a função de reforçar o tampo em um dos pontos críticos que recebe a tensão das cordas. Tomando como referência a viola três-quartos construída por Clarindo (Figura 3), onde o conjunto do cavalete é constituído por cavalete fixo mais rastilho solto ou cavalete móvel, ou seja, um conjunto de cavalete formado por duas peças separadas, se supõe que a viola aberta localizada do lado direito (Figura 10) teria sido pensada para ser construída com o mesmo tipo de cavalete. Nesse sentido, é plausível supor que a travessa ou “contra-poste” localizado entre o cavalete e a boca (Figura 10) tenha a função estrutural de evitar que o tampo afunde justamente nessa região. Já nas três violas machete construídas por Clarindo dos Santos pertencentes ao Acervo do Espaço Cultural Essa Viola da Samba!, a maneira de prender as cordas é diversa: cordal com cavalete separado para apoio das cordas. Desta outra maneira, as cordas exercem pressão no tampo justamente no ponto onde é colado, ou apoiado, o cavalete, e essa força tende a afundar o tampo. Os três instrumentos (violas “IV”, “V” e “VI”) possuem três travessas na parte interna do tampo. Uma destas, a que não fica ao redor da boca, é localizada na parte interna do tampo exatamente em correspondência com o cavalete separado para apoio das cordas. Portanto, a travessa em questão pode variar de localização a depender do sistema de cavalete utilizado. Outra observação sobre o uso de distintos tipos de cavaletes é que nas violas machetes construídas por Clarindo dos Santos nem todas apresentam o cordal (ver Figura 3). Pode-se concluir que, no caso de Clarindo dos Santos, a estrutura interna do tampo do instrumento varia de acordo com o tipo de cavalete utilizado e que, provavelmente, as violas três-quartos construídas por ele apresentam estruturas internas do tampo semelhantes àquela demonstrada nas violas abertas da Figura 10.

A viabilidade econômica para o exercício da construção artesanal de violas de samba pode ser fio condutor para debate mais amplo sobre o ofício do construtor de instrumentos musicais de cordas dedilhadas, no Brasil. Não seria exagero sugerir que algumas das mudanças construtivas observadas em violas, na contemporaneidade, tem ligação com possibilidades financeiras de construtores e músicos. Por exemplo, o preço de uma roseta importada, usualmente vista em violões e violas na contemporaneidade, representa um percentual baixo do custo total de produção de uma viola e pode ser incrustada no tampo do instrumento em menos de trinta minutos com uma única colagem. Já a elaboração e incrustação dos “ramos” das violas de samba, ornamentos externos, não apresentam um custo alto, mas pode durar horas para a realização das colagens, feitas uma a uma. Portanto, o uso

das rosetas prontas “agiliza” o processo de ornamentação dos tampos, ainda que não faça referência às convenções ornamentais outrora observadas em tampos de violas históricas.

No Brasil, a questão da produção e acesso às cordas é ainda mais contundente para ilustrar imperativos externos que agem sobre fazeres artesanais de violas, na perspectiva de Kevin Dawe (2013). Hoje em dia, existem diversas fábricas e empresas que produzem e distribuem cordas para violas. A maioria destas produz cordas para “as violas caipiras”, ou seja, para maneiras de encordoar o instrumento baseadas em uso regional e cultural de uma região do Brasil. Em geral, os encordoamentos são projetados para violas de cinco de ordens, cada uma em pares de cordas, sendo que as três ordens superiores são constituídas, cada par, por cordas oitavadas entre si. No caso das violas de samba, Roberto Corrêa (2019, p.36) identificou em pesquisa realizada com Zé de Lelinha que o terceiro par de cordas, o par central, poderia ser formado por duas cordas lisas e uníssonas. Nenhum dos encordoamentos hoje produzidos no Brasil prevê essa forma de distribuição de cordas e o terceiro par tem sido montado, mesmo em violas machete, com cordas oitavadas entre si, uma encapada e outra lisa. Vale pontuar que essa corda lisa do terceiro par das violas caipiras é a corda mais fina de todo o encordoamento, portanto, aquela mais aguda. Essa distribuição de cordas não tem correspondência com alguns dos dados acessados em violas de samba. Sobre a forma de distribuição de cordas em violas machete, acrescenta Roberto Corrêa (2019): “Em 2008 tivemos a oportunidade de entrevistar o violeiro Zé de Lelinha que ponteava sua viola na seguinte afinação: $E_3 - E_2$, $A_3 - A_2$, $D_3 - D_3$, $F\#_3 - F\#_3$, $B_3 - B_3$ ” (CORRÊA, 2019, p. 36). Portanto, uma afinação que prevê o par central uníssono. Em outro dado visual, foi possível verificar o uso de pares uníssonos na terceira ordem. Trata-se de fotografia realizada por Tiago de Oliveira Pinto, na década de 1980, com o violeiro João de Deus ou “João da Viola” que tocava, uma viola machete construída, provavelmente, por Clarindo dos Santos (Imagem 10). Uma solução adotada por Milton Primo para que o som dessa corda lisa central, uma oitava acima, não fosse tão evidente foi, em vez de montar o terceiro par com a corda oitavada na parte superior da referida ordem de cordas, montar a corda superior da terceira ordem com a corda encapada. Quando a terceira ordem é pinçada pelo polegar, de cima para baixo, a corda mais fina, uma oitava acima, fica mais “escondida” ou até mesmo não é tocada.

A viabilidade econômica no uso de cordas pode ser apresentada como mais um fator que influencia as construções de violas machete, na contemporaneidade. Em uma encomenda de construção de uma viola machete que recebi por um músico conhecido no mundo das violas no Brasil, o mesmo me solicitou o uso de cordas lisas no terceiro par para afinar a viola tal qual descrita por Roberto Corrêa (2019, p. 36) citada acima. Em um primeiro momento,

neguei a possibilidade de construção do instrumento montado daquela maneira por não enxergar uma solução para o problema posto¹⁰². Em sequência, o músico me apresentou uma proposta de solução: comprar cordas individuais no mercado exterior, já que no Brasil não temos produção regular de cordas individuais de aço, e montar nosso próprio encordoamento. Após as devidas adaptações construtivas para receber as cordas planejadas, constatei que o preço total dessas cordas foi cerca dez vezes mais alto que comprar um “simples encordoamento de violas caipiras”. A questão colocada é: atualmente, para se adotar um encordoamento mais próximo dos observados em registros históricos seria economicamente viável gastar dez vezes o valor em cada encordoamento usado? Até que ponto “manter” essa característica iria facilitar ou dificultar a produção e posterior fruição dos instrumentos? Quem poderia comprar violas com preços de manutenção de cordas tão alto? Quem seria excluído por falta de recursos? Provavelmente, essa alternativa iria inviabilizar ou, no mínimo, dificultar a produção e o acesso aos “novos instrumentos”. Portanto, a partir desse exemplo, se pode sugerir que a produção e comercialização de cordas para violas, no Brasil, desconsidera as diversidades regionais das formas de encordoar estes instrumentos no amplo território brasileiro. Por fim, caberia uma análise mais profunda de “violas caipiras” históricas para sabermos em que medida as atuais violas consideradas caipiras se assemelham ou se distanciam da diversidade morfológica que outrora perdurou e que, de certa maneira, caracterizou as violas artesanais no Brasil.

O reconhecimento de tecnologias construtivas em instrumentos de cordas dedilhadas que diferem dos referenciais europeus, que por sua vez têm no violão a ideia do “instrumento modelo” ou, ainda mais, o objeto que representa o último grau de “evolução” no mundo da luteria de cordas dedilhadas, é outra questão que merece ser pontuada. Como visto, em Clarindo dos Santos existe toda uma complexidade tecnológica na composição da parte interna do tampo que é variável e demonstra uma capacidade construtiva atenta a princípios estruturais, mecânicos e acústicos. Outra questão relacionada é uma possível dicotomia entre o antigo e o moderno atribuindo um juízo de valor onde o antigo representa o atrasado, o não usual, o “fora de moda” e o moderno o melhor, o “mais evoluído”. É como se a utilização de “leque harmônico” fosse considerada uma prática construtiva mais complexa que colar uma “simples travessa”. Trata-se, a meu ver, de duas tecnologias diversas. Cada uma cumpre o

102

Mesmo que tivéssemos utilizado dois jogos de cordas para aproveitar ao menos uma corda do segundo, as espessuras ideais para o terceiro par uníssono seria de 0.017 ou 0.018 polegadas ao passo que as cordas lisas comercializáveis para violas, no Brasil, apresentam espessura máxima de 0.015 polegadas (corda mais fina do quinto par de cordas nos encordoamentos de alta tensão). O uso de uma espessura mais fina, no caso 0.015 polegadas, iria dificultar uma boa precisão na afinação devido à baixa tensão que a corda iria trabalhar, resultando em desafinação e desequilíbrio entre as tensões dos outros pares.

papel para o qual foi concebida e executada por construtores a partir de suas experiências e das experiências acumuladas de outros construtores anteriores, materializadas, também, em instrumentos históricos.

5.1.2 Zé Carpina: “Aprendi olhando ele fazer...”

José Cupertino Bernardo dos Santos, melhor conhecido como Zé Carpina, construtor de violas de samba e morador de Amélia Rodrigues (BA), nasceu em 1932, em Coração de Maria (BA), e ainda criança se deslocou para o Recôncavo. Teria aprendido a construir violas três-quartos e cavaquinhos em 1948, nas terras da Usina Itapetingui, zona rural de Santo Amaro da Purificação (BA), trabalhando por dois anos com um mestre que era modelador¹⁰³ e fazia violas em casa: José da Anunciação, conhecido como Zé Coelho¹⁰⁴. Sobre os instrumentos que Zé Coelho construía, bem como instrumentos que teria aprendido a construir com seu mestre, comenta Zé Carpina: “O mestre tinha lá, na época, ele consertava e fazia novo. Machete, três-quarto, régua inteira (...). Agora só aprendi fazer cavaquinho, viola três-quartos. Régua inteira eu nunca fiz porque não cheguei a fazer a fôrma. Fôrma de três-quarto eu tenho aí” (Em entrevista a Cacaí Nunes, 2010¹⁰⁵). A partir da observação do trabalho do mestre e auxílio à realização de etapas de construção, Zé Carpina aprendeu o ofício. Sobre o aprendizado, Zé Carpina esclarece:

Ele não me ensinava...ele tava no pé do banco preparando pra fazer o braço...ele pegava um pau assim, lavrava de enxó, aparelhava e tirava o braço (...) que ele não tinha plaina como aquela [se referindo à plaina de bancada, chamada por Zé Carpina de “juntora”]. Se tivesse era bom...era na mão (...) isso foi em ‘48 (...). [Aprendi a fazer] olhando ele fazer. Ele nunca me disse é assim que faz não (...) Pra tirar a ilharga, que é fininha (...) ele passava o ‘gramim’ na peça que já tinha aparelhado (...) e aqui ele metia o serrote (...) [Ele tinha] ferramenta comum: enxó, um cepo de plaina, serrote, somente isso aí...pua. Ele não tinha umas máquinas dessa [se referindo às ferramentas elétricas]... morava fora da usina (...) que não tinha energia (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022¹⁰⁶).

Eu trabalhei com um mestre, em 1948, levei dois anos com ele, em Itapetingui...ele era modelador...eu sou modelador também, sou marceneiro, eu sou carpinteiro de telhado, fabricação de porta, qualquer...treliça, almofada...e trabalho de...de viola (...) Zé Coelho, modelador, eu aprendi a fazer com ele (...) no Recôncavo, na Usina

103 O termo “modelador” se refere a uma categoria de trabalhador do setor de fundição de materiais metálicos e ferro. Zé Carpina também exerceu o ofício de modelador, em Amélia Rodrigues (BA).

104 Informações provenientes de entrevista cedida por Zé Carpina a Milton Primo. Arquivo de áudio pertencente ao Acervo fonográfico do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!

105 Entrevista realizada pelo violeiro Cacaí Nunes dentro da série “Um Brasil de Viola”, publicada em 2010. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=-jIXLP3Zrnc>. Acesso em 25 de março de 2023.

106 Arquivo de áudio pertencente ao Acervo fonográfico do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!

Itapetingui (...). Só observava ele fazer porque eu acompanhava ele de manhã, de tarde, dia de domingo...também só aprendi a fazer com ele viola. Se eu disser que eu vi ele fazer um tamburete, eu tô mentindo...nem uma cadeira, nem nada...eu aprendi fazer outras peça, cama, mesa, lá adiante numa carpintaria no caminho de Feira [de Santana (BA)], em Nova Mercês (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022).

A partir da entrevista citada, se percebe que Zé Coelho não “ensinava” Zé Carpina, mas executava normalmente suas tarefas atentamente observadas pelo jovem aprendiz. Outro destaque dos trechos citados é o fato de Zé Carpina ter declarado que, além de construir violas, exerceu diversas atividades de trabalho. Portanto, a fabricação de violas não foi seu único trabalho. Na mesma entrevista, o construtor relata que após um período de transferências contínuas entre cidades do Recôncavo se estabeleceu em Amélia Rodrigues para exercer a profissão de modelador em uma fábrica de fundição do município. Após cessar as atividades de construção de violas na década de 1950, tendo construído até pelo menos 1957, retomou esse trabalho por volta do ano de 2010 (NUNES, 2010). Destaco, em relação às narrativas citadas, o relato sobre as ferramentas utilizadas por Zé Coelho: “banco”, que seria a bancada de marceneiro; “enxó”, utilizado para esculpir o braço; “fôrma”, objeto importante para a montagem da viola; “gramim” para marcar o local onde as ilhargas seriam serradas; “serrote” de mão para realização de cortes diversos; “cepo de plaina”, ou seja, plaina manual construída, provavelmente, pelo próprio Zé Coelho; “pua”, que seria provavelmente o arco de pua, um tipo de serra utilizada para fazer cortes curvos. Zé Carpina relata que Zé Coelho, além de construir e realizar manutenção de instrumentos, era violeiro de samba e tocava outros toques, dentre estes a “Iúna”¹⁰⁷. Sobre as características das violas utilizadas na época em que ele convivia com Zé Coelho, Zé Carpina acrescenta:

Quem tinha uma viola grande é o meu mestre. Tinha uma doze corda...viola grande [construída] por ele. Eu não construo porque eu não tenho...eu num tenho a régua, senão eu improvisava mais ou menos como um violão (...) e fazia ela né?” (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022).

Sobre violas que apresentam doze cordas, vale pontuar que dentre as violas de samba estudadas por mim, apenas a viola III, que teria sido construída por Inácio Telles de Sousa, em 1933, em Salvador¹⁰⁸, é composta por doze cordas. Não foi possível verificar, nos dados

107 Entrevista cedida por Zé Carpina a Milton Primo, em 2022. A “iúna” é um “toque de viola” característico de cada violeiro. No mundo da capoeira, “Iúna” é um toque conduzido por berimbau dedicado a aqueles que se foram desse plano material.

108 A referida viola apresenta dimensões notadamente maiores que as violas machete construídas por Clarindo dos Santos. Portanto, esse instrumento é um testemunho da coexistência entre diversas violas de samba abordada anteriormente. Ver viola III nos Apêndices “C – Catálogo complementar das violas pesquisadas” e “D – Quadro de medidas das violas pesquisadas” e “E - Silhuetas de algumas violas de samba estudadas”.

disponíveis, se as doze cordas da viola utilizada e construída por Zé Coelho eram distribuídas em seis ordens de cordas duplas, como parece ser o caso da viola III, ou apresentava algumas das ordens formadas por três cordas, como é o caso da viola utilizada por Manoel Galdino, em Cajazeiras (PB), coletada durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, no ano de 1938 (Imagens 6 e 7). Um trabalho de referência sobre a presença de violas de doze cordas distribuídas em seis ordens, no Brasil, é do pesquisador e violeiro Junior da Viola, de São Paulo (SP) (CIAMBARELLA JUNIOR, 2021). O autor demonstrou inúmeros exemplos de violas com cordas distribuídas em seis ordens de cordas duplas dentre as violas de arame luso-brasileiras de seis ordens, ainda que outros autores afirmem que uma das características de violas seria a distribuição de cordas em cinco ordens, não necessariamente formadas por cordas duplas cada ordem. Portanto, ainda que a viola III, hoje conservada no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, esteja montada com seis ordens de cordas duplas, não seria possível afirmar que a viola de Zé Coelho, mencionada por Zé Carpina, apresentasse essa mesma distribuição. Voltando à viola III, investiguei se as cordas montadas atualmente nas três violas estudadas (I, II e III) são as originais, ou seja, as que estavam montadas no momento da coleta dos instrumentos, em 1937. O que se sabe é que na coleta da viola III, a mesma estava montada apenas com quatro cordas, como descrito por Oneyda Alvarenga (1950, p.103-104). Durante pesquisa por mim realizada em dezembro de 2022, através de análise da ficha catalográfica do objeto, a viola III teria sido montada com seis cordas duplas:

Objeto N.17. Instrumento musical de cordas dedilhadas. Seis cordas duplas, doze cravelhas (...) encordoamento incompleto (4 cordas), falta de uma cravelha (...) em papel dentro da caixa, há indicação que esta viola foi feita por Inácio Telles de Freitas. Está datada de 9-9-1933 (ALVARENGA, 1950, p. 103-104).

Portanto, as cordas atualmente montadas não são as originais do momento da coleta, pois durante a pesquisa realizada por mim identifiquei que a viola possuía doze cordas. Consultei laudos de manutenção disponíveis na instituição para obter maiores informações sobre quando e como a viola sofreu a adição das cordas que faltavam. A única intervenção identificada foi realizada em 1994, sob a coordenação do pesquisador Eduardo Rodrigues de Oliveira e Silva, para limpeza com produtos específicos e proteção quanto à oxidação¹⁰⁹. Portanto, não me foi possível saber quando foi realizada exatamente a troca das cordas e quais os critérios adotados. Em todo o caso, a partir da análise das cordas das três violas de samba estudadas (I, II e III), é possível sugerir que as cordas foram trocadas contemporaneamente, já

que todas as cordas parecem ser feitas do mesmo material e apresentam poucas ou nenhuma marca de uso. Quanto à distribuição das doze cordas em seis ordens na viola III, hoje montada dessa maneira, nenhuma marca nos ossos (pestanda e rastilho) indica que a viola era formada por cinco ordens. Nesse sentido, a viola III poderia ser um exemplar raro de violas históricas que apresentam a distribuição em seis ordens de cordas duplas.

Em relação a aspectos do modo de fazer de Zé Carpina, foi possível identificar tecnologias particulares e objetos importantes para a trajetória do construtor. Como visto, uma parte do aprendizado da construção por Zé Carpina se deu a partir da convivência com Zé Coelho. Outro aspecto paralelo sobre o modo de fazer do construtor diz respeito à transposição de objetos por Zé Carpina que pertenceram a Zé Coelho: fôrmas, ou seja, contornos da caixa acústica também utilizadas nas montagens, e gabaritos de localização dos trastes, chamados por Zé Carpina de “régua”. A fôrma de viola três-quartos (Figura 5), segundo Zé Carpina, foi baseada na fôrma que pertenceu a seu Mestre, Zé Coelho. Para Zé Carpina, a fôrma e a “régua” são tão importantes para seu processo construtivo que a falta destes objetos inviabilizou a construção de machetes e violas regra-inteira em sua trajetória porque ele não “tirou a fôrma” e não possuía a “régua”.

Nesse sentido, tanto no caso de Zé Carpina quanto de Clarindo dos Santos, se pode sugerir que de objeto em objeto, através da mediação humana, saberes relativos à construção de um determinado instrumento podem ser transmitidos. O potencial comunicativo de instrumentos musicais e ferramentas históricas para construções de “novas violas” sugere que a conservação destes objetos constitui parte da salvaguarda de saberes relativos à construção de instrumentos musicais, em especial de violas de samba. Quando indagado por Milton Primo qual a diferença entre viola três-quarto e machete, Zé Carpina explica que o machete é menor e que outra diferença estaria no tamanho da “régua”:

Sendo machete a escala devia ser menos, né? Porque essa escala ninguém aqui faz...se eu jogar isto fora e perder [se referindo à régua, ou seja, o gabarito de localização dos trastes da viola três-quartos] acabou (...) o machete é pequeno, é menor (...) eu não tenho a fôrma e nem a escala, que é a régua (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022).

