



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**CÁSSIO LEONARDO NOBRE DE SOUZA LIMA**

**VIOLA NOS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO**

Salvador

2008

**CÁSSIO LEONARDO NOBRE DE SOUZA LIMA**

**VIOLA NOS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia

Orientador (a): Prof. Dr.(a) Sônia Maria Chada Garcia

Salvador

2008

© Copyright by  
Cássio Nobre  
Dezembro, 2008

# TERMO DE APROVAÇÃO

A Dissertação de Cássio Leonardo Nobre de Souza Lima foi aprovada



Sônia Maria Chada Garcia  
Orientadora



Xavier Gilles Vatin



Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 21 de julho de 2008

Para Bia, Loa, Margarida e Trajano,  
por todo o amor cultivado.

## RESUMO

Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano é um estudo etnomusicológico sobre o instrumento musical de cordas popularmente conhecido como “viola”, introduzido no Brasil por europeus, e que na região do Recôncavo Baiano (Bahia, Brasil) está associado a formas de expressão musical tradicionais em comunidades caracterizadas por fortes remanescentes culturais de matriz africana. Estas expressões populares estão organizadas em torno de alguns grupos musicais existentes em certas localidades do Recôncavo atual, conhecidos genericamente como sendo grupos de “samba de roda”. Tais grupos contam com a presença da viola na formação instrumental dos seus conjuntos musicais, que executa “modalidades” de samba localmente reconhecidas como sendo “samba-chula”, “samba de viola” ou “barravento”, dentre outras denominações. A viola é, reconhecidamente, um dos mais fortes símbolos de “tradição” nesta região. Neste sentido, o objetivo principal de Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano é levantar informações e relatos sobre a presença de violas e a participação de violeiros em alguns grupos de samba com viola observados, descrevendo suas características principais, bem como usos e funções sonoras e simbólicas de ambos. Em paralelo, serão observadas também quais mudanças estão ocorrendo ali em relação à transmissão oral de saberes e práticas musicais de viola frente à atual influência de mudanças gerais na sociedade, bem como frente à interferência de políticas públicas e estudos acadêmicos na vida das pessoas destas comunidades.

**Palavras-chave:** Etnomusicologia. Viola. Samba de Roda. Recôncavo Baiano.

## ABSTRACT

“Viola in the Sambas of the Recôncavo Baiano” is an ethnomusicological study about the 10-stringed musical instrument - popularly known as “viola”- brought to Brazil by Europeans. In the region of the “Recôncavo Baiano” (Bahia, Brazil), the “viola” is closely associated with forms of traditional musical expressions in communities characterized by a strong cultural legacy of African matrix. These popular expressions are organized around musical groups from certain localities in the present region of the “Recôncavo Baiano”, generally known as “samba de roda” groups. These musical groups preserve the presence of “violas” in their instrumental ensembles and perform modalities of “samba” music known as “samba-chula”, “samba de viola” or “barravento”, among others. The “viola” is, remarkably, one of the strongest symbols of “tradition” in this region, justifying its presence in such groups. Therefore, the main objective of the dissertation, “Viola in the Sambas of Recôncavo Baiano”, is to collect information and descriptions about the importance of “violas” and of “viola” players in some of the “samba de roda” groups observed, describing its characteristics, as well as the aural and symbolic uses and functions of both. In parallel, also analysed will be changes occurring there in relation to: the substitution of this instrument for other instruments; the oral transmission of the knowledge and practices of the “viola” facing the influence of general changes in the society; and in relation to the interference of public policy and scholarly studies in the lives of people from these communities.

**Keywords:** Ethnomusicology. Viola. Samba de Roda. Recôncavo Baiano.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>1.1</b>	<b>DESCRIÇÃO E OBJETIVOS DO TRABALHO</b>	<b>01</b>
<b>1.2</b>	<b>METODOLOGIA: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA MENOS ETNOCÊNTRICA</b>	<b>04</b>
<b>1.3</b>	<b>REVISÃO DE BIBLIOGRAFIA: INDO MAIS FUNDO POR CAMINHOS JÁ TRILHADOS</b>	<b>07</b>
<b>2</b>	<b>UMA BREVE HISTÓRIA DA VIOLA NO BRASIL</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>ASPECTOS DE ORGANOLOGIA NA VIOLA BRASILEIRA</b>	<b>22</b>
<b>2.2</b>	<b>AS AFINAÇÕES DE VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>30</b>
<b>2.3</b>	<b>CLARINDO DOS SANTOS E A “RE-INVENÇÃO” DA TRADIÇÃO DE CONSTRUIR VIOLAS NO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>42</b>
<b>3</b>	<b>VIOLAS, SAMBAS E O RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>52</b>
<b>3.1</b>	<b>O RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>52</b>
<b>3.2</b>	<b>A VIOLA E AS “TRANSCULTURAÇÕES” NO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>58</b>
<b>3.3</b>	<b>O SAMBA E O RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>68</b>
<b>3.4</b>	<b>O SAMBA COM VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>74</b>
<b>3.5</b>	<b>VIOLEIROS E GRUPOS QUE TOCAM COM VIOLA</b>	<b>85</b>
<b>3.6</b>	<b>NO “PINICADO” DA VIOLA</b>	<b>102</b>
<b>3.7</b>	<b>UMA VIOLA “AFRO-BRASILEIRA” NO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>109</b>
<b>4</b>	<b>A VIOLA E OS “OUTROS MUNDOS”</b>	<b>128</b>
<b>4.1</b>	<b>A VIOLA ENTRE O PROFANO, O SAGRADO E O ÊXTASE</b>	<b>128</b>
<b>4.2</b>	<b>A VIOLA, O SAMBA E OS CANDOMBLÉS BAIANOS</b>	<b>136</b>
<b>4.3</b>	<b>A VIOLA E O DIABO</b>	<b>143</b>
<b>4.4</b>	<b>TRANSMISSÃO, TRANSFORMAÇÕES, ESTUDOS ACADÊMICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS: A “RE-INVENÇÃO” DA TRADIÇÃO DA VIOLA NOS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO</b>	<b>149</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>167</b>
	<b>APÊNDICE</b>	<b>171</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>172</b>





## **1 INTRODUÇÃO**

Este trabalho é o resultado de dois anos de estudos de caráter etnomusicológico, vinculados ao PPGMUS-UFBA (Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia), e realizados entre os anos de 2006–2008 à partir de levantamentos bibliográficos, entrevistas, vivências e registros de pesquisa de campo na região do Recôncavo Baiano, Bahia, Brasil. É também um dos resultados de outras pesquisas, que vêm se desenvolvendo desde 1990 – ano do início de minha formação musical prática - e mais especificamente desde o ano 2000, quando do início do meu aprendizado da prática de viola de 10 cordas, a viola brasileira, ou viola caipira, ou simplesmente, viola. A esta parte prática juntei outra parte - a teórica, acadêmica - conduzindo este projeto de pesquisa e dissertação de Mestrado, sempre buscando embasamento conceitual junto a outros estudiosos, professores e colegas desta área, ou de áreas afins.

A proposta inicial deste trabalho era fazer um amplo estudo sobre a presença da viola em diversas manifestações tradicionais da cultura popular no estado da Bahia. Optei por restringir o foco da pesquisa sobre a viola nos Sambas do Recôncavo Baiano, mais ou menos ao mesmo tempo em que o Samba de Roda era nomeado pela Unesco (United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization) como Patrimônio Imaterial da Humanidade, no ano 2005, já que este fato me fez suspeitar que importantes transformações culturais estivessem acontecendo ali.

O projeto de pesquisa Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano teve apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), através de uma bolsa oferecida regularmente pelo órgão ao colegiado do PPGMUS-UFBA. Foi apresentado em Novembro de 2006 como comunicação de pesquisa em andamento, no III Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), em São Paulo. Em 2007, um resumo do trabalho apresentado nesta ocasião – então chamado Viola de Samba no Recôncavo Baiano - foi incluído na versão online dos Anais deste evento. Em 2008, um pôster deste trabalho de pesquisa foi selecionado para ser apresentado no IV Encontro Nacional da ABET, realizado em Maceió, Alagoas.

### **1.1 DESCRIÇÃO E OBJETIVOS DO TRABALHO**

Esta obra é o resultado de um estudo etnomusicológico sobre o instrumento musical popularmente conhecido como “viola”, introduzido no Brasil por europeus, e que na região do

Recôncavo Baiano (Bahia, Brasil) está associado a formas de expressão musical de comunidades caracterizadas por fortes remanescentes culturais de matrizes africanas. Estas expressões tradicionais da cultura popular estão organizadas em torno de conjuntos musicais existentes em algumas localidades do Recôncavo atual, conhecidos como sendo grupos de “samba de roda”, e que executam “modalidades” de samba com viola, localmente reconhecidas como sendo “samba-chula”, “samba de viola” ou “barravento”, dentre outras denominações. São estes os municípios e localidades visitados por este trabalho de pesquisa dentro da região conhecida como Recôncavo Baiano e seus limites: Salvador, São Francisco do Conde, Santo Amaro da Purificação, São Braz (distrito de Santo Amaro), Saubara, Maracangalha (distrito de São Sebastião do Passe), Pitanga dos Palmares (distrito de Simões Filho), Parafuso (distrito de Camaçari), Amélia Rodrigues, Teodoro Sampaio, Tocos (localidade de Antônio Cardoso), Mar Grande (localidade de Itaparica), Santiago do Iguape (distrito de Cachoeira), Cachoeira e São Félix. A escolha dos municípios se deu principalmente em função de um mapeamento anterior realizado pela etnomusicóloga e educadora Katharina Döring (2004, 2005), identificando modalidades do samba do Recôncavo Baiano, descrevendo os diversos grupos que as executavam, e onde indicava quais grupos utilizavam viola em seus conjuntos instrumentais atuais. À partir disso, e com base na eficiência ou deficiência de estudos anteriores sobre o tema (que serão citados mais adiante), delimito a área de atuação da pesquisa de campo deste trabalho. Os estudos anteriores serviram como ponto de partida para uma série de questionamentos feitos neste trabalho, e para os quais não buscamos respostas definitivas mas, sim, propor continuidade à futuras discussões.

Esta obra é apenas uma pequena introdução ao mundo da viola, do samba e dos violeiros sambadores do Recôncavo Baiano. Seu objetivo principal é fazer descrições, reflexões, levantar informações e relatos sobre a presença de violas e a participação de violeiros nos conjuntos musicais dos sambas com viola, descrevendo suas características principais, bem como usos e funções sonoras e simbólicas de ambos. Em paralelo, são observadas também quais mudanças estão ocorrendo ali em relação à transmissão oral de saberes e práticas musicais de viola frente à atual influência de mudanças gerais na sociedade, bem como frente à interferência de políticas públicas e estudos acadêmicos na vida e nas tradições orais das pessoas nas comunidades visitadas.

O texto está dividido em cinco partes: Na introdução descrevo o trabalho, exponho seus objetivos e faço um resumo do conteúdo do mesmo, justificando-o. Faço também uma pequena revisão de estudos acadêmicos realizados anteriormente sobre o tema, ou sobre temas próximos. No segundo capítulo, descrevo a viola em uma abordagem que se aprofunda na organologia do instrumento, tratando de afinações, partes do instrumento, detalhes da sua construção artesanal, e tratando um pouco da história da introdução da viola no Brasil e de sua presença nas manifestações tradicionais populares brasileiras. No terceiro capítulo, identifico universos teóricos construídos,

tanto academicamente quanto popularmente, em torno da herança cultural africana no Brasil - e em especial do conceito de “samba chula” - à partir de estudos anteriores e de observações e registros realizados neste trabalho. Descrevo ainda um pouco do universo físico (acústico, sonoro, musical) das violas – no caso, dentro dos sambas do Recôncavo Baiano. Também analiso mais profundamente os aspectos sonoros da viola e suas inserções na música dos grupos de samba com viola no Recôncavo Baiano. No quarto capítulo, analiso um pouco do universo simbólico que também cerca o instrumento, e suas relações com a religião e o “sobrenatural”, bem como os reflexos de mudanças na sociedade mundial em geral, da influência de políticas públicas atuais nas transformações musicais que estão acontecendo com os violeiros e com os grupos de samba com viola focalizados. A conclusão é o quinto capítulo e última parte.

Os objetivos principais do trabalho Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano são fomentar a:

1. realização de outros estudos (quer sejam de caráter etnomusicológico, antropológico, musicológico, sociológico ou histórico, ou ainda, multidisciplinares) acerca das manifestações musicais no estado da Bahia, os quais têm se mostrado atualmente fundamentais para o desenvolvimento de estratégias de valorização e preservação dos “saberes e fazeres populares” na atualidade;
2. a produção audiovisual de caráter documental, buscando estimular o registro de aspectos relativos à cultura popular e às manifestações de tradições orais do estado da Bahia, não buscando satisfazer apenas a interesses “preservacionistas”, mas, sim, satisfazer à necessidade de expandir o conhecimento e o “reconhecimento” destas comunidades.

Desta maneira, espera-se expandir cada vez mais os limites da produção acadêmica - principalmente em direção à uma parcela enorme da população que é analfabeta, e que por isso está obviamente excluída do acesso à informação escrita contida nos trabalhos acadêmicos - buscando resultados mais “palpáveis” do trabalho de pesquisa acadêmica, e viabilizando mais direta e abrangentemente o acesso de seu conteúdo pela comunidade em geral. Assim, esperamos que Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano possa, sobretudo, contribuir para o reconhecimento social e a valorização cultural cada vez maiores das pessoas diretamente “focalizadas” neste trabalho de pesquisa.

## 1.2 METODOLOGIA: POR UMA ETNOMUSICOLOGIA MENOS “ETNOCÊNTRICA”

A Etnomusicologia não deve ser entendida como o estudo das músicas chamadas “regionais”, ou música “folclórica”, de grupos “primitivos”, grupos “populares” ou grupos “tradicionais”. Tais conceitos, além de limitarem o campo de atuação da disciplina, podem levar a uma série de “preconceitos” ou distorções sobre a compreensão das realidades que ela abraça. Por isso, acredito que a Etnomusicologia deve ser melhor entendida enquanto uma forma “relativizante” de abordar as músicas e as culturas, evidenciando as relações destas com membros de comunidades e suas formas de organização social. Aliás, a própria junção dos termos etno e musicologia está sendo considerada insatisfatória para definir o âmbito de atuação deste novo campo da ciência, que lida mais, segundo autores como Merriam (1964), com o “estudo da música como cultura”. A música pode, por si mesma, e à partir da observação e do estudo de suas estruturas e performances, fornecer respostas suficientes para o entendimento do funcionamento das sociedades como um todo. Para chegar a este entendimento, no entanto, é necessário que o pesquisador seja “sensível” à compreensão dos símbolos e códigos que permeiam as atividades e os acontecimentos culturais de uma sociedade (BLACKING, 1974), para que estes sejam entendidos primeiro segundo sua lógica própria. Assim, a projeção de noções ou posturas “ocidentalizadas” sobre outras culturas pode reduzir significativamente o entendimento sobre estas.

As metodologias empregadas no presente trabalho foram muitas, envolvendo diversas vertentes científicas, tais como a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental, estudos de caso, estudos de campo com utilização de equipamentos para registros fotográficos e audio-visuais, a pesquisa participante e a pesquisa-ação. Esta é, aliás, uma característica recorrente nos trabalhos de pesquisa em Etnomusicologia atuais, onde todas estas vertentes tem algo a contribuir para a contextualização e construção dos resultados, em se tratando de um campo do conhecimento científico que envolve questões sociais, culturais, técnicas (em relação ao fenômeno sonoro, e captação de áudio e imagem), sensoriais, cognitivas, dentre outros campos.

Acredito também que o trabalho de pesquisa de campo deve ser o mais “humano” possível, no qual o pesquisador tenta construir uma relação mais próxima com as pessoas envolvidas em sua proposta de pesquisa. Em algumas situações de ida a campo, por exemplo, fui acompanhado por minha mulher e filha; em outras, acompanhado de colegas da área de Etnomusicologia; e em outras, estava acompanhado apenas por minha viola. Em cada situação destas, a “profundidade” do encontro foi diferente, gerando nos sambadores diferentes expectativas. Por isso, o diálogo entre as partes envolvidas neste tipo de trabalho deve ser o mais “aberto” possível, procurando mantê-las sempre

esclarecidas sobre os objetivos do trabalho proposto às comunidades, sobre as intenções e expectativas alimentadas mutuamente, e sobre as direções que os resultados e produtos gerados por esta pesquisa deverão tomar. No trabalho *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano* somente pude começar a compreender mais a fundo o tema de que estava disposto a tratar à partir do momento em que comecei a conhecer verdadeiramente as pessoas “por detrás” de cada entrevistado, palestra ou cada performance de samba. Foi também de extrema valia ter aprendido na prática – e antes do início deste trabalho, através de meu trabalho como músico acompanhante – a executar na própria viola vários exemplos melódicos do fenômeno sonoro do qual estou tratando no trabalho. Isto está em acordo com o que foi sugerido por Mantle Hood (1960) e Bernardo Rozo<sup>1</sup> (2006, 2007) em suas discussões acerca da importância da “bi-musicalidade”<sup>2</sup> aplicada ao estudo da Etnomusicologia.

Outra implicação surgida à partir dessa questão diz respeito às formas de transcrever a música feita com violas no Recôncavo Baiano. Antes disso, no entanto, cabe questionar qual o sentido de transcrever tal música. Já que todo fenômeno sonoro está intimamente ligado à sua performance e aos significados culturais que ela adquire, então somente a transcrição em partitura não consegue transmitir a essência do assunto que se está tratando. Neste trabalho, foi preciso fazer uso associado de outros tipos de transcrição musical, como por exemplo, o uso de timelines, o uso de tablaturas de viola e de cavaquinho (que serão explicados nos capítulos 3.6 e 3.7) associado ao pentagrama, além da necessidade de se fazer algumas adaptações no sistema convencional de escrita musical ocidental. Para tornar a compreensão acerca do assunto ainda mais completa, anexei (ver DVD anexo, com imagens correspondentes aos trechos musicalmente transcritos neste trabalho) trechos dos registros coletados em vídeo, de tipos de performance de violeiros e outros participantes dos sambas com viola no Recôncavo Baiano, unindo assim imagem, áudio e símbolos.

Creio que, no fundo, a forma como o trabalho de pesquisa foi conduzido se assemelhou em muito à forma como busquei e troquei informações sobre diversos aspectos da música africana, e principalmente sobre instrumentos cordofones - como a kora dos “Mandinka”, ou o ekontin, dos “Diola” (Jola) - durante o período (2004) em que estive na África Ocidental, vivendo alguns meses no Senegal e em Gâmbia. Lá, pude observar mais atentamente – como, aliás, já fazia no Brasil - a força da transmissão oral de conhecimentos na construção prática dos saberes e dos fazeres, percebendo mais nitidamente a maneira como as tradições iam sendo transmitidas, perpetuadas ou

---

<sup>1</sup> Bernardo Rozo é Músico, Antropólogo e Doutorando em Etnomusicologia pela UFBA, e foi assistente deste trabalho durante uma das etapas da pesquisa de campo em São Francisco do Conde.

<sup>2</sup> O conceito de “bi-musicalidade” foi proposto inicialmente por Mantle Hood na década de 1960, à partir do artigo “The challenge of bi-musicality”. Podemos reconhecer esta tendência no estudo e no ensino da Etnomusicologia em programas de Universidades como a UCLA (University of California), em que os alunos desta área do conhecimento são estimulados a aprender línguas, organologia e práticas instrumentais de lugares como África, Ásia, Oriente Médio e América do Sul.

modificadas, sem a necessidade da grafia. Foi também na África que comecei a levantar o questionamento acerca do porquê, no Brasil, quase não se pesquisa academicamente o legado musical da “experiência cordofone africana” e suas manifestações na música “recriada” aqui. Esta “recriação” foi fruto de um outro tipo de “pesquisa”, ou “síntese”, ocorrida entre as populações mestiças durante séculos de nossa História, deixando como legado uma rica “imagem sonora”, com nítidos “traços africanos” do lado de cá do Oceano Atlântico. Assim, a percepção de semelhanças entre certos padrões rítmicos e melódicos da música feita na África com instrumentos de corda, com a música feita na viola em certas localidades do Recôncavo Baiano, me fez, mais uma vez, atentar para o tema e querer aprofundá-lo ainda mais.



Detalhe da viola machete do violeiro José Vitório dos Reis, o “Zé de Lelinha”, falecido em 2008, ex-integrante do grupo Samba Chula Os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde/BA. Foto: Cássio Nobre.

### **1.3 REVISÃO DE BIBLIOGRAFIA: INDO MAIS FUNDO POR CAMINHOS JÁ TRILHADOS**

A viola e sua tradição musical têm tido, desde o começo do século XX, pequeno destaque em pesquisas e estudos diversos, tendo sido conduzidos principalmente por pesquisadores brasileiros ditos “folcloristas”, como Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima, Oneyda Alvarenga e Câmara Cascudo. Paralelamente, podemos considerar como marcos os estudos conduzidos por estrangeiros no Brasil como Melville Herskovits, Gerhard Kubik, Kay Schaeffer, Gerard Béhague, Kazadi Wa Mukuna, Pierre Verger, Angela Lühning, dentre outros. Embora estes estudos não tratem especificamente da viola ou de suas manifestações sonoras dentro da cultura brasileira, são provavelmente os primeiros “olhares etnomusicológicos”, num primeiro momento posicionados “de fora”, e num segundo momento, “de dentro”, tanto que a nacionalidade do pesquisador deixa de fazer sentido sobre essa questão. Abordam eles diversos aspectos da música de tradições brasileiras surgidas à partir de matrizes africanas ou ameríndias, avançando em um terreno até então pouco explorado por pesquisadores brasileiros - a exceção do que foi feito também por nomes como Edison Carneiro, Waldeir Rego, Alexandre Robatto, Nelson de Araújo, dentre outros (LÜHNING, 2004).

Há, no geral, uma enorme escassez de estudos etnomusicológicos sobre a viola. O instrumento conhecido pela grande maioria dos brasileiros como “viola caipira” e associado à “identidade sertaneja” ou “caipira”, tem presença celebrada na “música popular brasileira”. Mas, ao mesmo tempo, ganha pouco espaço em obras de caráter científico-acadêmico. Somente à partir da década de 1970 é que etnomusicólogos e outros pesquisadores, brasileiros e estrangeiros, começaram a se aprofundar mais no assunto, ou em aproximações dele. E sobre o tema específico do Samba de Roda e das violas no Recôncavo Baiano teríamos ainda menos informações disponíveis não fossem a enorme contribuição de nomes como Ralph Waddey, Tiago de Oliveira Pinto, Carlos Sandroni, Wagner Campos, Katharina Doring, Francisca Marques, Elisabeth Travassos e Rosa Zamith.

Dentre os trabalhos que tratam da viola no Brasil, um dos mais completos já feitos é *A arte de pontear viola*, de Roberto Corrêa (2000). Corrêa partiu de estudos anteriores realizados por folcloristas interessados na música da viola dos estados das regiões Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil, realizando um grande levantamento sobre a utilização do instrumento ali, bem como sobre o seu repertório e os diversos tipos de afinação que os violeiros utilizam. Embora não tenha formação em etnomusicologia, mas seja ao mesmo tempo pesquisador e violeiro, Corrêa mergulhou



profundamente no universo da “viola caipira” brasileira, trazendo informações preciosas sobre suas origens, principais usos e funções em diversos contextos culturais do país. No entanto, ele concentra seu olhar sobre a música e a técnica musical da viola em apenas algumas regiões do Brasil, mais especificamente nos estados de Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Mato-Grosso do Sul. Seu trabalho deixa a desejar, portanto, um olhar mais aprofundado sobre as particularidades da viola no Recôncavo Baiano, e na região nordeste como um todo.

Entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, estudos conduzidos pelo pesquisador norte-americano Ralph Cole Waddey enquanto era candidato ao doutorado<sup>3</sup> de Etnomusicologia pela Universidade de Austin, no Texas (EUA), levaram à publicação na Revista *Latin American Review*, entre 1980-1981, de duas partes de um artigo intitulado *Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia*. Neste artigo, uma parte é dedicada ao samba e a outra é dedicada à viola, o assunto é tratado de forma bastante profunda, demonstrando o alcance da vivência que o pesquisador teve com os integrantes das comunidades citadas por ele no trabalho. A pesquisa de Waddey se concentrou em Salvador, Saubara, Santo Amaro e Castro Alves, mas trata de fenômenos que podem ser estendidos a todo o Recôncavo Baiano. O trabalho não aborda apenas a questão do instrumento, mas do samba de roda como um todo, com suas interações entre fenômeno sonoro e expressão corporal, e onde se observa a utilização da viola. Deste modo, ele levanta importantes informações a respeito do papel que o instrumento desempenha no imaginário dos frequentadores e espectadores das festas de samba de viola. Uma das preocupações mais frequentes nas palestras de Ralph Waddey é deixar claro que todo o trabalho que ele fez foi empírico, baseado em observação e descrição de fenômenos e fatos, e nunca trabalhando com suposições. Sua intenção é a de que seu trabalho possa vir a servir de base para outros trabalhos que trilhem o mesmo caminho. Segundo ele, a justificativa para o seu trabalho é a de que, na época em que ele começou, todos os estudiosos estavam mais preocupados em falar “sobre as raízes do samba, sem realmente ter escrito ou mostrado o que é o samba”. Por isso, ele prefere “falar de flores, do que de raízes” (WADDEY, 2006a, 2007).

Outro trabalho de interesse é o de Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*, de 1990. Publicado originalmente na língua alemã, o texto foi resumidamente traduzido para o inglês no encarte do CD homônimo, lançado em uma coletânea *Museum Collection Berlim*. Ao contrário deste encarte, o texto original contém análises e transcrições musicais significativas sobre a música das violas – e em especial da viola machete - nos

---

<sup>3</sup> Ralph Waddey, que não chegou a concluir o doutorado, foi orientando de Gerard Béhague.

sambas do Recôncavo. Ao que parece, este foi o primeiro trabalho etnomusicológico sobre o tema (viola e Samba de Roda) a divulgar, comercial e internacionalmente, gravações feitas em campo da música do Samba de Viola do Recôncavo Baiano. Tiago de Oliveira Pinto publicou outros artigos em que explora as relações entre aspectos da musicalidade africana e seus desdobramentos na música “afro-brasileira”, como é o caso de “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira” (1999), publicado em português na Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo; e “Som e Música: questões para uma antropologia sonora” (2001), divulgado também por meios digitais.

Grande parte dos seus artigos e trabalhos, no entanto, foi publicado em língua alemã ou língua inglesa, o que dificulta em muito o acesso de pesquisadores ou outros interessados brasileiros ao seu conteúdo. E, somente após a iniciativa do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) de estabelecer uma “base de dados” sediada na Casa do Samba (ver capítulo 4), em Santo Amaro, é que os arquivos sonoros recolhidos por ele durante o período de seus estudos no Recôncavo começaram a ser em parte disponibilizados ali em formato digital ao público interessado, já que antes não se encontravam disponíveis ao público brasileiro. Outra questão que limita este trabalho é que ele se concentrou basicamente nas manifestações do samba em Santo Amaro, em especial nas áreas conhecidas como “Pilar” e “Ilha do Dendê”. Anualmente, Tiago de Oliveira Pinto organiza “visitas etnomusicológicas” com turmas de alunos seus, de universidades alemãs onde leciona, trazendo-os e conduzindo-os por alguns locais do Recôncavo Baiano - e em especial naqueles em que realizou suas pesquisas anteriores. À partir dessas visitas, o etnomusicólogo estimula em seus alunos o registro e a pesquisa sobre o Samba de Roda da Bahia, bem como sobre aspectos da influência de culturas africanas no Brasil.

Já na década de 1990, Rosa Zamith realizou um trabalho para a Funarte (Coordenação de Folclore e Cultura Popular da Fundação Nacional de Arte), no qual fez uma pesquisa de curta duração na cidade de Cachoeira, descrevendo um tipo de samba de roda executado com violas na região, chamado ali de “barravento”. À partir dessa pesquisa foram elaborado um artigo e um CD, gravado em colaboração com a etnomusicóloga Elizabeth Travassos. O acervo gerado por esta pesquisa encontra-se sob custódia do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, localizado no Rio de Janeiro (SANDRONI, 2006). Em trabalhos publicados anterior ou posteriormente a este, Elisabeth Travassos (1997) já havia discutido temas como a cantoria nordestina - que utiliza bastante a viola - e sobre a presença da viola na música popular urbana e rural do Brasil.

Outro trabalho de pesquisa desenvolvido neste mesmo local é o da etnomusicóloga Francisca

Marques. Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica foi a dissertação de mestrado de sua autoria defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2003, e enfoca especialmente o samba de roda na festa de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira. A pesquisadora, instalada em Cachoeira desde 2001, vem produzindo um importante acervo sonoro digital, o qual foi em parte utilizado na produção do CD Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade (2006). Francisca Marques é também coordenadora da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo.