Como sugerido pelo trecho acima, a necessidade de objetos referências, “régua” e “fôrma”, parece ser uma característica do fazer artesanal e, no caso de Zé Carpina, são objetos relevantes para a continuidade de produção de determinados instrumentos. De acordo com os dados levantados, foi possível interpretar particularidades relativas ao “passo a passo” da construção de violas por Zé Carpina. Durante a descrição de parte do processo construtivo,

busquei utilizar termos referentes às partes do instrumento e ferramentas adotados pelo construtor¹¹⁰. A primeira etapa consiste em envergar as “ilhargas” (laterais) e fixá-las na fôrma (Figura 11). No método utilizado por Zé Carpina, diferente do que me foi possível interpretar sobre Clarindo dos Santos, a fôrma fica localizada na parte interna das ilhargas durante o processo de montagem da viola. Vale salientar que durante a trajetória de Zé Carpina, “antigamente”, ele usava madeiras maciças para as ilhargas, normalmente em cedro. E as envergava “na mão”, sem necessidade de esquentar a madeira, bastando que esta estivesse com uma espessura fina para atingir o formato proposto pela fôrma (Zé Carpina, em entrevista a Milton Primo em julho de 2022). Nos últimos anos, tanto para as ilhargas quanto para o tampo e fundo, o construtor tem adotado o compensado dobrável, chamado por ele de compensado “enrola”: “hoje já tenho compensado apropriado...eu tenho ele. Aqui é o compensado que eu mando comprar em Feira [de Santana]... é aqui que eu tiro a ilharga ... ói... ilharga e tampo... esse compensado se chama o ‘enrola’... eu ainda afino isso, é claro” (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022). Na sequência, o construtor esclarece que para atingir uma espessura suficientemente fina para que as madeiras das ilhargas sejam dobráveis com relativa facilidade, ele retira uma das três camadas do compensado. Já para o tampo e fundo não é necessário retirar nenhuma camada do compensado que tem cerca 4 mm de espessura. Em relação ao acesso de materiais, madeiras, acessórios, colas, tarraxas, cordas, ferramentas, o construtor explicita que Feira de Santana é o principal local de fornecimento.

Figura 11- Envergamento das laterais apoiadas pela face externa da fôrma. Zé Carpina. Amélia Rodrigues (BA)



Fonte: fotografia realizada por Milton Primo, em 2021
Acervo fotográfico do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

110 Os termos relativos a ferramentas e partes que compõem os instrumentos utilizados por Zé Carpina serão identificados na sequência do capítulo através do uso de “aspas” para diferenciar dos termos por mim usados ou usados por outros autores e construtores.

Após serrar as duas folhas de compensado “enrola”, que serão as ilhargas com comprimento, largura e altura desejados, as mesmas são envergadas na mão com o intuito de imprimir as curvas necessárias para que atinjam o formato desejado. Cada uma das ilhargas é pressionada em três pontos para ser envergada. O primeiro ponto é a cintura: as ilhargas são pressionadas com as mãos em direção à cintura da fôrma para que atinjam a primeira curva. Com as duas mãos ocupadas pressionando as ilhargas em direção à cintura da fôrma, Zé Carpina trava as ilhargas com uma ferramenta de madeira chamada por ele de “gastalho” (Figura 12): “Nós botava o gastalho (...) o gastalho com os dente, a boca assim. Não mandava eu botar nem nada nem segurar” (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022). Durante a narrativa do processo, é possível perceber que o construtor tem registrado em sua memória o gesto que era feito pelo seu mestre Zé Coelho durante a realização desta etapa.

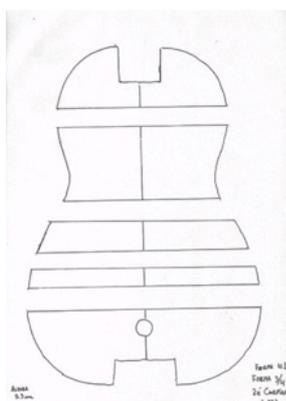
Figura 12 - “Gastalho” e demonstração do local onde é usado. Zé Carpina. Amélia Rodrigues (BA)



Fonte: *print* realizado pelo autor em vídeo registrado por Milton Primo em 2021
Acervo de vídeos do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Paralelamente, o braço é pré-esculpido, ou seja, serrado com comprimento, largura e altura respeitando a futura localização da escala, bem como o formato da mão. O braço pré-esculpido será unido ao conjunto constituído, até então, por fôrma e ilhargas. Dando sequência à montagem, as “ilhargas” são “encavernadas” no braço, ou seja, fixadas em aberturas realizadas no braço através de corte com serrote de mão. Quando as ilhargas são “encavernadas” neste bloco, ou seja, encaixadas, concluem-se as curvas das ilhargas relativas à cintura e ao bojo menor. Nesse bloco, conhecido por mim como tróculo, agora dividido em duas partes, uma interna ao instrumento e outra externa, serão esculpidos o calço pela parte interna do instrumento e o “nariz”, pela parte externa da caixa acústica. A localização do calço corresponde ao espaço vazio na ponta superior da fôrma, perto do braço (Figura 13). A função dessa peça é servir ao “encavernamento” das ilhargas e, posteriormente, aumentar a superfície de contato para futura colagem do tampo e fundo.

Figura 13 - Decalque da forma de viola três-quartos de Zé Carpina.



Fonte: decalque realizado pelo autor.

Desse modo, as ilhargas adquirem as curvas desejadas em dois pontos: na cintura, presas pelo “gastalho” e, no bojo menor, “encavernadas” no braço. Na sequência, é colada uma peça de madeira que fica localizada no espaço vazio na ponta traseira da fôrma (Figura 13). A peça, conhecida por mim como culatra, tem a função de unir as laterais na parte “traseira” do instrumento e, posteriormente, receber o tampo e o fundo. Após a união entre ilhargas já em seu formato definitivo e braço, são coladas as “sanéfulas” (Figura 14). Trata-se de uma peça de madeira fina com cerca de 2 mm de espessura e 10 mm de altura que contorna as faces internas das ilhargas com o objetivo de aumentar a superfície de colagem entre as ilhargas e o tampo, e entre as ilhargas e o fundo: “Eu venho com uma pecinha aqui, ó, aqui... que chama (...) sanéfula... pra colar aqui pra engrossar aqui [o construtor indica as ilhargas]... pra receber o tampo... olhe por dentro que você vê o reforço, olha ai as sanéfulas ai” (Zé Carpina em entrevista a Milton Primo, 2022).

Figura 14 - “Encavernamento” do contra-poste na “sanéfula”



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo de Violas do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

As “sanéfulas”, portanto, são coladas com o auxílio de pequenos grampos de madeira construídos por Zé Carpina que as mantêm pressionadas na parte interna das ilhargas para que

a colagem seja realizada. É possível fazer um paralelo entre Clarindo dos Santos e Zé Carpina através da correspondência do uso de grampos semelhantes para a realização da etapa de colagem das sanéfulas (Figura 10)¹¹¹. Em minha prática pessoal de construção, adotada parcialmente pelos construtores de violas provenientes do Projeto Essa Viola dá Samba!, Enoque Andrade e Adson Santana, usamos pregadores de roupas para pressionar as “sanéfulas” nas faces internas das ilhargas. Voltando a Zé Carpina, após a secagem da colagem das “sanéfulas” de um dia para outro, são abertas cavas nas “sanéfulas” para que sejam “encavernados” os “contra-postes” (Figura 14). No caso de Zé Carpina, os “contra-postes” são pedaços de madeira retos colados na parte interna do tampo e fundo no sentido transversal das fibras. A função dos “contra postes” é, principalmente, de reforço estrutural do tampo e do fundo. Através de observação da parte interna das violas XVI e XVII, construídas por Zé Carpina em 2021, é possível afirmar que os quatro “contra-postes” colados internamente no tampo das mesmas correspondem às cavas horizontais presentes na própria fôrma herdada de Zé Coelho (Figura 13). Dois contra-postes são localizados ao redor da boca, e os outros dois são colados internamente em correspondência com o local onde será localizado, na parte externa, o cavalete. Estas duas travessas, ou “contra postes”, portanto, são responsáveis pelo aumento da resistência para que o tampo, quando as cordas forem tensionadas, não afunde. Após a colagem dos “contra postes”, se unindo ao conjunto então constituído por fôrma, ilhargas e “sanéfulas”, a cola é passada nas “sanéfulas”, nos “contrapostes”, no calço, na culatra, e o tampo é finalmente colado. Não me foi possível verificar com que ferramenta o tampo é pressionado durante a colagem. Somente nesse momento as ilhargas ficam verdadeiramente estáveis e fixadas adquirindo seu formato desejado e proposto pela própria fôrma. Finalmente, a fôrma é retirada da parte interna do instrumento para que seja colado o fundo e seja assim concluída a etapa de montagem das partes separadas. Após a colagem das “sanéfulas” na parte interna das “ilhargas”, reforçando a futura colagem entre lateral e fundo, cola-se o fundo que apresenta dois contra-postes, ao menos nas violas XVI e XVII. A caixa acústica adquire, assim, seu formato final. Após o acabamento das rebarbas de tampo e fundo que ultrapassaram os limites das ilhargas, são feitas as ranhuras no tampo para incrustação dos fios de piaçaba utilizados como ornamentos dos tampos, bem como ao redor da boca. A boca é aberta com auxílio do “gramim”. Os próximos passos, não necessariamente nessa ordem, pois não me foi possível afirmar exatamente a ordem do passo a passo de agora em diante, são: fazer e colar a “régua”; colocar

111 Observar na Figura 10, a viola “aberta” construída por Clarindo dos Santos do lado esquerdo. As sanéfulas estão sendo pressionadas por grampos de madeira semelhantes a aqueles utilizados por Zé Carpina.

os trastes na madeira da “régua” após abertura das cavas com arco de serra respeitando a localização prevista na “régua” gabarito herdada de Zé Coelho; fazer e colar o cavalete; concluir as esculturas da mão e do braço; colocar tarraxas ou cravelhas de madeira; fixar o “cordel” localizado na parte externa do instrumento; esculpir o rastilho e pestana onde as cordas serão apoiadas e, finalmente colocar cordas. Nas violas XVI e XVII, o construtor não utiliza os usuais ossos de boi para a pestana e o rastilho, onde as cordas ficam apoiadas, e sim material à base de plástico PVC. Ainda que para cada etapa descrita muitos detalhes mereceriam mais atenção, o importante, para esse momento, foi buscar demonstrar de que maneira a fôrma, objeto tão importante para o método construtivo de Zé Carpina, é utilizada.

Para concluir a análise do modo de aprendizado, bem como aspectos do modo de fazer violas por Zé Carpina, foi possível perceber que, pelo menos três etapas do processos de construção foram alteradas durante os mais de 70 anos que separam 1948, ano que Zé Carpina começou a aprender a construir, e 2021, ano que construiu as duas violas estudadas (XVI e XVII): substituição de madeiras maciças por compensado em tampos, fundos e “ilhargas”; substituição do tipo de cola, da “cola de couro de boi”, usada por Zé Coelho e também pelo próprio Zé Carpina no início de sua trajetória, por cola sintética da marca Cascorez usada em marcenaria; substituição de cravelhas de madeira por tarraxas mecânicas. No entanto, as mudanças observadas na trajetória de um mesmo construtor, no caso Zé Carpina, indicam que tecnologias para construção de violas de samba podem ser alteradas indicando estratégias de inovações e adaptações nas escolhas e usos de recursos disponíveis. Apesar de mudanças no cumprimento de algumas etapas, Zé Carpina é detentor de uma memória importante para se pensar de que maneira a transmissão de conhecimentos relativos à construção de violas de samba pôde ter sido repassada, adaptada, renovada. Ao mesmo tempo, algumas permanências “dos tempos” que Zé Carpina trabalhava para Zé Coelho puderam ser observadas, como uso de nomes para as partes dos instrumentos, ferramentas usadas, e, por fim, traços do método construtivo. É possível interpretar que as violas XVI e XVII, hoje conservadas no Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, são testemunhas de tecnologias construtivas que trazem em sua materialidade traços de práticas construtivas artesanais de violas que remetem diretamente ao trabalho exercido pelo mestre de Zé Carpina, Zé Coelho. A regularidade das medidas nestes dois instrumentos recentemente finalizados sugere que o método adotado pelo construtor permitiu que a memória dos trabalhos de Zé Coelho fosse, mesmo que em parte, preservada e transformada no próprio fazer artesanal de Zé Carpina.

Enquanto Clarindo dos Santos teria aprendido a construção de maneira autodidata, mas tendo como referência a observação e transposição de fôrmas de Lídio, seu antigo

fornecedor e mantenedor de instrumentos, Zé Carpina, teria tido um mestre. Isso revela uma relação de transmissão de saberes baseada na observação/experiência ao interno de uma oficina de construção de violas. Ao mesmo tempo, ao se pensar modos de transmissão de saberes relativos à prática construtiva, para além das narrativas orais vale destacar que uma oficina de construção de instrumentos é constituída por objetos, fôrmas, gabaritos, ferramentas auxiliares, gestos. Estes podem ser encarados como detentores de saberes artesanais, na medida que oferecem informações impressas em sua própria materialidade.

Na prática de construção de instrumentos musicais, em especial em violas de samba, existe uma interseção entre saberes de natureza imaterial ligados a conhecimentos herdados pelo construtor e saberes relativos à cultura material onde objetos referência como fôrmas, gabaritos, instrumentos antigos, ferramentas auxiliares informam e resguardam informações sobre esses fazeres. Como sugerido por Febo Guizzi (2002) em reflexões sobre os processos construtivos de instrumentos musicais, a análise ergológica dos instrumentos em si pode revelar aspectos quantitativos ligados às medidas encontradas em instrumentos históricos.

Em relação ao acesso a informações relativas às tecnologias adotadas por cada construtor na realização de diversas etapas da construção é salutar somar outros dados para esclarecer de que maneira estas são executadas. Como visto em Zé Carpina, a maneira em que as etapas são realizadas pode variar ao longo da trajetória de um mesmo construtor. Nesse sentido, levanto uma reflexão a respeito de construções de violas de samba que pode sugerir apontamentos para políticas de salvaguarda de modos de fazer instrumentos musicais: até que ponto os registros de modos de fazer instrumentos musicais podem ser considerados uma espécie de modelo construtivo a ser seguido em prol da manutenção de uma certa tradição construtiva? Em instrumentos conhecidos pelo mesmo nome, não seria interessante expor as diferenças construtivas entre os diferentes construtores, revelando semelhanças e diferenças? Qual a relevância dos objetos utilizados ao interno de uma oficina de construção de instrumentos musicais na preservação de memórias sobre os fazeres artesanais? Qual a importância da conservação destes objetos? O levantamento dessas questões aponta para a existência de processos dinâmicos de práticas artesanais em contraponto a uma pretensa manutenção de uma tradição artesanal “congelada” no tempo e no espaço.

Ao mesmo tempo, se percebem particularidades que indicam que a revitalização da construção de violas de samba, até o momento quase exclusiva às violas machete, está inserida dentro de um processo de tentativas institucionais que tinham como objetivo a reinserção destas em grupos que registraram ou registram o uso das violas construídas artesanalmente (VERAS, 2022, p. 4-8). De certa maneira, os instrumentos do acervo de violas

do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! podem representar os esforços realizados em prol dessa retomada. Excluindo as três violas construídas por Clarindo dos Santos¹¹², falecido em 1980, e as duas violas construídas por Zé Carpina¹¹³, todas as outras violas daquele acervo foram construídas a partir do incentivo à reinserção de violas machete em grupos de samba chula de São Francisco do Conde e região. Um construtor em especial, Tonho de Duca, teve participação ativa nas primeiras tentativas de “revitalização” da construção artesanal de violas machete após a patrimonialização do samba de roda.

5.1.3 Tonho de Duca: revitalização da construção de violas machete

Antônio Carlos dos Anjos, conhecido como Tonho de Duca, natural de Cachoeira (BA) e nascido em meados dos anos 1960¹¹⁴, merece ser valorizado por ter sido o primeiro construtor e fornecedor regular local de violas machete do Recôncavo Baiano, após o falecimento de Clarindo dos Santos em 1980. Sua produção de violas machete teve início em 2005, apesar de, anteriormente, ter construído outros instrumentos de cordas dedilhadas. Durante cerca de 25 anos, a produção local de violas machete tinha vivenciado uma “pausa”. Este período de latência, bem como possíveis processos de adaptações do uso de outros instrumentos de cordas dedilhadas “substituindo” a viola machete na região, é ilustrado por uma “chula” composta pelo violeiro e sambador de São Francisco do Conde, Jaime do Eco, fundador do Grupo Samba Chula Poder do Samba e filho do sambador Mestre Pequeno ou Gogó de Relâmpago: “Obrigado cavaquinho, obrigado cavaquinho por guardar o meu lugar. Eu estava em extinção, mas começaram a fabricar, licença cavaquinho que a rainha vai voltar. A viola é a rainha do samba, a rainha do samba, a rainha do samba” (GRAEFF, 2023, p.8). A partir do trecho da chula citado acima, o cavaquinho teria “guardado o lugar” da viola, ou seja, ocupado a função musical desempenhada pela viola em rodas de samba chula. Em todo o caso, a presença do cavaquinho em sambas chulas não seria decorrente somente do “desaparecimento” da viola, sendo que em outras regiões do Recôncavo não se tem registrado o uso de violas machete e o uso do cavaquinho é visível.

Tonho de Duca, então morador da cidade de Cachoeira (BA), se transferiu para São Francisco do Conde (BA) em 2005, durante as primeiras ações ligadas à produção de violas e

112 Identificadas como violas IV, V e VI na presente pesquisa.

113 Identificadas como violas XVI e XVII na presente pesquisa.

114 Dado obtido em entrevista cedida por Tonho de Duca a Jean Joubert Freitas Mendes e Cássio Nobre entre 2004 e 2005 (acervo pessoal de Cássio Nobre).

transmissão do saber tocar viola machete como parte das ações do plano de salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano. Sobre a relação da produção de violas machete por Tonho de Duca, iniciada em 2005, e a patrimonialização do samba de roda, comenta Cássio Nobre (2021): “Convidado para participar de uma das etapas do plano de medidas de salvaguarda do ofício de fazer violas machete no Recôncavo Baiano, [Tonho de Duca] foi o responsável pela construção de machetes encomendados e financiados pelo Iphan” (NOBRE, 2021, p. 64). Em entrevista ao pesquisador Petry Lordelo (2009), Jean Joubert Freitas Mendes, etnomusicólogo contratado pelo IPHAN para coordenar ações de transmissão de saber tocar e saber fazer violas machete entre 2004 e 2005, relata como se deu o início das “Oficinas de Viola Machete”, ocorridas na casa do violeiro Zé de Lelinha:

Quando eles conseguiram recurso do IPHAN, do Governo Federal, pra poder trabalhar em cima do samba, reestruturando o samba, uma das coisas que eles estavam pensando era criar uma oficina para ensinar a viola machete, porque tinham poucos tocadores; e paralelo a isso, uma oficina de construção de viola machete também. O nosso objetivo era construir a viola machete e ter um professor que ensinasse e assim pudesse difundir muito mais (...). Porque também o dossiê já tinha identificado que só tinham 5 violas (...) e que Zé de Lelinha era o tocador indicado pelos outros tocadores e sambadores como aquele que tinha a maior capacidade e melhor performance. Bom, Zé tava em São Francisco do Conde e por isso que as oficinas foram pra lá (...) O IPHAN estava tentando também montar essa oficina pra fabricar a viola, porque a gente tava tentando montar uma oficina pra ensinar, só que não tinha nem viola pra isso. A única viola que a gente tinha lá era a de Zé mesmo. Então, como fazer isso aí? (LORDELO, 2009, p. 165-166)

O processo descrito acima ilustra o contexto em que Tonho de Duca começou sua produção de violas machete. Naquele momento, existia uma carência de produção de violas machete para a realização das ações de transmissão do saber tocar, focadas na trajetória e competências de Zé de Lelinha. A solução encontrada foi a compra de exemplares construídos por Tonho de Duca baseados em violas de autoria de Clarindo dos Santos pertencentes a Zé de Lelinha. A continuidade da construção de violas machete, nesse caso, dependeu da presença de violas antigas que serviram de referência para que o construtor pudesse (re)construir exemplares que mantivessem aquelas características. Na mesma entrevista, Jean Joubert Freitas Mendes narra dificuldades relativas à falta de violas para que o ensino-aprendizagem pudesse ocorrer:

O IPHAN tinha destinado um recurso mínimo, no período inicial, pra fazer a oficina acontecer, chegou a época do recurso acabar, acabar a oficina, e a viola não tinha chegado. São Tonho de Duca foi pra S. Fco. do Conde (...). Ele tava fora da localidade dele, dentro de uma outra cidade (...). Ele é carpinteiro, teve que começar a fazer telhado, concertar as barcas, pra poder sobreviver. Ele alugou um espaço de um cômodo, cerca de 6m², com um vazamento horrível quando chovia; o espaço da oficina ele improvisou com uma lona; ou seja: condições bem difíceis! (...) Mesmo assim, são Antônio topou fabricar as violas e foi fabricando aos poucos. Então, já no final das oficinas, no último mês, nós conseguimos contar com três violas pros meninos poderem exercitar (LORDELO, 2009, p. 169-170).

As ações iniciais descritas revelam precariedade e certa frustração de expectativas na transferência de Tonho de Duca para São Francisco do Conde. Segundo Jean Joubert Mendes, um dos problemas da retomada da construção de violas machete, naquele momento, bem como da instalação de oficina de construção adequada, foi o não cumprimento de possíveis investimentos pela, então, Secretaria de Cultura do Município de São Francisco do Conde:

A prefeitura (...) tinha, a princípio, topado investir na oficina de construção de viola. Isso quer dizer, criar uma estrutura física, com equipamento adequado, com salário pra Sêo Tonho de Duca, pra que ele pudesse dar as oficinas, pra daí convocar as pessoas pra participar e tal. Nada disso aconteceu! – Ah, falta um projeto! Eu escrevi o projeto, levei lá, conversei várias vezes com o responsável pela Cultura, e não saiu do papel. Isso foi um problema! (LORDELO, 2009, p. 169).

Mesmo com todas essas dificuldades, Tonho de Duca conseguiu estruturar sua oficina em uma casa alugada no bairro da Pitangueira, em São Francisco do Conde (Figura 15). O construtor produziu violas machete para violeiros da região e para violeiros e curiosos de diversos estados do Brasil como Minas Gerais, São Paulo, Distrito Federal, Bahia, Paraná, além de outros países como Canadá, Itália, Portugal e Estados Unidos. Possivelmente entre 2009 e 2010, Tonho de Duca cessou suas atividades de construtor de violas machete, ao menos em São Francisco do Conde, devido, provavelmente, à inviabilidade econômica da atividade. Quando fui pela primeira vez ao Recôncavo, em 2012, para realizar as primeiras pesquisas sobre violas de samba, o construtor não estava mais exercendo o ofício. Durante os anos que morei em São Francisco do Conde, entre 2014 e 2016, Tonho de Duca não habitava mais no município.

Figura 15 - Tonho de Duca em sua oficina de construção e restauração de violas
São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada por Milton Primo, s/d
Acervo fotográfico do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!

Entre 2004 e 2005, Jean Joubert Freitas Mendes realizou registro áudio visual relativo a modos de fazer violas no contexto da patrimonialização do samba de roda com Tonho de Duca, em São Francisco do Conde. Durante a entrevista, o violeiro e pesquisador Cássio Nobre estava presente e graças a ele tive acesso ao conteúdo da mesma. Na data de entrevista, Tonho de Duca, natural de Cachoeira (BA), tinha 50 anos, e isso sugere que ele teria nascido em meados da década de 1960. Sobre o modo de aprendizado do ofício, narra o construtor:

Olha, desde os 6 anos que eu trabalho nessa profissão (...). Aprendi com meu pai. Duca. Um dos “mió” marceneiro da região (...). Não só essa profissão como mais profissão...cheguei a aprender 13 profissão (...). Desde criança que eu via meu pai fazer instrumento e isso eu garanto a perfeição e a garantia do meu instrumento. Meu pai ele fazia um instrumento e garantia (...). O som...um som mais estridente. Isso eu aprendi tudo com ele. Tudo que ele me ensinou sobre fabricação do instrumento...os macete principal tá aqui nelas, certo? (...) Eu acho outra coisa pra fazer nas minha profissão. Mas uma coisa que eu admiro é você pegar uma árvore e de uma árvore se tornar um instrumento musicais (Tonho de Duca em entrevista a Jean Joubert Freitas Mendes e Cássio Nobre, 2004-2005)¹¹⁵.

A partir deste relato, se percebe que as lembranças da infância e a observação dos trabalhos do pai influenciaram todo o percurso de Tonho de Duca como construtor de violas, bem como suas atividades como marceneiro. É importante registrar que muitas das ferramentas usadas em marcenarias podem ser usadas, também, na fabricação de instrumentos musicais. Sobre quais instrumentos teria construído e atividades ligadas à manutenção, restauração, até sua transferência a São Francisco do Conde, Tonho de Duca relata:

Veja bem...de corda até agora que num fiz porque não me dediquei foi o violino, mas o resto eu faço tudo. Cavaquinho, guitarra, banjo, bandurra, viola, bandolim, contra baixo...restauo sanfona, afino sanfona (...). Sempre eu restaurava [viola machete] assim, mas nunca peguei pra fazer não. Eu fazia outros instrumentos. Guitarra, violão, contra baixo, essas coisas...agora machete eu nunca fiz. Já “restorei”. Agora as primeiras são essas. (Tonho de Duca em entrevista a Jean Joubert Freitas Mendes e Cássio Nobre, 2004-2005)

No trecho acima, o construtor relata que, até então, não teria construído violas machete, apesar de ter restaurado algumas antes. Outros documentos do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! me ajudaram a elucidar como se deu a participação de Tonho de Duca como construtor nas primeiras ações de salvaguarda do saber fazer violas machete no contexto da patrimonialização do samba de roda. Os documentos são constituídos por folhas de frequência das atividades de transmissão do saber tocar por Zé de Lelinha, ocorridas em 2005, durante as “Oficinas de Viola Machete” gerida pela FAPEX (Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão/Salvador). Nestes documentos estão conservados recibos de pagamento

com datas e valores da contribuição feita ao violeiro Zé de Lelinha pelos serviços prestados; cronogramas físico-financeiro, de execução e de pagamento do Projeto intitulado “Dossiê do Samba de Roda”, datado de 18 de novembro de 2004, elaborado pela FAPEX e endereçado ao Departamento de Patrimônio Imaterial/IPHAN. O projeto aprovado previa, entre outras atividades, a compra de três exemplares de violas machete e restauro de violas construídas por Clarindo sem condições de uso, serviços realizados posteriormente por Tonho de Duca. Vale transcrever as ações previstas ligadas à construção e reforma de violas machete:

a) Identificação dos Artesãos e Lutiês nas áreas de Salvador e do Recôncavo Baiano, capacitados e interessados em retomar o fabrico artesanal do machete, bem como conhecer as técnicas de recuperação e de conserto; b) Restauração ou recuperação dos machetes existentes e fabricação de outros três com o objetivo de doá-los a aprendizes inscritos em oficina a ser realizada para a transmissão das técnicas de execução e do repertório associado ao uso desse instrumento no contexto do samba de roda; (...) e) documentação em vídeo, e também por meio de relatório descritivo do processo de recuperação, conserto e fabricação de machetes (FAPEX, 2004, p.1)

Ao que parece, no final de 2004 os trabalhos estavam em fase de identificação de construtores, bem como apontaram necessidade de reformas de instrumentos sem condições de uso. Em setembro de 2005, foi escrito o Relatório Samba de Roda do Recôncavo Baiano, um relatório parcial escrito por Jean Joubert Freitas Mendes e Josias Pires ao IPHAN, prestando conta das atividades realizadas entre os meses de junho a agosto de 2005¹¹⁶ (MENDES, PIRES, 2005). Destaco aquelas ligadas à fabricação e restauro de violas machete:

O Artesão selecionado para a fabricação das violas foi o senhor Antonio Carlos, que se deslocou da cidade de Cachoeira e fixou moradia em São Francisco do Conde. Antonio Carlos dos Anjos é carpinteiro e músico com experiência na fabricação e manutenção de instrumentos musicais. Os procedimentos para a escolha do artesão (...) seguiram a indicação da professora (...) Francisca Marques, que desenvolve trabalhos de pesquisa na região de Cachoeira (...). Foi acertada a fabricação de 2 primeiras violas para serem testadas pelo Mestre Zé de Lelinha e, uma vez aprovadas, seguiria o pedido de mais 1 (uma) viola. No dia 7 de agosto foi concluída a fabricação de duas violas machete. Mestre Zé de Lelinha testou as violas e sugeriu alguns ajustes quanto ao distanciamento das cordas e a altura do rastilho, mas elogiou a sonoridade do instrumento (...) foi encomendada a fabricação de mais 1 (uma) viola machete (MENDES, PIRES, 2005, p. 4-5)

Tonho de Duca foi, então, selecionado pela equipe responsável por sugestão da pesquisadora Francisca Helena Marques¹¹⁷. Em meados dos anos 2000, Tonho de Duca

116 Tive acesso ao documento através de consulta ao acervo de documentos do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! em pesquisa realizada em dezembro de 2022.

117 Francisca Marques desenvolve pesquisas etnomusicológicas na região desde o ano 2000 e, atualmente, é professora da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). Além de contribuições no campo da etnomusicologia participativa, a pesquisadora coordenou a pesquisa e a documentação do projeto de revalidação do título do Samba de Roda como Patrimônio Cultural Brasileiro, entre os anos de 2018 e 2021.

demonstrava capacidades de construção e restauração de instrumentos, ainda que, como visto, não tinha construído violas machete, mas sim restaurado. Em todo o caso, naquele momento, Tonho de Duca apresentava potencialidades para que viesse vir a ser o construtor referência nas primeiras ações de revitalização da construção artesanal de violas machete no Recôncavo após a patrimonialização do samba de roda. Era morador e tinha uma trajetória em construção de instrumentos de cordas ligada ao território do Recôncavo Baiano. Outro ponto que destaco é que as primeiras violas machete construídas por Tonho de Duca foram testadas por Zé de Lelinha que sugeriu pequenas modificações ligadas à ergonomia do instrumento, em particular da distribuição e altura das cordas. O “teste” das violas novas por violeiros estava previsto no plano de salvaguarda publicado no Dossiê Samba de Roda: “as violas que vierem a ser construídas por esses artesãos serão, é claro, testadas pelos sambadores para posterior aperfeiçoamento” (IPHAN, 2006, p. 88). A “parceria” entre construtor e músico, Tonho de Duca e Zé de Lelinha, na (re)construção de violas machete merece ser destacada como uma das ações importantes para que os instrumentos pudessem ser usados nas ações previstas.

É possível interpretar que Tonho de Duca teria usado as violas construídas por Clarindo dos Santos pertencentes a Zé de Lelinha como objetos referência para construir suas primeiras violas machete. Ao analisar as medidas das violas VII a XI¹¹⁸, construídas por Tonho de Duca, as mesmas não diferem de maneira substancial, do ponto de vista ergológico, das violas IV a VI¹¹⁹, construídas por Clarindo dos Santos. Vale pontuar que, como visto, nenhum instrumento entre os analisados apresenta as mesmas medidas, nem mesmo no caso de um mesmo construtor. Outros fatores sugerem a ligação entre as obras de Clarindo dos Santos e Tonho de Duca: uso do cordal, haja vista que as violas machete de Zé de Lelinha construídas por Clarindo apresentavam cordais; dez trastes, sendo o décimo traste localizado no encontro entre a lateral e o braço; escala rente ao tampo; detalhes ornamentais nos tampos que remetem aos “ramos” de flores, vistos como ícones identitários de violas de samba.

Já em relação ao uso de cravelhas de madeira ou tarraxas mecânicas é possível afirmar que Tonho de Duca usava as duas tecnologias, como foi possível observar nas violas pertencentes ao Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!. No entanto, de acordo com o Relatório apresentado ao IPHAN (MENDES, PIRES, 2005), nas três primeiras violas machete construídas por Tonho de Duca foram utilizadas tarraxas mecânicas:

118 Ver violas VII a XI nos Apêndices “C”, “D” e “E”.

119 Ver violas IV a VI nos Apêndices “C”, “D” e “E”.

Na produção dessas violas ficou acertado que as cravelhas – tradicional mecanismo de afinação – seriam substituídas pelas tarraxas pois estas proporcionam maior sustentação da afinação (...). O sistema de cravelhas, apesar de ser secular, é instável e de difícil utilização. Os alunos não tem experiência suficiente para a afinação, assim a substituição por tarraxas possibilitará afinações mais duradouras e uma melhor aprendizagem. Todas essas alterações foram endossadas pelo Mestre violeiro [Zé de Lelinha] (MENDES, PIRES, 2005, p. 8)

Como exposto, a adoção de tarraxas mecânicas em detrimento de cravelhas de madeira teve como argumento a maior facilidade de uso para que o processo ensino-aprendizagem fosse possível. Esta substituição de cravelhas de madeira por tarraxas mecânicas pode ser observada no mundo das violas brasileiras. A adoção do sistema de cravelhas de madeira, na contemporaneidade, é pouco usual. Nas violas caipira, por exemplo, as tarraxas mais usadas, na contemporaneidade, são as “tarraxas blindadas”, provenientes das guitarras elétricas. Estas tarraxas permitem uma boa precisão e sensibilidade quanto ao giro dos botões durante a afinação corda a corda. A substituição de cravelhas de madeira por tarraxas mecânicas modifica um parâmetro fundamental da ergonomia dos instrumentos: o peso da “mão” e, conseqüentemente, o peso total do instrumento. Enquanto as cravelhas de madeira por mim acessadas das violas do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! pesam, cada, cerca de 6g (seis gramas), ou seja, 60g (sessenta gramas) no total, cada tarraxa blindada pesa, em geral, no mínimo 30g (trinta gramas), ou seja, 300g (trezentos gramas) no total. Essa alteração modifica a distribuição de pesos em todo o instrumento e pode determinar mudanças na distribuição de massas de madeiras no interior da caixa acústica dos instrumentos em busca de um certo equilíbrio de peso entre a mão e o corpo das violas. O “excesso” de peso na mão tende a “desequilibrar” a distribuição de peso do instrumento e pode comprometer a relação do corpo do violeiro com a viola, haja vista uma tendência do braço em ficar pesado. Em todo o caso, outros dois dados levantados durante a pesquisa apontam para o uso tarraxas mecânicas em violas de samba antes da adoção de tarraxas mecânicas não blindadas, por Tonho de Duca. Em entrevista datada de 18 de setembro de 2019¹²⁰, o violeiro Aurino, de Maracangalha (BA) sugere à pesquisadora Nina Graeff e ao pesquisador Mário Lamparelli o momento de transição de cravelhas de madeira por tarraxas mecânicas em violas de samba:

Era viola de ‘cavera’ na época (...) isso aqui não existia não [apontando para as tarraxas mecânicas de sua viola machete produzida pelos alunos do Projeto Essa Viola dá Samba!, doada ao violeiro em 2016] (...) isso aí é de 70 e pouco pra cá. Não. De 80 e pouco pra cá. Isso aqui não existia não. Tinha na viola grande, na régua inteira algumas que tinha, quem pudesse botar, porque aquilo era caro. Era assim. (Violeiro Aurino em entrevista a Nina Graeff e Mário Lamparelli, 2019)

O violeiro adiciona um elemento ao uso das tarraxas: o preço. O uso das cravelhas de madeira diminui o custo total de produção do instrumento, já que a quantidade de madeira utilizada é relativamente pouca. Em geral, as cravelhas por mim acessadas em violas dos acervos pesquisados eram feitas de jacarandá, madeira de coloração escura, densa e que apresenta boa trabalhabilidade escultural. Clarindo dos Santos, por sua vez, em entrevista a Ralph Waddey, em 1977, narra o uso de tarraxas mecânicas em, pelo menos, um instrumento construído por ele para o próprio etnomusicólogo norte-americano. Ainda menciono que Zé Carpina, durante entrevista de Milton Primo, em 2021, mostrou cravelhas construídas por ele, em jacarandá, e confirmou de ter adotado o uso tarraxas mecânicas nos últimos anos por pedido de violeiros. Resumindo: atualmente não se vê uma produção regular de violas de samba montadas com cravelhas de madeira; o jacarandá, madeira preferencialmente usada para tal fim, encontra-se cada vez mais raro; o preço de tarraxas mecânicas encarece o custo de produção dos instrumentos, encarecendo também o valor final do instrumento; o uso de tarraxas mecânicas aumenta o peso total do instrumento, podendo ser “causa” de outras modificações estruturais do instrumento em busca de um equilíbrio ergonômico entre quem toca e o próprio objeto viola; a adoção por Tonho de Duca de tarraxas mecânicas nas violas construídas para as “Oficinas de Viola Machete” foi proveniente de adaptação surgida no contexto de ensino-aprendizagem do saber tocar violas. Em relação às cravelhas de madeira, em violas construídas por Clarindo dos Santos e Tonho de Duca (Figura 16), foi possível identificar detalhes esculturais. Enquanto as cravelhas esculpidas por Tonho de Duca apresentam no “botão”, local onde é acionado o giro da cravelha, uma escultura “retangular”, as cravelhas construídas por Clarindo dos Santos apresentam botões trapezoidais.

Figura 16 - Cravelhas construídas por Clarindo dos Santos, à esquerda, e Tonho de Duca, à direita



Fonte: fotografias realizadas pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Como descrito na introdução deste capítulo, após o falecimento do violeiro Zé de Lelinha, em 2008, Milton Primo assumiu a função de violeiro do Grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira. A primeira viola machete usada por Milton Primo foi construída por Tonho de Duca (Viola VII). Do Acervo de fotografias do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!, destaco uma imagem (Figura 17) realizada em 2008 por autor desconhecido, onde estão presentes, da esquerda para a direita: “Du” Gomes, filho de Djalma Afonso que por sua vez é filho do líder e fundador do Samba Chula Filhos da Pitangueira Zeca Afonso, empunhando uma viola de tarraxa construída por Tonho de Duca; Milton Primo com uma viola de cravelha construída por Tonho de Duca; Zé de Lelinha tocando viola construída por Clarindo dos Santos e “Deni” Gomes, também filho de Djalma Afonso e neto de Zeca Afonso, também empunhando uma viola construída por Clarindo dos Santos.

Figura 17 - “Du” Gomes, Milton Primo, Zé de Lelinha e “Deni” Gomes na frente da casa do violeiro Zé de Lelinha



Fonte: Acervo de fotografias do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

“Du” e “Deni” Gomes participaram das oficinas oferecidas por Zé de Lelinha desde 2005, e ainda hoje integram o Samba Chula Filhos da Pitangueira, porém não tocam viola no grupo. Milton Primo não participou das oficinas ocorridas em 2005 e conheceu Zé de Lelinha em 2008, quando o mesmo já havia sido acometido por um AVC. Em registro audiovisual, é possível verificar a mesma viola (VII) sendo tocada por Milton Primo no quintal da casa da família Reis (Zé de Lelinha), na Pitangueira, em São Francisco do Conde¹²¹.

Sobre a importância de Tonho de Duca para a retomada da construção artesanal de violas machete em território do Recôncavo Baiano, particularmente em São Francisco do Conde, acrescenta Milton Primo:

“Tonho foi um elo, importantíssimo, nessa ligação (...) do resgate de tudo. Porque se não fosse Tonho eu não sei se eu teria uma viola pra poder ter começado todo esse ciclo. Que as violas de Clarindo, praticamente (...) já estavam bem obsoletas. Então Tonho foi de uma importância fundamental” (Milton Primo em entrevista ao autor, 2022).

Na visão do violeiro, Tonho de Duca foi um elo. Provavelmente, sem os esforços do construtor, Milton não teria tido a oportunidade de entrar no grupo Samba Chula Filhos da Pitangueira, já que estaria sem violas para tal. Além deste primeiro instrumento, Milton Primo adquiriu mais outras duas violas machete diretamente com Tonho de Duca durante o período que o construtor morava em São Francisco do Conde. As ações de revitalização da construção de violas machete, iniciadas entre 2004 e 2005, foram possíveis, também porque os atores sociais ligados ao samba chula praticado na região reconheciam naquele objeto um símbolo de identidade cultural. Tanto que, após as atividades promovidas pelo IPHAN, em 2005, Zé de Lelinha continuou por conta própria até seu falecimento o ensino de toques de viola machete para jovens e adultos da comunidade da Pitangueira, em São Francisco do Conde. O mesmo se aplica a Tonho de Duca, que exerceu o ofício de construtor no município ainda por, aproximadamente, cinco anos

Cada construtor, ao longo de sua trajetória, pode alterar uma ou outra etapa da construção, ou mesmo a própria concepção construtiva. As transformações de técnicas construtivas vêm do próprio fazer: existe um movimento dinâmico de “eterna transformação” nos modos de fazer instrumentos. Isso não quer dizer, a priori, mudanças na materialidade do instrumento, mas sim, em tecnologias para atingir tal materialidade. Os fatores que motivam essas mudanças podem ser: a descoberta de novas técnicas para cumprimento das etapas de construção; a disponibilidade de madeiras e/ou acessórios; as exigências de músicos; a (ir)regularidade no fornecimento de cordas; a (in)disponibilidade financeira para aquisição de materiais; as adaptações devidas a variações de clima, temperatura e umidade no local em que se exerce o ofício. Nas violas de samba, para continuarem a ser reconhecidas como tais e não resultarem em outros instrumentos, mudanças materiais nas construções se relacionam com aceitação ou negação dessas adaptações entre violeiros, sambadeiras, sambadores que fazem desses objetos artefatos culturais representativos de memórias e afetividades.