Em 2005, a etnomusicóloga e educadora Katharina Döring trouxe para o Teatro do SESC Pelourinho, em Salvador, uma mostra de diversos grupos de Samba de Roda de diversas localidades do Recôncavo, dentro da programação do VI Mercado Cultural, e do qual participei como músico integrante do grupo do cantor e compositor Raimundo Sodré<sup>4</sup>. Em um livreto (Samba de Roda do Recôncavo Baiano) distribuído ao público durante a semana do evento, podemos ler resumos da história e particularidades de cada um dos grupos que participaram da mostra. Este material, apesar de pequeno, foi bem importante para a escolha de que grupos e localidades seriam abordados e visitados durante a etapa da pesquisa de campo<sup>5</sup> de Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano. Em 2002, Katharina Döring já havia feito uma dissertação de Mestrado sobre aspectos do samba da Bahia. O trabalho intitulava-se O samba de roda do SembaGota, e foi defendido no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Esta pesquisa consistia em um estudo de caso sobre um grupo de jovens que atuam como músicos profissionais de Salvador, mas que estão ligados a um terreiro de candomblé em Salvador. A pesquisadora publicou ainda, em 2004, um artigo na Ictus (Periódico do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA) em que já trata do samba de roda do Recôncavo, e onde fala das violas nos sambas de violas. Novamente em 2006, em parceria com Wagner Campos, Katharina Döring escreveu textos para outro livreto bastante interessante (Samba de viola do recôncavo Baiano – grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira), distribuído durante as apresentações do projeto Sonora Brasil-Crioulo, realizado pelo SESC, o qual levou o grupo de São Francisco do Conde Samba Chula os Filhos da Pitangueira em uma turnê de

---

<sup>4</sup> Raimundo Sodré foi um dos primeiros artistas baianos a gravar em LP e lançar nacional e internacionalmente, a partir do início da década de 1980, canções influenciadas por chulas de sambas tradicionais do Recôncavo. Em seu trabalho de músico e compositor – que durante um tempo contou com a parceria dos compositores Roberto Mendes e Jorge Portugal – Sodré dá destaque especial para a viola ou técnicas deste instrumento transpostas para a prática do violão “popular”. Antes de Raimundo Sodré, Caetano Veloso (no LP Araçá Azul, de 1977) já havia inserido gravações de temas de “sambas de roda”, cantados por Dona Edith do Prato de Santo Amaro da Purificação.

<sup>5</sup> Nesta etapa foi tomada como base uma divisão em “estilos” de samba tocados por diversos grupos do Recôncavo, e a presença ou não de violas nas formações instrumentais de seus conjuntos musicais, conforme indicavam também os trabalhos realizados por Katharina Döring. Estes foram, portanto, fundamentais nesta etapa do meu trabalho de pesquisa.

apresentações durante quase três meses, por quase todos os estados brasileiros. Este livreto traz também um breve panorama histórico sobre a presença da viola no Brasil e Portugal antigos.

Em 2008, com patrocínio obtido pela Associação Cultural Umbigada através de um edital promovido pela empresa de cosméticos Avon, Katharina Döring coordenou um novo projeto de pesquisa – chamado Cantador de Chula<sup>6</sup> - desta vez sobre a vida e a trajetória de 16 mestres cantadores de chulas dos sambas do Recôncavo. Neste projeto trabalharam antropólogo Ari Lima, o produtor musical Tadeu Mascarenhas, e o documentarista Marcelo Rabelo. À partir desta pesquisa e dos registros áudio-visuais coletados nela, serão elaborados dois “produtos culturais”: um CD e um DVD, com a participação e atuação dos mestres.



Benedito Lopes do Vale, um centenário cantador de chulas da localidade de Carro Quebrado, zona de um antigo quilombo localizado próximo ao município de Rafael Jambeiro/BA, é entrevistado durante a etapa de pesquisa de campo do projeto Cantador de Chula, de gravação de CD e DVD. Em primeiro plano, vemos parte do equipamento utilizado nos registros áudio-visuais deste projeto, o qual foi o mesmo utilizado no projeto de pesquisa Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano. Foto: Cássio Nobre.

Em março de 2006, durante as comemorações do aniversário da cidade de Salvador, uma série de apresentações de grupos de samba de roda de todo o Recôncavo Baiano ocorreu em diversos

---

<sup>6</sup> Neste trabalho desempenhei as funções de assistente de pesquisa de campo e assistente de gravação de áudio.

pontos da cidade, com apoio da Fundação Gregório de Matos, contando ainda com a realização de palestras, dentre as quais foi organizada uma palestra com Ralph Waddey (2006 a) sobre a viola de samba e o Samba de Viola. Em Novembro de 2006, no Centro Cultural Dannemann, em São Félix, 70 grupos de 14 municípios baianos – especialmente do Recôncavo - que totalizavam cerca de 1.750 pessoas, participaram das discussões em torno das dificuldades que vivem os “artistas da manifestação popular”. Entre debates e apresentações, a atividade integrou a programação da VIII Bienal do Recôncavo.

Ainda em 2006, foi concluído mais um trabalho de pesquisa sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano: o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, coordenado por Carlos Sandroni. Este dossiê foi elaborado após uma curta etapa de trabalho de campo que durou aproximadamente quatro meses, e também com base em compilações de estudos anteriores conduzidos independentemente por vários pesquisadores de diferentes áreas de atuação - dentre eles etnomusicólogos e antropólogos, como Katharina Döring, Josias Pires, Ari Lima, Suzana Martins e Francisca Marques – e com organização do texto final por Carlos Sandroni. A realização do Dossiê contou ainda com a participação de associações culturais das comunidades envolvidas, como a Amafro (Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira), a Associação Cultural Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, o Grupo Cultural Filhos de Nagô, a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, e, principalmente, a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. O documento acompanha um vídeo e um CD (Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade, produzido por Carlos Sandroni e Josias Pires). Este trabalho acrescenta em seu texto uma versão parcialmente<sup>7</sup> revista dos dois artigos de Ralph Waddey publicados na década de 1980, para tratar do tema da viola de samba e do samba de viola dentro de uma proposta que, no entanto, pretende abordar o Samba de Roda no Recôncavo Baiano da atualidade. As transcrições musicais são de Ralph Waddey (as mesmas de quase 30 anos atrás), Carlos Sandroni, e Lúcia Helena Cysneiros.

Este trabalho também serviu de base para o lançamento de uma “candidatura” do “Samba de Roda no Recôncavo Baiano”, à condição de “Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”, em um processo seletivo promovido pela Unesco. O “Samba de Roda no Recôncavo Baiano” já havia sido selecionado um ano antes para constar como inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão

---

<sup>7</sup> Ralph Waddey, durante as entrevistas e palestras, faz questão de frisar que o seu trabalho definitivo sobre a viola e o Samba de Viola é mesmo “Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia”, e que depois dele ter sido concluído, o pesquisador começou a se interessar mais por outros temas - como por exemplo, as marujadas de Saubara – e a se dedicar mais ao seu trabalho como colaborador da ONU (Organização das Nações Unidas).

do Iphan, em 05/10/2004, por decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan. Em novembro de 2005, o “Samba de Roda no Recôncavo Baiano” também recebeu, desta vez da Unesco, o título de “Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. O título internacional é concedido pela entidade com o objetivo de despertar no público a consciência sobre o valor desse tipo de patrimônio, que inclui formas de expressão oral, populares e tradicionais de música, dança, rituais, conhecimentos, práticas e técnicas relativas ao artesanato e ofícios tradicionais, assim como espaços culturais. A Unesco considera o “patrimônio imaterial” qualquer repositório da diversidade cultural, essencial para a construção e manutenção da “identidade” dos povos e das comunidades.

O fato é que, em grande parte em função do interesse das políticas públicas de preservação do patrimônio cultural - como as que estão sendo estimuladas (ou demandadas) por órgãos como o Iphan e a Unesco – um tipo de viola, chamado no Recôncavo Baiano de “machete”, passou a ocupar lugar de “destaque” dentro das discussões e conceitualizações em torno da cultura do Recôncavo, embora seja cada vez mais raro de se encontrar ou de encontrar quem o toque em grupos de “samba de roda” desta região.

Um dos desdobramentos destas resoluções foi a criação de medidas com caráter de “salvaguarda” como, por exemplo, o “apoio à formação de fabricantes de instrumentos e de violeiros” e “apoio à fabricação e conservação de instrumentos” – neste caso principalmente a viola “machete”, em São Francisco do Conde, sob a coordenação de Antônio dos Anjos, o “Tonho de Duca” (oficinas de construção de violas machete), e de José Vitório dos Reis, o “Zé de Lelinha” (oficinas de aprendizado de viola machete). Sobre o assunto, foi publicado a seguinte matéria:

O Plano de Salvaguarda do Samba de Roda consiste em ações de apoio a transmissão de conhecimentos tradicionais, tais como os relacionados às técnicas de fabricação e execução do Machete; ações de apoio à organização formal de uma entidade que os represente juridicamente para facilitar a auto-gestão dos seus projetos; além das ações de promoção propriamente ditas, como realização de gravações, lançamento de CDs e promoção de apresentações dos grupos de samba de roda, entre outras. (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN, 2007).

Entre as ações específicas do plano de salvaguarda estão também a capacitação de sambadores, a criação de sambas-mirins, e a elaboração de sites, exposições e catálogos. Em setembro de 2007 foi inaugurada, em Santo Amaro da Purificação, a Casa do Samba de Santo Amaro. Esta iniciativa já estava sendo proposta pelo Iphan no Dossiê, tal como se deduz da seguinte matéria:

A criação de um centro de referência do samba de roda é uma ação prevista no plano de salvaguarda dessa forma de expressão, elaborado à época do registro como

patrimônio imaterial. Além da Casa do Samba de Santo Amaro, já houve outras ações de promoção e apoio, como o lançamento do livro Samba de Roda do Recôncavo Baiano, que foi entregue à Associação dos Sambadores e Sambadeiras em junho deste ano. (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN, 2007).

A maneira como estas medidas estão ou não sendo aplicadas efetivamente nas comunidades e em seu benefício merecem ser, por exemplo, alvo de novos estudos de caráter etnomusicológico. Recentemente, por exemplo, um projeto de pesquisa para uma dissertação de mestrado em Etnomusicologia - A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano - está sendo conduzido pela pesquisadora mineira Raiana Maciel, do PPGMUS-UFBA, que tem como enfoque a questão das políticas públicas e medidas de salvaguarda junto ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

Mas a lacuna existente no estudo da música do Recôncavo Baiano ainda é grande quando se trata de abordá-las frente às implicações impostas pelas transformações da “modernidade” nesta região. E muitas podem ser as causas destas transformações que vêm ocorrendo nas comunidades que vivenciam a viola e o samba no Recôncavo Baiano. Até mesmo os próprios estudos acadêmicos que vêm sendo realizados com enfoque dado a diversos aspectos deste amplo tema, podem gerar expectativas e anseios que estariam levando à mudanças nos comportamentos das pessoas envolvidas e, possivelmente, levando também à mudanças sonoras. Haja visto a importância que a viola e o violeiro representam para a prática deste tipo de música, bem como para o entendimento do que conhecemos genericamente como sendo a “cultura popular brasileira” – um conceito constantemente revisado e atualizado – novos estudos sobre o tema sempre se fazem necessários.

## 2 UMA BREVE HISTÓRIA DA VIOLA NO BRASIL

A viola foi introduzida no Brasil por conquistadores e jesuítas portugueses já nos primeiros anos da colonização, no início do século XVI. Estes instrumentos teriam sido transportados pelos lusitanos para os Açores, Ilha de Madeira, Cabo Verde e Brasil, tornando-se aí também bastante comuns entre a população (CAMPOS, 2006, p.12). Podemos supor que, dada a sua importância na música portuguesa do período das grandes navegações (séculos XV e XVI), também teriam chegado em Angola, na África, Goa e Macau, na Ásia, e mesmo no Havaí, tal como ocorreu com o cavaquinho, que veio a ser conhecido pelos nativos dali pelo nome de ukulele. Instrumentos com características semelhantes à viola atualmente difundida no Brasil, tiveram grande importância na música popular da península ibérica e Itália durante toda a Idade Média, constando em fontes iconográficas dos séculos XV ao XVIII, e em relatos poéticos e literários os mais diversos (OLIVEIRA, 1986, p.11).



“Guitarras barrocas” re-construídas segundo modelos artesanais feitos na Europa entre os séculos XVII e XVIII. Vê-se, inclusive, uma guitarra barroca construída à partir de um antigo modelo feito pelo famoso construtor italiano de violinos Antonio Stradivari (1644-1737), na terceira e quarta figura da direita para a esquerda. Estes tipos de instrumento compartilham muitas características com os instrumentos que foram introduzidos no Brasil como sendo “violas” ou “violas de arame”, na época da colonização. Na figura seguinte, vemos “violas de arame” re-construídas segundo modelos artesanais feitos no Brasil Colônia. Estes e outros instrumentos foram construídos pelos luthiers Joaquim Pinheiro e Jorge Vieira, e percorreram o Brasil em 2005-2006 durante um mostra de instrumentos musicais intitulada A História do Violão, promovida pelo Projeto Sonora Brasil / SESC (CAMPOS, 2005).





Nesta época, a viola era bastante difundida em Portugal, sendo considerada o “principal instrumento musical de acompanhamento dos jograis e cantadores trovadorescos” (CORRÊA, 2000, p.21). Aliás, segundo Cascudo (1972, p.909), a viola “foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil. O século do povoamento, o XVI, foi a época do esplendor da viola em Portugal, indispensável nas romarias, arraiais e bailaricos, (...) e nos cancioneiros”.

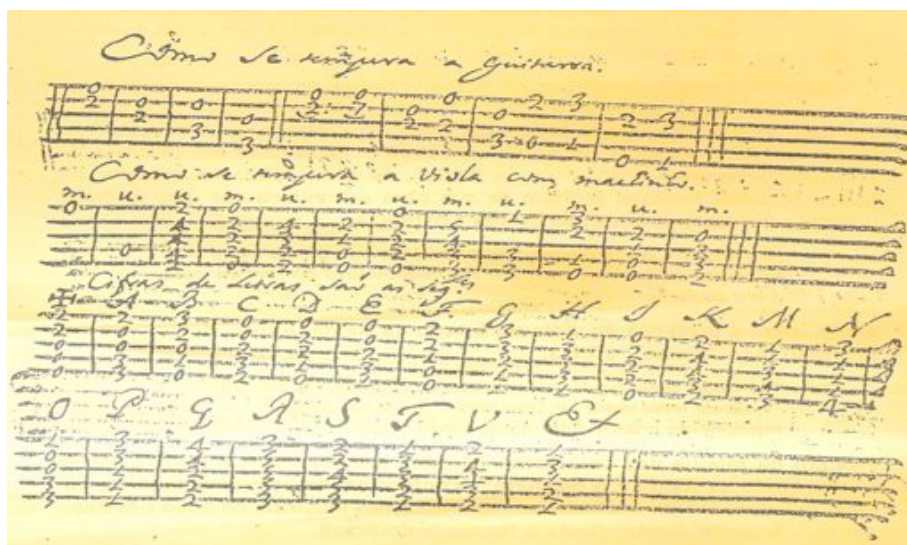
A viola era, segundo Gil Vicente, (VICENTE apud CAMPOS 2006, p.7), “instrumento de excelência na música ligeira, para ‘solaz ou galanteria de escudeiros’”. Também viria a ter posteriormente destaque no contexto urbano, como o principal instrumento acompanhante de modinhas, lundus e mesmo de fados, nos seus primórdios (CAMPOS, 2006, p.12). Tornou-se amplamente disseminada igualmente entre os mestiços e escravos africanos em Lisboa, além de estar presente no entretenimento de nobres palacianos. Segundo José Ramos Tinhorão (1998, p.26-29);

O que todos os exemplos de cantigas urbanas entoadas a solo por aqueles inícios do século XVI revelam em comum (...) era o acompanhamento ao som de viola (...) A velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na vihuela espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal.

Embora a viola e sua tradição musical tenham tido uma trajetória diretamente relacionada com a transmissão oral de conhecimentos, já em 1789 era publicado em Lisboa um dos mais antigos trabalhos sobre o tema, o tratado Nova arte da viola, de autoria de Manoel da Paixão Ribeiro, propondo-se “a formalizar o conhecimento do instrumento e sua prática” (CORRÊA, 2000, p.24). Antes, em 1719, havia sido publicado na cidade de Guimarães, o Regimento para o ofício de

violeiro<sup>8</sup>, que fixa uma tabela de preços e medidas para a construção e a comercialização de “viollas” e “machinhos”<sup>9</sup> (CAMPOS; DÖRING, 2006, p.24-26). E também no século XVIII,

O instrumento (machinho) aparece registrado em um manuscrito provavelmente do século XVIII intitulado ‘Codex Coimbra’, (...) apresentando um pequeno quadro explicativo sobre a sua afinação, denominado ‘Como se tempera a Viola com Machinho’, referindo-se a um instrumento de cinco ordens, apresentando o mesmo padrão intervalar utilizado da afinação da viola convencional, possibilitando inferir sobre uma provável utilização do mesmo repertório para os dois instrumentos. (Ibid, p.23-24).



Transcrição de Como se tempera a Viola com Machinho, em tablatura para instrumentos com cinco ordens de cordas, datada do século XVIII, e colhida por Wagner Campos (2006: 23-24).

No Brasil, encontram-se registros da utilização de violas desde o século XVI, quando em 1583, por exemplo, o padre Fernão Cardim registra a ocasião em que se realizou “na aldeia do Espírito Santo” uma encenação ao ar livre de um auto pastoril, durante a festa de recepção do padre Cristóvão de Gouveia (TINHORÃO, 1998, p.41), (CASCUDO, 1972, p.909). Cascudo assim descreve a participação da viola nestes contextos (Ibid): “a orquestra típica dos jesuítas era a viola, o pandeiro, o tamboril e a flauta. Animador dos bailes populares em todos os quadrantes brasileiros”.

Também os documentos das visitações do Santo Ofício da Inquisição às partes do Brasil fornecem importantes pistas sobre a utilização de violas como instrumento acompanhante de “cantos coletivos profanos” (Ibid, p.44), nem sempre bem tolerados pelos jesuítas. Uma carta recolhida pelo Santo Ofício da Inquisição neste período da história do Brasil mostra desenhos de uma viola e outros instrumentos musicais em meio a diversos outros “signos” que, segundo a Inquisição, representavam

<sup>8</sup> A denominação “violeiro”, em Portugal, está associada também ao ofício de construir violas.

<sup>9</sup> “Machinho” ou “mochinho” eram, provavelmente, os mesmos machetes atuais, de acordo com o que foi levantado por Cascudo (1972, p.529).

o “mal” - como caveiras, serpentes, forcas, etc - feitas por um acusado de heresia (LUCAS, 2000, p.47) no Rio de Janeiro. Em outro caso, relatado por Elizabeth Travassos (2006, p.118) à partir de levantamentos feitos por Tinhorão (1998), um acusado nas Denúncias de Pernambuco de 1593, “explica que havia cantado ao som da viola a trova que era objeto de suspeita, sobre a Santíssima Trindade, numa comédia que se representava na igreja”.

O ensino de música e da prática instrumental foi uma das principais estratégias utilizadas por Jesuítas na tentativa de conversão dos índios do Brasil. Helza Camêu (1977, p.71), estudiosa da música indígena no Brasil, afirma que:

Com a finalidade de dominar o meio, em cada engenho, em cada povoado foram instaladas, junto das igrejas, das missões, escolas, que, além de ensinarem a ler e contar, também exercitavam o nativo no canto e na prática de alguns instrumentos úteis às cerimônias religiosas. (...) A música foi elemento básico, importante e sobretudo eficiente por encontrar condições favoráveis à sua propagação. Música, canto, movimentação sempre foram elementos utilizados pelo indígena em suas manifestações religiosas; (...) Ao utilizar e introduzir o ensino do canto e de instrumentos, o catequista, conscientemente ou não, deu continuação a práticas tradicionais do índio.

Um dos jesuítas que se destacou no processo da catequese dos nativos foi o padre José de Anchieta, que chegou ao Brasil em 1553. Após dominar com fluência a língua geral falada entre os indígenas, começou a criar para ela uma gramática, nos moldes das línguas latinas, e um dicionário para auxiliar o trabalho de toda a ordem jesuítica no Brasil. Essa língua geral foi chamada nheengatu, que quer dizer “língua boa”, “língua fácil”. Até o século XVIII foi a principal língua utilizada no Sudeste e Sul do país, e chegou a substituir a língua portuguesa como língua “oficial” entre as populações de indígenas e os colonizadores (VILELA, 2004).

Salwa El-Shawan Castelo-Branco, em Portugal e o mundo: O encontro de Culturas na Música (1997, p.22) chama a atenção tanto para a riqueza do patrimônio musical português, quanto para a capacidade do povo português em assimilar e influenciar outras culturas durante a época das colonizações promovidas pelo império português. Segundo ela (Ibid), o caráter idiossincrático da colonização portuguesa “encorajou a integração de raças e culturas no seu império. (...) Os contatos culturais entre Brasil e Portugal [constituem] o exemplo mais completo de “transculturização musical”<sup>10</sup>.

De fato, havia uma certa “curiosidade pelo outro” – aqui representado pelo “estrangeiro”, o “branco”, o explorador, que por sua vez quase nunca se permitia conhecer a cultura do “nativo” (TODOROV, 1996) – aliada à necessidade de “pertencer” compulsoriamente a uma sociedade dominadora, as quais devem ter possibilitado ao índio assimilar “transculturalmente” e de forma

---

<sup>10</sup> Segundo Gerhard Kubik (1997, p.381), “o termo ‘transculturização’ foi usado pela primeira vez pelo cientista cultural Fernando Ortiz para exprimir a possibilidade de uma forma de contacto cultural mútuo e recíproco”.

bastante profunda, a música e os artefatos musicais dos portugueses – neste caso, a viola. De acordo com o historiador Stuart B. Schwartz (1995, p.63-64):

O ritmo e a intensidade da aculturação<sup>11</sup> são difíceis, senão impossíveis, de estimar. Os nativos não podiam selecionar os aspectos da cultura européia que julgassem mais adequados às suas necessidades; frequentemente eram forçados a adotar ou adaptar elementos materiais e intelectuais da cultura imposta considerados prioritários pelos portugueses.(...) A religião, naturalmente, era uma das principais vias de aculturação. A disposição dos escravos em participar dos rituais ou aceitar os sacramentos da religião católica é uma medida aproximada de sua integração à estrutura da sociedade portuguesa.

Difícilmente saberemos como apareceram os primeiros “violeiros mestiços” do Brasil, e nem é essa a questão que norteia esta obra. Mas os primeiros nomes de violeiros registrados na historiografia brasileira do período colonial talvez sejam o de Domingos Caldas Barbosa, célebre autor de Viola de Lereno, o de Gregório de Matos, e o do “autor-cantor-tocador de viola”, o “mulato baiano” Lourenço Ribeiro (TINHORÃO, 1998, p.57). Gregório de Matos, por exemplo, costumava contar “no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola” (Ibid).

Ainda segundo relatos colhidos por Câmara Cascudo (1972, p.910), a viola foi registrada por cronistas estrangeiros como sendo um dos instrumentos mais corriqueiros no Brasil do começo do século XIX:

John Mawe ouve em Minas Gerais, 1809, modinhas ao violão e encontra inúmeras violas nas fazendas. O príncipe de Wied-Neuwied escrevia em 1815: “Não se vê, pelo Brasil, outro instrumento senão a viola”. Von Martius confirmava dois anos depois: É aqui a viola, tanto quanto no sul da Europa, o instrumento favorito.

Estudiosos reconhecidos como “folcloristas”, como Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (AZEVEDO apud TRAVASSOS, 2006, p.119), haviam constatado como era grande, já no início do século XX, o uso da viola no interior do Brasil. Este último, em 1943, observou que:

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

---

<sup>11</sup> Novamente segundo Kubik (Ibid), o termo “aculturação” serviria para descrever formas de adaptação de culturas de minorias a uma cultura dominante. Neste ponto, descordo de Ortiz em conjunto com Mukuna (1997), pois entendo toda utilização do termo “aculturação” como que se referindo a uma forma, em maior ou menor grau, de “transculturação”. Afinal, o prefixo “a” está colocado antes da forma verbal “culturar”, o que denotaria uma noção de que não existe cultura. E, pessoas sem cultura, não existem.

Atualmente, a viola ainda é encontrada integrando conjuntos musicais que acompanham Folias de Reis, Folguedos de Bumba-meu-boi, Cantorias, Repentes, Cateretês, Cururus, Siriris, Danças de São Gonçalo, Folias do Divino, dentre outras manifestações mestiças e sincréticas da cultura popular tradicional brasileira. “O português levou-a a todas as regiões coloniais, integrando-a na cultura local (...) [e] quase todos os autos e bailes no Sul e Centro do Brasil, do Rio Grande do Sul ao Rio de Janeiro, obrigam a viola”, constatou Cascudo (1972, p.910). Nas regiões Centro-Oeste e Sudeste do Brasil é ainda bastante valorizada pelas populações da zona rural, que personificam a figura do “caipira” brasileiro através da sua associação com o uso da viola, sonoramente expressa pelas “modas de viola”, ou “música caipira” (ver capítulo 4). De uma maneira ou de outra, a viola teria sido gradualmente “traduzida” e assimilada por índios, sendo incorporada às expressões culturais trazidas por africanos, e perpetuadas pelos mestiços. Com poucas transformações de organologia, mas com muitas “adaptações transculturais”<sup>12</sup>, a viola disseminou-se por todas as regiões do Brasil, conservando-se principalmente na zona rural.

Neste sentido, a viola passou da condição de um instrumento representativo da cultura do português, se tornou um instrumento representativo da cultura do brasileiro, tendo vindo a exercer também um papel extremamente importante entre os afro-brasileiros (BÉHAGUE, 1997, p.525), influenciando principalmente o complexo universo de significados, impressões e expressões dessas pessoas e suas comunidades em todo o Brasil.

Chegando igualmente ao atual estado da Bahia, a viola de dez cordas foi bastante valorizada na região da Chapada Diamantina, onde costuma sempre acompanhar outros instrumentos nos conjuntos musicais dos Reisados<sup>13</sup> da região, por exemplo. Há inclusive uma crença popular que diz que um dos três Reis Magos era violeiro, e talvez por isso, pelo menos na Bahia, costuma-se realizar estas funções quase sempre com o acompanhamento da viola. Outras funções acompanhadas por violeiros são os peditórios, dentre os quais o mais popular é o peditório de São Benedito, o santo católico negro. Neles, os participantes, na maioria fiéis deste santo, saem de casa em casa com objetivo de arrecadar recursos para as missas e festas de largo nos dias consagrados ao santo padroeiro (BIANCARDI, 2000, p.209).

No Recôncavo Baiano, a viola é encontrada principalmente em conjuntos musicais de alguns grupos de “samba de roda”, e em especial daqueles que tocam nos “estilos” de samba de roda

---

<sup>12</sup> Pode-se entender a expressão “adaptações transculturais” partindo do princípio de que todo encontro de culturas envolve trocas e negociações de ambos os lados, não necessariamente igualitárias.

<sup>13</sup> Assim o define Câmara Cascudo (1972, p.776): “No Brasil a denominação (...) refere-se sempre aos ranchos, ternos, grupos que festejam o Natal e [o dia de Santos] Reis. O Reisado pode ser apenas a cantoria como também possuir enredo ou série de pequeninos atos encadeados ou não.”

conhecidos como “barravento”, “samba de viola” e “samba chula” (ver capítulo 3.5). Na Santo Amaro da década de 1980, conforme observado por Nelson de Araújo (1986, p.80), encontramos menções de que a viola está também presente em Reisados - que geralmente acontecem no período que vai do Natal até o dia 6 de janeiro, dia dos Santos Reis - em que “o grupo que ‘tira o Reis’ é acompanhado de violas e o que inicialmente, graças aos cantos específicos, era um reisado tradicional transforma-se em Samba de viola.”

Alguns grupos de Samba de Roda do Recôncavo assimilam em suas apresentações o folguedo do Bumba meu Boi, ou Boi Bumbá, chamado em Parafuso (distrito de Camaçari) de Boi Janeiro de Parafuso. O Boi está presente também em outros grupos de samba do Recôncavo, como o Samba de Roda os Filhos de Nagô e o grupo Raízes da Pitanga, por exemplo. Tal qual a viola, a tradição do Boi também poderia ter chegado ao Brasil pelo viés ibérico, embora muitas culturas – inclusive na África – mantenham vínculos ou ritos sagrados associados com este animal.