6. MATERIAIS EM VIOLAS DE SAMBA

Os materiais que compõem violas de samba, bem como ferramentas, acessórios e objetos utilizados para suas construções, são testemunhas de práticas artesanais culturalmente ligadas aos territórios do norte do Recôncavo Baiano e Salvador. Ao mesmo tempo, saberes relativos à construção de instrumentos musicais, repertórios executados pelos mesmos, memórias e afetividades ligadas aos objetos revelam traços da imaterialidade que permeia o “mundo dos instrumentos musicais”. Nesse sentido, o presente capítulo busca oferecer uma síntese do cruzamento de interpretações realizadas a partir do diálogo entre materialidade e imaterialidade envolvidas nos fazeres artesanais de violas de samba. Para tanto, proponho uma abordagem que busque identificar e valorizar objetos concernentes à cultura material em construções de violas de samba: ferramentas; particularidades ornamentais entendidas como ícones identitários em tampos de violas de samba; recursos naturais, em especial madeiras.

Sobre a relação entre cultura material e construção artesanal de instrumentos musicais, Febo Guizzi (2002) sugere que a análise da cultura material é um caminho para se pensar instrumentos musicais como indicadores históricos de expressões musicais, não só no passado, mas também na contemporaneidade:

Os instrumentos musicais são artefatos construídos pelo ser humano: eles, portanto, fazem parte da assim chamada cultura material. (...) Estamos acostumados em considerar aquilo que eles produzem, ou seja, sons e músicas, como objetos da cultura ‘imaterial’ (...). Não se deve esquecer que existe uma relação direta e estreitamente determinada entre estrutura material da fonte e resultado sonoro (...). Cada instrumento é, de fato, caracterizado por uma específica e exclusiva identidade sonora. Esta identidade é o resultado da convergência de muitos fatores, mas ela corresponde primeiramente a uma específica estrutura, refinada e feita eficiente por (...) complexas experiências construtivas e de uso¹²² (GUIZZI, 2002, p. 19).

Uma reflexão paralela ao trecho destacado acima é que os construtores de instrumentos musicais podem ser entendidos como atores responsáveis por materializar objetos sonoros levando em consideração a relação direta entre estrutura material da fonte, resultado sonoro e culturas em que as práticas artesanais são realizadas. Nesse sentido, tecnologias adotadas para a materialização de instrumentos musicais são ligadas a saberes operativos e práticos. Estes saberes, mesmo sendo próprios de quem constrói instrumentos,

122 Do original: “Gli strumenti musicali sono manufatti costruiti dell’uomo: essi perciò fanno parte della cosiddetta cultura materiale. (...) Siamo usi considerare ciò che essi producono, e cioè suoni e musiche, quali oggetti di natura ‘imateriale’ (...) Non si deve dimenticare che esiste un rapporto diretto e strettamente determinato tra struttura materiale della fonte e risultato sonoro (...). Ciascuno strumento è infatti caratterizzato da una specifica ed esclusiva identità sonora. Questa identità è il risultato della convergenza di fattori molteplici, ma essa innanzitutto corrisponde a una specifica struttura, affinata e resa efficiente da (...) complesse esperienze costruttive e di utilizzazione”. [tradução feita pelo autor].

não são dissociados dos saberes tecidos nas redes em que os construtores participam. As construções de violas de samba, portanto, podem ser pensadas como práticas artesanais que dialogam com as culturas em que os construtores estão inseridos.

6.1. Ferramentas e objetos em construções de violas de samba

Ferramentas e utensílios adotados para construção de instrumentos musicais podem ser compreendidos como objetos relevantes destes fazeres artesanais e integram parte da cultura material em construções de instrumentos. Nesse sentido, estes objetos representam parte do patrimônio musical de uma determinada cultura. Objetos como fôrmas, gabaritos, “régua” e instrumentos finalizados podem ser encarados como potenciais materiais atuantes em transmissões estéticas e ergológicas para construção de instrumentos musicais. O repassar de informações, a partir de um objeto referência, seria uma das faces de como características de um determinado instrumento podem ser transmitidas de construtor para construtor, de objeto para objeto, mediados pela ação humana. Esses objetos podem ser copiados ou servir de inspiração para a construção de “novos instrumentos”.

O construtor busca cumprir as etapas projetadas a partir do leque de possibilidades de interações entre objetos, muitas vezes, ferramentas e madeiras. O cumprimento das etapas de construção pode exigir uso de equipamento específico para suas realizações. Algumas ferramentas como serrotes, formões, goivas, serras, plainas, instrumentos de medição, são acessadas durante diversas fases da construção. Já outras podem ter funções pontuais para cumprimento de determinada etapa: serra específica para abertura de cavas de trastes, forno para envergamento das laterais, grampos ou “sargentos” específicos usados na colagem de cavaletes, “plainas borboletas” para escultura do braço. Vale acrescentar que a projeção, criação, adaptação, desenvolvimento de ferramentas pelo próprio construtor parece ser uma prática comum observável em construtores de instrumentos musicais de cordas dedilhadas. Portanto, se pode sugerir que a criação e adaptação de ferramentas constituem parte das experiências que acompanham o fazer e podem revelar singularidades em processos construtivos de uma determinada cultura e/ou de trajetória de cada construtor.

Dentre as ferramentas levantadas na pesquisa, destaco o acervo constituído por objetos do fazer artesanal de Zé Carpina, hoje pertencente, em parte, ao Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!. Em dezembro de 2022, durante pesquisa *in loco* realizada por mim, este acervo estava composto por trinta e sete ferramentas, duas fôrmas de viola três-quartos e três instrumentos finalizados, sendo um violão e duas violas três-quartos. Dentre as ferramentas e

acessórios para construção pertencentes ao acervo, destaque: duas fôrmas de violas três-quartos que foram elaboradas a partir da fôrma de violas três-quartos do seu Mestre Zé Coelho, em 1948; um “gramim” utilizado para abrir as cavas para incrustação de fios de piaçaba em tampos um compasso com as duas pontas pontiagudas feito em ferro, utilizado para abrir cavas circulares como os ornamentos ao redor da boca e para a realização da própria abertura da boca dois enxós, citados pelo construtor como uma das ferramentas utilizadas pelo seu mestre Zé Coelho para realização de esculturas diversas como, por exemplo, a escultura do braço; uma plaina “borboleta”, indicada para aplainar superfícies arredondadas como o braço; três serrotes com cabo; um falso esquadro feito em ferro; formões e goivas para realização de esculturas diversas; um raspador em ferro para correções de nivelamento de superfícies; um paquímetro para realização de medidas de espessuras (ver “Apêndice F”).

Além de ferramentas manuais, ao menos de 2010 em diante, Zé Carpina utilizou máquinas elétricas em seu processo construtivo, algumas construídas por ele mesmo. Uma das ferramentas construídas, em madeira e ferro, é a plaina de bancada, conhecida por ele como “juntora”. Esta ferramenta permite o aplainamento de quaisquer lado da madeira a ser trabalhada. Algumas das ferramentas, manuais ou elétricas, utilizadas por Zé Carpina durante a construção de violas também eram acessadas por ele para realização de outras tarefas como marcenaria, construção de móveis, serralheria, já que o referido construtor também tem competências nas áreas de fundição em ferro e de marcenaria. Nesse sentido, ferramentas utilizadas para construir instrumentos podem ser acessadas em outras atividades exercidas pelos mesmos sujeitos. Essa interseção de saberes práticos operativos contribui na singularização das trajetórias e competências de cada construtor.

Já as ferramentas da Oficina de Construção de Violas Machete, em São Francisco do Conde, hoje localizadas no Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, foram, em boa parte, adquiridas durante a instalação da Oficina, em 2014. A compra de materiais e a montagem da Oficina foram as primeiras etapas da capacitação de construtores de viola machete ocorrida durante o biênio 2014-2016, conduzida por mim, em São Francisco do Conde. Naquele momento, a instalação da Oficina tinha dois propósitos principais: realização das atividades previstas no projeto, entre elas a construção de 20 violas machete e a consolidação da Oficina como unidade produtora de violas machete no território do Recôncavo Baiano, após o término oficial do Projeto. Pela continuidade observada nos anos sucessivos, através dos trabalhos dos construtores Adson Santana e Enoque Andrade, é possível afirmar que os dois objetivos citados foram alcançados. Durante a montagem da Oficina, as ferramentas adotadas foram adquiridas nos principais polos comerciais da região, Feira de Santana (BA) e Salvador (BA).

Algumas das ferramentas elétricas adquiridas foram serra circular de bancada, lixadeira manual, furadeira de coluna, furadeira de mão, mini retífica, tupia manual. Já entre as ferramentas manuais, destaco martelos, serras e serrotes manuais, lixas, grosas, formões, plainas. Durante a realização do Projeto foram adotadas ferramentas compradas ou construídas recentemente, em contraponto a uma possível recorrência a ferramentas históricas utilizadas na região. Além da falta de informações sobre processos construtivos de violas de samba e ferramentas utilizadas em suas construções, naquele momento, parecia ser mais “urgente” e necessário realizar adaptações ao processo construtivo por mim utilizado. Para outras ferramentas e acessórios naquele momento indisponíveis no mercado brasileiro, recorri a uma loja norte-americana fornecedora de ferramentas específicas para construção de instrumentos: serra para trastes, gabarito de cortes para escala, gabarito para abertura de bocas, além de tarraxas individuais mecânicas “leves”. Outras ferramentas da Oficina foram construídas por mim e os, então, alunos: lixadeira de rolo; grampos de ferro para colagem de reengrossos e componentes internos do tampo; prensas de madeira e ferro para colagem do fundo; soleiras para montagem dos instrumentos, dentre outras. Vale pontuar que todas as ferramentas adquiridas ou construídas em 2014 estão conservadas, mantidas e representam boa parte da base material necessária para que os trabalhos da Oficina estejam ativos.

Durante acompanhamento posterior, na função de colaborador das atividades da Oficina de Construção de Violas Machete de São Francisco de Conde, foi possível acompanhar a criação, adaptação e construção de ferramentas por Adson Santana e Enoque Andrade buscando aprimorar, adaptar o instrumentário para os cumprimentos de algumas etapas da construção. Para a construção de uma viola batizada de “Lindaaura”, em homenagem a uma importante sambadeira de São Francisco do Conde, Adson e Enoque construíram algumas ferramentas, dentre elas uma fôrma “tirada” da viola referência construída por Clarindo dos Santos e utilizada por Zé de Lelinha. O instrumento foi encomendado aos construtores por Milton Primo. Durante a elaboração e execução do projeto, se buscou manter o máximo de características físicas da viola construída por Clarindo: uso de escala rasa ao tampo; dez trastes; reprodução da ornamentação do tampo da viola pertencente a Zé de Lelinha; uso de cravelhas de madeira. “Lindaaura”, portanto, é fruto do esforço dos construtores para a construção de violas machete com características ainda mais próximas de violas construídas por Clarindo dos Santos. Para construir esta viola, os construtores mesclaram técnicas aprendidas comigo, com o *luthier* Pedro Santos, de Guanambi (BA), e pesquisas realizadas no próprio instrumento referência. Em relação ao modo de fazer “Lindaaura”, os construtores tiveram que adaptar tanto ferramentas utilizadas quanto modos de

executar algumas etapas de construção apreendidos até então. Essas adaptações e estratégias culminaram em um método construtivo singular iniciando, talvez, uma nova fase para as futuras construções de violas de samba pela Oficina do Projeto Essa Viola Dá Samba!.

Para a execução da mesma etapa de construção se podem usar ferramentas diversas e a escolha é diretamente relacionada com a tecnologia adotada. Durante entrevista realizada por mim a Adson Santana, em dezembro de 2022, o mesmo me informou que, em parceria com Enoque Andrade, estava envergando as laterais de maneira diferente daquela que fazíamos entre 2014 e 2016. Naquele momento, a ferramenta utilizada para envergar era um forminho de ferro artesanal esquentado por chama produzida em álcool dentro de um compartimento metálico localizado dentro do forminho. A partir do contato com essa superfície quente é possível envergar a madeira conferindo a curva em um gabarito plano. Os construtores alegaram que daquela maneira a simetria entre as laterais era difícil de ser atingida e procuraram outras tecnologias que pudessem aprimorar esse passo da construção. Assim, foi construído um molde, ou fôrma interna, para que, quando as laterais fossem envergadas e fossem fixadas pelo lado interno da fôrma, apresentassem uma boa simetria entre as curvas das duas. Para tal, os construtores adotaram uma tecnologia com uso de uma manta térmica elétrica para esquentar a madeira e, assim, as laterais fiquem maleáveis para adquirir o formato proposto pelo molde. Ou seja, para a realização da mesma etapa de construção foram adotadas ferramentas distintas, exemplificando a dinamicidade que ocorre dentro de uma oficina de construção de instrumentos, ou mesmo na trajetória de cada construtor.

6.2. Madeiras

Madeiras são os principais materiais utilizados em construção de instrumentos de cordas dedilhadas. Nas chamadas construções tradicionais de instrumentos de cordas, por exemplo violões e violinos, existe uma certa padronização das madeiras utilizadas para as partes que compõem os instrumentos. Portanto, as escolhas das madeiras, naqueles casos, são baseadas em uma certa tradição construtiva e guiadas pela reciprocidade entre construção e uso. Essas “escolas tradicionais” tendem a ser pouco elásticas em relação ao leque de madeiras que um construtor pode acessar na construção de novos instrumentos.

No caso de violões, elegendo o trabalho de Antonio de Torres (1817-1892) como influente para os percursos traçados por construtores posteriores, as principais madeiras utilizadas são: cipreste (*Cupressus sempervires*), jacarandá-da-Bahia (*Dalbergia nigra*) ou aceros (*Acer platanoide*, *Acer macrophyllum*) para laterais e fundo; abeto (*Abete rosso*) para o

tampo; jacarandá-da-Bahia ou ébano (*Diospyros ebenum*, *Diospyros celebica*, *Diospyrus crassiflora*) para escala e cavalete; e madeiras da família das *Meliaceae*, como cedro cubano (*Cedrella spp.*) e cedro brasileiro (*Cedrella odorata*), para o braço (ROMANILLOS, 2004, p. 79-94). Vale salientar que algumas destas madeiras, entre elas jacarandá e cedro brasileiro, estavam inseridas na dinâmica da economia baseada no extrativismo com raízes coloniais e eram espécies comercializadas por centros comerciais europeus que as importavam e as revendiam: “A partir da metade do século XIX, quando a qualidade dos fornecimentos de jacarandá melhorou, pelo menos na Inglaterra, quando em 1845 foi abolido o imposto de importação, (...) os violões de prestígio se distinguiram pela lateral e fundo em jacarandá maciço¹²³” (ROMANILLOS, 2004, p. 80). Nesse sentido, o jacarandá-da-Bahia, madeira mencionada nos dados levantados sobre violas de samba usada em escalas, cavaletes e cravelhas, teve seu uso consagrado em violões. Nesse sentido, ao menos para as madeiras de laterais e fundos dos chamados violões Torres e construtores posteriores, o jacarandá-da-Bahia foi eleito como a madeira referência dos pontos de vista estéticos, físicos e mecânicos.

Atualmente, a existência de um comércio nacional e internacional de madeiras relativamente consagradas na construção de instrumentos de cordas dedilhadas, em especial violões, é um outro fator que influencia o fazer artesanal de instrumentos de cordas dedilhadas. No mundo das violas brasileiras, na contemporaneidade, é possível verificar a recorrência de madeiras com uso associado a violões: cedro brasileiro para braço e estruturas internas; ébano africano ou jacarandá brasileiro para escala e cavalete; abeto europeu ou cedro canadense (*Thuja plicata*) para tampo; jacarandá para laterais e fundo. O quanto esse comércio determina/influencia os usos de determinadas espécies? Que fatores influenciam a escolha destas madeiras? A disponibilidade de madeiras que circulam neste mercado tem influenciado a composição material de outros instrumentos de cordas dedilhadas que não registram em sua história a adoção destas madeiras? Essas questões sugerem que o construtor durante a composição das madeiras de seus instrumentos está condicionado a fatores externos. Vale acrescentar que cada construtor pode adotar táticas e estratégias diversas para aquisição da matéria-prima, como através de aproveitamento das chamadas madeiras de demolição ou mesmo reaproveitamento de móveis ou utensílios domésticos. Nesse sentido, a seleção de madeiras pelo construtor para a composição de instrumentos musicais pode estar condicionada a questões de ordens ambientais, comerciais, culturais, geográficas, históricas.

123

Do original: “A partire dalla metà dell’Ottocento, quando la qualità delle forniture di palissandro migliorò, perlomeno in Inghilterra, quando nel 1845 fu abolita la tassa d’importazione, (...) le chitarre di pregio si distinguevano per la fasce ed il fondo in palissandro massiccio” [tradução feita pelo autor].

No mundo da construção de instrumentos musicais de cordas dedilhadas costuma se dizer que não existem dois instrumentos iguais entre si. Mesmo que isso fosse possível do ponto de vista ergológico, ou seja, relativo às medidas dos instrumentos em si, as diversas combinações de madeiras acarretam diferenças mecânicas e estéticas dentre distintos instrumentos. Até mesmo madeiras da mesma espécie podem apresentar, por exemplo, densidades diferentes dependendo da parte da árvore que foi selecionada para o corte, do tipo de corte efetuado, das características do solo onde a árvore cresceu. E mesmo que as madeiras utilizadas para a construção de instrumentos distintos fossem provenientes da mesma árvore estas poderiam apresentar diferenças sutis referentes à densidade e constituição das fibras, revelando assim singularidades mecânicas e estéticas em cada instrumento. Nesse sentido, cada instrumento é único em relação às madeiras que os compõem.

De que maneira a escolha e adoção regular de algumas espécies de madeiras singularizam aspectos sonoros como timbres, “cores” do som que, em todo o caso, podem compor a paisagem sonora de uma determinada expressão musical? Dentre as madeiras utilizadas em violas de samba, a “paraíba” ou “pau-paraíba” foi recorrentemente citada em dados orais e bibliográficos. Estes forneceram as diretrizes para a posterior identificação da “paraíba” em instrumentos estudados durante a pesquisa. A “paraíba” é usada principalmente em tampos de viola de samba, ainda que tenha sido observada também em braços e fundos. Segundo Andressa Siqueira (2019), trata-se de uma madeira do gênero *Simarouba*: “*Simarouba amara* Aubl., popularmente conhecida como marupá, paraíba, caixeta (...) e *Simarouba versicolor* A. St.-Hil., popularmente conhecida como paparaíba, pau-caixeta, paraíba, pau-paraíba, caraíba” (SIQUEIRA, 2019, p. 209). Segundo a autora, a espécie adotada em violas no Recôncavo é provavelmente a *Simarouba amara*. “Caixeta” também é o nome popular da *Tabebuia cassionoides*, espécie amplamente utilizada no território caiçara, sendo seu uso aplicado na confecção de canoas, utensílios de cozinha e, em instrumentos musicais, tampo, fundo, laterais e braço de violas e rabecas de fandango, além de aro de adufos (IPHAN, 2011, p. 56-59). Dentre as violas brasileiras, a “caixeta” é utilizada em tampos de violas de cocho. Recentemente, adquiri uma viola de cocho construída pelo reconhecido construtor Alcides Ribeiro, de Mato Grosso, com o tampo em “caixeta”. Para tampos de viola-de-cocho também podem ser usados “raiz de figueira e [mais recentemente] a teca, uma madeira asiática de ampla utilização, em especial na construção de embarcações” (IPHAN, 2009, p. 22), além de “catana e sapopemba” (IPHAN, 2009, p.37). O nome “caixeta” é associado às madeiras leves e claras utilizadas, também, em caixas de verduras e frutas. Ainda que a “caixeta” tenha sido citada como duas espécies distintas, *Simarouba*

amara e *Tabebuia cassionoides*, as madeiras conhecidas por esse nome são caracterizadas por serem extremamente leves e apresentarem boa trabalhabilidade escultural. Quando seca, apresenta boas características físicas e mecânicas para uso em tampos. A “paraíba” ou “caixeta”, portanto, pode representar uma das principais madeiras brasileiras encontradas em tampos de instrumentos de cordas dedilhadas construídos artesanalmente no Brasil, sendo, talvez, a principal espécie de madeira nacional encontrada em tampos de violas históricas.

É possível, ainda, sugerir que os timbres e cores proporcionados pela “paraíba” fazem parte da identidade sonora de violas de samba. Em trecho de entrevista cedida à pesquisadora Andressa Siqueira (2019), o violeiro seu Celino da cidade de Terra Nova (BA), fala sobre a “viola de paraíba”, outro nome recorrente citado para se referir às violas executadas em sambas de roda: “Antes se fazia viola de paraíba. A melhor viola do mundo é a de paraíba. Melhor, muito mais leve. Pinho já é mais pesada. A paraíba é um pau leve e as vozes saem mais. As vozes da madeira paraíba sai mais” (SIQUEIRA, 2019, p. 209). Dentre os instrumentos estudados, as violas de samba que apresentaram a “paraíba” no tampo são as violas I, IV, V, VII, VIII, IX, XI, XVI e XVII. Nesse sentido, esta madeira tem sido adotada em tampos de violas de samba desde, pelo menos, a década de 1930 até os dias atuais.

Outra madeira relevante para tampos de violas de samba é o “pinho europeu”. É necessário esclarecer que o nome “pinho” é usado genericamente para diversas árvores coníferas europeias pertencentes ao gênero *Pinus*, sendo difícil identificar as espécies específicas encontradas em violas de samba. Outra “confusão” que pode ser feita é que, no Brasil, os tampos de violões realizados em abeto (*Picea abies*) são chamados de pinho. Os “pinhos europeus” diferem dos abetos, não devendo, pois, serem confundidos. O uso do abeto em tampos de violas de samba só foi registrado após 2013, em instrumentos construídos por mim e por ex-alunos do Projeto Essa Viola Dá Samba!. Esse uso se deu pela necessidade de substituição da “paraíba” por madeira semelhante. Quando foi montada a Oficina de Construção de Violas Machete, em 2014, não identifiquei a “paraíba” em madeiras de Salvador, Feira de Santana e cidades do Recôncavo, nem em lojas especializadas do comércio de madeiras para luteria, impossibilitando, assim, a aquisição e beneficiamento desta madeira pelo Projeto. Em todo o caso, recentemente, Adson Santana e Enoque Andrade, estão “dando os primeiros passos” no uso da “paraíba” em tampos de violas machete, após um período de secagem e estabilização de madeiras de demolição adquiridas desde 2016. Voltando ao “pinho europeu”, o violeiro Aurino, de Maracangalha (BA), em entrevista realizada em 2019 por Nina Graeff, confirma que as madeiras mais utilizadas para tampos de violas que ele conhece são o “pinho” e a “paraíba”. Em entrevista a Ralph Waddey, Clarindo dos Santos se refere em

mais de uma oportunidade ao uso do “pinho estrangeiro” em suas violas: “Isso aí é da madeira. Não tem nada não. Não tem sofrimento. Esse pinho é estrangeiro. E é todo cheio disso” (Clarindo dos Santos em entrevista a Ralph Waddey, 1977). Provavelmente, no trecho acima, o construtor está se referindo a alguma imperfeição na madeira ou presença de “broquinhas”, buraquinhos, formados por ação de insetos xilófagos. Em outro trecho da mesma entrevista, o construtor nomina algumas violas “toda de pinho” por ele construídas:

Clarindo: O pinho, a paraíba, tudo bom de som. E se fizer toda disso, ave Maria...é som grosso danado. Ralph: Mas aquele de Candea você não fez com pinho no fundo também? Clarindo: Foi pinho. Né bom? É de pinho né? É que não tinha cedro. (...) Tem uns pinho que eu faço a viola toda de pinho e dá dura de corda (...) e tem outras que eu faço a viola toda de pinho como João de Deus em Santo Amaro é sambador, tanto grita como toca. E a violinha dele é afamanada em Santo Amaro. (...) É a qualidade de pinho. Depende da qualidade da madeira. Ralph: Foi o senhor que fez a viola dele? Clarindo: Foi...afamanada. A viola de Jacinto ali em São Francisco do Conde, toda de pinho. (Clarindo dos Santos em entrevista a Ralph Waddey, 1977)

A partir do trecho acima, é possível supor que Clarindo dos Santos usava para o fundo o cedro, porém quando não possuía esta madeira poderia utilizar o pinho: “É de pinho, né? É que não tinha cedro” (Clarindo dos Santos em entrevista a Ralph Waddey, 1977). Adiciono que, provavelmente, quando o construtor se refere à viola “toda de pinho”, excluem-se a escala, o cavalete e as cravelhas de madeira, construídas preferencialmente em jacarandá, como relatado pelo construtor na mesma entrevista. Estas três partes das violas “exigem” o uso de madeiras “duras”, e o “pinho” é macio. Nesse sentido, o “pinho” pode ser utilizado em tampo, fundo, braço, estruturas internas e, menos comum, laterais. Dentre as violas dos acervos por mim analisadas, foi possível identificar o pinho nos tampos dos instrumentos III e VI. Na viola III, o pinho do tampo apresenta fibras transversais aparentes, em contraponto com um uso mais comum de fibras radiais para esta parte do instrumento. A transversalidade ou radialidade das fibras são propostas nos primeiros cortes da madeira, ainda em estado “bruto”. Grosso modo, o corte radial das madeiras prioriza o paralelismo das fibras. Isto permite uma maior estabilidade mecânica do tampo e regularidade de distribuição de massa em toda superfície do mesmo. Já quando as fibras são transversais, a madeira fica mais susceptível a rachaduras e imperfeições mecânicas indesejadas. De fato, no tampo da viola III foi possível identificar diversas rachaduras. Outra viola identificada com tampo em pinho foi a viola VI, construída por Clarindo dos Santos. Ainda que o tampo desta viola seja aparentemente tingido, a partir da análise das fibras foi possível sugerir que se trata do pinho com fibras paralelas e regulares. Sobre a cor avermelhada, em conversa com Enoque Andrade, um dos construtores da Oficina de Construção de Violas Machete, em São Francisco

do Conde, o mesmo relatou que a irmã de Clarindo dos Santos, em entrevista realizada com Milton Primo em 2021, se recorda que Clarindo usava tingimentos retirados da polpa que envolve as sementes do urucum (*Bixa orellana*). Os dados são insuficientes para afirmar que a viola VI teria sido tingida com urucum. Em todo o caso, a partir da análise de imperfeições no tampo, ranhuras, é possível sugerir que a madeira foi tingida, pois, ultrapassada a camada avermelhada superficial externa da madeira, se observa uma madeira de coloração clara.

Para cada parte do instrumento são utilizadas madeiras com características apropriadas. Em violas brasileiras, mesmo com a influência de madeiras utilizadas em violões, a variedade de espécies utilizáveis para cada parte, em particular laterais e fundos, contrasta com a padronização de madeiras em violões clássicos. Do ponto de vista do construtor, existe um conhecimento sobre madeiras baseado na experiência que permite distingui-las levando em consideração características como densidade, peso, constituição de fibras, trabalhabilidade, coloração e particularidades estéticas, físicas e mecânicas. Sobre essa relação estreita entre o construtor e o mundo das madeiras, comenta Tonho de Duca:

porque não adianta escolher a madeira se não saber fazer um instrumento e conhecer as normas do instrumento, viu? A escala... não adianta escolher a madeira. Porque eu posso pegar uma madeira que nunca vi, dizer que faça um instrumento e eu, pelo meu conhecimento, eu posso fabricar o instrumento e dizer: esse dá bom! (em entrevista a Jean Joubert Freitas Mendes e Cássio Nobre, 2004-2005).

O construtor, no trecho acima, aponta para a existência de um conhecimento que ele possui que permite reconhecer características das madeiras, mesmo sendo uma madeira que “nunca vi[u] dizer”. Portanto, é possível que construtores durante suas trajetórias utilizem madeiras que não tenham uso recorrente desde que estas apresentem os requisitos físicos, mecânicos e estéticos suficientes para serem usadas em cada parte do instrumento. Essa “avaliação” é feita a partir dos conhecimentos prático operativos no trato de madeiras próprios aos construtores. Nesse sentido, em violas brasileiras, e também em violas de samba, existe uma diversidade de timbres, entendida como uma das principais características sonoras destes instrumentos. Padronizar as madeiras utilizadas em suas construções seria perder a oportunidade de (re)conhecer “novos sons”. Portanto, nas violas de samba estudadas, a estrutura material da fonte que é intimamente ligada ao resultado sonoro, pode ser caracterizada por uma diversidade e não padronização de madeiras, apesar do reconhecimento do uso histórico de algumas, como a “paraíba” e o “pinho europeu” em tampos, o jacarandá em cravelhas, escala e cavalete, e o cedro para braço e “ilhargas”. Das 17 violas de samba pertencentes aos acervos consultados, 11 apresentaram tampos de pinho e “paraíba”. Em

contraponto, as madeiras observadas em outras partes destes instrumentos foram variáveis. Essa diversidade de combinações e não padronização das madeiras utilizadas em suas construções é um fator que contribui para uma não padronização timbrística em violas de samba, sendo possível estender a reflexão às violas brasileiras.

6.3. Convenções ornamentais de tampos, mãos e traços esculturais

Os ornamentos em violas de samba, encontrados principalmente em tampos e mãos, podem ser compreendidos como símbolos identitários que singularizam estes instrumentos, além de configurarem uma espécie de assinatura de cada construtor. Nesse sentido, o olhar às convenções ornamentais de cada objeto estudado possibilitou atribuição e identificação de possíveis construtores de violas com autoria não identificada, valorização de particularidades estéticas dos instrumentos dos acervos pesquisados e identificação de algumas tecnologias utilizadas por construtores na realização dos ornamentos.

A partir do estudo das violas de samba pesquisadas, é possível sugerir que cada instrumento é um objeto singular tanto do ponto de vista estético quanto em relação às medidas ergológicas. Mesmo instrumentos manufaturados por um único construtor apresentaram variações ergológicas e ornamentais entre si. Por outro lado, foi possível identificar traços de permanências, sobretudo, em convenções ornamentais características em tampos. Essas “permanências” foram identificadas entre violas de samba com tamanhos notadamente diversos entre si, construídas em diferentes épocas e por distintos construtores.

Uma das características de violas de samba, mesmo que não tenha sido identificada em todas as violas pesquisadas, é o uso de “ramos”, ornamentos em tampos que representam galhos e folhas. O nome “viola de ramo”, foi mencionado pelo violeiro Aurino, de Maracangalha (em entrevista a Nina Graeff, 2019), para se referir às violas presentes em sambas de roda do Recôncavo que o violeiro tem registrado na memória, antes da década de 1980. Dentre as violas do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, dois instrumentos apresentaram os “ramos” nos tampos. As violas II e III aparentam ter semelhanças ornamentais e esculturais entre si, mesmo com uma notável diferença de tamanho entre elas. Estas violas apresentam em seu interior datas grifadas a lápis que sugerem a data de fabricação. A viola II teria sido construída em 25 de julho de 1930, segundo ficha catalográfica do objeto e verificação *in loco* pelo autor no interior do bojo do instrumento. A autoria desta viola não é descrita na documentação consultada, nem na análise do instrumento. Já na viola III, além da possível data de fabricação, 9 de setembro de 1933, é possível

verificar, também grifada a lápis, um nome que, possivelmente, é o nome do construtor: Inácio Telles de Freitas. Durante a pesquisa, não identifiquei nenhuma outra referência ao construtor, mas apenas que estas violas teriam sido fabricadas no Terreiro de Indiara, subúrbio de Salvador (BA), segundo as fichas catalográficas das violas I, II e III consultadas junto ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Vale lembrar que as violas foram coletadas por Camargo Guarnieri, então representante do Departamento de Cultura Municipal de São Paulo, em ocasião do II Congresso Afro-Brasileiro realizado em Salvador, em 1937. Através de comparação entre os ornamentos do tampo (Figura 18), esculturas do salto do braço e formatos da mão (Figura 19) é possível sugerir que os dois instrumentos foram construídos pela mesma pessoa. Isso reforçaria, além dos casos citados de Clarindo dos Santos e Zé Coelho, mestre de Zé Carpina, mais um caso de construtor, Inácio Telles de Freitas, que fabricou, em sua trajetória, diversos de tamanhos de violas de samba.

Figura 18 - Ornamentos de tampos das violas II, à esquerda, e III, à direita



Fonte: fotografias realizadas pelo autor (2022)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Figura 19 – Mãos das violas II, à esquerda e III, à direita



Fonte: fotografia realizadas pelo autor (2022)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

A partir do observado nas imagens acima, se percebem semelhanças ornamentais entre os instrumentos. A primeira delas é em relação ao adorno nos tampos formados por flores trapezoidais semelhantes entre si. Uma particularidade desse recorrente adorno em violas de samba é que os trapézios, os quais estou chamando “flores”, são formados por linhas retas, em “forma de diamante”. Em outras violas brasileiras e portuguesas, como violas de Queluz, beiroa, campaniça, flores também são usadas em adornos de tampos, mas em geral são curvilíneas. Nos tampos das violas II e III, é possível observar o centro da circunferência dos “ramos” evidente nos tampos, além das duas violas apresentarem cinco trastes adicionais feito de madeiras coladas no tampo (Figura 18). Alguns traços observáveis nas referidas mãos podem ser consideradas particularidades esculturais que, provavelmente, pertencem a um construtor ou, ao menos, a um mesmo local de fabricação (Figura 19): desenho da “ponta” da mão; furo perto da “ponta” da mão, na viola III existe um barbante, provavelmente usado para pendurar a viola na parede, enquanto na viola II tem apenas o buraco; duas pequenas “entradas” nas esculturas laterais das mãos na primeira e terceira linhas horizontais de cravelhas, ainda que a viola II tenha dez cravelhas e a viola III doze; incrustações feitas em jacarandá e com motivos centralizados. Baseado nessas semelhanças estéticas, é possível sugerir que as violas II e III teriam sido construídas por Inácio Telles de Freitas. Não seria possível, no entanto, pelos mesmos argumentos, sugerir que a viola I também teria sido construída por Inácio Telles. A viola I, também coletada em 1937 no Terreiro de Indiará, apresenta algumas diferenças notáveis, inclusive nos ornamentos externos do tampo (“Apêndice C”). Outras características que distinguem este instrumento das violas II e III, são: uso de tintas no braço, laterais e fundo; tampo em “paraíba”; detalhes ornamentais do tampo pintados com material semelhante à esmalte; técnicas de baixo relevo e alto relevo evidentes no tampo, dentre os itens em alto relevo se destacam quatro pedras; dez trastes sem os trastes anexos colados ao tampo; cavalete remetendo a um “pé de sapo”; e o próprio desenho da mão.

Os principais construtores de violas de samba abordados, Clarindo dos Santos, Tonho de Duca, Adson Santana, Enoque Andrade, além de Inácio Telles de Freitas, usaram os “ramos” como ornamentos em tampos. Sobre o material das “flores dos ramos”, em boa parte dos instrumentos observados, foi usada uma lâmina de jacarandá incrustada ou outra madeira de coloração escura. Já sobre os “galhos dos ramos”, se sabe que Clarindo dos Santos incrustava fios de piaçaba: “o relevo ornamental (...) [é feito] com talos de piaçaba que acompanha os contornos da borda exterior da face” (IPHAN, 2006, p. 109). Já nos “ramos” das violas de autoria de Tonho de Duca, foi recorrente o uso de elementos gráficos característicos. Em alguns instrumentos, foi possível verificar um ornamento específico,

representando a letra “A” (Figura 20), que, provavelmente, se refere ao seu primeiro nome “Antônio”. Uma ressalva a ser feita é que Tonho de Duca não usava a piaçava como material incrustado no tampo, mas, provavelmente, uma massa de madeira à base de água comercializada como “rejunte” para a correção de defeitos em madeiras, encontrável em lojas de materiais de construção e marcenaria. Apesar da mudança de material, se percebe uma continuidade estética representada pelos “ramos”.

Figura 20 - Ornamentos de tampo em Tonho de Duca. Violas VIII, IX e X



Fonte: fotografias realizadas pelo autor (2022).
Acervo de violas do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Nos dados consultados, não verifiquei os “ramos” em instrumentos construídos por Zé Carpina e não foi por ele mencionado se seu mestre, Zé Coelho, executava esse tipo de ornamento. Por outro lado, Zé Carpina também utilizou fios de piaçaba que contornam a face interna da lateral nos tampos (Figura 21). Esse detalhe construtivo, presente nas violas I, II, III, VI, XVI, XVII, para além de uma função estética, reforça as bordas da madeira do tampo prevenindo o alastramento de possível rachadura.

Figura 21- Viola XVI. Detalhe da incrustação de fios de piaçaba no tampo



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola dá Samba!

Em entrevista realizada por Milton Primo, em 2021, Zé Carpina relata como executa a etapa da incrustação dos fios de piaçaba em tampos. A partir do uso de ferramenta construída por ele, o “gramim” (ver “Apêndice F”), a madeira do tampo recebe a “ranhura” onde são encrustados fios de piaçaba. Através do contorno da ferramenta, tendo como guia a face externa da lateral do instrumento, a ponta do parafuso fixado na ferramenta vai escareando uma cava até que seja suficientemente alta para incrustação e colagem do fio de piaçaba. Depois, a superfície onde foi incrustado o fio de piaçaba é nivelada com lixa para madeira.

As violas construídas durante a formação de construtores de violas machete do Projeto Essa Viola Dá Samba! (2014-2016), no qual eu era o responsável pelo ensino, são ornamentadas com elementos gráficos que remetem aos “galhos” e “flores” dos “ramos”. A partir da ideia de que os “ramos” são símbolos representativos da identidade de violas de samba, cada aprendiz foi incentivado a criar sua “própria arte” tendo como inspiração esses elementos. Esta foi uma maneira de reforçar a criatividade dos aprendizes, bem como um espaço para prática e desenvolvimento da técnica de incrustação de ornamentos inspirados em violas históricas. A continuidade de menções estéticas em construções recentes de violas construídas pelos artesãos formados no Projeto Essa Viola Dá Samba! (2014-2016), então busca reforçar e valorizar convenções ornamentais que estão presentes na trajetória de construtores que adotaram os “ramos” como motivos identitários de seus instrumentos.

As narrativas apresentadas neste subcapítulo buscaram valorizar aspectos da materialidade e da imaterialidade que permeiam fazeres artesanais de violas de samba. Os materiais citados (ferramentas, madeiras, ornamentos presentes em instrumentos físicos) foram compreendidos como testemunhos históricos representativos desta prática artesanal. As discussões traçadas a partir do diálogo entre tecnologias construtivas, sociedade e cultura, apontam para uma valorização da figura dos construtores como atores importantes no trato dos instrumentos musicais. Os saberes próprios de construtores de violas de samba possibilitaram à investigação não só dados da pesquisa a serem somados à perspectiva multifocal adotada, mas também sugeriram possibilidades de novas abordagens surgidas a partir de um certo olhar privilegiado nas análises materiais que foram feitas. Os construtores de instrumentos musicais, portanto, podem ser incluídos como participantes no trato transdisciplinar em pesquisas organológicas, na medida que esses olhares podem contribuir com interpretações advindas, sobretudo, da análise material dos instrumentos, entendidos como indicadores históricos de expressões musicais e práticas artesanais.