Embora o Recôncavo Baiano seja uma região que manteve em sua história fortes vínculos litorâneos, estes tipos de manifestação (o Reisado e o “Boi”) ocorrem com muito mais frequência em zonas distantes do litoral da Bahia, sugerindo que tenham acontecido trocas recíprocas entre populações distantes. No caso, poderiam ter acontecido associações de algumas manifestações oriundas do litoral (por exemplo, o samba de roda), com outras manifestações oriundas do interior (o “boi”), tanto no sentido litoral–interior quanto no sentido interior–litoral. De acordo com Katharina Döring (TAVARES apud DÖRING 2004, p.78-79), o “samba de rojão” ou “samba de viola” teria influência sertaneja, remetendo às músicas “do Sertão da Bahia, com seu ritmo mais lento, seus desafios e repentes”. Estas associações teriam sido fundamentais para o surgimento de várias das formas de tradições populares na Bahia, tal como as conhecemos hoje. E, se estas se mantiveram até os dias atuais, é porque encontraram espaço e funções que as permitiram sobreviver.

Em função disto, o instrumento também ocorre nos conjuntos instrumentais de grupos de Samba de Roda que se apresentam em determinadas festas e comemorações do culto aos caboclos - entidades sagradas do culto ao caboclo na Bahia (ver capítulo 4.2). Nas “Burrinhas”, nas “Marujadas”, na encenação do “Nego Fugido” do Acupe, nas rezas de São Roque, de Santo Antônio e de São Cosme e Damião, assim como na celebração do “Lindramor” ou “Lindro Amô”<sup>14</sup>, folguedo este típico de Santo Amaro e de outras localidades do Recôncavo Baiano, ainda é comum contar com a presença de um grupo de samba de chula, geralmente dando início à parte “profana” da festa.

---

<sup>14</sup> O “Lindro Amô” tem por finalidade arrecadar esmolos ou “missa pedida” em louvor aos santos mais populares da região, como Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição, São Jerônimo, São Roque, São Lázaro, São Jorge, Nossa Senhora das Candeias, São Cosme e São Damião, dentre outros. Em Santo Amaro, guarda fortes semelhanças com as “Folias do Divino”, existentes em outras regiões do Brasil. De acordo com Emília Biancardi (2000, p.229-239), “a parte musical deste peditório é uma verdadeira miscelânea, nela se verificando até cânticos do candomblé-de-caboclo, das Festas de Reis ou da Queima da Palhinha.”

A festa não precisa ser pública para contar com a participação de grupos de samba de roda e violeiros. Festas particulares como aniversários, batizados, casamentos, feijoadas, obrigações do candomblé, comícios políticos, podem, todas elas, contar com a presença destes grupos, mediante, é claro, convite - geralmente quando a apresentação não envolve o pagamento, podendo então incluir troca de favores - ou mediante um contrato - envolvendo, mesmo que informalmente, o pagamento de um “cachê” ou “ajuda de custo” (ver capítulo 3.5).

Outras festas em que grupos de samba de roda do Recôncavo costumam se apresentar, antes, durante ou depois dos momentos “sagrados”, são as festas em homenagem à Nossa Senhora da Boa Morte, à Nossa Senhora da Ajuda, na festa do “Bembé do Mercado”, em Santo Amaro – que comemora no dia 13 de Maio a libertação dos escravos no Brasil - e no dia dois de fevereiro, dia da festa de Iemanjá.

Por último, há ainda bastante evidência da viola de dez cordas durante os festejos em homenagem a São Gonçalo, representados na Bahia com destaque pelo grupo Raízes da Pitanga, da localidade de Pitanga dos Palmares, no município de Simões Filho. A Dança de São Gonçalo do grupo acontece geralmente no mês de janeiro, poucos dias antes dos festejos de carnaval, e por ocasião do aniversário do Santo, do qual dizem ter sido violeiro. Segundo Araújo (1986, p.206-207), “o ato [da Dança de São Gonçalo] se encerra com um samba, de prolongada duração, óbvia contaminação da dança geral do Recôncavo numa acontecimento que lhe é estranho.” Difícil saber o que Araújo define como “contaminação” ou lhe causa “estranheza”, já que estamos lidando com trocas - extremamente importantes e comuns - de informações culturais entre populações.

## 2.1 ASPECTOS DE ORGANOLOGIA NA VIOLA BRASILEIRA

No “mundo luso-afro-brasileiro<sup>15</sup>”, o termo “viola” refere-se a vários instrumentos musicais cordofones geralmente compostos por uma caixa de ressonância com abertura<sup>16</sup> oval ou circular, um

---

<sup>15</sup> A denominação “mundo luso-afro-brasileiro” é uma tentativa de definir os limites geográficos do confronto de culturas proporcionado pelos portugueses à partir de sua expansão marítima, em direção a duas grandes áreas geográficas: América do Sul e África, incluindo-se aqui também as ilhas dos arquipélagos de Madeira e Açores. Salwa El-Shawan Castelo-Branco (1997, p.29) fala não somente em “influência portuguesa”, mas sim, de uma “confluência de culturas mediadas pelos portugueses”, cujas “repercussões musicais (...) não podem ser examinadas independentemente das estruturas de poder que se desenvolveram, (...) [mas devem] considerar a dialética entre hegemonia ideológica e a identidade de grupo”.

<sup>16</sup> A chamada “boca” do instrumento.

“braço”<sup>17</sup>, um cravelhal ou “craveira”<sup>18</sup>, e número variado de cordas dispostas em ordens<sup>19</sup>, sendo estas singelas, duplas, triplas, ou em combinações destas. Segundo Wagner Campos (2006, p.6),

atribui-se a este termo (...) um sentido onomatopaico, procedente do occitano antigo “viula”, derivado de “viular”, ou seja, tocar um instrumento de sopro, aludindo ao ato do cantar melódico. (...) registra o dialeto catalão a palavra “fiula”, significando “piar”, assim como no latim vulgar do século XI, os termos “vidula”, “vitula” e “fitola”. Diz-se, então, que o termo “viula”, tanto quanto suas variantes, adaptou-se facilmente nas línguas modernas, como nas nórdicas “fiele” e “fele”, no alemão “videl”, no francês “vielle”, no inglês “violl”, no espanhol “vihuela”, e em nossa forma conhecida, no italiano e no português “viola”.

Ernesto Veiga de Oliveira (1966) - grande referência no estudo dos instrumentos musicais populares de origem portuguesa – informa que o termo “viola”<sup>20</sup> refere-se genericamente a instrumentos de cordas cujas origens remontam à baixa Idade Média europeia, que eram tocados com arco ou com as mãos.

No Brasil e em Portugal, a viola é quase sempre construída em madeira<sup>21</sup>, com formato de um número “oito” (TRAVASSOS, 2006, p.116), apresentando variações e modelos que diferem um do outro basicamente nas medidas do enfraque ou “cintura”<sup>22</sup>, nas dimensões do braço, do cravelhal ou “craveira”, do tampo ou testo sonoro<sup>23</sup> e da trasteira, ou regra, ou escala<sup>24</sup>, e no número de cordas. O número de ordens de cordas – cinco - é, porém, um dos poucos elementos que se mantém praticamente constantes entre estes diversos modelos de viola.

---

<sup>17</sup> A parte do instrumento cordofone onde se apóiam os dedos e contra a qual apertam-se as cordas durante a execução musical.

<sup>18</sup> A extremidade do braço do instrumento onde se fixam as cravelhas – ou “craveiras”, como a chamam no recôncavo - feitas artesanalmente em madeira, ou onde são aparafusadas tarraxas industrializadas de metal, as quais têm por função prender e ajustar a tensão das cordas. Há inclusive, no Brasil, na região do litoral sul do estado de São Paulo e no litoral do Paraná, assim como na região de Coimbra, em Portugal, modelos de violas - a viola beiroa, por exemplo - que apresentam um outro cravelhal, pequeno, localizado em cima do braço e ao lado da caixa de ressonância, com uma cravelha que prende uma corda que passa fora do braço (CORRÊA, 2000, p.22), lembrando alguns modelos de alaúdes medievais.

<sup>19</sup> Conjunto de uma ou mais cordas, normalmente pressionadas juntas contra o braço do instrumento.

<sup>20</sup> Há também em Angola, segundo José Redinha, a denominação “viora”, para instrumentos de cordas dedilhadas (REDINHA apud OLIVEIRA PINTO, 1991, p.115).

<sup>21</sup> Há casos de violas feitas com cabaças, bambus e buritis, que podem assumir formas diversas. (CORRÊA, 2000, p.57-58).

<sup>22</sup> A parte mais estreita do “corpo” da viola, a menor largura da forma do “oito”.

<sup>23</sup> Peça de madeira frontal, mais delgada, responsável por boa parte da ressonância da vibração das cordas. Esta pode ser feita com tiras de madeira coladas ao tampo em sua parte interior – ou seja, dentro da caixa de ressonância - de modo a produzir mais harmônicos: é o chamado “leque harmônico”.

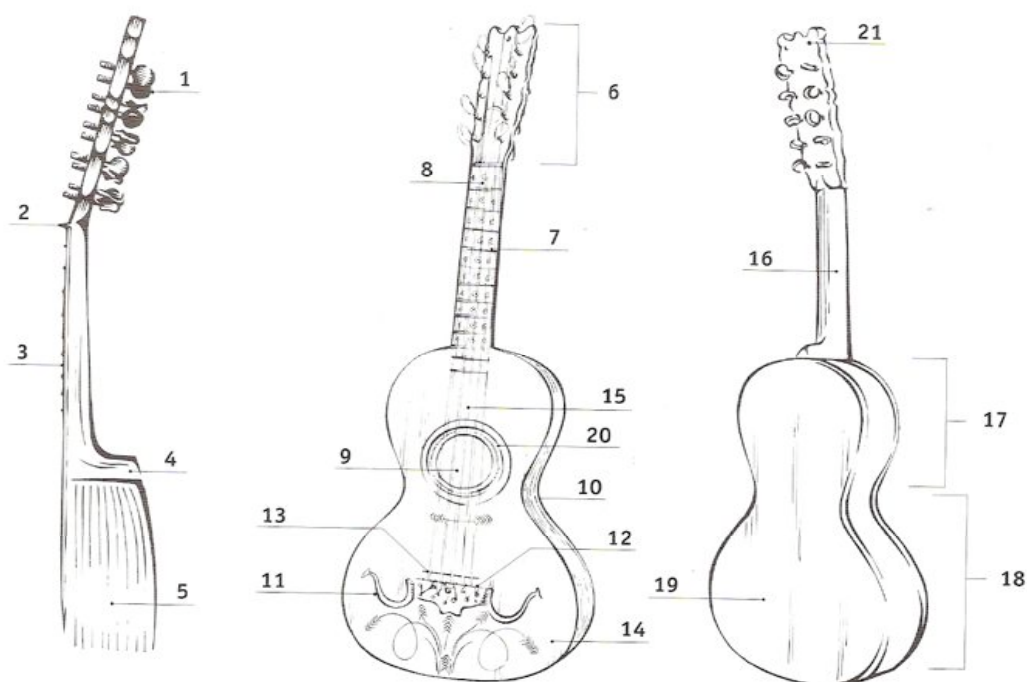
<sup>24</sup> Peça de madeira onde se fixam os trastes.



A sua forma lembra a do “violão”, instrumento hoje difundido em todo o mundo (Ibid, p.31) e principalmente no Brasil, onde parece ter “substituído” gradualmente a viola na música de caráter “popular” no âmbito urbano (TABORDA apud TRAVASSOS, 2006, p.121). No âmbito da música de caráter “rural”, no entanto, parece manter a sua importância em diversas localidades e regiões do Brasil, até os dias atuais. Talvez em função disto, é ainda muito comum escutar as pessoas utilizarem o nome “viola” para se referirem, na realidade, ao violão, e vice-versa. Acontece que a viola foi introduzida no Brasil no século XVI, portanto bem anterior à introdução do violão, trazido no século XIX quando este era ainda então chamado “viola francesa” ou “guitarra francesa” (Ibid, p.121). Assim, o termo “violão” seria uma expressão aumentativa da palavra “viola”, para denominar aquele instrumento que seria “como uma viola grande” (CAMPOS, 2006, p.6), (CORRÊA, 2000, p.21-29), comprovando mais uma vez a força da viola na expressão musical do mundo luso-afro-brasileiro, dos séculos subseqüentes até os dias atuais.

Novamente, conforme citado por Elizabeth Travassos (2006, p.71), Ernesto Veiga de Oliveira descreve:

Viola, em português, designa o instrumento a que em todos os países europeus compete o étimo de guitarra (caixa com enfraque); guitarra, em português, designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfraque). Mas mesmo em Portugal a palavra viola corresponde a dois cordofones de mão com enfraque: no Norte, onde subsiste com plena vitalidade uma viola com a forma básica do velho instrumento quinhentista, a palavra designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte, para o distinguir da viola de cinco ordens, dá-se o nome de violão.



As Partes da viola brasileira. Ver legenda abaixo<sup>25</sup>. (CORRÊA, 2000, p.31).

No Brasil, a viola manteve praticamente a mesma estrutura organológica do instrumento português que historicamente lhe antecedeu, seguindo portanto os mesmos padrões de construção do corpo, de cravelhas de madeira, cavalete<sup>26</sup> colado ao tampo ou pressionado pelas cordas, e com escala e trastes fixados ao mesmo nível do tampo, tal qual eram feitas pelos antigos artesãos de violas portugueses. O pesquisador norte-americano Ralph Wadley (2006, p.105), principal referência no estudo da viola no Recôncavo Baiano, dá-nos a sua própria descrição da viola:

A forma e a construção da viola brasileira são aproximadamente as do violão. Suas dimensões, a depender da região e do uso, variam: podem ser as mesmas desse último instrumento, ou consideravelmente menores. Seu braço tem trastos, e, na execução, pode ser ponteadada ou “rasgada” com palheta ou com os dedos. O que (...) distingue a viola do violão e lhe determina em boa parte a sonoridade, bem como a técnica, é ser instrumento de encordoamento em ordens duplas, tendo de oito a doze cordas (mais freqüentemente dez), afinadas em pares de oitava e uníssonos.

Existe uma grande diversidade de nomes utilizados para denominar a viola no Brasil, embora na prática existam poucas variações entre os instrumentos em si. Estas, quando ocorrem, são basicamente nas madeiras utilizadas para a sua construção – o que irá refletir, por sua vez, em diferenças no timbre de cada instrumento - no tamanho do corpo, no número e disposição dos trastes ao longo do braço e do corpo. São alguns dos nomes empregados: viola de dez cordas, viola de arame, viola nordestina, viola sertaneja, viola caipira, viola de festa, viola de feira, viola de pinho, viola cabocla, viola brasileira. No Recôncavo Baiano, utiliza-se outras denominações para se referir à mesma viola, tais como: viola machete ou machete, viola três quartos, viola regra-inteira, viola paulista, viola de samba, ou simplesmente, viola. Ali, apesar de apresentar todos estes nomes diferentes, a viola apresenta comumente as mesmas cinco ordens duplas de cordas que no resto do país, contabilizando sempre dez cordas dispostas em relações intervalares de uníssonos ou oitavas. Apenas no caso das violas utilizadas para acompanhar cantorias de repentistas é que encontramos

---

<sup>25</sup> Parte da nomenclatura listada abaixo corresponde à utilizada nas regiões Centro-Oeste e Sudeste do Brasil, conforme anotado por Corrêa (2000, p.31): 1.Cravelhas, cravilhas ou craveiras; 2.Pestana ou trasto zero; 3.Escala, trasteira, espelho ou palheta; 4.Castanha ou pé do braço; 5.Aro, lateral, cinta ou ilhargá; 6.Mão, cabeça, cravelhal ou cravelheira; 7.Trastes, tastos, pontos ou trastos; 8.Casas; 9.Boca ou abertura; 10.Cintura ou enfraque; 11.Cavalete; 12.Pino; 13.Contra-cavaletes, rastilho ou espinha; 14.Tampo ou testo sonoro; 15.Cordas; 16.Braço; 17.Bojo superior; 18.Bojo inferior; 19.Fundo, costas ou testo de baixo; 20.Roseta; 21.Furo.

<sup>26</sup> Peça onde são fixadas e niveladas as cordas. Nas antigas violas artesanais, as cordas eram presas antes em um arranjo de pregos ou pinos de metal enfiados na base do bojo do instrumento, para depois passarem por cima do cavalete. Nas maioria das violas modernas, sejam modelos industrializados ou artesanais, prende-se as cordas em buracos feitos na própria peça do cavalete, que é colado sobre o tampo da viola.

menos cordas - geralmente sete ou nove - já que os violeiros que executam este tipo de música retiram algumas das cordas dobradas para facilitar os ajustes de afinação no instrumento.

À respeito da “viola machete” - ou simplesmente “machete” – Wagner Campos e Katharina Döring (CAMPOS; DÖRING, 2006, p.23) colocam que “a viola típica e tradicional do samba chula da Bahia é o machete, confeccionado artesanalmente, e outrora presente em diversas outras manifestações musicais do povo nas regiões Sul, Sudeste, Centro-oeste e Nordeste do Brasil”. Alguns autores, por sua vez, parecem descrevê-lo como um outro instrumento, talvez apenas por causa de seu tamanho mais reduzido que o da viola “comum”. Diz-se, ainda, que “machete” seria uma outra denominação utilizada para chamar o cavaquinho. É o que coloca, por exemplo, o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.42): “Tanto lá [na Ilha da Madeira] como no Brasil, machete foi muitas vezes um outro nome para o cavaquinho, que tem quatro cordas simples e é ainda menor”. Gerard Béhague, por sua vez, afirma que “o machete é similar ao cavaquinho e possivelmente vem da Ilha da Madeira”<sup>27</sup> (BÉHAGUE, 1980, p.229). Ele tomou emprestado esta descrição de Luís da Câmara Cascudo (1972, p.529), um dos maiores pesquisadores da cultura popular brasileira, que em seu Dicionário do Folclore Brasileiro faz a seguinte descrição do vocábulo “machete”:

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 (Dicionário Musical) informa que o machete é conhecido em Lisboa como cavaquinho (Carlos M. Santos, Trovas e bailados da Ilha, Funchal, 1942). 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 relata ainda que o nome lhe é familiar das trovas portuguesas<sup>28</sup>, e que Euclides da Cunha, em Os Sertões, “chama machete ao cavaquinho e mesmo a uma viola menor” (CASCUDO, 2000, p.170), revelando a “confusão” que acontece quando se tenta uma identificação do instrumento. Logo em seguida, no entanto, equivocou-se ao completar que “no nordeste esse nome não deixou rasto” (Ibid).

Ao contrário do que ele afirma, no entanto, o machete no Nordeste existe sim, e em especial no Recôncavo Baiano, onde apresenta sempre dez cordas metálicas, espalhadas em cinco ordens duplas, tal qual o são na maioria das violas brasileiras. Ele seria, então, o mesmo instrumento de que

<sup>27</sup> “The machete is similar to the cavaquinho and possibly comes from Madeira Island”. Observação: todas as traduções apresentadas neste trabalho foram feitas pelo autor.

<sup>28</sup> “Hei de ir ao Senhor da Pedra, Co’o meu machete traz-traz, Procurar as raparigas, Para mim, que sou rapaz” (CASCUDO, 2000, p.170).

estamos tratando neste trabalho – a viola de dez cordas, ou viola de arame – já que satisfaz, segundo Corrêa (2000, p.29) uma condição básica para a identificação e diferenciação deste tipo de instrumento em relação à outros cordofones: possuir dez cordas metálicas, distribuídas em cinco ordens. O cavaquinho atual, por sua vez, apresenta quatro cordas metálicas apenas, seja no Brasil ou em outras regiões que estiveram sob o antigo domínio colonial português.



Viola machete construída pelos luthiers Joaquim Pinheiro e Jorge Vieira, à partir do modelo de um machete feito por Clarindo dos Santos (ver capítulo 2.3) na década de 1940 (CAMPOS, 2006).

As cordas da viola são enumeradas em ordens, ou pares, de baixo para cima, ou seja, as cordas mais agudas são o primeiro par, e as mais graves são o quinto par. Na tradição da viola brasileira atual o quinto e o quarto par de cordas são afinados em oitavas, com uma corda revestida de fios de metal (de aço, ou de níquel) dando o som grave e a outra, a “requinta”, que não possui revestimento, dá o som mais agudo. O revestimento de fios metálicos aumenta o diâmetro/espessura da corda e lhe confere, com o mesmo comprimento de corda vibrante que nas cordas não revestidas, timbre e altura mais graves.

A maneira de execução da viola e do machete é semelhante à do violão, disposta sobre o “colo” do tocador, com o fundo ou as “costas” do instrumento parcialmente encostado ao abdômen do violeiro. Desta maneira, o primeiro par é aquele que está posicionado mais próximo das pernas do tocador. O quinto par é, por conseguinte, aquele localizado mais próximo do rosto do tocador. Neste par e também no quarto par de cordas, é usual que a corda mais aguda esteja disposta acima da mais grave - ou seja, ainda mais próxima do rosto do tocador - com uma corda revestida vindo logo em seguida, afinada oitava abaixo. A terceira ordem pode ser afinada em uníssono ou em oitavas, a depender da tradição de encordoar a viola encontrada em cada região, ou a depender do gosto pessoal do violeiro. Nas violas utilizadas nos sambas do Recôncavo esta ordem apresenta sempre cordas idênticas, afinadas em uníssono, podendo ser com revestimento ou não. Waddey (2006, p.108) notou que, nas violas utilizadas nos sambas de viola e sambas chula por ele observados, “as três primeiras ordens, mais agudas, são de fios de aço nu afinados em uníssono”. Em São Félix e em Cachoeira, por outro lado, parece haver uma certa preferência em se utilizar, na terceira ordem, cordas revestidas afinadas em uníssono. A segunda e a primeira ordens são sempre afinadas em uníssono, e nunca apresentam o revestimento de fios metálico.

Na figura abaixo (CORRÊA, 2000, p.81) e na foto em seguida, vemos a viola em posição “deitada” sobre o colo do tocador, de modo que possam ser identificados os pares de cordas.





Detalhe da “boca”, das cordas e do captador de uma viola “três quartos”, artesanal, construída por “Zé Carpina” (José Cupertino), da cidade de Amélia Rodrigues/BA. Nesta viola, as cordas do quinto, do quarto e do terceiro par são “oitavadas”, e têm a corda aguda disposta mais próxima do rosto do violeiro. Foto: Cássio Nobre.

O músico e compositor baiano Roberto Mendes (2007), nascido e criado em Santo Amaro, aprendeu muito sobre a viola e o Samba Chula do Recôncavo Baiano por ter convivido com antigos sambadores e violeiros da região, tais como “Tuni”, “João do Boi”, “Clarindo da Viola”, dentre outros. Ele conta que, antigamente, as cordas utilizadas nas violas daquela região eram de “arame”, e que os violeiros as “compravam em metro, corda de metro... compravam um ‘bolo’ de corda e iam fazendo [as cordas] ... quebravam muitas cordas, porque enferrujava logo”. Atualmente, as cordas usadas nas violas são feitas de arame, “latão” ou de aço<sup>29</sup>.

Corrêa (2000, p.42) confirma o depoimento de Roberto Mendes ao colocar que:

O encordoamento usado no Brasil até meados deste século era, assim como em Portugal, armado com cordas de latão, chamadas “amarelas”; com cordas de aço, chamadas “brancas”; e com bordões de prata ou de bronze. Os bordões são cordas de aço ou de seda enroladas com fios metálicos: são as cordas grossas da viola. As cordas eram, então, vendidas em carretéis. (...) As cordas de latão eram usadas na segunda ordem; na quinta ordem, oitavando o bordão; e, na terceira ordem, duas cordas quando em uníssono, e uma, quando oitavada. Neste caso, para completar a terceira ordem, utilizava-se uma corda bem fina de aço, oitava acima. Ainda na terceira ordem, usava-se substituir a corda de latão por um bordão mais fino. As cordas de aço, chamadas “brancas”, eram usadas na primeira ordem; na quarta ordem, oitavando o bordão; e, em alguns casos, (...) na terceira ordem, oitavando o bordão ou mesmo a corda de latão.

---

<sup>29</sup> No caso das violas de cocho da região dos estados de Mato Grosso do Sul e interior de São Paulo – que, na realidade caracterizam-se como um outro instrumento, próximo à família dos alaúdes curtos (ANDRADE, 1981) - as cordas são feitas de “tripa” de animais ou de nylon.

As seguintes denominações são comumente utilizadas por pesquisadores da viola brasileira para identificar cada ordem de cordas do instrumento, a partir do primeiro par, contadas de baixo para cima (Ibid, p.42), (CASCUDO, 1972, p.909):

1. “prima” e “contra-prima” ou simplesmente “primas”, para o primeiro par;
2. “requinta” e “contra-requintas”, ou “segundas”, para o segundo par;
3. “turina” e “contra-turina”, ou “terceiras”, para o terceiro par<sup>30</sup>;
4. “toeira” e “contra-toeira”, ou “bordões”, para o quarto par;
5. “canotilho” e “contra-canotilho”, ou “bordões”, para o quinto par.

Contudo, as denominações para cada ordem de cordas também variam de acordo com a região do Brasil, e em especial no Recôncavo Baiano (WADDEY, 2006, p.149). Ali encontramos as seguintes denominações:

1. “primas”, para o primeiro par;
2. “segundas”, para o segundo par;
3. “terceiras”, para o terceiro par;
4. “contrabaixo ou bordão, e requinta<sup>31</sup> ou toeira”, para o quarto par;
5. “contrabaixo ou bordão, e requinta ou toeira”, para o quinto par.

## 2.2 AS AFINAÇÕES DA VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO

“Afinar” um instrumento cordofone com trastes consiste em ajustar, por meio das tarrachas metálicas ou cravelhas de madeira, a tensão e, conseqüentemente, a altura das notas das diferentes

---

<sup>30</sup> Neste caso, em que o autor (CORRÊA, 2000) analisa os modelos de viola do centro-sul do Brasil, a terceira ordem é afinada em oitavas.

<sup>31</sup> O termo “requinta” é utilizado em países de línguas latinas, e na maioria das vezes refere-se a uma nota ou instrumento afinado uma quinta acima à partir de um dado referencial. A “requinta” também é uma clarineta com uma tessitura mais aguda. pode ser, nos países de língua espanhola: O “requinto” é ainda, “uma guitarra pequena, tipicamente afinada uma quinta acima da guitarra normal” (NEW OXFORD AMERICAN DICTIONARY, 2007). No caso do termo “requinta” utilizado pelos violeiros do Recôncavo, este não corresponde sonoramente ao que ele representaria “normalmente” na nomenclatura musical de origem ocidental, já que as cordas chamadas “requintas” no Recôncavo Baiano são afinadas em intervalos de oitavas em relação aos seus pares, e não em intervalos de quinta.

cordas, sem nenhum dedo pressionando-as, ou pressionando-as em determinadas casas que, quando comparadas soam notas enarmônicas.

Uma questão interessante em torno da viola brasileira diz respeito às suas diversas maneiras de ser afinada, e que varia bastante de acordo com cada região do Brasil. Gerard Béhague (1980, p.229) aponta para uma variedade de afinações considerável, chegando em torno de 25 maneiras diferentes de afinar somente no estado de São Paulo. Ele coloca (Ibid) ainda que as diferenças entre tipos de violas “são basicamente em tamanho, no número e no material das cordas, e nas afinações (...) [sendo] tais afinações usadas de acordo com cada função particular do instrumento”<sup>32</sup>

Com tal variedade de afinações, ocorre que uma enorme possibilidade de “montagens” de acordes com a mão que tensiona as cordas é gerada a cada mudança na afinação dos intervalos entre os pares de cordas. Cada vez que se muda de notas na “relação intervalar”<sup>33</sup> entre as cordas soltas, muda-se o jeito de montar as posições dos acordes na mão que pressiona o braço do instrumento, mudando-se também a maneira de se dedilhar as cordas com a outra mão. Ao mesmo tempo em que novos “desenhos” de acordes serão possíveis, novos padrões de dedilhado serão estabelecidos reciprocamente. É como se, a cada mudança de afinação, o violeiro tivesse que “re-aprender” a tocar a viola, já que outras posições de dedos serão necessárias para fazer soar os acordes e melodias conhecidos em outras afinações. Isso tudo faz com o violeiro desenvolva, ou reforce, uma grande capacidade de adaptação em relação à outras formas de se tocar a viola. Isso, por sua vez, certamente irá contribuir para uma maior “valorização” da figura do violeiro enquanto “especialista” dentro de sua comunidade, e tornando ainda mais “fantástica” a função de “tocar viola” (ver capítulo 4).

Da mesma maneira como são diversas as afinações desenvolvidas e utilizadas nas violas em diversos contextos culturais no Brasil - tornando a música feita com violas no Brasil uma de nossas expressões culturais sonoramente mais ricas - também são variadas as maneiras de se afinar violas do nordeste, e em especial no Recôncavo Baiano. Roberto Corrêa (2000, p.37-38), em seu levantamento sobre as diversas afinações utilizadas para a viola no Brasil, identificou na região nordeste apenas uma afinação, chamada “de cantoria” ou “paraguaçu”.

---

<sup>32</sup> The differences are mostly in size, in number and material of strings, and in tunings. (...) such tunings being used according to the particular function of the instrument.

<sup>33</sup> É a relação entre os intervalos sonoros dispostos entre cada par de corda. Por exemplo, na afinação convencional do violão atual temos uma disposição intervalar majoritariamente estabelecida em quartas, já que da afinação da sexta para a quinta corda – Mi e Lá, respectivamente - temos um intervalo de quarta justa. O mesmo ocorre da quinta para a quarta corda (Lá e Ré), da quarta para a terceira (Ré e Sol), e da segunda para a primeira (Si e Mi). A única exceção ocorre entre a terceira e a segunda corda (Sol e Si), quando a relação intervalar é de uma terça maior.



A viola utilizada pelos violeiros e cantadores de repente é o mesmo instrumento usado nos sambas do Recôncavo Baiano, mas difere deste quanto à disposição e ao número de cordas utilizadas em cada ordem. Foram várias as menções a diferentes tipos de afinações colhidas durante este trabalho de pesquisa – como no caso da afinação chamada “sétima trinada” - embora nem todas tenham sido registradas, ou não sejam do conhecimento da maioria dos violeiros atuais, ou não haja indícios de que ainda continuem sendo empregadas pelos antigos violeiros da região.

É bom lembrar que todas estas afinações, quando “traduzidas” e “transcritas” para o “nossa” escrita musical variam segundo o referencial do nosso consenso de “diapasão universal”. Por exemplo, o som que o violeiro chama “Lá” pode nem sempre ser aquele mesmo que vibra na frequência de 440 hertz na nota “Lá”. Na maioria das vezes, as pessoas que lidam com essa música e esses instrumentos não têm um referencial “fixo” de afinação. Em poucos casos foi registrado o uso de afinadores eletrônicos para ajustar a afinação dos instrumentos de corda (por exemplo, no caso dos grupos Samba de Roda Os Filhos de Nagô, Samba Chula de São Braz, e no Samba de Roda Suerdieck), principalmente no contexto em que ocorriam apresentações para um grande público. Nestes grupos, parece que o anseio de “profissionalização” era maior do que em outros casos (ver capítulo 3.3). Na maioria dos casos, no entanto, dos violeiros e tocadores de instrumentos cordofones observados durante este trabalho se diz que costumam afinar “de ouvido”, ou “à orelha”, no linguajar “popular” específico do Recôncavo.

Expressões “populares” como estas demonstram a capacidade que algumas pessoas têm de perceber, comparar ou relembrar - principalmente nestes casos em que não tiveram uma instrução “formal” ou acadêmica em música - os intervalos sonoros mais utilizados para ajustar seus instrumentos, sem o auxílio de afinadores eletrônicos ou diapasões, embora valendo-se às vezes da referência sonora de outros instrumentos previamente “afinados” em seus grupos de samba. Isso nos dá a certeza de como as relações intervalares entre os pares de cordas são mais importantes para os violeiros estabelecerem a “afinação” de suas violas do que a nota em si. Ralph Waddey (2006, p.113-114, p.143), por exemplo, fala de “alturas reais”, “alturas absolutas” e “alturas na prática”, à respeito de trechos de violas transcritos musicalmente por ele em uma sétima menor ou uma quinta mais graves do que o que “realmente” elas soam.

Neste ponto, ressurgem o problema de como transcrever a música das violas para a pauta, já que estamos tratando de sonoridades que estão sujeitas a certa margem de variações. Por exemplo, admite-se entre os violeiros e os demais integrantes de um grupo de samba pequenas variações de

“afinação”<sup>34</sup> entre os instrumentos, seja para mais “grave” ou para mais “agudo”. Mesmo em se tratando de notas com o mesmo som - as notas enarmônicas executadas pelos pares de cordas da viola – , estas poderão facilmente exceder um intervalo de “meio tom”<sup>35</sup> sem serem “corrigidas” pelos tocadores. Um grupo, ou um violeiro, ou a dupla formada por viola e cavaquinho, tocará desse jeito, sem em nenhum momento parar para “afinar” os instrumentos, tal como pediriam ouvidos habituados à padrões ocidentalizados de afinação. Neste caso, tocar “desafinado” ou “fora da tonalidade” – segundo as mesmas regras musicais ocidentais – talvez não seja não tão “perceptível”<sup>36</sup> para os sambadores, ou talvez não tenha tanta importância para seus conceitos de “afinação”, se é que existem. Pode ocorrer também que violeiros sigam tocando um bom tempo para manter a “animação” do samba, até que algum dos tocadores resolva parar e “corrigir” a afinação de seu instrumento em relação ao outro, para então, recomeçarem a função. Sendo um tocador que afine exclusivamente “de ouvido”, pode ocorrer também que ele realize uma apresentação de samba num dia, em um ajuste de afinação que, numa apresentação em um outro dia seja pouco mais abaixo ou acima da “altura” anteriormente estabelecida como “ideal” para a ocasião. Se transcritos musicalmente para os formatos convencionais de grafia musical ocidental, tais exemplos sonoros de variações nas afinações da viola de samba do Recôncavo Baiano teriam que ser necessariamente transpostos ou adaptados, transformando suas características originais, e conseqüentemente sua adequação ao contexto em que se inserem.

As afinações de viola variam também em função do tipo de apresentação que ela vai acompanhar, do tipo de movimentos utilizados na dança, de acordo com a região em que se habita, ou até mesmo do local e hora do dia em que se está executando a música da viola. Inclusive, é comum a crença de como as diferentes maneiras de se afinar o instrumento possa influenciar no “humor” das pessoas – tal qual acontece na execução de ragas indianas e suas influências sobre quem as ouve, ou mesmo no ânimo de uma festa ao som da viola (ver capítulo 4.1).

Utiliza-se nas violas do Recôncavo, igualmente, afinações conhecidas no meio musical ocidental como “afinações abertas”, bem utilizadas por guitarristas e violonistas norte-americanos

---

<sup>34</sup> Ou “desafinação”, para alguns “ouvidos” menos “atentos” aos contextos culturais de que estamos tratando num trabalho deste tipo, de caráter etnomusicológico.

<sup>35</sup> Segundo as definições estabelecidas pela teoria musical ocidental.

<sup>36</sup> Conforme enunciado por Tiago de Oliveira Pinto (2001): “Habitado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o nosso ouvido pode, automaticamente, “corrigir” determinadas “desafinações” alheias. Estar “fora do tom” ou “desafinado”, em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro esteja errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente “no tom” e “afinado” ”.

que executam estilos musicais de matriz africana, como o blues, por exemplo. Quando se ajusta as cordas de qualquer instrumento cordofone de modo a produzirem harmonicamente o som de um acorde com, pelo menos, os sons de sua tríade maior ou menor somente soando todas as cordas soltas temos, então, uma afinação aberta. Há quem diga que assim fica mas fácil tocar viola, já que bastaria soar todas as cordas soltas e mais uma ou duas posições de acordes em forma de pestana<sup>37</sup> para se ter uma sequência harmônica de três acordes. É o caso, por exemplo, das afinações chamadas “cebola em ré maior”, “cebola em mi maior” e “rio abaixo”, utilizadas na região Centro-Oeste e Sudeste do Brasil. Waddey lembra que o capoeirista e violeiro Antônio Moura – o “Candeá”<sup>38</sup>, do Alto da Santa Cruz, na Salvador da década de 1970 - “dizia com desdém que qualquer um pode tocar viola em “rio abaixo”; tudo o que se tem a fazer é ‘passar o dedo, e qualquer floreio dá certo’ ” (WADDEY, 2006, p.111-112). No entanto, para um violeiro que esteja acostumado com um tipo de afinação, tocar numa afinação que ele não conheça pode ser na realidade uma situação extremamente complicada em termos de prática e execução musical. A afinação de que falava “Candeá” é bastante utilizada no Recôncavo, especialmente em São Félix e em Cachoeira, e apresenta a mesma relação intervalar que a afinação “usual”<sup>39</sup> do cavaquinho moderno, acrescida em um par de cordas mais graves que repete a tônica. A viola, por possuir uma extensão de corda vibrante maior, soa mais grave que o cavaquinho, que possui uma escala bem menor e apenas quatro ordens de cordas simples.

Enquanto alguns violeiros podem dominar várias afinações, em certas cidades do Recôncavo Baiano, apenas um tipo específico de afinação de viola parece ser predominante ou preferido. É o caso novamente dos violeiros que atuam em grupos de São Félix, Cachoeira, e também São Francisco do Conde. Isso não significa, porém, que os mesmos violeiros não utilizem ou não tenham utilizado outras afinações em outros momentos de sua vida, ou em outras situações em que estivesse executando a viola. Seu “Zé de Lelinha” (José Vitório dos Reis, falecido em setembro de 2008),

---

<sup>37</sup> A pestana é uma técnica de colocação de acordes em instrumentos de corda com trastes, que consiste em pressionar a parte lateral ou inferior de um dedo – geralmente o indicador – contra todas as cordas ao mesmo tempo, numa mesma “casa”. Pode ser empregada também utilizando-se apenas parte deste dedo – a meia pestana - que pressiona apenas duas ou três ordens de cordas.

<sup>38</sup> Ralph Waddey foi informado da viola do seu samba no Recôncavo no decorrer de um trabalho sobre o repertório musical do jogo de capoeira em Salvador. Foi através de pessoas de dentro da capoeira, como Rafael Alves França - o Mestre “Cobrinha Verde” - que Ralph foi apresentado aos violeiros do Alto da Santa Cruz, em Salvador, entre os quais Antônio Moura “Candeá” e seus colegas; todos, em sua maioria, e assim também como “Cobrinha”, emigrados do Recôncavo. Sobre “Cobrinha Verde” Waddey afirma também: “é dos mais renomados dentre os mestres tradicionais da capoeira. Também fazia curas, segundo suas palavras, ‘pelas ervas e as águas’. Foi quem primeiro me abriu caminho ao mundo da viola, dos violeiros e do seu samba, no qual era exímio” (2006, p.140-149).

<sup>39</sup> “Usual” no sentido de ser a mais utilizada no Brasil: Ré – Sol – Si – Ré (da corda mais grave para a mais aguda, soltas). A segunda afinação mais empregada no cavaquinho seria: Ré– Sol – Si – Mi. No Recôncavo Baiano, observamos ainda a utilização da afinação Ré – Sol – Dó# - Mi, que se assemelha à viola quando ajustada em uma das afinações tidas como sendo uma das preferidas por violeiros, a “treveça”, e que será descrita mais adiante.

violeiro que integrou o grupo Samba Chula Os Filhos da Pitangueira desde a sua fundação, confirmou (DOS REIS, 2008, 2007, 2006) que ele chegou a dominar várias afinações, durante uma fase de sua trajetória de vida enquanto era um violeiro desvinculado a grupos específicos. Com o passar do tempo, e também em função do fato de que os próprios cantadores de chulas que costumava acompanhar foram deixando de conhecer a variedade do repertório de sambas empregados nas diferentes afinações e tonalidades, Zé de Lelinha foi se restringindo a utilizar apenas a afinação empregada nas performances do grupo do qual fez parte até a sua morte. Em Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé, o violeiro Aurindo dos Santos, que toca com o grupo Samba Chula de Maracangalha, demonstra ter um grande conhecimento de outras afinações de viola, sendo que ainda toca outros instrumentos musicais cordofones como o cavaquinho, o violão e a sanfona. Quando lhe foi dada uma viola afinada em “natural” – diferentemente da afinação “paraguaçu” que costuma utilizar em sua viola - Aurindo demonstrou ter ainda mais intimidade com as posições de acordes e fraseados nesta.

Assim como Roberto Corrêa (2000, p.32-40), o presente trabalho pôde constatar que existem, às vezes, diversas possibilidades de nomenclatura para um mesmo tipo de afinação. Por exemplo, a afinação citada anteriormente – conhecida como no Recôncavo Baiano como “rio-abaxio” - em outras regiões do Brasil pode ser chamada também “oitavada”, “de ponto”, “guitarra inteira”, “guitarrinha”, “guitarra”, “violada”, “direta-fogo-de-guerra”, entre outros nomes. No Recôncavo encontramos também algumas variações de nomenclatura para uma mesma afinação, sendo que isto ocorre às vezes em locais não tão distantes uns dos outros. Assim, ainda a mesma afinação citada acima pode ser chamada “sol maior” em Cachoeira, e travessada”, em Simões Filho, cidades estas distantes pouco menos de 100 quilômetros uma da outra. Por outro lado, ocorre também que afinações diferentes sejam chamadas pelo mesmo nome, o que irá variar também de região para região. O nome de afinação que é mais comum de ser encontrado entre os violeiros do Recôncavo é o da “transverssa”, ou “travessa” ou mesmo “trevesa”, e que vai ser utilizado para identificar pelo menos umas três afinações distintas, em lugares diferentes.

Segundo contam os violeiros sambadores, o violão também pode ser “atravessado”, referindo-se à mesma afinação “travessa” citada anteriormente. Isto significa que o violão pode ser, em alguns casos, afinado diferentemente do convencional para este instrumento e afinado “como uma viola”, com outros padrões intervalares entre suas cordas. Nesta afirmação, João utiliza como exemplo a maneira como o cantor e compositor Raimundo Sodré – que tem o seu trabalho de composição bastante influenciado pelo samba chula de santo Amaro, e que às vezes, para interpretar algumas “chulas” em seu repertório que estão quase sempre na tonalidade de Ré maior ou Sol maior - afina o seu violão ajustando a sexta corda em Ré, em vez de Mi. No entanto, nenhuma das afinações

registradas neste trabalho como sendo “travessa” ou “treveça” corresponde à utilizada por Raimundo Sodré em suas apresentações ao vivo. Afinar um violão à semelhança de uma viola – ou seja, estabelecendo relações intervalares semelhantes às afinações usuais empregadas na viola, embora mantendo a diferença entre o número de cordas - é também um recurso que pode ser utilizado pelo tocador de violão, dentro do contexto dos sambas do Recôncavo Baiano, para suprir a falta de uma viola em uma performance.



Detalhe das mãos de Augusto Lopes - o “Nininho” - , ex-integrante do grupo Samba Chula de São Braz, de São Braz, distrito de Santo Amaro/BA, afina um violão de 12 cordas (da marca asiática Eagle), chamado popularmente no Recôncavo de “craviola”<sup>40</sup> e encordado apenas com 10 cordas, tal qual uma viola. Neste caso, das doze tarrachas do instrumento, duas ficam sem cordas. A utilização de violões afinados como violas também é mencionada por algumas pessoas no Recôncavo Baiano, certamente para suprir a falta da viola. Foto: Cássio Nobre.

Listaremos agora as quatro afinações registradas durante a pesquisa de campo deste trabalho, e que são atualmente as mais usadas em violas do Recôncavo Baiano. Quando transcritas musicalmente para o pentagrama, serão omitidas as duplas de cordas que soam uníssono. São elas:

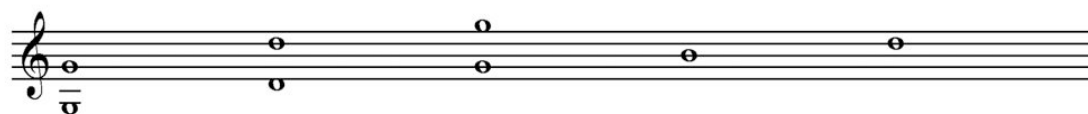
1. **Afinação “rio abaixo”, ou “sol maior”, ou “travessa”,** utilizada principalmente em Cachoeira e São Félix, no samba estilo “Barravento”, e em Simões Filho, no “Samba de Viola” e na “Dança de São Gonçalo” dali. É bastante utilizada, e permite uma interação bem

---

<sup>40</sup> O nome “craviola” é freqüentemente usado no Brasil para chamar qualquer violão de 12 cordas, embora seja originalmente o nome de um modelo específico de violão de 12 cordas produzido pelo fabricante de instrumentos de corda Rômulo Giorgio da Giannini durante um período nos anos 70, e à partir de um projeto desenhado pelo músico Paulinho Nogueira. O nome “craviola” foi dado por ele porque “idealizou produzir, uma mistura das vibrações metálicas do cravo com a expressão pungente e doce das violas sertanejas do Brasil” (DENYER, 1983, p.33).

fácil com o cavaquinho, que utiliza o mesmo padrão intervalar, conforme citado anteriormente. A rio abaixo, segundo Waddey, “proporciona consonância em todos os cinco pares livres” (WADDEY, 2006, p.111). Nela, entre o quinto e o quarto par de cordas há um intervalo de quinta; entre o quarto e o terceiro pares, intervalo de quarta; entre o terceiro e o segundo, uma terça maior; e entre o segundo par e o primeiro par – o da “prima excomungada”<sup>41</sup>, uma terça menor. Nesta afinação, quando todas as cordas soltas soam juntas, obtém-se um acorde maior “aberto”, que geralmente correspondente ao acorde de Sol maior ou outro mais próximo, a depender se a frequência de vibrações das cordas se aproxima mais ou menos de 440 hertz. Conforme citado anteriormente sobre esta afinação, as cordas do terceiro par podem ser dispostas em oitavas ou uníssono. Exemplos:

### 1.1 Afinação rio abaixo com terceiro par em oitavas



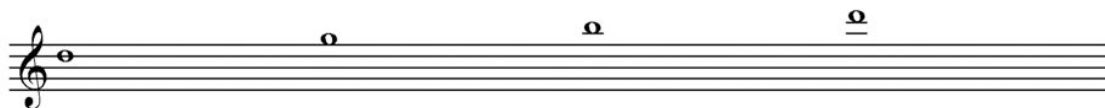
### 1.2 Afinação rio abaixo com terceiro par em uníssono



<sup>41</sup> A expressão “prima excomungada”, anotada por Waddey (2006, p.110-111) durante a sua vivência no Recôncavo Baiano refere-se à crença de que na Bahia,

a “prima” da viola (a ordem de cordas de afinação mais aguda) é ao mesmo tempo abençoada e maldita. No sertão do estado, afirma-se que a viola recebe os favores da Virgem Maria porque é o instrumento mais apropriado para o seu ofício. Mas, no Recôncavo, se diz que a prima foi excomungada porque Nossa Senhora não pôde resistir ao seu chamado, e uma noite desceu do altar para sapatear ao som da viola. História semelhante se conta de Cristo. Este teria sido obrigado a sair em busca de São João e São Pedro, que, despachados em missão terrena, terminaram envolvendo-se num samba de viola, desviando-se assim do objetivo. Tendo finalmente reencontrado os discípulos, o próprio Cristo tampouco resistiu, e, antes de seguir caminho, deu alguns passos ao som da viola.

### 1.3 Afinação usual do cavaquinho, semelhante à utilizada nas violas afinadas em rio abaixo



2. Afinação “paraguaçu”, “travessa”<sup>42</sup> ou “trevesa”, muito parecida com a “rio abaixo” citada anteriormente, sendo que a única diferença está no quarto par, afinado nesta um tom abaixo daquela. Assim, esta afinação apresenta a peculiaridade de formar, quando tocados juntos todos os intervalos formados entre seus pares de cordas, um acorde maior com uma quarta suspensa, representada pelo quarto par solto. Com esta afinação também é possível tocar utilizando uma meia-pestana nos três primeiros pares de cordas - que formam um acorde maior - enquanto o quarto e o quinto par ficam livres para o toque do polegar da mão que ponteia os dois acordes dos toques do samba chula da localidade - no caso, um acorde maior e o acorde com sétima dominante. Descrita por Waddey (2006, p.112), esta afinação forma uma tríade maior nas três primeiras ordens, “mas o quarto par é um tom inteiro mais grave do que o do rio abaixo, (...) entre o terceiro e o quarto pares, há uma quinta perfeita; entre o quarto e o quinto, uma quarta perfeita”. É citada<sup>43</sup> por violeiros de várias localidades do Recôncavo, mas foi registrada neste trabalho somente em Maracangalha. Segundo o construtor de instrumentos Antônio Carlos dos Anjos (DOS ANJOS, 2008) – o “Tonho de Duca”, que mora em São Francisco do Conde, mas nasceu e cresceu em Cachoeira – “você pode afinar [a viola machete ou o cavaquinho] em trevesa que é mais bonito... afinação de viola é trevesa... pelo

<sup>42</sup> Ralph Waddey (2006, p.113), acrescenta, em relação à aspectos da viola no recôncavo observados por ele no Recôncavo das décadas de 1970-1980, que:

Embora a maioria dos violeiros se limitem a apenas uma tonalidade na travessa, recursos consideráveis de ornamentação melódica e de complexidade rítmica derivam-se desta estrutura tão simples. Um sinal de domínio da viola (embora mais característico do sertão) é o domínio do toque “iúna”, que é executado somente em travessa. Uma das combinações ideais do conjunto de violas para o samba tradicional emprega uma machete em travessa para preencher o registro mais alto.

<sup>43</sup> Esta afinação foi identificada também em Franca, no interior de São Paulo, por Marina de Andrade Marconi Lima, com o nome de “meia-guitarra” (CORRÊA, 2000, p.37).

menos aqui [em São Francisco do Conde], ninguém conhece”. Por sua vez, o violeiro Vangival dos Santos Pereira, mais conhecido como “Vanjú”, que integra o grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo, de Amélia Rodrigues, afirma (PEREIRA, 2008): “Travessa eu não gosto não (...) eu acompanho quem toque, mas eu mesmo não gosto de tocar em travessa (...) um tom que só dá de meia noite em diante<sup>44</sup>?! Não é comigo!”. Ainda segundo este violeiro, esta afinação soaria melhor nas violas do tipo “regra-inteira”. Abaixo, temos a afinação “travessa” transcrita:



**3. Afinação “natural” ou “comum”,** conhecida por muitos violeiros em várias localidades. Esta afinação mantém o mesmo padrão intervalar da afinação do violão, embora a viola apresente somente cinco ordens de cordas. Seria correspondente, em termos de intervalos sonoros, a afinar um violão em sua afinação convencional (da sexta para a primeira corda: Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi), que não tivesse a sexta corda (Mi grave). Sobre esta afinação, Ralph Waddey (2006, p.113-114) afirma que “é a mesma do violão moderno, sem a sua corda mais grave, a sexta (e sem pensar em alturas absolutas). O termo ‘natural’ é usado tanto no sentido de ‘correto’ como de ‘nativo’ ”<sup>45</sup>. A facilidade de identificação com as posições de acordes mais utilizadas no violão faz com que a afinação natural seja preferida por aqueles tocadores que têm menos experiência na prática da viola e mais costume com o violão<sup>46</sup>. Tocar nesta afinação facilita muito a execução da viola num conjunto que apresente na formação o violão

<sup>44</sup> Ver capítulo 4.1.

<sup>45</sup> Ralph Waddey supõe que esta afinação tenha sido introduzida no Recôncavo Baiano por mestres de música europeus que ensinaram em Santo Amaro no século XIX, vindo a ser posteriormente absorvida pela população local e tornando-se parte de uma “música realmente baiana - isto é, onde elementos europeus e africanos combinaram-se numa forma local”.

<sup>46</sup> Ocorre que, segundo observado neste trabalho, nem sempre a pessoa que toca a viola em um grupo de samba do Recôncavo é reconhecido um “violeiro”. É, geralmente, uma pessoa mais jovem, que ainda está aprendendo a tocar, e não domina muito bem as diversas afinações da viola, ou que talvez conheça melhor a prática do violão ou do cavaquinho. Durante a pesquisa de campo, quando indagava sobre quem era o violeiro em determinado grupo de samba, algumas vezes me respondiam que o grupo não tinha um ‘violeiro’, mas “um ‘rapaz’ que tocava a viola”, ou seja, um aprendiz de violeiro. (ver capítulos 3.5 e 4.3)



e a viola, pois terão em comum todas as posições de acordes da quinta ordem mais grave para a mais aguda, podendo o instrumentista mais experiente servir de modelo de visualização para o outro menos experiente. Novamente, o violeiro Vanjú (PEREIRA, 2008) afirma: [Com a viola em afinação] “natural me chame pra brincar que é comigo”. Nessa afinação, normalmente, é mais “fácil” para o violeiro tocar em um maior número de tonalidades. Transcrita para o pentagrama ela soaria:



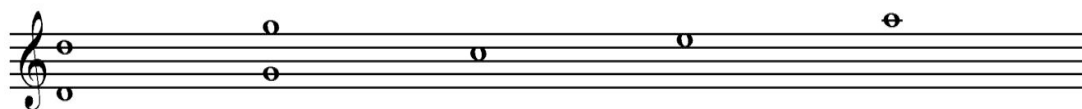
**4. Afinação “natural do machete”,** compatível com a “natural” citada anteriormente por apresentar uma distribuição intervalar semelhante, sendo que o instrumento vai soar aproximadamente uma quinta acima da afinação padrão de um violão comum ou de uma viola afinada em “natural”. Vanjú, nos dá outra vez o seu depoimento sobre as afinações das violas nos sambas do Recôncavo: “Machetinho? [É afinado em] natural pra nós vê trincar, rapaz!” O violeiro Zé de Lelinha (DOS REIS, 2008) também confirmou a importância da afinação natural no machete, porque “igual a natural num tem... natural afina com qualquer violão, (...) qualquer instrumento de corda, ela afina”. De acordo com José Afonso Gomes, o “Zeca Afonso” (GOMES, 2007) - coordenador e cantador do grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde - a viola machete de São Francisco do Conde é afinada juntamente com o violão: “a viola... é afinada em natural... e o violão também... agora (...) a prima do violão é afinada na requinta do contrabaixo da viola”. Deste modo, a “prima do violão” é a sua primeira corda, convencionalmente afinada em Mi, e deve ser afinada igual à requinta do contrabaixo<sup>47</sup> da viola, ou seja, o quinto par do machete, que também seria afinado em Mi. Como o machete apresenta o mesmo padrão intervalar que na afinação do violão, teríamos das cordas mais graves para as mais agudas: intervalos de quarta entre o quinto e o quarto par, entre o quarto e o terceiro, e entre o segundo e o primeiro par de cordas; intervalo de terça maior entre o terceiro e segundo par. Transcrito, teríamos:

---

<sup>47</sup> A “requinta do contrabaixo” seria a corda mais aguda do par de cordas mais grave da viola.



No entanto, e principalmente segundo depoimento do violeiro José Vitório dos Reis, o “Zé de Lelinha”<sup>48</sup> – integrante do mesmo grupo que Zeca Afonso - o par de cordas mais grave do machete deve ser afinado em Ré, e não em Mi, para daí, sim, seguir o mesmo padrão intervalar de afinação do violão citado. Isto também está de acordo com o que foi transcrito por Wagner Campos (2006, p.37), e reproduzido abaixo:



Ralph Waddey observou na década de 1980 uma tendência de se afinar as violas machete em associação com outras violas, já que a formação com duas violas em um conjunto de samba com viola deveria ser bastante usual na época em que realizou seus estudos. Hoje isto não vêm mais acontecendo, fato este que se deve muito provavelmente à escassez de violeiros e de violas disponíveis. Mas, segundo ele descreveu (WADDEY, 2006, p.116):

O executante da viola maior afina a sua “prima”, posta uma quarta mais grave, em uníssono com a “segunda” da machete. Para afinar uma quinta mais grave, o instrumento maior afina a sua “segunda” uma oitava mais grave do que a “prima” do instrumento menor. Afinadas em “natural”, em qualquer altura, as “primas” tanto do instrumento menor como do maior são chamadas “Mi”. A “segunda” é sempre “Si”, a terceira ordem “Sol”, a quarta “Ré” e a quinta “Lá”. Conseqüentemente, com a sua “segunda” afinada em uníssono com a prima do machete, o tocador da três-quartos deve tocar a sua terceira, a que chama “Sol”, quando a última faz soar a sua quarta ordem, chamada “Ré”.

---

<sup>48</sup> Foi possível confirmar mais uma vez o depoimento de Zé de Lelinha à respeito da afinação mais frequentemente utilizada no machete quando ele falou da dificuldade em se conseguir atualmente – quando não se encontra tão facilmente rolos de arame fino à venda – cordas para “curduá” (encordoar) o machete. Como ele soa mais agudo do que uma viola ou violão “em natural”, a espessura de suas cordas deve ser (deve ter sido) mais fina do que o padrão de encordoamentos atualmente disponível em larga escala no mercado, o qual segue os padrões de afinação e espessura de cordas da viola caipira das regiões Centro-Sul do Brasil.