7. CONCLUSÕES – “É MUITA MANOBRA FAZER UMA VIOLA!”

“É muita manobra fazer uma viola!” era uma frase corriqueira dita pelo sambador Seu Dionísio, dito “Diú” (*in memorian*), então morador do bairro da Baixa Fria, em São Francisco do Conde (BA), durante as atividades na Oficina de Construção de Violas Machete do Projeto Essa Viola dá Samba!, entre 2014 e 2016. Seu Dionísio ia visitar as instalações da oficina com sede na casa do violeiro Zé de Lelinha, em São Francisco do Conde, quase todos os dias em que ocorriam atividades de ensino de construção e estava entre os sambadores mais ativos em grupos de samba chula associados à Associação Cultural José Vitório dos Reis (Zé de Lelinha). Provavelmente, quando Seu “Diú” dizia que era “era muita manobra fazer uma viola” estava se referindo à constatação do lento e trabalhoso processo construtivo das violas que estavam sendo produzidas. A “ansiedade” de ouvir as violas prontas era compartilhada por toda a rede de sambadores, sambadeiras, violeiros, amigos, parentes, alunos, vizinhos, pesquisadores. Naquele momento, uma “manobra” que existia para a construção das violas, ao menos para mim, e, de certa maneira, para os então aprendizes, era dar conta de materializar em instrumentos musicais as expectativas criadas em torno destes objetos. Essa dimensão emocional e afetiva acompanhou todo o processo de construção efetivo das quase 30 violas construídas por mim e os dez aprendizes, em 18 meses. Algumas destas violas, após oito anos, “já sambaram” com violeiros renomados do Recôncavo Baiano e são os principais materiais didáticos das aulas de transmissão do saber tocar violas machete realizadas por Milton Primo na sede da Associação Cultural Zé de Lelinha. Para aquele momento, os objetivos principais do Projeto Essa Viola Dá Samba! foram alcançados. A consolidação do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, um dos desdobramentos do Projeto realizado entre 2014 e 2016, representa a integração de diversas atividades relacionadas à valorização de memórias sobre violas de samba se tornando, hoje, um centro de referência de ações de transmissão do saber tocar e do saber fazer violas de samba no Recôncavo Baiano.

Após o término oficial da primeira etapa do Projeto Essa Viola Dá Samba!, em 2016, eu tinha consciência que restavam lacunas para uma maior aproximação com saberes construtivos desenvolvidos historicamente na região de São Francisco do Conde. Dentre os tantos desdobramentos do Projeto, acredito que essa pesquisa é mais um. A partir dos referenciais teóricos, direcionei os olhares da pesquisa para as relações entre tecnologias construtivas e o mundo dos objetos presentes em construções de violas de samba. Portanto, um olhar organológico atento às relações entre humanos e não-humanos envolvidos em construções de violas de samba. Essa perspectiva me abriu o horizonte para pensar as

construções de violas de samba do Recôncavo Baiano não de forma unicamente descritiva, mas sim encarar essa prática artesanal como resultado da interação entre o mundo das ferramentas, das madeiras, das convenções ornamentais, dos saberes associados, das expectativas ligadas à retomada da construção artesanal destas violas e das redes às quais os construtores, ferramentas e instrumentos são atores. A partir desse olhar organológico, elaborei apontamentos sobre distintos modos de fazer violas de samba e busquei valorizar trajetórias de construtores ligados ao território norte do Recôncavo Baiano. A partir da própria natureza plural dos dados levantados durante a pesquisa, foi possível estabelecer uma certa complementaridade entre as informações acessadas. Apesar da horizontalidade por mim adotada no trato dos dados, uma categoria foi particularmente importante para que essa perspectiva teórica ganhasse espaço na pesquisa: os dados organológicos obtidos nas violas do Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! e do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Os instrumentos e ferramentas estudados “ajudaram a responder” algumas perguntas, mas também “perguntaram” outras. Nesse sentido, durante a pesquisa, foram surgindo temas paralelos às questões centrais abordadas que, de certa maneira, conduziram a investigação e a própria escrita.

Quando se pensa em transmissão de saberes relativos à construção de instrumentos musicais, é comum a associação com a transmissão oral advinda da relação mestre-discípulo. No caso das violas de samba, essa associação foi identificada apenas na trajetória de Zé Carpina e, seu Mestre, Zé Coelho. Nos outros casos, os informantes principais não foram pessoas. Foram as violas históricas, ferramentas e acessórios para construção. Clarindo dos Santos “observou” e “tirou a fôrma” da viola de Lídio. Tonho de Duca se valeu das violas construídas por Clarindo dos Santos pertencentes a Zé de Lelinha para iniciar o processo de retomada da construção artesanal de violas machete em São Francisco do Conde no contexto da patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano. Nós, do Projeto Essa Viola Dá Samba!, nos inspiramos em violas construídas também por Clarindo. O próprio Zé Carpina construiu violas três-quartos a partir da fôrma herdada do Mestre Zé Coelho, em 1948. Portanto, as violas de samba históricas estudadas e objetos utilizados em suas construções são testemunhas “vivas” das mudanças e permanências construtivas observadas desde a década de 1930, haja vista a inclusão nas análises das três violas de samba singulares coletadas em 1937 por Camargo Guarnieri, até os dias atuais. Essa constatação sugere a importância da conservação, manutenção, valorização e disponibilização para pesquisas de instrumentos musicais históricos em acervos, como é o caso das violas de samba pertencentes ao Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba! e ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Como

sugerido por Febo Guizzi (2002, p. 18-21), às vezes, os instrumentos musicais históricos podem ser os únicos testemunhos de práticas musicais e artesanais sobreviventes de uma determinada cultura ou grupo social. Ainda assim, os outros dados levantados (visuais, verbais, documentos textuais) ajudaram a esclarecer informações que as análises dos instrumentos em si não foram suficientes, sobretudo, no que diz respeito às tecnologias construtivas adotadas por cada construtor analisado.

Muitas das questões abordadas neste trabalho surgiram a partir de diálogos com violeiros, colegas construtores, pesquisadores, sambadeiras, sambadores. Busquei incorporar aos problemas da pesquisa e às interpretações que se seguiram, uma visão ampla que pudesse incluir inquietações que fazem parte do movimento recente de retomada efetiva da construção de violas de samba. A patrimonialização do samba de roda do Recôncavo Baiano e a inserção da construção artesanal de violas de samba como uma das ações principais previstas no plano de salvaguarda contribuiu para uma difusão de violas de samba, no Brasil. A continuidade do processo de retomada da construção artesanal de violas de samba tem sido traçada, almejada, executada e gerida pelos próprios sambadores, violeiros, incentivadores, colaboradores, pesquisadores ligados ao tema e construtores. Dentre os agentes envolvidos, a figura do construtor é central para que os objetos violas de samba “ganhem vida” ou “renasçam”. Nesse sentido, a continuidade de ações de formação, capacitação e aperfeiçoamento de novos construtores se apresentam como etapas a serem encaradas para que se almeje uma efetiva retomada da construção de violas de samba no território do Recôncavo Baiano. No caso de construções de instrumentos musicais que tem ligações identitárias com comunidades, grupos e pessoas, como em violas de samba, é pertinente criar espaços que incluam os detentores dos saberes e fazeres associados tanto na criação, quanto na execução de diretrizes que envolvam construções e usos recentes destes instrumentos. A partir da efetiva inclusão dos detentores desses saberes e fazeres, se busca evitar desapontamentos, frustrações que enfraqueceriam o processo de retomada das construções de violas de samba como um todo.

Atualmente, as violas de samba, em especial as violas machete, são incluídas como uma das tantas violas brasileiras reconhecidas com histórias, usos, afinações, construções particulares ao lado de violas de cocho, violas de buriti, violas caiçara ou de fandango, dentre outras. Esse reconhecimento tem sido acompanhado de um crescente interesse de músicos que não possuem necessariamente uma trajetória ligada a sambas de roda, nem mesmo aos mundos das violas. Semelhante ao processo ocorrido nas chamadas “violas paulistas” ou violas caipira, que culminaram nas “violas de concerto” e, também, em violas de cocho, as violas de samba começam a ser adotadas como instrumentos de concerto. Esse deslocamento

do papel social do instrumento é acompanhado de mudanças em suas próprias construções. Ou seria ao contrário? As mudanças nas construções de violas de samba têm favorecido um certo deslocamento do papel social dos instrumentos? Nesse sentido, é possível propor que as mudanças ocorridas nas construções de instrumentos musicais seriam, em parte, fruto do diálogo entre músico e construtor, ainda que estes atores sejam integrantes de redes que, diretamente ou indiretamente, atuam em seus fazeres. Mesmo que as violas de samba adentrem em espaços antes não registrados em suas histórias, como por exemplo instrumento solista de um concerto, é importante valorizar as pessoas, grupos, instituições e tecnologias construtivas adotadas em violas de samba que permitiram conhecer esses instrumentos na contemporaneidade. Nesse sentido, depois de “muita manobra”, espero ter contribuído ao processo de retomada da construção artesanal de violas de samba.

8. REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. 1 ed. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. São Paulo: 1946. 478p.
- ALVARENGA, Oneyda. *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. São Paulo: 1950.
- ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical brasileiro / Mário de Andrade; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-1984, Flávia Camargo Toni, 1984-1989* – Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAUJO, Alceu Maynard de. “A viola (II)”. *Revista Sertaneja*, ano I, v.5, 1958, p.38-39.
- ARAUJO, Alceu Maynard de. “A viola (III)”. *Revista Sertaneja*, ano I, v.6, 1958a, p.16-17.
- ARAUJO, Alceu Maynard de. “A viola (IV)”. *Revista Sertaneja*, ano I, v.7, 1958b, p.43.
- ARAUJO, Alceu Maynard de. “A viola (V)”. *Revista Sertaneja*, ano I, v.8, 1958c, p.9.
- ARAÚJO, Nelson. de. *Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*. Tomo II. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1988.
- APPADURAI, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Tradução: Argelia Castillo Cano. Miguel Hidalgo (México): Editorial Grijalbo, 1991. 406 p.
- AZEVEDO, José Eduardo (Org.). *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 - 1938*. - Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo, 2000. 304p.
- BALLESTÉ, Adriana Olinto. *Viola? Violão? Guitarra? Proposta de organização conceitual de instrumentos musicais de cordas dedilhadas luso-brasileiros no século XIX*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. 302p.
- BATES, Eliot. “The social life of musical instruments”. *Ethnomusicology*, v.56, 2012, p. 363-395.
- BERGMANN FILHO, Juarez. *Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira*. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. 255p.
- BEVILACQUA, Giorgio. *La catalogazione degli strumenti musicali tra open 'knowledge e semantic web'. Studio per un'implementazione in XML Schema della Scheda Guizzi*. Corso di Laurea Specialistica in Storia e Critica delle Culture e dei Beni Musicali – Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino, Torino/Itália, 2016, 221p.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1716.

BRITO, Margarida. “Cordofones”. *Cabo Verde e a música*. [recurso eletrônico]. 2021. Disponível em: <https://www.caboverdeamusica.online/cordofones/>. Acesso em: 24 abr. 2023

BORELLI, Giovannino. *Liutai di Calabria. La musica popolare attraverso l'arte dei De Bonis*. 1 Ed. Vibo Valentia/Itália: 2012, 111p.

BUDASZ, Rogério. “Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil”. *Early Music*. Vol. 35, n.1. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 3-21.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2019. 416 p.

CARMO, Raiana Alves Maciel do. *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. 150 p.

CARNEIRO, Edson; FERRAZ, Aydano do Couto. “Congresso afro-brasileiro da Bahia”. *O negro no Brasil*. Trabalhos apresentados ao II Congresso afro-brasileiro, Salvador/Bahia, 11 a 20 de janeiro de 1937. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. p. 5-11.

CASCUDO, Luis da Câmara. “Dicionário do Folclore Brasileiro”. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASTAGNA, P. “Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica”. In: LUCAS, M. E.; NERY, R. V. *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações; colóquio internacional*, Lisboa, 2008. Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012, p.667-704.

CASTAGNA, Paulo. “Viola brasileira: símbolo de nossa diversidade cultural”. Prefácio. *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte: (o avivamento no Brasil)* / Roberto Corrêa. 1 ed. Brasília: Viola Corrêa, 2019, p.10-11.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. “Towards a classificatory organology of the ‘viola’ and the ‘violão’ in nineteenth-century Rio de Janeiro”. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música da UFRJ, v. 29, n.1, 2016, p.125-147.

CELLARD, A. “Análise documental”. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Tradução de Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim (Org.). *Missão de Pesquisas Folclóricas: as Cadernetas de Campo*. São Paulo: Associação dos Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2010. DVD-Rom.

CIAMBARELLA JUNIOR, Ernestino. *Viola de 12 cordas: as seis ordens de uma ilustre desconhecida*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Música). FIAM FAAM. São Paulo, 2021. 107 p.

COOK, Nicholas. “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros”. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2 ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002. 259p.

CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte: (o avivamento no Brasil)*. 1 ed. Brasília: Viola Corrêa, 2019, 206p.

CRISTO, Nuno. *O cavaquinho no açores – um estudo preliminar*. Associação Cultural Museu do cavaquinho. [recurso eletrônico], 2016. Disponível em: <https://cavaquinhos.pt/cavaquinho-acoresh>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CUNHA, Joacir de Sousa. *Amargo açúcar: aspectos da história do trabalho e do capital no Recôncavo açucareiro da Bahia (1945-1964)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995. 283p.

DAWE, Kevin. “Guitars ethnographies : performance, technology and material culture”. *Ethnomusicology Forum*, Vol.22, n.1, 2013, p. 1-25.

DAWE, Kevin; BENNETT, Andy (Org.). *Guitar Cultures*. 1 ed. Oxford: Berg, 2001.

DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

DICIONÁRIO GROVE DE MUSICA. Edição concisa/editado por Stanley Sadie. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DÖRING, Katharina. “Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v.3, n.2. Alagoinhas: UNEB, 2013, p. 147-174.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do Samba Chula*. 1 ed. Salvador: Umbigada, 2016.

DÖRING, Katharina. “Conversa com Mestre Milton Primo – Violeiro, cantador e compositor”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v.8, n.2. Revista do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Número temático. Org: Ari Lima, Katharina Döring, Tiago de Oliveira Pinto. – Alagoinhas: UNEB/Fábrica de Letras, 2018, p. 239-256.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Cada Editorial, 2004, 304p.

EXDELL, Charles. *Violeiro de samba: retratos do samba de roda no Sertão baiano*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. 164p.

EXDELL, Charles. “O sertão também samba: reflexões sobre o samba de roda no discurso etnomusicológico”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v.8, n.2. Revista do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. Número temático: / Org: Ari Lima, Katharina Döring, Tiago de Oliveira Pinto. – Alagoinhas: UNEB/Fábrica de Letras, 2018, p. 223-238.

FAPEX. “Ofício N. 265/2004 GEDEN/SUPER”. Ofício enviado à Diretoria de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Execução do projeto “Dossiê Samba de Roda”. 18 de novembro de 2004.

FLICK, U. Introdução à pesquisa qualitativa. 3ª. ed. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009. 405p.

GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. 146p.

GOUVEIA, Inês; FERRO, Izi. “João da Goméia – pedrinha miudinha, lajeiro tão grande nos estudos brasileiros”. *Joãosinho da Goméia*. Ebook, reimpr. – Belo Horizonte: Fino Traço, 2021, p. 15-38.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2015. 167p.

GRAEFF, Nina. “Samba mudo: saberes sensíveis que a música não fala e a pesquisa não vê nem salvaguarda”. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), v. 29, 2023, p. 1-22.

GRAEFF, Nina. “É um ser vivo: substituição, adaptação e padronização de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil”. *PER MUSI*, Belo Horizonte, v. 24, 2023a, 33 p.

GRAEFF, Nina; PINTO, Tiago de Oliveira. “Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano”, *Revista MOUSEION*, 2012. p. 72-97.

GUIZZI, Febo. “Per la conoscenza, lo studio e la conservazione degli strumenti della musica popolare”. *Strumenti Musicali e tradizioni Popolari in Italia*. 1 ed. Roma: Bulzoni Editore, 1985. p. 9-29.

GUIZZI, Febo. *Gli strumenti della musica popolare in Italia*. 1 Ed. Luca (Itália): Lim Editrice, 2002. 406 p.

GUIZZI, Febo. *La conservazione e il restauro degli strumenti musicali della tradizione popolare*. [S.l]. 2012. Disponível em: <http://www.rebel.lombardia.it/wp-content/uploads/2012/12/Febo-Guizzi.pdf>. Acesso em: 23 jan. de 2021.

GUIZZI, Febo. *Per un museo del paesaggio sonoro*. [S.l]. [Documento eletrônico] 2017. Disponível em: <http://museopaesaggiosonoro.org/wp-content/uploads/2017/02/Febo-Guizzi-Per-un-museo-del-paesaggio-sonoro.pdf>. Acesso em: 28 jan. de 2022.

HERSKOVITS, Melville. “Tambores e tambolireiros no culto afro-brasileiro”. *Boletim Latino-Americano de Música*. Ano VI, Tomo VI. Primeira Parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

IEPHA/MG. *Saberes, linguagens e expressões musicais da viola em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2018. 68 p.

IPAC. Notificação Publicada. Institui Patrimonialização do modo de saber e fazer da viola machete. Secretaria de Cultura/BA. Diário Oficial da União, Salvador, BA, ano 106, n.23.341, 27 jan. 2022.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Samba de roda do Recôncavo Baiano* – Dossiê 4, 2006.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Modo de Fazer Viola de Cocho*. Brasília, IPHAN, 2009.

IPHAN- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara*. Brasília, IPHAN, 2011.

LATOURE, Bruno. “On Actor-Network Theory: A Few Clarifications.” *Soziale Welt* V.47, n.4, 1996, p. 369–381.

LAVIGNAC, Albert. *Encyclopédie de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire*, Paris: Librairie Delagrave, fascicle 76, Vol. IV – Portugal e Espanha, 1914 [publicado em 1920], págs. 2408-2411.

LIMA, Ari (Org.). “Estudando o Samba. Estudos transdisciplinares sobre os sambas da Bahia e do Brasil”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v.8, n.2. Número temático: / Org: Ari Lima, Katharina Döring, Tiago de Oliveira Pinto. – Alagoinhas: UNEB, 2018, 245p.

LIPPI, Lorenzo. *Breve storia del mandolino nelle sue varianti regionali (e lo “strano caso del mandolino torinese”)*. Palestra conferida à Accademia Liuteria Piemontese San Filippo [recurso eletrônico]. 2023. Disponível em: <https://fb.watch/IIO-B-VHq9/>. Acesso em: 9 abri. 2023.

LORDELO, Petry Rocha. *O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA: Cultura Populá e Educação Não-escolá para além da(o) capitá*. Salvador. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. 198 p.

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé: etnomusicologia no Ile Axé Opô Aganjú, Bahia*. Tradução de Raul Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2022. 385p.

MARQUES, Francisca Helena. *Samba de roda: patrimônio da humanidade – 15 anos de salvaguarda e conquistas*. Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia – ASSEBA. Santo Amaro da Purificação, BA: ASSEBA, 2021. 250 p.

MARTINS, Patricia. *Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca: uma etnografia dos movimentos de fazer musical Caiçara*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2018. 208p.

MENDES, Jean Joubert Freitas; PIRES, Josias. *Relatório Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Relatório parcial dos trabalhos com o samba de roda no Recôncavo apresentado ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Salvador. 2005. 14 p.

MERRIAM, Alan. *Antropologia della Musica*. Tradução de Elio Di Piazza. 2 ed. Palermo: Sellerio, 1990. 341p.

MORAES, André. “Viola brasileira, qual delas?”. *Revista Tulha*, v.6, n.1, Ribeirão Preto, 2020. p. 9-35.

MORAIS, Jorge Ventura de; COSTA, Ícaro; BARBOSA, Mayara. “Processos construtivos da rabeca em Pernambuco: as luterias de Zé de Nininha (Ferreiros) e Claudio Rabeca (Olinda)”. *Música e Sociedade: trânsitos, patrimônios e inovações* / Carlos Sandroni, Jorge Ventura de Moraes, organizadores. Maceió: EDUFAL, 2020. p. 147-170.

MORAIS, Manuel. “A viola de mão em Portugal (c.145-c.1789)”. *NASSARRE – Revista Aragonesa de Musicologia*, n.XXII, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, p. 393-462.

MORAIS, Manuel. “Os Instrumentos Populares de Corda Dedilhada na Madeira.” *A Madeira e a Música: Estudos (c. 1508-c.1974)*. Funchal, Portugal, 2008. Disponível em: <http://en.calameo.com/read/000019422bebb33e32c47>. Acesso: 18 abr. 2022.

MORAIS, Manuel. “O machete madeirense”. *5 olhares sobre o patrimônio madeirense*. Funchal (Portugal): Associação Musical e Cultural Xarabanda, 2011, p. 19-36.

MORAIS, Mariana Ramos de. “Raça, cultura e religião: os Congressos Afro-Brasileiros e a antropologia feita no Brasil nos anos 1930”, *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2020. 29p.
Disponível em: <https://www.berose.fr/article2169.html?lang=fr>. Acesso em: 30 mai. 2022.

NOBRE, Cássio. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. 181 p.

NOBRE, Cássio. *Viola meu bem: violas e violeiros nos sambas do recôncavo*. Dissertação ampliada e revisada (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. 229 p.

NOGUEIRA, Gláucia. *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens*. Lisboa, Portugal: Campo da Comunicação. 2016.