Podemos deduzir disto que há realmente uma tendência em se “afinar” os instrumentos de corda no Recôncavo independentemente da nota “real” que ele produz (segundo o conceito de que lá vibra em 440 hertz), já que a prima do violão ao invés de soar a nota mi, poderia estar ‘na realidade’, soando o ré, indicando que a afinação deste estaria toda um tom abaixo de um padrão de afinação baseado na teoria musical ocidental. A viola vai ser afinada então comparada à este instrumento, mostrando mais uma vez que o que importa aqui são as relações intervalares entre os pares de cordas da viola. Ocorre ainda, neste caso, que as posições de acordes serão ainda as mesmas conhecidas tanto pelo violeiro quanto pelo “violonista”, no caso específico deste grupo de samba chula. Zeca Afonso (GOMES, 2007) esclarece: “a viola ponteia o samba em Ré maior, e o violão marca em Lá”. Isto significa também que ele está tomando como referencial, na realidade, o posicionamento de acordes gerado pela afinação do violão, principalmente quando chama de “Ré maior” o acorde que no violão se chamaria “Lá maior”.

Como se percebe, os depoimentos dos próprios sambadores podem confundir o pesquisador desavisado, já que em momentos diferentes uma mesma pessoa pode dar depoimentos que apontam para direções diferentes. Muitas vezes, os conceitos “ocidentalizados” de música de pesquisadores com formação “exclusivamente acadêmica”, faz com sua percepção sobre um fato sonoro se torne também um tanto “rija”, não permitindo distinguir até que ponto vão os conceitos de música desenvolvidos pelos próprios violeiros (ver capítulo 3). Os conceitos de “afinação padrão de violão”, aqui, também são “flexíveis”, já que vimos que este violão, pelo menos, é afinado todo ele aproximadamente um semitom ou um tom abaixo do que o faria um violonista, afinando por diapasão ou com auxílio de um afinador eletrônico.

### **2.3 CLARINDO DOS SANTOS E A “RE-INVENÇÃO” DA TRADIÇÃO DE CONSTRUIR VIOLAS NO RECÔNCAVO BAIANO**

Ralph Waddey (1980, 1980a, 1981, 2006) relata em seu trabalho sobre a viola de samba que existiam no Recôncavo Baiano três modelos<sup>49</sup> específicos de violas de dez cordas: a viola chamada “viola comum”, “viola paulista”, “regra-inteira” ou simplesmente, viola; a viola “três quartos”; e a viola “machete”, também chamada simplesmente “machete”. Essas denominações às vezes se confundem dentro da própria explicação dos violeiros sambadores, gerando um certa confusão na tentativa do pesquisador em classificá-las em diferentes “modelos”. O que acontecia, até bem pouco tempo atrás, era que estes “modelos” de viola alternavam-se entre si na preferência dos violeiros ou dos grupos de samba de viola e, ao que parece, podiam ocorrer simultaneamente em uma ou mais localidades. Hoje, praticamente só se utilizam nos sambas do Recôncavo Baiano um destes “modelos” de viola: a viola industrializada.

A viola do tipo machete, e também a viola três quartos, são ambas violas de construção artesanal, e estão gradualmente deixando de ser utilizadas em grupos de samba do Recôncavo Baiano. A viola três quartos, por exemplo, só é encontrada no município de Amélia Rodrigues, onde tem lugar garantido no conjunto instrumental do grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo. Menos delicada não é a situação da viola machete. De acordo com o levantamento feito pelo Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano<sup>50</sup> (SANDRONI, 2006, p.43),

O machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador. Em Cachoeira e na região que se estende desta cidade em direção ao Sul e ao Vale do Jequiçá, não se encontrou menção ao instrumento, sendo usada, quando era o caso, a viola paulista. Esta é também usada na região do machete, onde, no entanto, a preferência por este é manifesta, e acentuada por sua atual raridade.

Ainda nesta última pesquisa citada, foi registrada a existência de apenas cinco machetes em todo o Recôncavo. Um na cidade de Saubara, danificado; outro em São Francisco do Conde, de propriedade de Zeca Afonso, coordenador do grupo de Samba Chula os Filhos da Pitangueira, mas que é tocado há mais de quarenta anos pelo violeiro Zé de Lelinha; outros dois estavam em

---

<sup>49</sup> O violeiro Aurindo de Jesus (2008), de Maracangalha, identificou a minha viola como sendo “nortista”, já que ela foi feita na Paraíba, daí então a reconhecendo como sendo de uma outra categoria: “nortista” ou “de repentista”. Esta viola em questão é de confecção artesanal, feita por Francisco de Souza, de Campina Grande/PB, embora o seu modelo lembre bastante uma viola industrializada. Talvez as violas de repentista, por apresentarem número e disposição de cordas diferentes das violas do Recôncavo, e por executarem um repertório específico, sejam reconhecidas pelos sambadores como outra categoria de viola, ou mesmo um outro instrumento.

<sup>50</sup> O Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano não cita a existência da viola três quartos em Amélia Rodrigues, embora tenha incluído esta cidade em sua delimitação de Recôncavo Baiano.

Maracangalha, guardados - mas sem estarem sendo utilizados, principalmente por falta de cordas - por integrantes do grupo Samba Chula de Maracangalha; e o último estava em Mar Grande, na Ilha de Itaparica, em posse de Gerson Francisco da Aunciação, o “Mestre Quadrado” (falecido em 2005), do Samba Tradicional da Ilha, o qual, no entanto, não tocava o instrumento, “mas guardava-o com muito ciúme porque pertencera a violeiro conhecido como “Chico da Viola”, oriundo de Santiago do Iguape (...) com quem fez sambas durante muitos anos e que, ao falecer, deixou-lhe o instrumento como herança” (SANDRONI, 2006, p.44).

No decorrer deste trabalho - Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano - foram encontrados os mesmos exemplares antigos de violas machetes citados anteriormente, exceto um<sup>51</sup>, e mais outros também no município de Amélia Rodrigues. Nas cidades de Maracangalha e São Francisco do Conde, algumas das antigas violas machete são preservadas pelos sambadores mais velhos como uma “raridade”, de um tempo em que o samba era mais “autêntico”. Por outro lado, a preferência por este modelo de viola seguramente se restringe apenas a estas localidades pois, como insinuaram integrantes de grupos de samba de São Félix<sup>52</sup>, os machetes “não afinam bem”, principalmente quando utilizam as craveiras de madeira<sup>53</sup>. Ali, assim como em Cachoeira, Santiago do Iguape e Pitanga dos Palmares, utilizam-se as violas industrializadas, das marcas Giannini ou Rossini.

Por força de mudanças que vêm ocorrendo em suas comunidades - neste caso, a falta de construtores de violas artesanais na região, chamadas por José Honório da Cruz (2008), o “Zezinho da Viola”, de “violas de marceneiro” ou “de carregador” - os violeiros foram levados à procura de alternativas para suprir a falta de instrumentos adequados, substituindo gradualmente as violas artesanais pelas violas industrializadas. Uma explicação para esta preferência está no fato de que hoje em dia é cada vez mais fácil encontrar violas industrializadas disponíveis no mercado, incrementado

---

<sup>51</sup> Segundo soubemos através de Aurinda Francisca da Anunciação (2008), irmã do “Mestre Quadrado”, este instrumento foi roubado após a sua morte, em sua própria casa, na Ilha de Itaparica.

<sup>52</sup> Talvez haja um certo sentimento de “descontentamento” nesta afirmação, por parte de integrantes de grupos desta cidade, com o fato de o machete, representado pelo único grupo que ainda o utiliza em suas apresentações - o Samba Chula Os Filhos da Pitangueira - ter sido alvo de medidas de salvaguarda propostas pelo Iphan, quando da declaração do Samba de Roda como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco. Sambadores desta cidade questionaram principalmente o investimento feito para se construir novos machetes e dar oficinas deste instrumento, como parte das medidas de salvaguarda propostas pelo Iphan, enquanto gastos com outras necessidades poderiam ter sido priorizados. (ver capítulo 4.4).

<sup>53</sup> As craveiras das violas do Recôncavo Baiano são peças de madeira feitas com minúncia, e são responsáveis por ajustar e manter a tensão das cordas. Nas violas industrializadas, e também nas violas artesanais que passaram a seguir os padrões de construção estabelecidos à partir da disseminação das tais violas industrializadas, utiliza-se tarrachas de metal.

principalmente pela crescente demanda por estes instrumentos nas regiões Sul-Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. A preferência generalizada por violas feitas com tarrachas de metal é também justificada pela maioria dos violeiros em função de sua melhor adaptação às mudanças e ajustes de afinação. É muito mais rápido e prático afinar uma viola deste tipo do que uma viola de craveiras.



Detalhe das craveiras de um machete. Este sistema de ajustar a afinação das cordas é considerado mais “difícil”, ou “demorado” pelos atuais tocadores de viola nos sambas do Recôncavo Baiano. Por isso, e pela facilidade mecânica que apresenta para o ajuste a tensão das cordas, o sistema de tarrachas de metal tem a preferência da maioria destes violeiros. Foto: Cássio Nobre.

A viola industrializada utilizada no Recôncavo é chamada por Waddey (2006), por outros pesquisadores que conduziram estudos posteriores, e por alguns sambadores entrevistados neste trabalho de “viola paulista”. A utilização desta denominação é explicada por eles pelo fato destas serem fabricadas em série na região Sudeste. No entanto, é preciso ter bastante cautela em associar de imediato o nome “viola paulista” com a viola industrializada. Em seu trabalho sobre o caixara paulista e sua produção musical, Kilza Setti (1985, p.155) atenta para o “efeito negativo” que começa a ser sentido na prática musical caixara com “o desaparecimento progressivo da ‘viola paulista’, chamada ‘caipira’ pelos caixaras: de pequenas dimensões, cintura bem acentuada e cinco cordas duplas.”

Ali, vemos que a “viola paulista” é a viola artesanal naquela região (litoral de São Paulo). E mais, ela tem aproximadamente as mesmas dimensões que a viola machete ainda encontrada no Recôncavo Baiano. Em um relato feito para este trabalho de pesquisa, o violeiro Zé de Lelinha afirma que “no seu tempo” ainda se podia ver quem tocasse “violas paulistas”, nome esse que vinha escrito em uma etiqueta dentro do instrumento. Logo, é bem possível que exemplares destes modelos de violas também circulassem da região Sudeste em direção ao Recôncavo, e vice-versa.



Na figura acima, vemos alguns modelos de violas produzidos artesanal ou industrialmente no Brasil. A viola pequena, terceira da esquerda para a direita, e que se parece muito com um machete do Recôncavo Baiano, é uma “viola de fandango”, comum no litoral de São Paulo e do Paraná<sup>54</sup> (CORRÊA, 2000, p.26-27).

Mas, todas as violas tomadas como modelo de descrição<sup>55</sup> por Ralph Waddey foram fabricadas pelo falecido artesão e violeiro Clarindo dos Santos (1922-1980), também conhecido como “Clarindo da Viola”. De acordo com o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.66), Clarindo foi o mais “célebre” construtor de violas do Recôncavo. Já no ano de 1976, Waddey havia constatado que Clarindo era então um dos poucos fabricantes de viola ativos na região de São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação. Ele, que além de violas também fabricava cavaquinhos e violões, vendia seus instrumentos em barracas de feiras municipais

<sup>54</sup> Segundo Câmara Cascudo (1972, p.384) “em São Paulo dizem fandango uma dança aproximada do cateretê e outras vezes sinônimo da chula”.

<sup>55</sup> As formas (peças de madeira que servem para moldar as violas durante a sua construção) utilizadas por Clarindo para construir suas violas acabaram sendo dadas, após sua morte, ao próprio Ralph Waddey. Este fato nos remete à questão de como julgar que os artefatos pertencentes à uma determinada tradição ou cultura acabem por permanecer sob a guarda de representantes de outras culturas, à partir da alegação de que sem essa intervenção parte da “memória” ou a “tradição” desta cultura se perderia.

desta região. Neste trabalho de pesquisa conseguimos levantar o nome de outro construtor de violas que trabalhava na região de São Francisco do Conde, em um período anterior à Clarindo. Chamava-se Agostinho Valentim e, segundo Zeca Afonso (GOMES, 2007), ainda pode haver algum exemplar de uma viola construída por ele em Santo Amaro.

Clarindo dos Santos, segundo contam pessoas que o conheceram de perto, era também um exímio violeiro. No entanto, ele conseguiu mais prestígio nesta região principalmente através de suas obras - as violas - e especialmente após a sua morte, quando aparentemente nenhuma outra pessoa de sua família, passou a se dedicar à construção de violas. Suas violas são hoje, por isso mesmo, artigos raros. E não há como negar que as violas de Clarindo são de uma qualidade técnica na construção e sonoridade tais que impressionam, até os dias de hoje, os músicos mais exigentes. Roberto Mendes (2007), ao lembrar o timbre “único” das violas de Clarindo durante uma entrevista para este trabalho, é enfático: “o som [da viola] era bem melhor do que hoje! Não é romantismo não, era melhor!”.

As violas de Clarindo eram geralmente feitas seguindo dois “modelos” estabelecidos, com variações de tamanho entre si: o “machete” e a “três quartos”. Descrevendo um machete que adquiriu deste construtor, Waddey dá-nos as suas seguintes medidas: cerca de 76 centímetros de comprimento, sendo cerca de 18 centímetros de regra, aproximadamente 12 centímetros de cintura, cerca de 22 centímetros na parte mais larga do corpo (bojo) e aproximadamente 17 centímetros de largura na parte menor do bojo. Já a viola três quartos que lhe serve de modelo descritivo tem as seguintes dimensões: 89,5 centímetros de comprimento; 23 centímetros de regra; cintura com 15 centímetros; bojo superior com 20 centímetros e bojo inferior com 29,5 centímetros. A largura da caixa de ressonância e o diâmetro da abertura circular (boca) do tampo desta viola, assim como no machete, são de aproximadamente 6 centímetros. A regra destas violas apresenta geralmente dez trastes<sup>56</sup> de bronze ou de cobre – mais baratos, portanto mais comuns - ao longo do braço, espaçados em numa proporção métrica capaz de produzir entre si, a “grosso modo”<sup>57</sup> (WADDEY, 2006, p.108)

---

<sup>56</sup> Citando modelos produzidos por outros dois conhecidos fabricantes de violas do Brasil - Zé Coco do Riachão, de Montes Claros/MG, e Miguel José Gonçalves, o “Paizinho”, de Pombal/PB -, Corrêa (2000, p.30) coloca que as denominações regra inteira, três quartos e meia regra especificam violas com, respectivamente, 16 a 18 trastes, 15 trastes, e 10 a 14 trastes.

<sup>57</sup> A afinação “precisa” - segundo os “padrões ocidentais” de harmonia - da viola e outros instrumentos de corda que possuem trastes é determinada pelo cálculo de proporções que relaciona intervalos e comprimento vibrante da corda. É possível fazer correções de afinações em violas que apresentem trastos colocados de modo “impreciso”, segundo tais padrões, ajustando-se a tensão das cordas de maneiras diferentes, variando a depender da região do braço em que será executada a música. Este procedimento chama-se “temperar” a viola (CORRÊA, 2000, p.43). Quando se “tempera” a afinação da viola para ser executada em uma determinada região, ela fatalmente irá soar “desafinada” em outras regiões



intervalos de segunda menor. Outros trastes, de metal ou madeira de lei podem ser fixados também no tampo de ambos os tipos de instrumento, tal qual ocorre em outros modelos de viola de outras regiões do país.

O machete que possuía Mestre Quadrado tinha um acabamento mais próximo ao de violões e cavaquinhos modernos, com tarrachas de metal ao invés de cravelhas de madeira, indicando haver ocorrido tal mudança na forma de construção destes instrumentos, já que havia sido construído por Clarindo dos Santos, segundo se pode constatar através de um selo dentro do instrumento indicando o nome do construtor. Os machetes de Maracangalha, sejam de craveiras ou de tarrachas, também foram feitos por Clarindo, e também apresentam a maneira característica da disposição dos detalhes ilustrativos no seu tampo.

A madeira mais utilizada na construção de violas no Recôncavo é, para o tampo da caixa de ressonância, o “pinho”. Outra madeira citada como boa para a utilização na construção do tampo é a “paraíba”. O “cedro” e o “jacarandá”, embora mais raros e caros, são reservados para o fundo e os lados. Esta última madeira, mais dura, é também a preferida para a construção da regra e das craveiras. Os detalhes na forma de pequenos losangos ou flores que costumam enfeitar o tampo e a borda das aberturas circulares das violas de Clarindo são feitos com madeira de Piaçava (WADDEY, 2007, p.109). Se diz ainda, no Recôncavo Baiano, que a madeira da árvore do Jenipapo é também muito boa para fazer instrumentos.



Detalhe da construção e da decoração de uma viola machete feita por “Tonho de Duca”, segundo molde e especificações de um instrumento feito por Clarindo dos Santos. Foto: Cássio Nobre.

---

do braço do instrumento. Isto talvez tenha relações com o fato de que alguns “toque” de viola sejam executados em regiões específicas do braço da viola, para que dessa maneira possam soar mais “afinados” (ver capítulo 3.7).

É curioso notar que em diversos contextos culturais se “personificam” os instrumentos musicais, o que ocorre também com as violas do Recôncavo quando lhes são atribuídos “personalidades” e nomes femininos, ou quando se lhe comparam as “curvas” da madeira com as “curvas do corpo da mulher” (ver capítulo 4.1).

Outra característica interessante a respeito da construção das violas de Clarindo é que elas apresentam uma maneira de afixar as cordas ao instrumento, descrita como um legado dos “antigos” por João da Viola, na década de 1980, quando da investigação de Tiago de Oliveira Pinto no Pilar e na Ilha do Dendê, em Santo Amaro (1991, p.115). Consiste em prender todas as dez cordas da viola artesanal não em um cavalete colado ao tampo, como no caso das violas atuais, industrializadas, mas sim em pregos inseridos na lateral oposta ao cravelhal, na base do bojo mais largo do corpo do instrumento (ver figura seguinte).



Detalhe do mesmo machete da figura anterior, mostrando a forma como se prendem as cordas, à partir de pregos fixados no fundo do instrumento. Foto: Cássio Nobre.

Esta forma de “encordar” o instrumento foi identificada também semelhantemente em outros instrumentos cordofones em certas regiões da África Ocidental e Central, por autores como o próprio Tiago de Oliveira Pinto (Ibid), Gehard Kubik (1997, p.386-388) e J. H. Kwabena Nketia (1974, p.104). Em outras regiões do Brasil, até meados do século XX, ainda era possível encontrar violas construídas de maneira artesanal seguindo as mesmas linhas destes padrões de construção mais “antigos”, principalmente à partir da experiência de famílias de construtores que, adotando métodos de transmissão oral de conhecimentos, perpetuavam o ofício de construir violas. Travassos (2006, p.115), ao afirmar que “havia no Rio de Janeiro, em meados do século XVIII, uma “Rua das Violas”, onde fabricantes desse e de outros instrumentos se haviam instalado”, nos dá pistas seguras de quão

grande foi o raio de alcance da presença e importância da viola, mesmo na zona urbana, durante este período da história do Brasil.

Na medida em que viola tornou-se relativamente bem difundida entre diversos setores da população brasileira das zonas urbana ou rural, novos fabricantes foram surgindo e imprimindo pequenas modificações na forma de se construir violas no Brasil, aproximando-a mais ainda das referências “estéticas” do violão, introduzido aqui entre os séculos XVIII e XIX. Neste sentido, Corrêa (2000, p.23) conclui que,

A confecção de violas artesanais foi entrando em declínio à medida que a produção em série começou a disponibilizar, no mercado, violas a preços mais acessíveis. No início do século XX, já começavam a se estabelecer em São Paulo – SP fábricas especializadas na construção de instrumentos musicais. Estas fábricas, a partir de sua experiência na fabricação de violões e de inovações nas técnicas de construção, com o tempo, foram realizando, também, modificações em suas violas, diferenciando-as dos modelos tradicionais.

A viola passou a ser produzida em série na região sudeste do Brasil à partir do início do século XX, por fabricantes como Gianinni, Rei dos Violões, Di Giorgio e Del Vecchio<sup>58</sup>. Sobre este fato e suas implicações na construção de instrumentos artesanais Kilza Setti (1985, p.155) dá mais detalhes:

Com o advento da chamada “música sertaneja”, as grandes fábricas de São Paulo (Giannini, Del Vecchio, Di Giorgio, Rei dos Violões) interromperam a produção das violas do tipo “paulista” ou “caipira” [que aparentemente já vinham sendo inseridas na linha de produção em série, seguindo os padrões artesanais], substituindo-as pelas grandes, quase com as dimensões do violão, ditas “sertanejas”, que lhes garante maior vendagem, pois são as preferidas das duplas sertanejas que atuam em programas de rádio e estão já estereotipadas na produção de uma música que atende aos interesses das gravadoras.

---

<sup>58</sup> De acordo com Henrique Pinto (2008):

o trabalho de lutheria foi gradativamente evoluindo e iniciado pelos primeiros luthiers que chegaram ao Brasil no início do século XX. Tranquilo Giannini e Romeu Di Giorgio deram origem às duas maiores fábricas de violão do Brasil, mas antes de se tornarem indústrias eles faziam seus instrumentos artesanalmente. Seus violões foram usados por violonistas de renome como Agustín Barrios, que usava um Di Giorgio, além de que violonistas populares e eruditos de todo o Brasil tinham seus violões Giannini e/ou Di Giorgio.



Na figura acima, o violeiro “Zé de Lelinha”, integrante do grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde/BA, falecido em Setembro de 2008. Ele tocou várias décadas de sua trajetória como violeiro com um machete fabricado por Clarindo da Viola, possivelmente entre as décadas de 1940-1960. (Foto: Bernardo Rozo).

Na cidade de Amélia Rodrigues, situada a 90 km de Salvador, e mais ou menos nos limites do Recôncavo Baiano em direção à cidade de Feira de Santana, vive um construtor de violas chamado José Cupertino Bernardo dos Santos, de 74 anos, também conhecido como “Zé Carpina”. Ele conta (DOS SANTOS, 2008) que começou aprender a construir violas com 14 anos, aprendeu o ofício de fazer violas e cavaquinhos ainda na década de 1940, com o violeiro e construtor “Zeca Coelho”, quando este era modelador da Usina de Açúcar Itapetingui. Observando e aprendendo com o trabalho deste, começou a construir seus próprios instrumentos, tais como violas três quartos, banjos e cavaquinhos. Zé Carpina, já adulto, também trabalhou como modelador, na Fundação São Roque. Nunca aprendeu a tocar viola, mas apenas a afiná-las, sempre em “natural”. É um grande conhecedor das madeiras, sabendo distinguir o seu “âmago” e descobrir aquelas que são boas madeiras e que dão o melhor som para a construção de um instrumento musical, tais como: o cedro (para as ilhargas), pinho e paraíba (para o tampo e o fundo), jacarandá (para a regra). Até suas próprias ferramentas de trabalho são feitas por ele. Ele afirma (Ibid) que seus instrumentos nunca tiveram “procuração”, ou seja, nunca construiu violas em grande quantidade porque não havia procura por estas na sua região. Recentemente, no entanto, vem recebendo encomendas de violas por pessoas da região (a exemplo de Gerásimo Mendes Monteiro, o “Geo”, coordenador do grupo Samba de Roda Raízes da Cultura

Negra do Recôncavo, de Amélia Rodrigues), interessadas em resgatar a tradição da viola nos sambas do Recôncavo Baiano.

Recentemente, outro construtor de instrumentos, chamado Antônio Carlos dos Anjos - o “Tonho de Duca” - passou a fabricar machetes em São Francisco do Conde, por encomenda, com tarrachas de metal ou cravelhas de madeira, e também seguindo um padrão de medidas que toma como referência as violas de Clarindo. Tonho de Duca teria aprendido o ofício da marcenaria com o seu pai, o qual também construía instrumentos. Convidado para participar de uma das etapas do plano medidas de salvaguarda do ofício de fazer violas machete no Recôncavo Baiano, Tonho de Duca foi o responsável pela construção de três machetes encomendados e financiados pelo Iphan. Um destes instrumentos se encontra em exposição na Casa do Samba, em Santo Amaro. Ultimamente, e devido à fatos como a exposição proporcionada pela publicação do Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano e a circulação do grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira entre os anos de 2004-2006, Tonho de Duca vem sendo cada vez mais requisitado para construir réplicas de violas machete, e recebendo encomendas destes instrumentos até de outros estados do Brasil. Embora trabalhe com todo tipo de serviços relacionados com a marcenaria, a maior preocupação dele no momento é a de que seu trabalho como construtor de instrumentos seja reconhecido. Ele não quer ser considerado apenas um “carpinteiro que faz violas”, mas sim um luthier, e ainda faz questão de afirmar que (DOS ANJOS, 2008), segundo ele, somente ele fabricaria atualmente machetes no Recôncavo.



Fachada da oficina de instrumentos de Antônio Carlos dos Anjos, o “Tonho de Duca”, em São Francisco do Conde. Foto: Bernardo Rozo



“Tonho de Duca”, em sua oficina, com um machete de craveiras construído por ele. Ele fabrica regularmente violas machete sob encomendas de pesquisadores, colecionadores, músicos do Brasil e do exterior, e de instituições públicas como o Iphan. Foto: Cássio Nobre.



José Cupertino dos Santos, o “Zé Carpina”, em sua oficina na cidade de Amélia Rodrigues, e com uma viola três quartos de craveiras construída por ele. Ele fabrica violas deste modelo para integrantes do grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo Baiano, do mesmo município. Foto: Cássio Nobre.

### 3 VIOLAS, SAMBAS E O RECÔNCAVO BAIANO

#### 3.1 O RECÔNCAVO BAIANO

O Recôncavo Baiano<sup>59</sup> é, literalmente, a faixa de terra que circunda a Baía de Todos os Santos. Ali deságuam três importantes rios, os quais no passado, antes da grave degradação ambiental que vêm sofrendo, representavam o mais eficiente meio de circulação de produtos e pessoas de diversas localidades e cidades do Recôncavo e do interior da Bahia em direção à capital Salvador. São eles: o rio Jaguaripe, o rio Subaé e o rio Paraguaçu. Em função desta importante determinante geográfica, foi enorme a importância do Recôncavo Baiano na formação política, social e econômica do Estado da Bahia entre os séculos XVI e XX. Foi nesta região, por exemplo, que se deu a mais longa resistência ao domínio português durante o processo de independência do Brasil, culminando com o desfecho favorável aos baianos e brasileiros à 2 de julho de 1823.

A cidade de Salvador era, no período colonial, uma das zonas mais populosas do Brasil e do mundo, fruto das intensas movimentações comerciais em torno dos recursos produzidos no Recôncavo e exportados principalmente para a Europa. Com a facilidade de penetração humana nesta região e do apogeu e declínio da economia do gado, das lavouras de cana de açúcar e do fumo, foram surgindo diversos aglomerados urbanos. A primeira vila estabelecida no Recôncavo foi a de Jaguaripe - então uma das principais entradas do litoral para o sertão - e que fornecia grande parte da lenha de que os engenhos necessitavam para produzir o açúcar. Estas lavouras foram sustentadas pelo sistema escravista de portugueses sobre indígenas, primeiramente, e em seguida também de portugueses sobre africanos. Segundo descreveu Sandroni (2006, p.26), o Recôncavo foi “uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muito africanos e indígenas.”

É verdade que ocorreram conflitos de resistência durante o período da escravidão indígena – como é o caso das “santidades” indígenas, uma “religião dos oprimidos” e de cunho sincrético-messiânico que almejavam por fim ao jugo da escravidão na região entre os séculos XVI e XVII - e durante o apogeu da escravidão africana – no caso, a revolta dos Malês (em 1835), a qual teve no Recôncavo um de seus pontos de apoio (SCHWARTZ, 1995, p.54-56), (REIS, 1986). Mas, por outro lado, as suas populações viveram durante séculos uma relativa constância de condições que permitiu

---

<sup>59</sup> Embora se trate de uma representação geográfica, o Recôncavo Baiano representa mais um conceito histórico do que uma unidade fisiográfica (SANTOS apud SANDRONI, 2006, p.25).

o surgimento e a manutenção de modos de vida, costumes e tradições somente encontradas ali, concentrando uma diversidade de referências culturais que convergiam à partir de diversas origens, e responsável “pelo ethos atribuído, fora e dentro do estado, ao povo baiano” (SANDRONI, 2006, p.17). Nas palavras de Roberto Mendes (MENDES, 2007), o Recôncavo é “uma grande nação” e uma das maiores “encruzilhadas étnicas” que ocorreu no Brasil. E continua: o povo do Recôncavo é “muito pobre mas não é miserável; é humilde mas não é subserviente”.

Os primeiros engenhos de açúcar foram implantados ainda no século XVI, e alguns, transformados em Usinas de refino de açúcar, funcionaram até pouco mais de meados do século XX. À partir do início da exploração do petróleo, em meados do século XX, e da implantação do Pólo Petroquímico da Bahia na década de 1970, a região passa a sofrer grandes transformações a nível social, principalmente com o avanço da tecnologia e do turismo<sup>60</sup> que, ao mesmo tempo em que apontam para valores como “modernidade”, “progresso”, “desenvolvimento”, comprometem com a poluição, atividades de subsistência extrativista milenares, como a pesca. Em 2007, por exemplo, um grave acidente ecológico nas águas da Bahia de Todos os Santos - provocado possivelmente pela ploriferação de algas tóxicas que se desenvolvem em ambientes poluídos por dejetos industriais - prejudicou durante meses as comunidades pesqueiras e marisqueiras no seu entorno em função da proibição preventiva da pesca no local.

Comentando outros fatores que vem contribuindo para a decadência econômica do Recôncavo, Sandroni (2006, p.75) acrescenta que esta,

embora iniciada no século XIX, ainda aumentou, entre outras razões, devido à construção, nos anos 1970, da rodovia unindo Salvador a Feira de Santana. Esta rodovia passa na fronteira Norte do Recôncavo e tornou-se a via preferida para o fluxo de produtos agrícolas do interior do Estado em direção à capital. Assim, o comércio, as feiras e o ir-e-vir de embarcações nos rios do Recôncavo - sobretudo o Paraguaçu - e na baía de Todos os Santos foram reduzidos consideravelmente, o que agravou a estagnação econômica e acentuou o êxodo da população para a capital do Estado e para o Sul do país.

Hoje, o Recôncavo Baiano compreende os municípios de Conceição do Almeida, Sapeaçu, Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Salinas da Margarida, Muniz Ferreira, Nazaré, São Felipe, São Félix, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Muritiba, Cachoeira, São Félix, Maragogipe, Santo Amaro, Saubara, Conceição do Jacuípe, Terra Nova, Amélia Rodrigues e

---

<sup>60</sup> Há agora mais uma categoria de turismo operando na Bahia: o “turismo étnico” (ver capítulo 4.4).

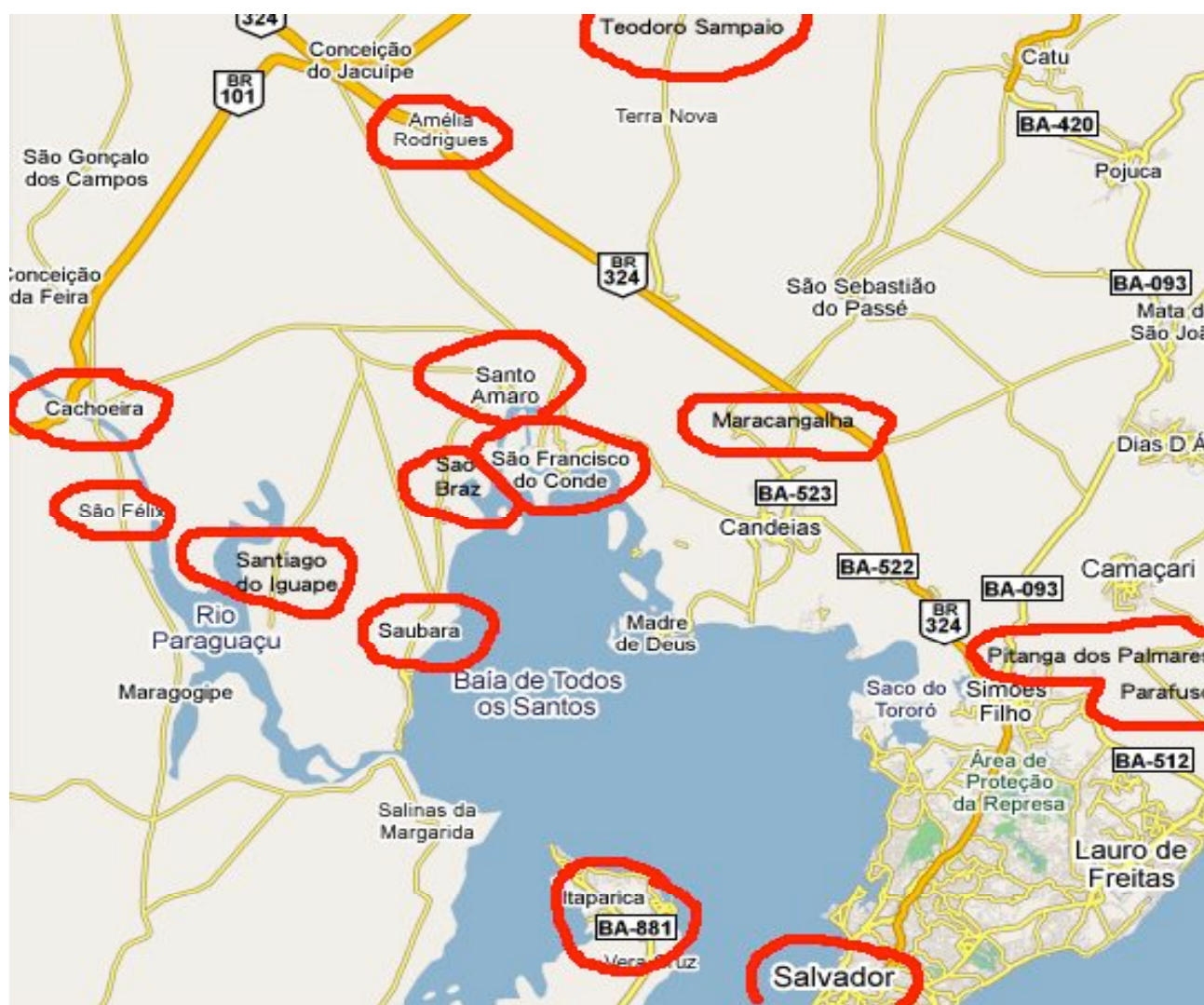


Teodoro Sampaio. Há quem defenda a inclusão dos municípios da Região Metropolitana de Salvador nessa região. Assim, Salvador, Camaçari, Lauro de Freitas, Simões Filho, Candeias, Dias d'Ávila, Vera Cruz, São Francisco do Conde, Itaparica, Madre de Deus, Mata de São João e São Sebastião do Passé passariam também a fazer parte do Recôncavo. (SANDRONI, 2006, p.26).

No presente trabalho de pesquisa, foi observada e registrada a música da viola nos sambas de grupos oriundos de alguns destes municípios ou de localidades e distritos pertencentes a estes. São eles: Salvador, São Francisco do Conde, Santo Amaro da Purificação, São Braz (distrito de Santo Amaro), Saubara, Maracangalha (distrito de São Sebastião do Passe), Pitanga dos Palmares (distrito de Simões Filho), Parafuso (distrito de Camaçari), Amélia Rodrigues, Teodoro Sampaio, Tocos (localidade de Antônio Cardoso), Mar Grande (localidade de Itaparica), Santiago do Iguape (distrito de Cachoeira), Cachoeira e São Félix.

Abaixo vemos, respectivamente, os mapas do Brasil – onde está destacada a região Nordeste - e o mapa da Bahia, também destacado na segunda figura. Na terceira figura, destaque para o Recôncavo Baiano. Fonte: Google Maps (2008)





Na figura acima, a demarcação dos municípios, localidades e distritos do Recôncavo Baiano, visitados durante o trabalho de pesquisa de campo de Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano. Fonte: Google Maps (2008).

### 3.2 A VIOLA E AS “TRANSCULTURAÇÕES” NO RECÔNCAVO BAIANO

É essencial lembrar, para compreender a dimensão da diversidade de referências culturais do Recôncavo Baiano, o fato desta região ter sido durante grande parte da história do Brasil, palco de um processo que viria a influenciar fortemente o destino cultural de suas gerações seguintes: a escravidão, tanto a indígena - num primeiro momento - quanto a africana.

O caso da escravidão indígena, mesmo tendo ocorrido durante um período relativamente “fugaz” da história da exploração colonial brasileira, não pode deixar de ser levado em consideração, já que os reflexos culturais desta viriam a ser sentidos ainda muitos séculos depois de abandonada. As atitudes dos exploradores para com os nativos escravizados também serviu de fundamento para o modelo de escravidão africana que viria a ser implantado em seguida. Em ambos os casos, aquelas pessoas submetidas à esse tipo de condição eram forçadas a adaptar-se a novos tipos de comportamento cultural (SCHWARTZ, 1995, p.57).

Desde o século XVII até quase o final do século XIX, um intenso movimento de tráfico de pessoas na condição de escravizados provenientes de diversas regiões da África - onde a música assumia formas em contextos culturais os mais diversos - promoveu à força uma convergência<sup>61</sup> cultural sem igual. Estes povos foram, principalmente:

- povos que falavam línguas do grande grupo lingüístico Bantu, que englobava diversos grupos que habitavam a atual região de Angola e Congo;
- povos que falavam línguas do grupo lingüístico Yoruba, como o chamado povo de Kêto ou Nagôs;
- povos que falavam línguas do grupo lingüístico Fon, como os Ewe ou Jêje;
- os Haussás, os Tapa ou Nupe e o povo de Ileshá ou Ijexá – dentre outros - todos da atual região que compreende o Benim, Togo e Nigéria, antigo Sudão;
- e até mesmo, em menor proporção, povos oriundos da chamada “Contra-costa” - na região atual do Moçambique, como os Macuas e os Angicos - e da região da Costa da Guiné Portuguesa, como os Fula e os Mandinga ou Mandinka. (REIS, 1986, p.110-196), (CARNEIRO, 1961, p.14–17), (VATIN, 1999, p.17-18).

---

<sup>61</sup> Tiago de Oliveira Pinto (1997, p.402-403) chama atenção para a “distinção no tempo e no espaço” entre o conceito de “convergência” - no sentido de “fenômenos análogos” - e os fenômenos que resultaram de uma difusão. Para ele, “desenvolvimentos análogos [as convergências] podem resultar de uma situação sociopsicológica análoga [em locais e culturas aparentemente sem contato uns com os outros], enquanto a difusão pode resultar de um contato entre áreas e culturas”, resultantes da relação histórica entre fenômenos similares de regiões e culturas em contato.

Entre os séculos XVIII e XIX, a manutenção de fortes laços comerciais de Salvador diretamente com a África - em particular com a região do Golfo de Benim (VERGER, 1987) – permitiu, ainda, a existência de trocas bilaterais que seguramente contribuíram para estabelecer ou incrementar práticas culturais em ambas as regiões. Embora a influência Yoruba-Fon tenha sido bastante evidente em Salvador e no Recôncavo, o arraigado legado Bantu anterior aos séculos XVIII e XIX foi constantemente reforçado por sucessivas levadas migratórias de escravos da mesma origem (KUBIK, 1979, p.22), inclusive no âmbito interno, entre províncias e regiões do Brasil.

Tudo isso fez com que muitas pessoas se confrontassem pela primeira vez em novos ambientes, sob novos contextos: africanos, europeus, ameríndios e mestiços de todas essas descendências. Elementos culturais de diversas procedências eram, à partir de lembranças, trocas ou comércio, constantemente re-interpretados e absorvidos segundo estes novos contextos sócio-culturais. E, seguramente, instrumentos, saberes e práticas musicais também estavam envolvidos nestas trocas (OLIVEIRA PINTO, 1990, p.3). Um escravo recém chegado da África certamente não teria podido trazer consigo instrumentos musicais de sua cultura, mas facilmente traria em sua memória a lembrança de como reconstruí-los à partir de materiais similares, tocá-los, ou transmitir oralmente saberes a seu respeito.

Sobre o modo como africanos e crioulos<sup>62</sup> se adaptavam à cultura do branco, João José Reis, historiador baiano estudioso de revoltas populares e escravidão na Bahia (1986, p.174), afirma que:

No plano cultural os crioulos se imprensavam entre valores e práticas africanos e ocidentais. Muita coisa os aproximava do branco, do homem do Novo Mundo em geral. Falavam a mesma língua, o que era um laço fundamental. Tinham mais facilidade do que os africanos para estabelecer famílias e vir a integrar-se de alguma forma à do senhor. (E família é predominantemente fator de integração social ou, no máximo, ruptura pacífica.)

Isto significava que, embora tanto para um escravo crioulo quanto para um escravo africano fosse uma necessidade social integrar-se culturalmente aos modelos de vida vigentes na sociedade que os dominava, certamente a situação era pouco mais favorável para o escravo crioulo.

Uma das formas de organização social surgidas entre os próprios africanos e crioulos, fossem escravos ou libertos, era se associar a uma das muitas “irmandades” de negros. Ali, puderam se integrar à sociedade colonialista sem, no entanto, deixar totalmente de lado características de suas próprias culturas. Um bom exemplo destas irmandades é o da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, surgida em Salvador no século XIX, e que depois veio a se estabelecer em Cachoeira, no Recôncavo Baiano. No âmbito destas “micro-comunidades-familiares”, e através do contato e da

---

<sup>62</sup> Termo utilizado para identificar os filhos e descendentes de africanos nascidos no Brasil.

assimilação de elementos da religião católica principalmente através de manifestações musicais – mesmo que sincretizados – os “processos transculturais” devem ter ocorrido de forma muito mais intensa.

Os conceitos de “processo transcultural” ou “trasculturação” ainda estão longes de ser estendidos no sentido de ampliar os diálogos multidisciplinares das ciências. Segundo José Jorge de Carvalho (1994, p.8-9),

processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção musical em escalas variáveis de intensidade, mas foram obscurecidos, em parte pelos idiomas nativos sobre a música, que privilegiam estrategicamente a estabilidade e a unidade dos estilos enquanto expressões locais e, sobretudo, pelos modelos analíticos, que são tributários do grande paradigma histórico da modernidade que gerou as ciências atuais, entre elas a Musicologia.

Ao analisar as configurações culturais e musicais em Angola, Brasil e Portugal, Gerhard Kubik, chama de “triângulo” a essa área caracterizada “por processos transculturais múltiplos que tiveram início no século XVI e continuam até o presente”, em uma “complexa interpenetração de configurações sujeitas a mudanças contínuas”. (CASTELO-BRANCO, 1997, p.27) e (KUBIK, 1997, p.381-393). Segundo ele, os “encontros musicais” mais intensos entre Angola e Portugal ocorreram no Brasil, e os resultados destes processos transculturais ainda aguardam estudos (Ibid).

Igualmente, de um modo geral desconhece-se de que formas os inúmeros povos indígenas que existiram no território brasileiro expressavam culturalmente o fenômeno sonoro. E, quando se trata de aborda-lo frente à influência cultural de outros povos, parece haver um contraste entre a enorme incorporação de elementos de matriz africanos na música surgida no Brasil frente à incorporação relativamente pequena de elementos indígenas nesta. Sobre isto, Anthony Seeger (1997, p.475-483) afirma que:

Os motivos que limitaram a mistura entre a música dos indígenas e a dos outros grupos, incluindo a distância física dos centros de população [teriam sido] diferenças substanciais no estilo e na estética musicais, a associação da música aos rituais religiosos e às estruturas tradicionais de poder e a percepção da origem da música a partir do mundo natural.

Isto se agrava principalmente no caso daquelas tribos que desapareceram por completo diante da agressão dos confrontos e interesses colonialistas, o que, por conta de se tratarem de sociedades

que não utilizavam a linguagem escrita para registrar seus conhecimentos, fez com que desaparecesse também toda a sua história.

Ainda assim, continua Seeger, a relação entre elementos ditos “dominantes” e “dominados” pode ser bem mais complexa do que parece. “Uma relação hegemônica entre dois grupos indica a probabilidade de transformação social, mas não indica absoluta necessidade nem a direção da transformação musical.” (Ibid, p.475). O fato é que não se sabe ao certo de que maneira populações mestiças e de descendência africana teriam assimilado e incorporado elementos musicais que estavam fora dos “limites” de sua “cultura de origem”<sup>63</sup> e o absorveram a tal ponto de não saberem nem mesmo explicar suas origens nas representações culturais de suas comunidades atuais. É o caso, por exemplo, da viola. Não se pode, portanto, ter uma noção exata dos caminhos percorridos pela prática da viola em sua expansão pela cultura brasileira sem levar em consideração estas lacunas.

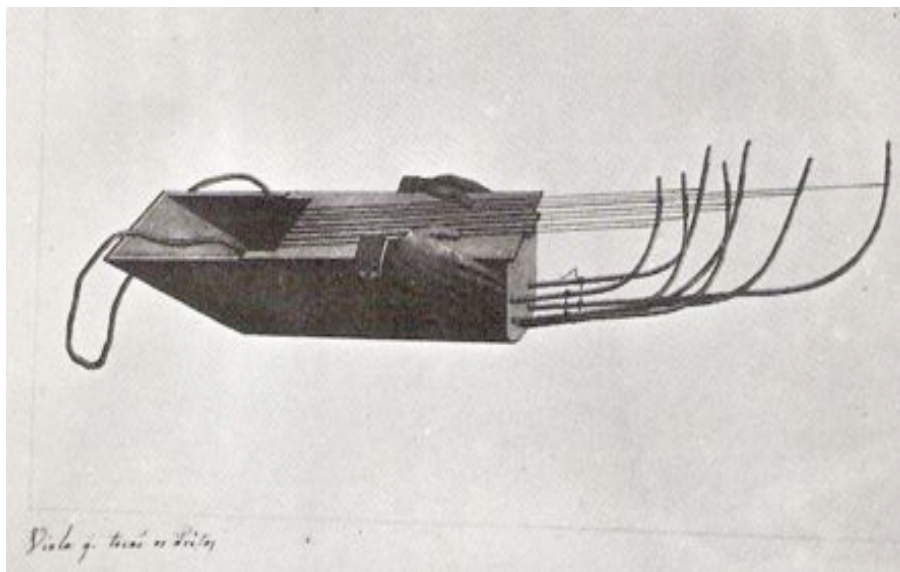
A introdução da viola nos sambas do Recôncavo Baiano pode não ter sido decorrência do processo da escravidão, mas é notável a intensidade com que o instrumento foi assimilado por descendentes de africanos nesta região. Concepções sonoras de matrizes africanas podem se concretizar independente do instrumento em questão pertencer ou não à tradição africana (OLIVEIRA PINTO, 2001). E não é difícil constatar que tenha existido, durante um período que chega até meados do século XIX, uma grande prática musical de determinados tipos de instrumentos de matrizes africanas na expressão cultural de escravos africanos no Brasil e seus descendentes, alguns dos quais viriam a ser os ancestrais daquelas pessoas que hoje “praticam” o samba de roda no Recôncavo.

Ilustrações feitas entre os séculos XVIII e o século XIX por viajantes estrangeiros como Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Martius & Spix e Alexandre Rodrigues Ferreira mostram, dentre outros, instrumentos como xilofones, lamelofones, arcos e pluriarcos musicais sendo executados por escravos africanos e afro-descendentes (DA SILVA, 2004). O mesmo Alexandre Rodrigues Ferreira chega a chamar de “viola”<sup>64</sup> a um lamelofone visto por ele (MUKUNA, 1997, p.183), (DA SILVA, 2004). Abaixo vemos reproduzida uma dessas gravuras, feita no século XVIII por Alexandre Rodrigues Ferreira (FERREIRA apud KUBIK, 1979, p.72-79):

---

<sup>63</sup> Se é que podemos falar de “limites” em termos de cultura, e em “cultura de origem”, o que remete aos conceitos antropológicos das correntes do pensamento evolucionista / difusionista. Segundo Kubik (1997, p.381) “não existem culturas ‘puras’, tão pouco existiram no passado. Aqueles que insistem na utilização de terminologia genética poderiam também afirmar que todas as culturas são híbridas”.

<sup>64</sup> No canto esquerdo da figura é possível ler a legenda desta: “Viola q. Tocão os Pretos”.



Gravura de Alexandre Rodrigues Ferreira (século XVIII).

Embora na organologia brasileira atual encontremos diversos outros instrumentos musicais cujas origens remontam ao legado de africanos desta região - tais como a “cuíca”, o “caxixi”, o “reco-reco” e o “berimbau de barriga” – em um dado momento recente da história do Brasil, os pluriarcos, os lamelofones e os xilofones, ainda hoje bastante disseminados entre diversas populações da África, deixaram de ser construídos e utilizados pelos africanos e seus descendentes no Brasil. Talvez, por terem sido levados forçadamente a assumir novas e cruéis condições de vida, as quais traziam consigo a necessidade de estar constantemente se adaptando à novas situações, estas pessoas devem ter sentido a necessidade também de adaptar sua prática musical à novas situações. E àquela altura da História do Brasil vimos como um instrumento de cordas – a viola portuguesa – era bastante disseminado no Brasil, e que talvez se encaixasse bem nestas novas formas de expressão cultural. A viola, poderia, então, ter substituído a prática musical de pluriarcos, lamelofones, xilofones ou mesmo de outros instrumentos cordofones africanos, mesmo em casos em que tais instrumentos tenham “sobrevivido” apenas na “memória cultural” de africanos escravizados no Brasil. Ralph Wadley (2007) reforça essa idéia ao afirmar que:

Eu não posso comprovar isso, mas me passou pela cabeça também (...) [que] os africanos que foram trazidos aqui se encontraram aqui sem os seus instrumentos, [e] encontraram um instrumento português disponível, que tinha uma semelhante sonoridade (...) Aqui no Recôncavo usa-se a viola – que é um instrumento europeu - de uma maneira africana. Então, eu acho que é bem possível que esse processo aconteceu (...) Mas, é uma hipótese... uma bonita hipótese!

Tais movimentos de “trocas” de conhecimentos e práticas relativas aos artefatos musicais teriam sido semelhantes aos ocorridos também em países africanos, durante o período de colonização portuguesa - como no caso de Angola - novamente segundo o que apontam os estudos de Kubik (1979, 1997). Ele investigou instrumentos cordofones da tradição angolana, como a kakoxa, e o chamado “violão”. Ali, por exemplo, o termo “violão” refere-se a um instrumento construído artesanalmente, “um desenvolvimento local a partir de modelos de instrumentos portugueses ou ibérico” (1997, p.390). Na figura abaixo, vemos uma foto do “violão” angolano, construído artesanalmente por jovens da aldeia de Musese, município de Kunda, em Angola. A Foto foi tirada em fevereiro de 1982, por Gerhard Kubik (1997, p.418).



O “violão” angolano. Foto: Gerhard Kubik (1997, p.418).

Kazadi Wa Mukuna, em comentário sobre os trabalhos de Fernando Ortiz à respeito da música de matriz africana, traça um paralelo com o caso brasileiro, e que pode corroborar com a teoria de que a viola tenha sido um dos instrumentos musicais de origem europeia “escolhido” pelos afro-descendentes para “substituir” suas manifestações sonoras “originais”:



O balafon ou marimba requeria, ainda na África, uma função social hierárquica, de cerimoniais da corte<sup>65</sup>, que no ambiente de Cuba não teve equivalentes nem substitutos valiosos. Os ritos religiosos tiveram aqui seus instrumentos sagrados especiais, e não admitiam a marimba. Esta não teve aqui uma religião estabelecida que a mantivesse, e como instrumento melódico foi sendo substituída pela bandola, a guitarra e outros instrumentos de corda, que davam um rendimento artístico satisfatório, isso sem falar em status social, pois eram instrumentos de brancos. (ORTIZ apud MUKUNA 1997, p.184)<sup>66</sup>

Uma pessoa que não esteja habituada à prática musical da música mestiça do Recôncavo Baiano, com suas profundas heranças africanas, dificilmente irá reconhecer à primeira vista – ou melhor, à primeira “ouvida”, em se tratando de uma audição não visual, ideal para este pequeno teste de percepção musical – que o instrumento que executa os padrões de que estamos tratando é a viola. E mesmo para um músico razoavelmente habituado à reconhecer fontes sonoras, pode parecer uma tarefa complicada apontar estes sons como sendo produzidos por um instrumento cordofone. É notável a semelhança de timbres entre o que é tocado pelos violeiros do Recôncavo, com o que é tocado, por exemplo, em instrumentos de procedência africana, como xilofones lamelofones ou outros cordofones. Para se ter uma idéia, basta escutar trechos dos registros de antigos violeiros tocando o machete, colhidos por Ralph Waddey ou Tiago de Oliveira Pinto em seus trabalhos de campo.

Gerhard Kubik (1979, p.44-45) foi um dos primeiros estudiosos de aspectos da música afro-descendente no Brasil a levantar suspeitas sobre o destino e as causas para o desaparecimento dos lamelofones no Brasil, tomando como comparação a realidade investigada por ele em países africanos à partir da segunda metade do século XX:

A crescente disponibilidade de “guitarras” [utilizando um termo geral para designar instrumentos cordofones] entre a população negra, devido à mudança da situação econômica<sup>67</sup>. Na África Central, durante boom do período pós-guerra (1950-1966), a guitarra “seca” se tornou a “sucessora” de um tipo específico de lamelofone. Às vezes canções e estilos de tocar foram transferidos diretamente do lamelofone para a “guitarra”. É possível,

---

<sup>65</sup> Embora possamos perceber em formas de expressão criadas em certas regiões do Brasil tais referências a “cortes” africanas, como no congado e no maracatú, a viola brasileira não toma parte como instrumento principal do conjunto instrumental de qualquer religião específica atualmente - exceto no caso do candomblé de caboclo, em que sua participação é “coadjuvante”, e nos casos em que sua intermediação com o mundo do sobrenatural é ressaltada (ver capítulo 4).

<sup>66</sup> El balafon o marimba requeria, aun en Africa, una funcion social jerarquica, de cortesano ceremonial, que en el ambiente de Cuba no tuvo equivalentes ni valiosos sustitutos. Los ritos religiosos tuvieron aqui su especiales instrumentos sacros y no admitian la marimba. Esta no tuvo aqui una religion establecida que la mantuviera, y como instrumento “melodico” fue sustituyendose para la bandola, la guitarra y otros instrumentos de cuerda, que daban un satisfactorio rendimiento artistico, aparte de rango social, porque eran instrumentos de blancos.

<sup>67</sup> Segundo ele, apontando para uma adaptação transcultural relativamente recente - à partir do século XX - e ao contrário do que pode ter ocorrido no Brasil, em que o processo deve ter se iniciado desde o século XVI.

portanto, que ecos da antiga música dos lamelofones [brasileiros] sobreviva até os dias atuais em alguns estilos de “guitarra rural brasileira”<sup>68</sup> (KUBIK, 1979, p.44).

Acredita-se, portanto, que um dos possíveis “ecos” da antiga música dos lamelofones e xilofones brasileiros seja exatamente o das violas no Recôncavo Baiano. E mais especificamente, a viola machete e a viola três quartos, pelo seu caráter artesanal, mais próximo de como eram feitas e tocadas pelos antigos construtores, sambadores e violeiros. Conforme colocou Tiago de Oliveira Pinto (2001), é equivocado acreditar que a procedência de um instrumento possa ser o único fator responsável pelas características da música tocada com ele. E continua:

No caso do machete a concepção responsável pela produção sonora está fundamentada em um pensamento acústico-mocional - ou spatio-motor-thinking, no dizer de Bailey (1985) - em que padrões definidos de seqüências de movimento; técnicas específicas de encadeamento de duas configurações rítmicas produzidas por indicador e polegar da mão direita e a relação de acento e harmonia com o todo manifestam um universo musical próprio, nitidamente africano.

Neste ponto, a “performance sonora” de um grupo ou indivíduo sobre um instrumento musical reflete tanto ou mais as características de sua cultura do que os aspectos físico-acústicos da organologia deste. Então, se inicialmente era utilizada como instrumento musical representativo da cultura do dominador, a viola e sua prática foram sendo gradualmente disseminadas entre populações indígenas e mestiças. Provavelmente, por ser um instrumento com mais status social entre os “setores dominantes” da sociedade, acabou conquistando espaço justamente nas representações culturais dos “setores dominados”.

A respeito de como ocorrem estes processos de intercâmbios ou trocas culturais, Gehrard Kubik (1997, p.385-386) coloca que, no contacto entre culturas musicais, “o idioma musical do recipiente de certas influências externas é retido na sua substância e integridade, continuando a funcionar como base, porém, modificado por certos elementos externos”. E completa: “um instrumento pode ser adaptado de uma cultura estrangeira sem o seu repertório, ou sem que este sobreviva muito tempo no novo ambiente” (KUBIK, 1997, p.389). Para Kazadi Wa Mukuna (1979, p.13), pode acontecer “a persistência da estrutura organológica dos instrumentos musicais e cíclicas

---

<sup>68</sup> The increasing availability of guitars to the Black population with the changing economic situation. In Central Africa during the post-war economic boom (1950-1966) the “dry” guitar became the “successor” of a specific type of lamellophone. Sometimes tunes and playing styles were transferred directly from the lamellophone to the guitar. It is possible, therefore, that echoes of the past lamellophone music live on in some rural Brazilian guitar styles even today.

dos padrões rítmicos, e a obliteração (sacrifício) dos seus valores étnicos”, agregados à cultura do grupo.