NOGUEIRA, Gláucia. "Os violinistas de Cabo Verde e seu papel na conversão de músicas europeias do século XIX em tradição local". *Música Popular em Revista*, n.7, 2020, p.1-26.
Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14675>. Acesso: 21 abr. de 2023.

NOGUEIRA, Gláucia. *Cabo Verde e a música*. [recurso eletrônico], 2021. Disponível em: <https://www.caboverdeamusica.online/>. Acesso em: 24 abr. 2023.

NUNES, Cacaí. *Um Brasil de Viola. Luthier Seu Zé Carpina . Amélia Rodrigues (BA)*. Produção: Acervo Origens. Brasília/DF. 2010. 7 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-jIXLP3Zrnc&t=55s>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PELS, Dick; HETHERINGTON, Kevin. “The Status of the Object: Performances, Mediations, and Techniques.” *Theory, Culture & Society* Vol.19, n5/6. 2002. p. 1-21.

ORRANTIA, Rodrigo. “Sir Benjamin Stone: Observations in Brazil, 1893” [recurso eletrônico]. 2014. Disponível em: <https://www.rodrigoorrantia.com/selected-projects/sir-benjamin-stone-observations-in-brazil-1893/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

PIRES, Josias. “A viola de samba e o samba de viola do Recôncavo da Bahia no acervo de Waddey”. *Portal GGN – o jornal de todos os Brasis* [recurso eletrônico]. 3 de agosto de 2020. Caderno de Cultura, 2020. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/a-viola-de-samba-e-o-samba-de-viola-do-reconcavo-da-bahia-no-acervo-de-waddey-por-josias-pires/>. Acesso em: 1 ago. de 2023.

PRIMO, Milton; SIQUEIRA, Andressa. “Projeto Essa Viola dá Samba! O resgate da viola machete e a salvaguarda do samba de roda baiano”. *Série Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados, n.1 - Práticas de gestão*. Brasília: IPHAN, 2020. p. 41-55.

RAMASSOTE, Rodrigo. *Parecer de Reavaliação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Ministério do Turismo. Secretaria especial da cultura. Departamento de Patrimônio Imaterial. Brasília, DF, 2 set. 2021.

ROMANILLOS, José Luis. *Antonio de Torres. Costruttore di chitarre – La vita e l’opera*. Tradução em italiano por Emanuele Marconi e Luisella Nobili Sékules. Cremona: Cremona Books, 2004.

RICCI, Antonio; TUCCI, Roberta. “La chitarra battente in Calabria”. *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*. Lamezia Terme/Itália: STAMPA, 1994, p. 93-137. Disponível em: https://xoomer.virgilio.it/robertucci/Bibliografia_files/La_chitarra_battente_in_Calabria.pdf. Acesso: 10 jan. 2023.

RUIZ, Aarón García. *La escuela granadina antigua de construcción de guitarras: propuesta de un protocolo para el estudio de cordófonos*. Tese (Doctorado en Arte). Programa de Doctorado en Arte. Universidad de Granada, Granada, 2017. 494p.

SACHS, Curt. *Storia degli strumenti musicali*. Tradução em italiano por Maurizio Papini. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1980.

SANDRONI, Carlos. “Questões sobre o dossiê do samba de roda”. *Registro e Políticas de salvaguarda para as Culturas Populares*. Série Encontros e Estudos, v. 6. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. p. 45-53.

SANDRONI, Carlos. “Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”, *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, , 2010, p. 373-388. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci_arttext. Acesso em: 30 jun. 2021.

SANDRONI, Carlos; SAMSON, Guillaume. “O reconhecimento do samba de roda brasileiro e do *maloya* da Ilha da Reunião como Patrimônio Imaterial da Humanidade”. *Música e sociedade* [recurso eletrônico]: *trânsitos, patrimônios e inovações* / Carlos Sandroni, Jorge Ventura de Moraes, organizadores. – Maceió, AL : EDUFAL, 2020. p. 12-29.

SANTOS, Corcino Medeiros dos. *O Rio de Janeiro e a Conjuntura Atlântica*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1993. p. 230.

SANTOS, Lauri Eduardo dos. *Quando eu pego na viola, primeiro pego no braço : uma etnografia da relação entre técnica, pessoa e musicalidade a partir dos tocadores de fandango da Ilha dos Valadares, Paranaguá / Lauri Eduardo dos Santos*. Curitiba, 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

SARDINHA, José Alberto. *Viola Campaniça – o outro Alentejo*. 1 ed, Vila Verde/Portugal: Tradisom, 2001, 206p.

SATOMI, Alice; POTIGUARA, Lucas. “Brazil instrumentarium: timbre e identidade cultural”. *Impactos das tecnologias nas ciências humanas e sociais aplicadas*. 6. ed. Ponta Grossa: Athena, 2019. p. 123-137.

SEEGER, Anthony. “Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais”. *Arte índia. Suma etnológica brasileira*. V. 3. RIBEIRO, Berta. (coord). Petrópolis: Vozes, p. 173-79, 1986.

SILVA, Salomão Jovino da. “Viola d’Angola – Som de Raiz”. *Revista História Viva . Temas Brasileiros*, n.3. São Paulo: Ediouro – Duetto Editorial, 2006.

SIQUEIRA, Andressa. *A conservação do Patrimônio Cultural Imaterial em sua relação com os usos dos bens naturais: uma análise a partir das experiências de salvaguarda da roda de capoeira e do samba de roda*. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TABORDA, Márcia. “A viola de arame: origem e introdução no Brasil”. *EM PAUTA*, v.13, n.21, 2002. p.133-152.

TAYLOR, Diana. “Performance e patrimônio cultural intangível”. Pós: *Revista do Programa de pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.1, mai. 2008. p. 91-103.

TRESCH, John.; DOLAN, Emily. “Toward a new organology: Instruments of Music and Science”. *Osiris*, v.28, N.1, *Music, Sound and the laboratory from 1750-1980*. 2013, p.278-298.

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review*, v. 1, n. 2, 1980, p. 196-212.

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Recôncavo” of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de Viola”. *Latin American Music Review*, v. 2, n. 2, 1981, p. 252-279.

VERAS, Rodrigo Chaves. “Essa Viola dá Samba!”. *Blog Corpo Du Som*. 2015. Disponível em: <https://corpodusom.blogspot.com/2015/02/essa-viola-da-samba-sao-francisco-do.html>. Acesso em: 29 mai. 2023.

VERAS, Rodrigo Chaves. “Construção artesanal de violas machete no Recôncavo baiano após a patrimonialização do samba de roda (2004-2022)”. *Congresso da ANPPOM, XXXII*, 2022, Natal. Anais do XXXII Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música). Natal, 2022. 12p.

VILELA, Ivan. “Vem viola, vem cantando”. *Estudos Avançados*, v.24, n. 69, São Paulo, 2010, p. 323 – 347.

VVAA. “Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau”. *Popular African Music*, 2000. CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6nuLM5O3p-0N-ybP3A0Blz80s4OAtSI2>. Acesso em 6 jun. 2023.

9. APÊNDICES

APÊNDICE A – FICHA ORGANOLÓGICA

Ficha organológica organizada por Rodrigo Veras baseada nos trabalhos de Roberto Corrêa (2019, p.64-78), Febo Guizzi *apud* Giorgio Bevilacqua (2016, p.174-194) e Aáron Ruiz (2017, p. 40-64).

Quadro 3 - Ficha organológica auxiliar em estudos de campo

FICHA ORGANOLÓGICA	
NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO	
LOCAL DE CONSERVAÇÃO	
INVENTÁRIO	
INVENTÁRIO TOPOGRÁFICO	
COLEÇÃO	
AQUISIÇÃO	
NOME ORIGINÁRIO	
INSTRUMENTO	
FABRICAÇÃO	
CONSTRUTOR	

LOCAL DE FABRICAÇÃO	
DATA/ÉPOCA DE FABRICAÇÃO	
ETIQUETAS OU INSCRIÇÕES	
USO	
TOCADORES	
LOCAL E DATA/ÉPOCA DE USO	
CULTURA ASSOCIADA	
DESCRIÇÃO	
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	
RESTAUROS	
MATERIAIS	

DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA			
ARQUIVO ICONOGRÁFICO			
EXPOSIÇÕES			
BIBLIOGRAFIA			
ANEXOS	ITEM	SIM	NÃO
	Planta dimensionada da viola 1:1 (papel 80g)		
	Decalques de superficies Quais:		
	Fotos realizadas pelo pesquisador		
	Planta interna 1:1 (papel 80g)		
	Planta definitiva (papel 80g)		
	Mapa de danos		

MEDIDAS PRINCIPAIS	
NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO	
a	Largura do bojo maior
b	Largura do bojo menor
c	Largura da cintura
d	Diâmetro da boca
e	Largura maior da mão
f	Largura menor da mão
g	Largura do cavalete
h	Comprimento do cavalete
i	Largura da escala na pestana
j	Largura da escala no encontro do braço com o tampo
l	Distância total entre cordas na pestana
m	Distância total entre cordas no cavalete
n	Distância entre pares na pestana
o	Distância entre pares no cavalete
p	Comprimento da corda vibrante
q	Comprimento da mão
r	Comprimento da escala (da pestana até de encontro da lateral com o braço)
s	Comprimento do bojo
t	Altura lateral (culatra)
u	Altura lateral (cintura)
v	Altura lateral (tróculo)
w	Altura do cavalete
x	Número de trastes
y	Tipo de cavalete
AUTOR DA FICHA	
DATA DA FICHA	
ASSINATURA	

Fonte: condensado pelo autor (2022)

APÊNDICE B – COMENTÁRIOS POR CATEGORIA DA FICHA ORGANOLÓGICA

Quadro 4 - Ficha organológica auxiliar em estudos de campo com comentários.

FICHA ORGANOLÓGICA ¹²⁴		
1	NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO	Se indica aqui o número progressivo da ficha no âmbito do trabalho que se está desenvolvendo.
2	LOCAL DE CONSERVAÇÃO	Por local de conservação se entende o lugar em que o instrumento é conservado. Se pode entender de dois modos: a instituição que possui o instrumento, sem indicar o local preciso onde o instrumento está colocado; ou quando se conhece a propriedade do objeto se pode indicar o lugar específico onde é conservado o instrumento dentro do edifício/prédio onde se encontra o acervo.
3	INVENTÁRIO	Se indica aqui o número de inventário do objeto.
4	INVENTÁRIO TOPOGRÁFICO	Se existe, se indica aqui a sigla correspondente ao lugar (ou à estrutura expositiva/conservativa. Ex: “vitrine n..., estante n..., etc.) ocupado pelo instrumento em questão ao interno da pesquisa.
5	COLEÇÃO	No caso em que um núcleo de instrumentos musicais seja constituído através a aquisição de mais coleções, se indica aqui a coleção pertencente do singular instrumento.
6	AQUISIÇÃO	Se indicam aqui a modalidade da qual o instrumento virou propriedade do museu ou da pesquisa. Em qualquer caso é útil indicar todas as circunstâncias que se conhecem relativas à aquisição (aonde foi adquirido, quando, o preço pago, quem é o doador, quando foi doado o instrumento, em que circunstâncias foi recolhido, etc.) Se acontecerem passagens de propriedade e se conhecem os dados relativos, é útil registrar. No caso de instituições públicas dotadas de uma documentação contábil administrativa, é útil indicar a existência e o tipo de eventual documentação relativa à aquisição e colocação dos documentos originais.

124 Descrição das categorias utilizadas na ficha organológica. Os itens de número 1 a 26 foram propostos por Febo Guizzi. Para uma leitura em italiano, língua original, consultar Guizzi *apud* Bevilacqua (2016, p. 174-194). A tradução foi feita pelo autor.

7	NOME ORIGINÁRIO	Se indica aqui o nome do instrumento na língua original e nas variantes locais. No caso de um instrumento constituído por mais partes, é útil indicar também o nome específico em que se indica algumas das partes nas zonas de construção e utilização do instrumento em questão. Se não se conhece o dado, se pode escolher de deixar vazio o campo o de inserir “desconhecido”.
8	INSTRUMENTO	Se indica aqui o nome o qual se designa o instrumento em questão na língua oficial do país em que o instrumento foi construído.
9	FABRICAÇÃO	Se indicam, se possível, as informações relativas à construção do instrumento.
10	CONSTRUTOR	Se indica o construtor do instrumento, se possível. Se não se conhece o dado, se pode escolher de inserir no campo “desconhecido”.
11	LOCAL DE FABRICAÇÃO	Se indica aqui o lugar onde o instrumento foi construído. Se não se conhece o dado, se pode escolher inserir no campo “desconhecido”.
12	DATA/ÉPOCA DE FABRICAÇÃO	Se indica, quando possível, a época em que o instrumento foi construído. Se não se conhece o dado, se pode escolher inserir no campo “desconhecido”. Todavia ocorreria sempre fazer um esforço de aproximação (indicando que o dado é provável) ou de hipótese (indicando que o dado é presumido).
13	ETIQUETAS OU INSCRIÇÕES	Se coloca o conteúdo das eventuais etiquetas ou inscrições presentes no instrumento. Por “etiqueta” se entende: marcas, timbres, incisões relativas ao construtor, a quem foi vendido o instrumento, o tocador, e eventuais reparadores e/ou restauradores e à história do objeto no processo interno dos museus, acervos.

14	USO	Se indicam aqui, quando possível, as informações relativas ao uso do instrumento. No caso em que se disponha dos dados relativos a múltiplos usos do instrumento, é possível repetir o campo para reagrupar no modo correto os dados relativos ao músico, lugar e época do uso. Se, por exemplo, o instrumento foi cedido por um músico a um outro é útil indicar aonde cada um o utilizou, quando se trate de zonas diversas e período de utilização.
15	TOCADORES	Se indicam o nome e os dados do tocador ou do grupo musical que utilizaram o instrumento. Repetir o campo, se necessário.
16	LOCAL E DATA/ ÉPOCA DE USO	Se indicam aqui, quando possível, o lugar ou mesmo a área em que o instrumento foi utilizado e a época em que foi usado. Repetir o campo, se necessário. Se não se conhece o dado, se pode escolher de inserir no campo “desconhecido”.
17	CULTURA ASSOCIADA	Se indica a cultura onde o instrumento está inserido. Quando é possível, é útil indicar a etnia. Se não se conhece o dado, se pode escolher de inserir no campo “desconhecido”.
18	DESCRIÇÃO	<p>“Se redige aqui uma descrição a mais possível detalhada do objeto, evidenciando a morfologia, os instrumentos constitutivos, as eventuais particularidades. Vão descritos com particulares atenções os detalhes significativos não evidentes por uma fotografia. Da descrição, em todo caso, deve ser possível reconhecer o objeto também em ausência da fotografia. É oportuno atentar o máximo possível ao termos descritivos recorrentes de alto conteúdo técnico – derivados dos usos específicos (...) ou pertencente a glossários técnicos descritivos de estruturas e morfologias” (GUIZZI <i>apud</i> BEVILACQUA, 2016, p. 180)</p> <p>“Em um primeiro momento é conveniente gravar a descrição em formato áudio visual e posteriormente proceder à transcrição. Deve incluir uma relação de materiais em cada uma das partes, forma e aspectos construtivos destacáveis. Elementos como cordas, tarraxas ou cravelhas, ossos, etc...realizada de forma ordenada e metódica.” (RUIZ, 2017, p. 44)</p>

19	ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Se reportam aqui as observações do estado de conservação do instrumento, evitando de dar simplesmente um juízo mas especificando as condições em que o instrumento se encontrar no momento do fichamento, sobretudo se esse não está em bom estado de conservação. Nessa categoria é útil indicar as eventuais intervenções de restauros que se apresentam necessários.
20	RESTAUROS	Se indicam nessa categoria sejam os restauros reais, sejam eventuais reparações realizadas pelo construtor, músico ou de outros. Quando se conhece é necessário especificar quem realizou a intervenção e a época que foi feito.
21	MATERIAIS	Se indicam aqui os materiais de que é feito o instrumento, especificando se possível os tipos de madeira, de metal, etc...
22	DOCUMENTAÇÃO ASSOCIADA	Se assinala aqui, quando possível, da presença, através do museu o outro lugar, de outras fichas relativas ao instrumento, eventuais desenhos, radiografias, fotografias, medições detalhadas. Se orienta aqui que é uma boa norma para museus e coleções que coloquem a disposição de terceiros os instrumentos para a medição, desenhos técnicos e outros.
23	ARQUIVO ICONOGRÁFICO	Se o museu ou a pesquisa possuem um arquivo fotográfico dos instrumentos de propriedade deles se reenvia aqui a foto correspondente ao instrumento em questão. Se orienta aqui que é uma boa norma para museus e coleções que coloquem a disposição de terceiros instrumentos para fotografias de qualquer tipo, também eventualmente de recortes não técnico-científicos. Exigir que a copia das fotografias mesmas seja depositada através a entidade ou o sujeito proprietário.

24	EXPOSIÇÕES	Se indicam aqui as varias mostras nas quais o instrumento foi inserido ou a quem foram eventualmente emprestados, especificando os lugares a duração da mostra e os relativos curadores.		
25	BIBLIOGRAFIA	Se indica aqui a bibliografia específica sobre o instrumento em questão, se possível.		
26	ANEXOS	ITEM	SIM	NÃO
		Planta dimensionada da viola 1:1* (papel 80g)		
		Decalques de superficies* Quais:		
		Fotos realizadas pelo pesquisador*		
		Planta interna 1:1* (papel 80g)		
		Planta definitiva (papel 80g)*		
		Mapa de danos*		
27	MEDIDAS PRINCIPAIS**			
	NÚMERO DE IDENTIFICAÇÃO	O mesmo utilizado na categoria 1.		
	a	Largura do bojo maior**		
	b	Largura do bojo menor**		

	c	Largura da cintura**
	d	Diâmetro da boca**
	e	Largura maior da mão**
	f	Largura menor da mão**
	g	Largura do cavalete**
	h	Comprimento do cavalete**
	i	Largura da escala na pestana***
	j	Largura da escala no encontro do braço com o tampo***
	l	Distância total entre cordas na pestana***
	m	Distância total entre cordas no cavalete***
	n	Distância entre pares na pestana***
	o	Distância entre pares no cavalete**
	p	Comprimento da corda vibrante**
	q	Comprimento da mão**
	r	Comprimento da escala (da pestana até encontro da lateral com o braço)**
	s	Comprimento do bojo**
	t	Altura lateral (culatra)***
	u	Altura lateral (cintura)***
	v	Altura lateral (tróculo)***
	w	Altura do cavalete**
	x	Número de trastes**
	y	Tipo de cavalete*
28	AUTOR DA FICHA	Nome do compilador da ficha.
29	DATA DA FICHA	Data em que foi redigida a ficha.
30	ASSINATURA	Assinatura do compilador da ficha. Útil se mais pessoas colaboraram à ficha de uma pesquisa de objetos.

Fonte: condensado pelo autor (2022)

“*” categorias relativas ao protocolo de estudos de cordofones proposto por Àaron Garcia Ruiz (2017, p. 43-61).

“***” categorias relativas ao quadro de medidas proposto por Roberto Corrêa (2019, p. 64-78).

“****” categorias adicionadas pelo autor buscando complementar as informações sobre as medidas do instrumento.

APÊNDICE C – CATÁLOGO COMPLEMENTAR DAS VIOLAS PESQUISADAS

Fotos realizadas pelo autor das violas pesquisadas no Acervo Histórico Oneyda Alvarenga e no Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!, com exceção da primeira foto da viola ou ligina III realizada por Mário Lamparelli. Os números de identificação indicam o número progressivo das fichas organológicas organizadas e serve para o leitor identificar cada uma das violas pesquisadas. Para cada instrumento coloquei o nome de construtor, possível data/época de construção e acervo localizado.

VIOLA OU LIGINA I

Foto 1 - Viola I. Detalhe do tampo. Coletada por Camargo Guarnieri em 1937, em Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Objeto n. 15 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Foto 2 - Viola I. Detalhe do encontro entre o tampo e a escala



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Objeto n. 15 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

VIOLA OU LIGINA II

Foto 3 - Viola II. Detalhe de tampo e braço. Construída, provavelmente, por Inácio Telles de Sousa, em 1930. Coletada por Camargo Guarnieri em 1937. Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Objeto n. 16 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Foto 4 - Viola II. Detalhe do encontro entre tampo e escala



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Objeto n. 16 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

VIOLA OU LIGINA III

Foto 5 - Viola III. Construída, provavelmente, por Inácio Telles de Sousa, em 1933
Coletada por Camargo Guarnieri em 1937. Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada por Mário Lamparelli (s/d)
Objeto n. 17 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Foto 6 - Viola III. Detalhe de tampo com incrustação



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Objeto n. 17 do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

VIOLA MACHETE IV

Foto 7 - Viola IV. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, entre 1960 a 1980, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 8 - Viola IV. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE V

Foto 9 - Viola V. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, entre 1960 a 1970, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA). Viola utilizada por Zê de Lelinha



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 10 - Viola V. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE VI

Foto 11 - Viola VI. Construída por Clarindo dos Santos, provavelmente, na década de 1960, na zona rural entre São Francisco do Conde (BA) e Santo Amaro da Purificação (BA). Viola apelidada “Teresa”



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 12 - Viola VI. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE VII

Foto 13 - Viola VII. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA)
Viola utilizada por Milton Primo



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 14 - Viola VII. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE VIII

Foto 15 - Viola VIII. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 16 - Viola VIII. Detalhe de ornamento do tampo



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE IX

Foto 17 - Viola IX. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 18 - Viola IX. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE X

Foto 19 - Viola X. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 20 - Viola X. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE XI

Foto 21 - Viola XI. Construída por Tonho de Duca na década de 2000, São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 22 - Viola XI. Detalhe do fundo do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE XII

Foto 23 - Viola XII. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 24 - Viola XII. Detalhe do fundo do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA MACHETE XIII

Foto 25 - Viola XIII. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 26 - Viola XIII. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

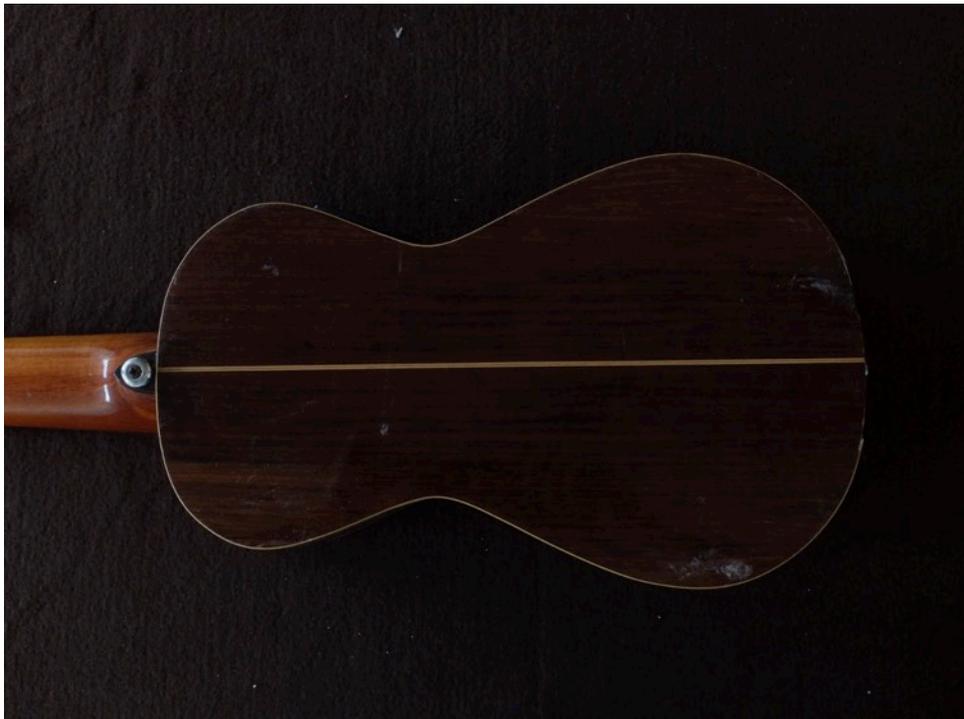
VIOLA MACHETE XIV

Foto 27 - Viola XIV. Construída por Marival Alvares Cabral, entre 2008 e 2012. Tacaranha, Salvador (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 28 - Viola XIV. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA XV

Foto 29 - Viola XV. Construída por Rodrigo Chaves Veras, em 2012. Recife (PE)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 30 - Viola XV. Parte traseira do instrumento.



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA TRÊS-QUARTOS XVI

Foto 31 - Viola XVI. Construída por José Bernardo Cupertino dos Santos, “Zé Carpina” em 2021
Amélia Rodrigues (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 32 - Viola XVI. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

VIOLA TRÊS-QUARTOS XVII

Foto 33 - Viola XVII. Construída por José Bernardo Cupertino dos Santos, "Zé Carpina" em 2021.
Amélia Rodrigues (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 34 - Viola XVII. Parte traseira do instrumento



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

APÊNDICE D – QUADRO DE MEDIDAS DAS VIOLAS PESQUISADAS¹²⁵

Quadro 5 - Medidas principais nas violas pesquisadas.

QUADRO DE MEDIDAS (medidas em milímetros)								
Instrumentos I a VIII								
	I Construtor desconhecido	II Atribuído a Inácio Telles de Sousa	III Atribuído a Inácio Telles de Sousa	IV Clarindo dos Santos	V Clarindo dos Santos	VI Clarindo dos Santos	VII Tonho de Duca	VIII Tonho de Duca
a	246	182	287	220	220	224	217	218
b	183	128	200	170	174	172	170	169
c	151	106	160	120	129	128	126	125
d	66	55	66	66	64	66	62	62
e	60	48	50	62	64	69	63.3	64.5
f	44	44	45	61	60	60.5	59.7	61.4
g	208	66	200	110	107	108.4	91.5	105
h	160	Não se aplica	21	8	16	14	7.8	15.5
i	43.6	37	40.3	44	46	44.8	47.5	47
j	47.8	42.8	50	52	57	52.5	56.5	55
l	35	33.7	35.6	37	38	38	43.5	41
m	51	39	61.5	51	- ¹²⁶	51.1	49.6	52.5
n	2	2	2	3	3	3	3	3
o	2	2	2.5	3.5	- ¹²⁷	3	3	3.5
p	510/504 ¹²⁸	364 ¹²⁹	518 ¹³⁰	426	437	419	430	429
q	185	175	215	210	228	255	208	208
r	223	160	226	18.6	186	185	185	189
s	397	283	425	340	345	345	343	344
t	55	60	65	65.5	76.5	68.5	67.8	69.5
u	55	55	65	67.2	74	68	65.8	68.4
v	55	55	65	65.5	72	66	65.2	69.3
w	9	5	7	8.8	4.6	5.7	-	9.8
x	10 ¹³¹	15 ¹³²	15 ¹³³	10	10	10	10	10
y	Cavalete fixo com rastilho móvel	Cordal madeira do rastilho “solta”	Cavalete fixo com rastilho móvel	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo

125 As categorias localizadas à esquerda, de “a” até “y” se referem ao quadro “Medidas principais” descritas nos Apêndices “A” e “B”.

126 Não foi possível verificar pela presença de captador substituindo o osso.

127 *Idem.*

128 O osso do rastilho estava provavelmente localizado fora do local pensado durante a construção e uso do instrumento. Da pestana até a marcação do décimo segundo traste, escareado, mediu-se 252mm. Isso sugere que o comprimento da corda vibrante real seria de 504mm, ou seja, o dobro da distância da pestana ao décimo segundo traste.

129 O osso do rastilho estava provavelmente localizado fora do local pensado durante a construção e uso do instrumento. A distância entre a pestana e o décimo segundo traste é de 182mm. O dobro seria 364mm.

130 O osso do rastilho estava provavelmente localizado fora do local pensado durante a construção e uso do instrumento. A distância entre a pestana e o décimo segundo traste é de 259mm. O dobro seria 518mm.

131 10 trastes metálicos na escala e marcação escareada dos trastes 11 e 12. Tudo indica que esses trastes não foram colados ou fixados.

132 10 trastes metálicos na escala e 5 trastes de madeira clara colada no tampo. Faltam os trastes 11 e 13 e o traste 12 está quebrado.

133 10 trastes metálicos na escala e 3 trastes de madeira de cor avermelhada colados no tampo.

QUADRO DE MEDIDAS (medidas em milímetros)									
Instrumentos IX a XVII									
	IX Tonho de Duca	X Tonho de Duca	XI Tonho de Duca	XII Cabral	XIII Cabral	XIV Cabral	XV Rodrigo Veras	XVI Zê Carpina	XVII Zê Carpina
a	222	220	219	215	215	210	220	240	242
b	177	174	172	172	168	173	170	176	175
c	131	134	130	125	125	120	130	152	151
d	62.5	6.3	6.3	-	44	60	6.8	60	61
e	62.3	59.5	60.7	75	73.4	64.6	69.2	70.6	67.7
f	60.2	59.5	59	45	51	59.7	47.4	67.8	67.4
g	96.5	85	97	115	-	-	110	129.3	129
h	9.5	9.1	11	31	-	-	9	32.1	33
i	47.3	45	47.8	45.6	44.4	44	44	45	44.8
j	52.5	51.3	53.2	51	56.3	57	52	54.7	54.2
l	38.8	34.5	- ¹³⁴	-	38	37.2	37	40	39
m	48.4	- ¹³⁵	-	45	-	-	49.2	58	56.2
n	3	3	-	-	3	3	2	3	3
o	3	- ¹³⁶	-	3.5	-	-	2.5	3	3
p	427	426	429	442	-	-	440	434	434
q	205	198	210	180	185	195	187	20.2	198
r	190	185	198	166	180	185	192	190	189
s	362	345	344	340	345	344	348	340	340
t	64.5	63.8	72.3	76.8	76.5	70	77	77.5	82.8
u	64.4	64.4	68.4	75.3	74.8	70	70	78.1	83.8
v	64.4	63.5	67.7	75.8	74	70	65	78.4	83.8
w	6.8	6.3	9.2	10.5	-	-	7.7	16.4	15.3
x	10	7 ¹³⁷ /10	11 ¹³⁸	14 + traste “0”	14	14	14	14	14
y	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cavalete fixo	Provavel- mente cordal com rastilho solto (inexis- tente)	Provavel- mente cordal com rastilho solto (inexis- tente)	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo	Cordal com cavalete fixo

Fonte: o autor (2022)

134 Não possível verificar os itens “l”, “m”, “n” e “o” deste instrumento devido à ausência dos ossos do rastilho e da pestana.

135 Não foi possível verificar. O instrumento estava sem cordas e o rastilho de osso não apresentava marcas de cordas, sendo, possivelmente, colocado posteriormente ao período de uso do instrumento.

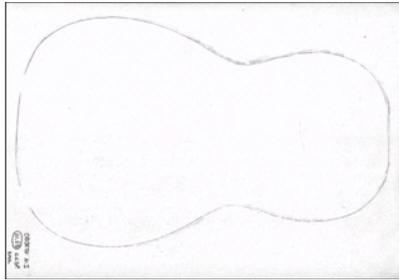
136 *Idem.*

137 A escala estava quebrada. Provavelmente formada por dez trastes.

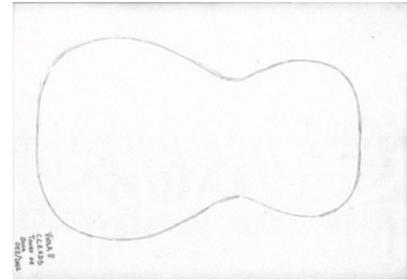
138 De acordo com entrevista realizada por mim a o violeiro Milton Primo em dezembro de 2022 este instrumento teve uma reforma feita pelo próprio Tonho de Duca. Provavelmente a escala foi colada posteriormente. Inclusive, é o único exemplar das violas construídas por Tonho de Duca, dentre as violas estudadas, que a escala é sobreposta ao tampo. Mais dois instrumentos construídos por Tonho de Duca, a partir do levantamento de dados visuais apresentam a escala sobreposta. Também essas foram coladas posteriormente à construção do instrumento por um outro colega construtor a pedido dos músicos Cássio Nobre e Júlio Caldas.

APÊNDICE E – Silhuetas de algumas violas de samba estudadas

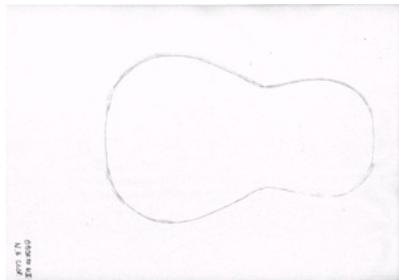
Montagem 1 - Silhuetas de violas de samba



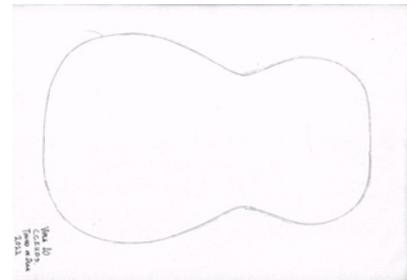
Objeto I



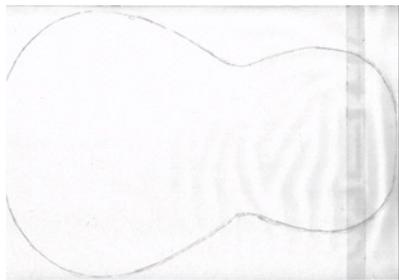
Objeto VIII



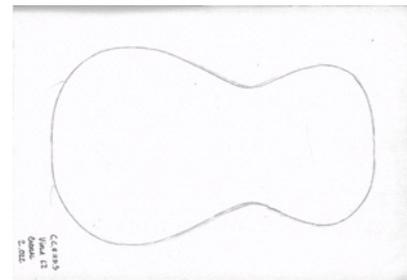
Objeto II



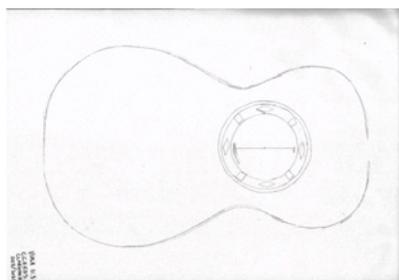
Objeto X



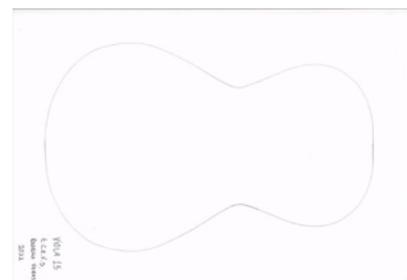
Objeto III



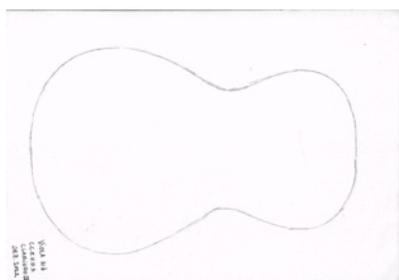
Objeto XII



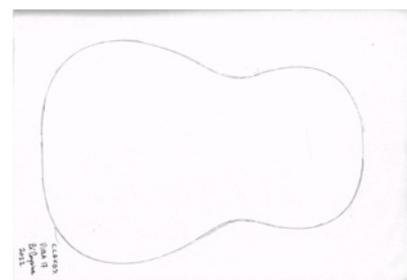
Objeto V



Objeto XV



Objeto VI



Objeto XVII

APÊNDICE F – ACERVOS DO ESPAÇO CULTURAL ESSA VIOLA DÁ SAMBA!

Foto 35 - Acervo de violas de samba do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!
Roupa pertencente a Zé de Lelinha. São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 36 - Oficina de construção de violas, em São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 37 - Detalhes de partes das violas em construção
Oficina de construção de violas de São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 38 - Memorial Zé de Lelinha. São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 39 - Memorial Zé Carpina. São Francisco do Conde (BA)



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 40 - Memorial Zé Carpina. Detalhes de ferramentas



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 41 - Ferramentas Zé Carpina. Fôrmas de violas três-quartos



Fonte: fotografias realizadas pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 42 - Ferramentas Zé Carpina. “Gramim” utilizado para escarear tampos para futura incrustação de adornos



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 43 - Ferramentas Zé Carpina. Dois enxós utilizados para realização de esculturas



Fonte: fotografias realizadas pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 44 - Ferramentas Zé Carpina. Compasso feito em ferro, utilizado para abrir cavas e fazer marcações circulares



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 45 - Ferramentas Zé Carpina. Plaina borboleta para esculturas de superfícies arredondadas, como o braço



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 46 - Ferramentas Zé Carpina. Serrotes



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 47 - Ferramentas Zé Carpina. Falso esquadro



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 48 - Ferramentas Zé Carpina. Formão



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 49 - Ferramentas Zé Carpina. Raspador de ferro



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

Foto 50 - Ferramentas Zé Carpina: Paquímetro



Fonte: fotografia realizada pelo autor (2022)
Acervo do Espaço Cultural Essa Viola Dá Samba!

10. ANEXOS

Imagem 1 - João da Viola, ou João de Deus, tocando viola machete e, Vavá, ao seu lado



Fonte: fotografia realizada por Tiago de Oliveira Pinto, década de 1980
Acervo particular de Nina Graeff

Imagem 2 - Samba de Roda. Detalhe para a viola “grande”
localizada à esquerda com cravelhas de madeira. Cachoeira (BA)



Fonte: fotografia realizada em pesquisas realizadas por Djalma Santos, década de 1970
Acervo particular de Nina Graeff

Imagem 3 - Samba de Roda com viola. Cachoeira (BA)



Fonte: fotografia realizada em pesquisas realizadas por Djalma Santos, década de 1970
Acervo particular de Nina Graeff

Imagem 4 - Machetes da Ilha de Madeira construídos na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX



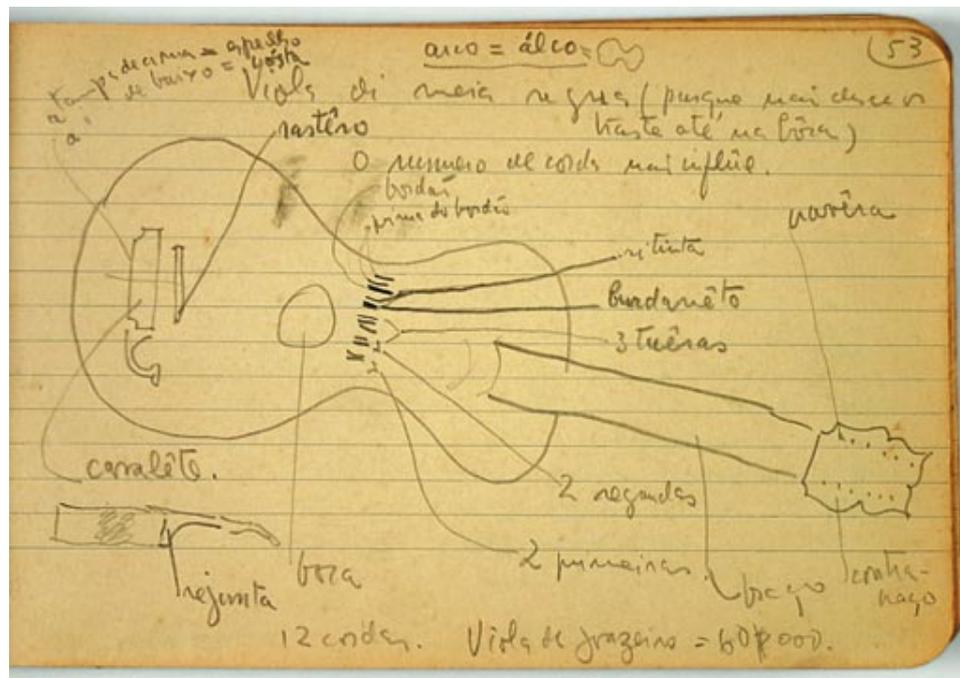
Fonte: Manuel Morais (2011, p. 8-11)

Imagem 5 - Instrumento classificado como viola machete pertencente ao Acervo do Museu Nacional de Arqueologia/Portugal



Fonte: Catálogo coletivo online dos Museus da Administração Central do Estado Português¹³⁹

Imagem 6 - Desenho da viola pertencente a Manoel Galdino feito por Luiz Saia, 1938
Caderneta de Campo n.5 da Missão de Pesquisa Folclóricas



Fonte: Vera Lúcia Cardim Cerqueira (2010)

Imagem 7 - Manoel Galdino e Vicente José de Souza, 1938. Cajazeiras (PB)



Fonte: Vera Lúcia Cardim Cerqueira (2010)
Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga

Imagem 8 - Homem tocando instrumento de cordas



Fonte: George Ermakoff (2004, p. 60)

Imagem 9 - Detalhe de viola sendo montada por construtor de Tatuí (SP)



Fonte: Alceu Maynard de Araújo (1958, p. 38)

Imagem 10 - Detalhe do terceiro par de cordas montado com cordas lisas



Fonte: fotografia realizada por Tiago de Oliveira Pinto, década de 1980
Acervo particular de Nina Graeff