Desta maneira, a viola foi adquirindo ao longo dos séculos novos significados para as populações mestiças e descendentes de escravos no Recôncavo Baiano. Onde antes estavam agregados conceitos estéticos, repertório e técnicas musicais trazidas pelo europeu, outras concepções de experiências sonoras foram sendo assimiladas, transformadas e estabelecidas, de modo definitivo, na prática musical da viola no Brasil. Como veremos mais adiante, os conceitos impostos pelas convenções estéticas da música de origem “ocidental” – dentre os quais podemos citar os conceitos de “harmonia”, “ritmo”, “melodia”, “repertório”, “timbre”, “cadência”, “tonalidade”, bem como as técnicas de execução e afinação – são completamente re-elaborados, tomando emprestado apenas os termos lingüísticos, passando a representar novos significados.

Um dos conceitos que talvez identifique mais a viola junto a estas populações seja o de “tradicional”. A viola é, atualmente, o mais forte símbolo de “tradição” dentro das manifestações do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, servindo como elemento de legitimação da identidade de “grupo representante da cultura popular” para boa parte das pessoas envolvidas nestas (ver capítulo 4.4).

Mas, de que maneira a viola no Brasil foi assimilada musicalmente por índios, mestiços, africanos e seus descendentes? Concordando com Hermano Vianna (1995, p.38), seria um trabalho vão tentar estabelecer o que pode ser identificado nas músicas e danças populares do Brasil como sendo de “origem” indígena, ou européia ou africana em fusões que ocorreram há tanto tempo e sem deixar registros. Parafraseando Nestor Canclini, Vianna afirma que “o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (CANCLINI apud VIANNA, 1995, p.35), para que novas experiências culturais possam surgir das transformações.

Kubik (1979, p.49-50) vai mais longe, e chega inclusive a propor a existência de formas de transmissão “inconscientes” de heranças culturais entre indivíduos, e até mesmo entre gerações. Kubik chama este conceito de *lost traits* (“traços perdidos”), e segundo o mesmo, um “traço” pode desaparecer da “superfície de uma cultura” por um determinado período de tempo, e que pode mesmo chegar a um século. Após outro período de tempo, e quando as condições são novamente favoráveis àquele “traço”, ele pode ser “re-inventado”. É o caso, por exemplo, do que pode ocorrer em situações de guerra, ou do que poderia ter acontecido durante o período da escravidão no Brasil, em que determinados “traços” envolvendo “padrões sonoros” podem ter sido “retraídos para uma área mais segura da psique humana” ou permanecido “em um formato silencioso (...) dentro do

corpo das pessoas”<sup>69</sup> (ibid). Ele ressalta que este conceito em nada tem a ver com “genética”, até porque a transmissão é um fenômeno cultural, e opera através das interações entre as pessoas. Tem a ver com um “comportamento móvel” (motional behaviour), que retorna à sua “fonte” (source), para daí poder ser transmitido não-verbalmente entre as gerações.

O fato é que, no Brasil - e em especial no Recôncavo Baiano - a viola continuou a exercer “funções musicais”<sup>70</sup>, talvez transpostas à partir da prática de outros instrumentos musicais de procedência africana, e veio a se tornar um dos instrumentos musicais mais difundidos no país, se desvinculando em grande parte do repertório tradicional da viola portuguesa, e permitido a influência de elementos de outras matrizes na construção de um novo repertório musical. Por outro lado, a função de tocar viola parece estar caindo em desuso, no nordeste e em particular no Recôncavo Baiano. A maioria dos violeiros está com idade avançada, e já não há tantos violeiros jovens. O principal entrave na questão da transmissão oral de conhecimentos acerca da prática da viola nos sambas do Recôncavo Baiano, é que os violeiros que ainda estão em atividade parecem não estar conseguindo estabelecer vínculos de continuidade com as novas gerações. Por disso, os mais jovens integrantes das comunidades e grupos envolvidos com os sambas do recôncavo têm preferido se dedicar ao aprendizado de outros instrumentos, quando não por outros estilos musicais estrangeiros (ver capítulo 4.4). Desta maneira, novas mudanças e novas “transculturacões” seguem ocorrendo.

---

<sup>69</sup> Segundo Kubik (1979, p.44-45), sobre o conceito de lost traits:

They do not really disappear. They only retreat to a safer area in the human psyche. For example, if you prosecute drumming in an African community and even burn all the drums of the people, what will happen? The drums will perhaps really disappear and the drums patterns will not be sounded again, but they will still remain – in a silent shape. The drums patterns will just retreat into the body of the people.

<sup>70</sup> As “funções” da música nas sociedades seriam diversas segundo Alan P. Merriam (1964), tais como entreter esteticamente, expressar emoções, comunicar, representar simbolicamente, validar instituições sociais e rituais religiosos, reforçar a conformidade às normas sociais, contribuir com a estabilidade e a continuidade cultural, e contribuir com a integração social, dentre outras. Já Bruno Nettl (1983, p.149-161) coloca que a “lista” de “funções musicais” postas por Merriam não se aplica especificamente para a música, mas sim, que pode ser estendida a outros domínios das “artes”, e que tais funções estão sujeitas a uma série de valorizações variáveis de uma cultura para a outra e, ainda, de esbarrar na questão dos dois “lados da moeda”: o “êmico” e o “ético”. Para concluir, ele acaba considerando que a música funciona como mediadora da relação humana com o “sobrenatural”, apoiando a integridade de grupos sociais individuais e expressando os valores centrais de sua cultura sob formas abstrata, embora continue tendo mais ou menos importância a depender da cultura de que se esteja tratando.



Sambadora dança junto aos tocadores do Samba Cultural Raízes de Saubara e convidados, durante uma apresentação em um evento na Casa do Samba, em Santo Amaro/BA, em Abril de 2008. Na formação instrumental desta inusitada apresentação do grupo temos os seguintes instrumentos de corda: cavaquinho, violão, baixo elétrico e viola de 12 encordoada com 10 cordas. Foto: Cássio Nobre.

### 3.3 O SAMBA E O RECÔNCAVO BAIANO

O termo “samba” é bastante difundido no Brasil atual. Na Bahia e em Pernambuco, é comum, por exemplo, ouvir os conjuntos de pífanos chamarem de “sambas” determinados temas de seu repertório, interpretados por um conjunto musical instrumental formado geralmente por dois pífanos ou “pifes”, zabumba ou “bombo”, caixa ou “tarol” e prato. Ralph Waddey (2006, p.118) comenta, à respeito do que se fala do samba, que :

Tem-se dito do samba que é quase tudo, do sublime ao ridículo. Este estudo [‘Viola de Samba’ and ‘Samba de Viola’ in the Recôncavo of Bahia (Brazil)] toma a defesa de algo mais próximo do primeiro ponto de vista, pois, longe de ser um passatempo de esquina, o samba pode ser uma arte complexa, bem como parte de atos e eventos religiosos.

Até o começo do século XX, “samba” era um termo carregado de valores pejorativos, por estar associado à marginalidade, e aos negros. Folguedos e cultos de negros e mestiços, escravos ou forros foram, durante todo o período da colônia brasileira, alvo da observância intolerante de representantes da igreja católica, da aristocracia e do governo. Embora até mesmo a Inquisição tenha

atuado duramente contra tais costumes, conforme descrito por Luis Mott (1988, p.97), “casos de feitiçaria ou folguedos e batuques de negros eram mais da alçada do bispo do que da Inquisição”, pois, “os inquisidores estavam mais interessados em perseguir os abastados judeus e cristãos novos, do que gastar tempo e dinheiro com batuques da negrada”. Foi somente à partir da década de 1930, sob um contexto crescente de valorização do nacionalismo (ver capítulo 4.4) – em uma busca por valores “autenticamente brasileiros” - que o samba enquanto produto da “miscigenação das três raças que formaram o povo brasileiro” passou a ser visto como um de nossos melhores símbolos nacionais<sup>71</sup> (VIANNA, 1995).

Há também várias teorias acadêmicas que tentam explicar as origens do termo e do conceito “samba” e suas implicações na cultura brasileira. No entanto, foge aos objetivos deste trabalho estabelecer limites de definição para esta questão, tal a abrangência que ela sugere. Alguns estudiosos<sup>72</sup> concordam que as origens deste conceito remetem a termos de origem lingüística bantu - tais como semba, masemba, kusemba, muçumba ou mesmo samba – associados às manifestações das culturas afro-descendentes que no Brasil ficariam sendo conhecidas como, “lundus” “calundus”, “batuques”<sup>73</sup>, “embigada”, “danças de umbigada”, e “sambas”.

Provavelmente se tornou uma denominação genérica para tais manifestações, tal qual aconteceu com o termo “batuque”, por exemplo. Segundo Cascudo (1972, p.150-151), “batuque” foi um termo cunhado pelos portugueses, mas se tornou uma denominação genérica para toda dança de africanos, ao som de instrumentos de percussão. Com o nome específico de “batuque”, existem também referências na Bahia à uma luta semelhante ao que hoje é a capoeira. Formas de cultos à divindades de origem africana também são chamadas batuques no estado do Rio Grande do Sul e na Região Amazônica (CARNEIRO, 1961a, p.5-6). Acontece que, colonizadores e cronistas portugueses chamavam batuques tanto aos instrumentos membranofones (tambores) utilizados nas

---

<sup>71</sup> Aliás, o argumento sobre quais elementos servem para caracterizar mais ou menos a “identidade” ou a “cultura nacional” de um povo parece variar e muito de acordo com interesses políticos e tendências de governos.

<sup>72</sup> Como por exemplo, N’Totila N’Landu-Longa, Edison Carneiro, Oneyda Alvarenga, Rossini Tavares de Lima, Mata Machado Filho, Arthur Ramos, Alfredo de Sarmiento, Câmara Cascudo, Oscar Ribas, Yeda Castro, Hildegardes Vianna, Dias de Carvalho, Serra Frazão, Luciano Gallet, Ladislau Batalha, Geraldo Costa Leal, dentre outros. Algumas exceções são, por exemplo, os estudiosos Teodoro Sampaio, Batista Siqueira, Silvio Romero e Júlio Gomes, com suas teorias sobre as origens ameríndias, carirís ou tupis do termo “samba”.

<sup>73</sup> A definição de “batuque” que Câmara Cascudo (1972, p.150) coloca em seu Dicionário do Folclore Brasileiro começa com a seguinte frase: “Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negros, ou também de viola e pandeiro, quando entra gente mais aseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou”. Por outro lado, segundo Biancardi (2000, p.133) “o batuque, conhecido também por bate-coxa ou bate-barriga, parece ter tido sua origem na pernada, antiga forma de competição corporal, muito comum entre os escravos africanos de origem bantu e seus descendente baianos.”

danças, quanto à própria dança ou o conjunto das expressões sonoras e coreográficas juntas. No entanto, embora o termo pareça ter sido substituído pela palavra “samba” na designação desta relação entre a música e a dança, não parece haver atualmente uma correspondência do termo com um coreografia específica.

Edison Carneiro (Ibid, p.65) sugere que a palavra “samba” seria uma corruptela de semba, termo este que significaria algo relativo ao conceito de “umbigada”, que remete a danças de origem bantu que utilizam o movimento de tocar partes do corpo ou encostar os ventres, como convite à quem esteja fora da dança para tomar parte nela. Outros autores afirmam, à partir de estudos etimológicos das línguas bantu, que a palavra semba não poderia ter se transformado em “samba”, por mais parecidas que sejam a sua grafia e pronúncia. A própria palavra “samba” teria diversos outros significados dentro do continente africano, como coloca Ralph Waddey (2006, p.149-150).

O fato mais relevante desta discussão é que as matrizes sonoras do “samba” do Brasil parecem ter sido em grande parte provenientes de uma mesma região na África. Esta é a zona de predominância lingüística bantu, “berço” cultural de diversos povos que faziam parte do antigo reino do Kongo, que até o século XVI estava localizado desde o vale do rio Zaire, ao norte, até o rio Dande, ao sul, na atual nação de Angola (MUKUNA, 1979). À partir do final do século XVI, após a chegada dos portugueses na região, e da implantação de acordos escravistas com os próprios chefes das tribos subjugadas (Ibid, p.11-25), escravos oriundos desta área passaram a ser trazidos em grande quantidade para a colônia brasileira, estabelecendo-se primeiramente em províncias, vilas e engenhos onde hoje são os estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro, e, em seguida, se expandindo em direção às regiões Norte, Centro e Sul do país.

As primeiras fontes documentais que fazem referências ao “samba” no Brasil quase sempre envolvem a participação de africanos ou afro-descendentes. Embora não faça nenhuma associação com afro-descendentes, a primeira menção da palavra “samba” registrada no Brasil é de 1838, e consta em uma citação de um jornal satírico editado em Pernambuco (SANDRONI, 2006, p.30). O termo, porém, só passa a ser largamente usado no Brasil, e com significados mais próximos do que é hoje – mesmo com toda a sua variedade de significados - à partir do século XIX. João José Reis encontrou o primeiro registro da palavra “samba” feito na Bahia, em 1844, num relato do carcereiro da prisão municipal de Salvador, Joaquim dos Santos Vieira. Este fala sobre um “samba de africanos ou de nacionais (...) na quarta prisão desta cadeia (quando) imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba” (REIS apud SANDRONI, 2006, p.30). Semelhantes registros também foram feitos por diversos viajantes estrangeiros que

descreveram suas impressões sobre o Brasil, sua gente e seu costumes, como Johann Emanuel Pohl. Em visita ao Maranhão em 1819, este descreveu uma dança em que homens e mulheres se reúnem em volta de um círculo, dançam ao centro deste ao som de palmas e uma viola, e vão revezando-se nesta função por meio de batidas uns nos joelhos dos outros, o que servia para indicar qual seria a próxima pessoa a ir dançar ao centro da roda (CASCUDO, 1972, p.799).

Em 1803, o inglês Thomas Lindley registrou na Bahia outra dança, onde,

Entram em cena a viola ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede passo à atraente dança dos negros. (...) Consiste em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação silenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto. Os espectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo. (TINHORÃO, 1988, p.54)

Nestes relatos, é interessante de se notar a descrição que foi feita, já no início do século XIX, da utilização de um instrumento cordofone (“viola” e “viola ou violino”) junto com a cantoria e a dança dos negros. Assim como no samba feito com viola do Recôncavo Baiano atual (de que trataremos mais adiante), parece que já é atribuída uma importância destacada à um instrumento cordofone, já que este “entra em cena primeiro”, para em seguida começarem a cantoria e a dança. Outro detalhe que pode fugir à atenção do leitor mais desatento do relato de Thomas Lindley, mas que revela muito sobre qual seria este instrumento ou como seria a sua música está na frase, “consiste em bailarem (...) ao dedilhado insípido do instrumento”. Ora, Lindley, sendo inglês, deveria estar mais habituado a ver europeus tocando o violino com um arco, e não, sendo dedilhado. O que se pode deduzir disso é que, ou o violino estava sendo tocado como uma viola – analogamente como o devem ter feito os primeiros africanos a tocarem viola no Brasil, como se fossem lamelofones, xilofones ou instrumentos cordofones africanos - ou, realmente, era uma viola que estava sendo tocada naquela ocasião. Citações de autores locais como Gregório de Matos, ainda no século XVII, também falavam de danças de “embigada”, ou “umbigada”. Da mesma forma, em vários desses relatos, a viola já aparecia no papel de instrumento privilegiado nas manifestações de negros escravizados e seus descendentes no Brasil (SANDRONI, 2006, p.29), (TINHORÃO, 1998, p.55-76).

Percebe-se através dos relatos de estrangeiros e brasileiros que estas formas de expressão “musical-coreográfica” eram bastante frequentes entre as populações afro-descendentes e mestiças do



Brasil antigo. Gradualmente, criou-se uma noção de “brasilidade” em torno do conceito “samba” - quando este já se constituía uma convergência de elementos culturais de diversas fontes - e que veio a identificá-lo com tais formas de expressão, à princípio local, e depois nacional. Carlos Sandroni (1996), que estudou as mudanças nos “padrões rítmicos” do samba nas primeiras décadas do século XX, coloca que:

A mudança de padrão rítmico do samba nos anos trinta [do século XX] reflete pois uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitar padrões do tipo "imparidade rítmica". Desde o final da década de '30 a música escrita, a música gravada, os músicos de conservatório que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que estamos chamando de "cultura oficial", passou não apenas a aceitar musicalmente o novo padrão, mas a considerá-lo como a essência do samba e de alguma maneira como a expressão artística maior da "brasilidade".

Uma teoria atualmente bastante recorrente é a de que o estilo musical conhecido como “samba carioca” – que veio a se confundir com um sinônimo para o próprio conceito de “samba” - teria se originado à partir do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, quando da migração (ao final do século XIX e começo do século XX) de muitas pessoas do Recôncavo Baiano em direção ao Rio de Janeiro. O intérprete Manuel Pedro dos Santos, o “Bahiano”, natural de Santo Amaro, teria sido supostamente o primeiro no Brasil a ter sua voz registrada em um fonograma, em 1903<sup>74</sup>, com a gravação do “lundu” Isto é bom.

Sobre a teoria da origem baiana do samba brasileiro, os fatos giram bastante em torno da personagem “Tia Ciata” e sua casa na rua da Alfândega, e em seguida na Cidade Nova, no Rio de Janeiro. Carolina Cantarino (2007) complementa que:

Tia Ciata era uma mãe-de-santo baiana que havia ao chegado ao Rio no início do século XX. Sua casa sintetiza os principais elementos que estão na origem do samba carioca: a presença

---

<sup>74</sup> O compositor e doutorando em Etnomusicologia Luciano Caroso (2006), atenta para o fato de que:

a maioria dos autores afirma ter sido o “Isto é Bom” o primeiro fonograma gravado no Brasil. O que se sabe, porém, é que houve cerca de 200 gravações feitas na primeira leva. A afirmação, insistentemente repetida, deve-se ao fato de que, no catálogo publicado dando notícia das gravações, o “Isto é Bom”, interpretado pelo cantor Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano, e lançado pela marca Zon-O-Phone, aparece com a numeração 10.001, primeira música da lista.

dos migrantes baianos, do samba-de-roda e do candomblé. Donga que, em 1916, gravou “Pelo telefone”, e João da Baiana, juntamente com Pixinguinha e outros músicos importantes da época, freqüentavam as rodas de samba da casa de Tia Ciata e foram os responsáveis pela fusão dessa música com instrumentos de tradição ibérica, como a flauta, o violão e o cavaquinho, característicos do choro.

Sandroni (1996) reforça esta teoria, acrescentando que:

O nascimento do samba carioca data do carnaval de 1917 e do sucesso estrondoso da canção Pelo Telefone, apresentada como "samba carnavalesco" por seu autor ostensivo, [o baiano] Ernesto dos Santos ("Donga"). (...) O que se chamava "samba" até então no Rio de Janeiro era uma prática festiva, musical e coreográfica restrita a certos grupos, principalmente de negros e mestiços, e como tal submetida a uma série de interdições. A composição de Donga, ao contrário, empolgou a cidade inteira e tornou-se "a canção do carnaval de 1917". (...) Desde então, "samba" se torna um sinônimo de sucesso popular: um gênero de canção comercial destinado ao disco, ao rádio, ao consumo geral.

Por outro lado, à partir da década de 1930 “jovens brancos da Vila Isabel como Noel Rosa e Braguinha, as rádios e a indústria fonográfica tiveram uma participação decisiva na transformação do samba em símbolo nacional” (CANTARINO, 2007). Em função disto, estabeleceu-se um “mercado de entretenimento de massas no país” (SANDRONI, 2006, p.33), que refletia nitidamente transformações maiores que também estavam ocorrendo no modo de vida urbano no Brasil e no mundo. O conjunto destas mudanças viria a influenciar, posteriormente, a prática tradicional do Samba de Roda no Recôncavo Baiano, fazendo com que este fosse perdendo “importância” em meio às suas comunidades de origem, e ficasse sendo cada vez mais associado a conceitos importados da experiência cultural urbana - como o caso de “folclore”, “cultura popular” e “cultura tradicional”.

Neste sentido, a justificativa histórica de que o Samba de Roda do Recôncavo Baiano estaria na origem do próprio samba carioca - que se tornaria o “símbolo musical da identidade brasileira” - acabou sendo, por sua vez, o motivo principal pelo qual este passou a ser incluído em políticas de preservação e valorização do patrimônio imaterial do Brasil e da humanidade, à partir do início deste século XXI.



Fotografia da foto do grupo Samba Chula Os Filhos da Pitangueira recebendo, em 2004, o título de Patrimônio Imaterial Nacional, em Brasília, ao lado do presidente Lula e do Ministro Gilberto Gil. A foto, emoldurada, é guardada como lembrança por Zeca Afonso (ao lado direito de Lula), mestre cantador e coordenador do grupo. Foto: Bernardo Rozo.

### 3.4 O SAMBA COM VIOLA NO RECÔNCAVO BAIANO

Há inúmeras denominações utilizadas para os “estilos” e “modalidades” de sambas do Recôncavo Baiano, e que são genericamente reconhecidas como “samba de roda”, principalmente por observadores ou estudiosos “de fora” do samba. Algumas delas, colhidas de diversas fontes bibliográficas e relatos de sambadores são, muitas vezes, reconhecidas somente pelos integrantes e participantes<sup>75</sup> do samba ou da comunidade de onde o grupo de samba é oriundo.

São elas: “samba chula”, ou “samba de chula”, ou “samba chulado”, o “samba de viola”, o

<sup>75</sup> É importante estabelecer uma distinção entre “integrantes” e “participantes” de um grupo de samba. O “integrante” seria aquela pessoa que faz parte diretamente de um grupo que toca o samba. São os tocadores (“músicos”), os “gritadores” ou “puxadores” (“cantadores”), as sambadeiras e os sambadores (“dançarinos”), e os organizadores ou coordenadores do grupo (“produtores”). O “participante” seria aquela pessoa que toma parte de uma função de samba, seja integrando a “roda” de samba, seja dançando também junto aos integrantes, batendo palmas, cantando, respondendo coros, registrando imagens e sons ou, apenas assistindo. Waddey (2006, p.120) fala de um “conjunto musical secundário (formado pelos espectadores/participantes), proporcionando não só um acréscimo da sonoridade percussiva, como também (o que é talvez de importância maior) um estímulo ao envolvimento e entusiasmo de todos”. Gilbert Rouget (apud SANDRONI, 2006, p.36), para um mesmo conceito, propõe a definição “musicantes: participantes ativos de um evento musical, e não seus meros espectadores”.

“samba corrido”, o “samba amarrado”, o “barravento”, o “samba de partido alto”, o “samba de parada”, o “samba santa-amarense”, o “samba batido”, o “samba valentão”, ou “samba de rojão”, o “samba parelhado”, o “samba de leva”, o “samba de prato”, “samba de lata”, “samba de caboclo”, dentre outros nomes (DORING, 2004), (BIANCARDI, 2000), (WADDEY, 2006), (SANDRONI, 2006). Às vezes, duas ou mais destas denominações são utilizadas para designar o que parece – aos olhares “de fora” do pesquisador - um mesmo tipo de samba, tal como ocorre com as afinações de violas tratadas anteriormente, em que diversos nomes para uma mesma afinação são utilizados por populações de localidades diferentes. Além disso, o mesmo nome pode designar “tipos” ou “variedades” de sambas reconhecidos como diferentes à depender do lugar em que se esteja. Outras denominações referem-se mais a certas “variações”, na forma de cada grupo tocar ou dançar o samba, do que a categorias de classificação mais abrangentes e “ocidentalizadas” - “estilos musicais”, por exemplo. Na maioria dos casos, portanto, trata-se de nomes bem específicos para definir maneiras de cada grupo interpretar o samba, criadas por estes mesmos, e identificados às vezes apenas nas suas próprias localidades.

Este trabalho considerou, por sua vez, oito destas denominações mais usadas para se referir ao samba do Recôncavo Baiano – samba de roda, samba de parada, samba amarrado, samba chula, samba de viola, samba barravento e samba corrido e samba de caboclo – as quais poderiam ser, de um modo geral, agrupadas em quatro “modalidades” ou “tipos” de samba existentes atualmente nesta região:

1. O primeiro tipo seria o “samba corrido”. Como o próprio nome sugere, este tipo de samba é definido pelos seus próprios integrantes como um samba “rápido”, “mais livre” e “mais permissivo”. Segundo o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.34-35), este tipo de samba “tem um caráter mais genérico”, e por isso é frequentemente chamado pelos participantes apenas de “samba de roda”;
2. o segundo tipo seria o daqueles sambas que são chamados pelos sambadores de “samba chula”, “samba de parada”, “samba amarrado” ou “samba de viola”, e que são “mais exigentes” e “rigorosos” (Ibid) quanto às formas de arrumação da sua performance;
3. o terceiro tipo seria o que na região de Cachoeira e São Félix é chamado genericamente também de “samba de roda” - que inclui o “samba corrido” - mas que contém uma “variação” ou “modalidade” em sua performance de samba considerada “mais lenta” de se tocar e

sambar, que é o “barravento”<sup>76</sup>;

4. e um quarto tipo, associado a algumas formas do candomblé baiano, e chamado genericamente “samba de caboclo”. Esta modalidade de samba será tratada mais detalhadamente no próximo capítulo.

A título de simplificação, daqui em diante chamaremos todas as denominações agrupadas no segundo tipo de samba - “samba chula”, “samba de parada”, “samba amarrado” e “samba de viola” – apenas de “samba chula”, por acreditarmos que esta seja uma denominação que abrange de uma forma mais ou menos uniforme as características mais parecidas destas vertentes do samba, e que permite que pesquisadores e sambadores possam reconhecê-las como um mesmo “tipo” de samba. Do mesmo modo, o terceiro tipo de samba estabelecido será chamado apenas de “barravento”.

Cada grupo de samba do Recôncavo pode, na realidade, incluir em um repertório de uma mesma apresentação exemplos de diferentes modalidades de sambas, sempre a depender, é claro, do conhecimento prévio dos mestres “puxadores” dos sambas, e da flexibilidade de seus integrantes em se adaptar a algumas “regras” que determinam as diferenças entre estas modalidades. Mas o que se pode constatar é que, no caso específico do samba chula, a observância às “regras” é maior, haja visto que são elas que irão determinar a “identidade” deste tipo de samba entre seus participantes. O samba de roda da região de Cachoeira e São Félix, especialmente quando tocado no estilo barravento, parece se aproximar em certas características do “samba chula”. Em depoimento colhido durante o trabalho de pesquisa realizado, na região de Santo Amaro e Cachoeira na década de 1980, por Tiago de Oliveira Pinto, o mestre de capoeira “Vavá” chegou a afirmar que “em Cachoeira o termo samba de roda geralmente é usado para o samba de viola, que por sua vez é diferente do samba de viola de Santo Amaro, porque não apresenta a chula como característica.” (OLIVEIRA PINTO apud DÖRING, 2004, p.80)

---

<sup>76</sup> Esta modalidade difere, no entanto, do “barravento” tocado na região de Mutá, mais ao Sul do Recôncavo Baiano, o qual não foi considerado nesta pesquisa. A palavra “barravento”, embora de origem portuguesa, é certamente oriunda do culto ao Candomblé de Angola, que apresenta em seu repertório um ritmo chamado assim (ver capítulo 4.2). Katharina Doring (2004, p.88) esclarece também que “a expressão barravento [em Cachoeira] é definido como um momento instrumental no samba que faz uma ponte entre duas partes vocais”, e que é sempre tocado no começo de uma roda de samba, e com uma introdução feita apenas com viola, violão e cavaquinho. Diferentemente do “barravento” em Cachoeira, o “barravento” em Mutá é um momento vocal que acontece no final do samba: “Segundo Davizinho de Mutá, o fundador do grupo musical Barravento (...), o barravento ‘pode acontecer, mas já no final da festa, (...) são duas vezes (...) e não dá pra sambar no barravento’.

No entanto – lembrando – pode ocorrer que esta afirmação não esteja de acordo com o conceito de “samba chula” ou “barravento” que possuem outros integrantes, participantes ou membros das comunidades de onde são provenientes tais grupos. Segundo observado neste trabalho, o barravento pode aproximar-se tanto do samba chula, no sentido de “conservar” certas regras, quanto do samba corrido, no sentido de “transgredí-las”. As principais diferenças nas relações entre música e dança entre o samba corrido e o samba chula podem ser resumidas segundo o Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Ibid) em dois pontos principais:

1. primeiro, no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente;
2. e, segundo, no samba chula, apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda, o que faz com que cada um dos sambadores precise esperar sua vez de dançar, enquanto aprecia o desempenho de quem está sambando no momento, enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda.

Uma característica de diferenciação marcante – que não foi apontada pelos estudos que levaram à elaboração do Dossiê – também permite distinguir facilmente o samba chula e o barravento de outras vertentes do samba do Recôncavo em geral. É o costume de se usar a viola nos conjuntos de instrumentos musicais destes grupos. Pode ocorrer que outros grupos de samba de roda tenham também em sua formação instrumental a presença de violões, cavaquinhos, bandolins ou banjos. Mas há um certo consenso estabelecido pela maioria dos sambadores praticantes do samba chula e do barravento de que estes tipos de samba devem ser tocados com pelo menos uma viola em sua formação instrumental, seja em conjunto: com o violão e/ou o cavaquinho ou o banjo; com o violão, o cavaquinho/banjo e o bandolim; ou até mesmo com o violão e uma sanfona de oito baixos. Não foram encontrados registros de utilizações atuais de duas violas num mesmo grupo, tal como foi relatado por Waddey (1980, 1981, 2006) há quase 30 anos atrás em seu trabalho sobre a viola de samba e o samba de viola do Recôncavo Baiano.

Outra característica observada é a de que o evento de samba apresentado pelos grupos observados em Cachoeira (Samba de Roda Suerdieck e Samba de Roda Filhos do Caquende) e São Félix (Samba de Roda Os Filhos de Nagô) - e que executam o barravento - parece estar muito mais “aberto” à participação do público do que a naqueles grupos que fazem o samba chula, onde a

performance e a interação que acontece entre os próprios integrantes é o próprio espetáculo para a platéia.

Em algumas localidades e municípios do Recôncavo Baiano, este trabalho de pesquisa encontrou grupos e violeiros, que se reconhecem como sendo executantes ou do samba chula, do samba de roda, ou do barravento, e que ainda utilizam a viola em suas performances e seus conjuntos musicais, seja ela a do tipo machete, três quartos ou a industrializada. São estas: Salvador, São Francisco do Conde, Maracangalha (distrito de São Sebastião do Passé), Pitanga dos Palmares (distrito de Simões Filho), Parafuso (Distrito de Camaçari), Amélia Rodrigues, Santiago do Iguape (distrito de Cachoeira), Cachoeira e São Félix. Em outros lugares abrangidos no âmbito deste trabalho de pesquisa, há indícios de outros grupos que também utilizam<sup>77</sup> outros instrumentos em seus sambas, os quais estariam “substituindo” as funções musicais da viola, inexistente em suas formações musicais. São estes lugares os municípios ou localidades de Santo Amaro (em São Braz), Teodoro Sampaio, Saubara, Tocos (localidade de Antônio Cardoso), dentre outros.



Integrantes do grupo Samba de Roda União Teodoreense, de Teodoro Sampaio. À esquerda, Carlos Bispo dos Santos – conhecido como “Paião” – que toca o cavaquinho no grupo. Foto: Cássio Nobre.

Rosildo Moreira do Rosário (DO ROSÁRIO, 2008), atual coordenador-geral da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, confirma que na Saubara de hoje um dos últimos

---

<sup>77</sup> Ou que tenham utilizado a viola até bem pouco tempo atrás, enquanto havia instrumentos ou violeiros disponíveis.

tocadores de viola que havia lá já não toca mais o instrumento: “Mário (Mário Bispo Barbosa, o “Mário de Nuscenço”), esse aqui (mostra uma foto do acervo de imagens doado por Ralph Waddey) tinha uma viola, mas vendeu”. No entanto, momentaneamente ou não, outros instrumentos podem estar sendo utilizados em seu lugar – geralmente violões de 6 ou de 12 cordas, cavaquinhos ou até mesmo a guitarra elétrica - o que não necessariamente significa dizer que a viola deixou de ser utilizada nesta ou naquela localidade em definitivo.

Nos grupos Samba Chula Os Filhos da Pitangueira, Samba de Roda Os Filhos de Nagô, Samba de Roda Suerdieck, Samba de Roda Filhos do Caquende, Samba Chula de Maracangalha, Grupo de Dança de São Gonçalo Raízes da Pitanga, Samba de Viola Os Vendavais, Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo Baiano, Grupo Brilho de Parafuso, a viola é utilizada, e é frequentemente considerada pelas pessoas que integram ou participam de suas apresentações como “o mais importante” instrumento tocados por eles. Zenildo dos Santos, do grupo Raízes da Pitanga que faz a “Dança de São Gonçalo de Pitanga dos Palmares”, em Simões Filho, lembra que: “Tão importante quanto a marcação é a viola. Tanto é que, para o nosso grupo, fazemos samba de viola” (CANTARINO, 2007), diz o sambador, que também toca o pandeiro. Referindo-se à necessidade de haver uma viola nos grupos de Samba Chula, Joselita Moreira da Cruz (DA CRUZ, 2008) – a “Dona Zelita” de Saubara/BA – afirma que:

a chula sempre tem que ter viola... antigamente tinha violeiro aqui, só que agora já morreu... então a gente quando quer sambar, vamo procurar violeiro, [se] num tem, a gente faz nosso samba (...) com pandeiro, e um tamborzinho... sem viola. E canta quase o mesmo ritmo, só que a viola dá aquela ‘coisa’ né?

Estudiosos confirmam os depoimentos dos sambadores. Nelson Araújo (1986, p.64), em sua obra *Pequenos Mundos – O Recôncavo*, constata na década de 1980 o fato de que variantes do samba como o “samba chulado” e o “samba-de-roda” “estão associadas à viola, que em Santo Amaro tem tido um dos seus centros de fabricação no Recôncavo<sup>78</sup>”. O Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, 42) aponta que, no samba chula: “o instrumento mais importante é a viola. É tamanha a importância do instrumento que um dos nomes por meio dos quais a forma de expressão é conhecida é samba de viola<sup>79</sup>”.

---

<sup>78</sup> Talvez isto se refira à atuação de Clarindo da Viola, até esta década.



A importância da viola é ressaltada porque acredita-se que este instrumento confere mais “autenticidade” ao “samba tradicional”, muito embora ela seja cada vez menos utilizada por sambadores da região, ou possa até não fazer parte da formação instrumental atual de alguns dos grupos. Nos sambas em que participa, a viola sempre recebe um lugar de destaque, cumprindo, por exemplo, a função de definir as introduções dos temas musicais, a afinação a ser utilizada pelos outros instrumentos cordofones do conjunto, a “tonalidade” que será seguida pelos cantadores, o “andamento”, a maneira de sambar e a maneira de se “interpretar” o samba. Até mesmo o momento em que se pára a performance musical dentro uma roda de samba é uma das funções consideradas de responsabilidade do violeiro e sua viola. Com isso, percebemos que existe um conceito formado pelos próprios sambadores à respeito da música realizada no samba chula e no barravento do Recôncavo Baiano, de que para que um evento em que se toque samba chula ou barravento ocorra é necessário haver uma viola e um violeiro. Esta “exigência” remete ao que foi observado por Waddey (2006), de que a viola é um instrumento requisitado também nas festa do caboclo boiadeiro (WADDEY, 2006, p.149), sugerindo que os campos das manifestações populares “profanas” mantêm também relações bastante próximas das manifestações populares do “sagrado” (ver capítulo 4), denunciando a existência, entre eles, de trocas mútuas.

Os “toques” da viola no samba chula ou no barravento, por sua vez, parecem estar intimamente associados aos movimentos corporais da dança, permitindo que ocorram “interações” entre tocadores e sambadeiras em diversos momentos da roda de samba (ver capítulo 3.7). Estas “interações” são corroboradas por expressões verbais do linguajar popular dos sambadores do Recôncavo Baiano, tais como “sambar na prima da viola”, “chora viola”, “ô viola, meu bem, violá” dentre outras.

A maioria dos violeiros e sambadores do recôncavo parecem concordar que o instrumento cordofone “original” ou “tradicional”, ou ainda que mais “fielmente” representa o samba chula é a viola, e mais especificamente a viola machete. O termo “viola”, aliás, em São Francisco do Conde é sinônimo de “machete”, por exemplo, demonstrando a importância que ainda é dada ali à esta viola pequena. Bernadete Moreira (2008), coordenadora do grupo Raízes da Pitanga, de Pitanga dos Palmares, em Simões Filho, confirma que “o verdadeiro samba chula é na [viola] machete”. Em outro ponto, o Dossiê (SANDRONI, 2006, p.44-45) complementa:

---

<sup>79</sup> A expressão “samba de viola”, assim como a função de tocar viola nos sambas, também parece estar caindo em desuso no Recôncavo Baiano. Embora seja uma denominação que pareça estar restrita à região de Santo Amaro, Saubara, Simões Filho e Salvador - inexistindo ou sendo substituída por outras em outras localidades do Recôncavo - passou a ser bastante representativa como denominação geral para o samba do tipo “samba chula”, especialmente no meio acadêmico e à partir dos trabalhos publicados por Ralph Waddey nos Estados Unidos em 1980 e 1981.

No samba chula, como ficou claro, o uso da viola é mais importante que no samba corrido. Os dois tipos podem acontecer com ou sem viola, mas é no samba de chula que a viola é mais fundamental. Isso se deve também a que, neste tipo de samba, quando uma sambadeira entra na roda, as vozes se calam e passa a caber à viola - e, no caso da região de Santo Amaro, de preferência a um machete - o papel de protagonista musical, num diálogo com a dança. Na ausência de viola, o mesmo papel de protagonista musical poderá ser desempenhado por violão, cavaquinho ou bandolim. O cavaquinho e o violão tanto podem ser empregados conjuntamente com a viola, como, na ausência desta, em seu lugar.<sup>80</sup>

Tentando explicar esta importância há tanto tempo atribuída à viola de samba no Recôncavo Baiano, Ralph Waddey (WADDEY, 2006, p.105-106) – à partir das afirmações colhidas junto àqueles que detinham “a arte e ciência da viola” na época em que realizou seus estudos - coloca que a viola é o “primeiro dos instrumentos”. Ele utiliza essa expressão para afirmar que a viola é um dos mais antigos instrumentos introduzidos no Brasil, e o que teve a presença mais marcante nas manifestações musicais do Brasil.

O violeiro Zé de Lelinha (DOS REIS, 2008) forneceu uma valiosa pista sobre a utilização das violas ainda na primeira metade do século XX. Ao ser indagado sobre qual o tipo de viola era utilizado nesta época, o violeiro respondeu enfaticamente:

Era assim como essa [aponta para um machete] ... a viola é essa!!! [viola] grande não tem!... num tô dizendo que no Brasil não tinha grande?! ... No Brasil tem grande agora (...) Grande como essa sua!... [referindo-se à uma viola “regra inteira”, que lhe havia sido mostrada em um encontro anterior, meses antes].

Nesse depoimento, Zé de Lelinha confirma que antes do aparecimento das violas industrializadas de tamanho padronizado (e denominadas pelos violeiros como viola “paulista, viola “grande” ou viola “regra-inteira”), as violas que eram utilizadas pelos violeiros sambadores eram violas “pequenas”, ou machetes, que deviam ser abundantes em uma época em que certamente existia produção artesanal destes instrumentos. Atualmente, nos grupos observados por este trabalho, apenas dois ainda utilizam violas artesanais em suas performances: a viola machete no caso do Samba Chula

---

<sup>80</sup> Reforçando este comentário, podemos acrescentar que a preferência à viola machete também existe em São Francisco do Conde – afinal ali está o único grupo de samba do Recôncavo que ainda toca o samba chula com machete – e em Maracangalha.

Os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde; e a viola três quartos no caso do Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo Baiano, de Amélia Rodrigues. O restante, utiliza violas industrializada, especialmente da marca Giannini.

Waddey (2006, p.107) coloca que a viola é também um dos instrumentos musicais populares mais inacessíveis, devido em grande parte às dificuldades técnicas de execução enfrentadas por aqueles que se dispõem a “dominá-lo”. Ele chega ao ponto de afirmar (WADDEY, 2007) que “o samba de viola é a música clássica do Recôncavo Baiano”, no sentido de ser este tipo de samba uma forma de expressão musical ou performance que apresenta uma série de regras, convenções e outros formatos bem estabelecidos e seguidos pelos seus intérpretes.

As dificuldades técnicas de execução da viola de que fala Waddey poderiam ser basicamente aquelas mesmas encontradas por qualquer pessoa que inicia o aprendizado de um instrumento cordofone, assemelhado às violas. Por exemplo:

- a dificuldade em pressionar as cordas contra a escala ou o braço do instrumento a ponto de conseguir um resultado sonoro livre de trastejamentos<sup>81</sup>, o que sempre ocasiona no principiante dores e cansaço físico-muscular;
- a necessidade em coordenar e combinar os movimentos de ambas as mãos, ou seja, tanto a que pressiona as cordas quanto a que as dedilha, no sentido de estabelecer “padrões rítmicos” constantes;
- e a necessidade em combinar, harmonicamente, os pares de cordas no sentido de executar acordes ou melodias que se integrem de modo estilisticamente satisfatório<sup>82</sup> com os demais elementos sonoros do conjunto musical dos grupos de samba.

Neste sentido, teríamos um instrumento cuja técnica exigiria um período de tempo possivelmente maior do que outros para o desenvolvimento e amadurecimento da expressão sonora. Hoje, são poucas as pessoas no Recôncavo Baiano que se dedicam à viola. Aquelas que conseguem dedicar boa parte de seu tempo e sua vida a este instrumento, apesar das dificuldades enumeradas,

---

<sup>81</sup> “Trastejar” é o resultado de uma colocação considerada “inadequada” ou “imprecisa” - segundo a prática ocidental da maioria dos instrumentos de corda que apresentam a escala dividida em trastos - dos dedos que pressionam as cordas contra o braço do instrumento. O efeito sonoro metálico do trastejamento, que pode ser abafado ou ruidoso, é conseguido quando a corda vibrante se aproxima demais dos limites estabelecidos pelos trastos, e não vibra com toda a sua intensidade.

<sup>82</sup> Cada grupo de samba tem o seu estilo próprio considerado “satisfatório”, sujeito a um tolerável limite de variações e exigências.

acabam sendo conhecidas como “violeiros” (ou mesmo, “fulano da viola”, por exemplo: “João da Viola”), a qual, como veremos mais adiante (capítulo 4.3), reveste-se de uma série de valores e significados, as vezes até mesmo de caráter sobrenatural.

Mas, quais seriam as principais razões que fizeram da viola e dos violeiros artefatos e personagens raras no Recôncavo Baiano, se todos os relatos e fontes documentais (ver capítulo 2.1) apontam para uma relativa abundância destes elementos em outros tempos? Podemos destacar alguns fatores que contribuíram e continuam contribuindo para o declínio da função de “violeiro”. Dentre estes, destacamos:

- a falta generalizada de conhecimentos técnicos acerca da confecção destes instrumentos, o que gerou uma dependência em torno de um determinado construtor (no caso, Clarindo dos Santos, que quando veio a falecer deixou os violeiros ainda mais dependentes de alternativas para o problema da falta de violas) ou de instrumentos fabricados em série, a custos e disponibilidade além do alcance dos violeiros e sambadores;
- a escassez ou o alto custo de material e peças necessários para a confecção de instrumentos, tais como madeiras (as melhores são sempre mais raras, e mais caras) e de cordas e tarrachas de metal industrializadas, que são difíceis de encontrar nas pequenas localidades do Recôncavo;
- e, principalmente, a falta de demanda por este material (violas e peças), o que acabou agravando ainda mais as situações citadas acima.

Outra questão que se interpõe à frente desta é a de que muitos jovens vêm sentindo de maneira bastante forte o apelo de outros instrumentos mais associados com as músicas de massificação de “grupos de pagode”, “grupos de reggae”, “grupos de forró”, “grupos de arrocha”, “grupos de axé-music” “grupos de pop-rock” ou mesmo da música feita por DJ’s, que são divulgadas na mídia eletrônica de toda a Bahia, do Brasil e do mundo. Em nenhum destes “estilos musicais”<sup>83</sup> a viola aparece como parte do instrumental musical. Por outro lado, o cavaquinho exerce um papel de destaque nos “grupos de pagode” em Salvador e nas principais cidades do Recôncavo Baiano. É certamente o instrumento de cordas mais acessível no Brasil hoje, em contraposição à todos os fatores de “inacessibilidade à viola” citados anteriormente: existe uma forte demanda, existem muitos fabricantes - principalmente de instrumentos “em série”, a baixos custos, e de qualidade relativamente boa - existe disponibilidade de peças, existe informação disponível para quem esteja

---

<sup>83</sup> Melhor seria falar também em “estilos de vida” (Oliveira Pinto, 1999: 88) .

interessado em aprender a tocá-lo. Enfim, existe uma série de condições favoráveis, para quem demonstra algum interesse pela música, ou pelo samba, em aprender música através do cavaquinho. Segundo Danilo Sacramento (2008), integrante do grupo Samba de Roda Suerdieck, de Cachoeira - onde toca o cavaquinho e dá aulas em sua comunidade - os jovens que ele ensina atualmente têm se interessado exclusivamente pelo aprendizado deste instrumento, em detrimento até mesmo do violão, tido como um dos instrumentos musicais mais populares do Brasil. Dona Zelita (DA CRUZ, 2008), de Saubara, confirma essas constatações através de uma afirmação bem direta: “tem uns menino que toca cavaquinho... mas esse negócio de tocar só os pagode... que esse negócio desses pagode é que tá derrotando com tudo!”

Voltando para a questão da viola no samba do Recôncavo, descobrimos casos, como o do grupo Samba de Roda União Teodorense, de Teodoro Sampaio – que assume tocar sambas chulas - em que a viola parece ter sido substituída por um cavaquinho (DÖRING, 2005, p.7), e executa “funções musicais” que devem ter sido “originalmente” atribuídas às violas. Em Saubara e em Santo Amaro (em São Braz) também parece estar ocorrendo este processo pois, ali, no samba chula feito hoje em dia por grupos como Samba Raízes Culturais de Saubara e Samba Chula de São Braz não se utiliza a viola, mas sim cavaquinhos, violões e até mesmo um baixo elétrico (o que ocorre eventualmente, no caso do Samba Cultural de Saubara). E, no samba chula da localidade de Tocos, nas proximidades do município de Antônio Cardoso, uma curiosidade: a guitarra elétrica acompanha atualmente a dança, o canto e a percussão nas performances dos sambadores locais.

Discordemos agora de Katharina Döring (2004, p.86) e de boa parte dos mestres sambadores e violeiros entrevistados durante este trabalho de pesquisa, quando afirmam que a viola é imprescindível para o samba chula. O que deduzimos no decorrer deste trabalho é que a viola está sendo gradualmente substituída pelo cavaquinho principalmente nos grupos que se reconhecem como executantes do samba chula. No samba barravento de Cachoeira e São Félix, a prática da viola vem sendo bastante “influenciada”, ou mesmo modificada pela “maneira” de se tocar o cavaquinho, mas não parece estar havendo – pelo menos por enquanto - uma substituição desta por aquele. Neste processo, o repertório e parte da expressão e funções sonoras do instrumento são modificados, e seus elementos substituídos ou simplificados.

Recentemente, e principalmente em função do interesse das políticas públicas de preservação do patrimônio cultural - como as que estão sendo promovidas por órgãos como o Iphan e a Unesco – a viola do tipo machete passou a ocupar um espaço de destaque dentro das discussões e conceitualizações em torno do samba do Recôncavo. Isto pode até, a longo prazo, vir a incrementar a

prática sonora do instrumento no Recôncavo Baiano. No entanto, parece que ele está sendo divulgado mais fora do que dentro dos limites geográficos desta região, contribuindo apenas para a sua divulgação entre estudiosos e músicos interessados em novas sonoridades do que pelo próprios sambadores (ver capítulo 4.4).



Paulo Roberto (tocando cavaquinho) e João Saturno – o “João do Boi” - integrantes do grupo Samba Chula de São Braz, de São Braz, distrito de Santo Amaro da Purificação/BA. Na atual formação do grupo, o cavaquinho substituiu a viola, antes tocada pelo violeiro Augusto Lopes, o “Nininho”. Foto: Cássio Nobre.

### 3.5 VIOLEIROS E GRUPOS QUE TOCAM COM VIOLA

O nome do violeiro mais citado nos trabalhos recentes publicados sobre a viola nos sambas do Recôncavo Baiano, é o de José Vitório dos Reis, o “Zé de Lelinha”. Isto deve-se principalmente ao fato dele ter sido um dos mais ativos violeiros tocadores de machete, acompanhando o grupo Samba Chula Os Filhos da Pitangueira desde a sua fundação deste, em 1968, até a sua morte, em Setembro de 2008, aos 85 anos. Com este grupo, realizou apresentações por quase todos os estados brasileiros. Ele foi um dos mais dedicados e experientes violeiros do Recôncavo, tendo convivido com várias gerações de violeiros, além de ter sido o principal divulgador da tradição da viola machete nos sambas chulas do Recôncavo Baiano, fora da Bahia. Zé de Lelinha foi, ainda, o encarregado de

ministrar uma oficina para aprendizes de viola machete em São Francisco do Conde, durante as tentativas de implantar algumas das medidas do plano de salvaguarda do Samba de Roda proposto pelo Iphan (ver capítulo 4.4), que também apoiou o trabalho de Antônio Carlos dos Anjos, em São Francisco do Conde, na construção de novos machetes.



O violeiro Zé de Lelinha (ao lado esquerdo) e o cantador de chulas Zeca Afonso (tocando a viola), em sua casa, em São Francisco do Conde, um ano antes da sua morte. Foto: Bernardo Rozo.

De fato, as referências à utilização de violas machetes encontradas pela pesquisa do Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano foram de que estes instrumentos não estavam sendo utilizados em performances ao vivo, ou não estavam em condições de serem tocados por falta de acessórios como cordas ou cavaletes, e, principalmente, por falta de violeiros (Sandroni, 2006: 43-45). No entanto, alguns nomes de violeiros que executam machetes, e que estão em atividade no atual contexto dos Sambas do Recôncavo Baiano não foram sequer mencionados na bibliografia disponível sobre o tema, a exemplo do Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Assim, traçaremos um breve perfil de três destes violeiros, que foram localizados, visitados e entrevistados durante a etapa de pesquisa de campo do presente trabalho. São eles:

1. **José Humberto da Cruz, o “Zezinho da viola”** – Violeiro de 68 anos, de Campinas, distrito de São Francisco do Conde/BA. Frequentou muitas rodas de samba em rezas de santos

e carurus de festas de candomblé, antes de se interessar pelo aprendizado dos instrumentos e do samba chula. Aprendeu a tocar com um violeiro conhecido como “Jorginho”, de Santo Amaro, e ainda hoje se considera o melhor violeiro da região. Consegue tocar diversos instrumentos de corda, como violão, cavaquinho, banjo, bandolim, viola paulista e viola machete, embora não possua uma destas. Mas, mesmo considerando a viola “necessária ao samba”, confessa que deixou de tocar viola há muitos anos. Ao mesmo tempo, afirma (CRUZ, 2008) que “quem aprende nunca esquece”, o que ele confirma mostrando agilidade com o que consegue fazer quando dedilha uma viola nas mãos. Tocou em muitos grupos da região, e até em trios elétricos, e hoje possui o seu próprio grupo de samba (Zezinho e sua Gente), com o qual toca cavaquinho.



Acima, “Zezinho da Viola”, tocador de cavaquinho, violão e viola, de São Francisco do Conde. Foto: Cássio Nobre.

2. **Aurindo de Jesus** – Violeiro de 59 anos, de Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé/BA. Trabalha como tratorista, mas também costuma se apresentar em eventos e festas da região como violeiro contratado. Acompanha o grupo Samba Chula de Maracangalha, tocando viola regra inteira (viola “paulista”). É um grande conhecedor da arte de tocar a viola machete, embora não possua uma. Durante o apogeu da Usina Cinco Rios, houve na localidade de Maracanhagalha muita tradição de sambas chula acompanhados pela viola machete, que ele aprendeu em rodas de samba chula, embora confesse (JESUS, 2008) que



aprendeu muito “dos discos”, ouvindo e repetindo, intuitivamente. Aurindo conhece bem a algumas das várias afinações de viola, tais como “natural”, “treveça” e “paraguaçu”, atualmente raras de se ouvir no Recôncavo Baiano, além de possuir um vasto repertório de chulas, modas de viola e repentes. Em 2008, participou tocando viola machete na gravação do CD/DVD “Cantador de Chula”, ao lado dos mestres cantadores de chula Pedro Santos e José Eugênio.



Aurindo de Jesus, exímio violeiro de Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé/BA. Nesta foto ele toca um machete, embora utilize mais frequentemente uma viola industrializada. Foto: Cássio Nobre.

**3. Vangilvaldo dos Santos Pereira (“Vanjú”)** – Violeiro de 64 anos, de Amélia Rodrigues/BA. Acompanha o grupo Samba de Roda Raízes da Cultura Negra do Recôncavo tocando viola machete ou viola três quartos. Segundo ele (PEREIRA, 2008), toca viola desde criança, quando fazia violas com corda de palha de piaçava. Seu pai, que também tocava, percebeu o interesse dele e lhe deu um violão e uma viola, com os quais Vanjú foi se desenvolvendo como violeiro com a ajuda de um velho violeiro do Massapé, localidade da região. Já adulto, quando trabalhava na Usina de Açúcar Itapetingui, formou um grupo de samba de roda com outros funcionários que se reuniam para tocar nas horas livres, tirando chulas e sambas de improviso. Possui violas doadas por Gerásimo Mendes Monteiro, conhecido em Amélia Rodrigues como “Geo”, coordenador do grupo citado. Prefere tocar a

viola sempre utilizando a afinação “natural”, porque acredita (Ibid) que a afinação “rio abaixo”, por exemplo, seja utilizada por violeiros que teriam feito “pactos com o diabo” para aprender a tocar (ver capítulo 4.3).



Vangivaldo dos Santos Pereira – o “Vanjú” – de Amélia Rodrigues/BA, tocando uma viola três quartos feita artesanalmente nesta mesma cidade. Foto: Cássio Nobre.

Os conjuntos musicais dos grupos de samba que tocam com viola são formados, geralmente, por vozes, viola, violão, pandeiros, tambor de “marcação” e palmas de mãos percutidas, sendo que podem ocorrer também outros tipos de instrumentos como sanfona de oito baixos – também chamado “pé de bode” - cavaquinho, bandolim, banjo, surdo, tamborim “de couro de jibóia”, timbas, timbau, tambores de “repique” ou “marcação”, triângulo, “tabuinhas” de madeira ou “taubinhas”, prato e faca, atabaques, tamborins, reco-reco e chocalhos de contas internas (caxixis, ganzás) e contas externas (xequerês, afoxés). Sobre a distribuição destes instrumentos entre os vários grupos de samba do Recôncavo, Sandroni (2006, p.42) apropriadamente comenta que:

As pessoas que fazem o samba de roda tocam os instrumentos disponíveis. Esta expressão é utilizada para que se perceba a complexidade das relações entre, por um lado, a maneira como a participação dos instrumentos no samba de roda é conceituada pelos músicos, e por outro, a maneira como é posta em prática. Veremos que certos instrumentos, mesmo os muitíssimo valorizados, nem sempre estarão disponíveis para uso. Na verdade é perfeitamente possível fazer um samba de roda sem instrumentos: cantando, batendo palmas

e eventualmente batendo ritmos nos objetos que estiverem à mão. Se houver pandeiro, entrará o pandeiro, se houver timbal, melhor, e assim por diante.

Um importante dado indicativo de transformação musical que vêm ocorrendo na prática musical da viola no Recôncavo Baiano é de que os instrumentos de corda estão sendo na maioria das vezes “amplificados”. São adaptados para transmitir eletrônica ou magneticamente as vibrações sonoras das cordas através de peças chamadas “captadores”, instaladas previamente no corpo do instrumento, e que direcionam e amplificam o volume sonoro do instrumento através das caixas e sistemas de som. Isso demonstra que a maioria das apresentações de grupos de samba do Recôncavo vem acontecendo cada vez mais em grandes espaços abertos (praças, pátios, palcos, teatros, palanques, etc.) o volume sonoro exigido para que integrantes, participantes e público escutem os vários instrumentos de um grupo de samba é também muito maior. Então, é de extrema importância para os grupos atualmente tocarem com amplificação durante suas apresentações públicas. Novamente, segundo levantado pelo Dossiê do Samba e Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.47),

Os resultados da pesquisa de Waddey [iniciada na década de 1970] indicam o conjunto de percussão apropriado para o samba como sendo constituído de dois pandeiros, prato-e-faca e ocasionalmente um pequeno tambor. Não são mencionadas as tabuinhas. Nos sambas presenciados durante a preparação deste dossiê, esse conjunto foi consideravelmente acrescido. Viam-se geralmente três pandeiros e a presença de tambores grandes - timbales e marcação - era usual. O resultado é que o acompanhamento rítmico cresceu em volume. Em concordância com isso, o uso de amplificação para os instrumentos de corda se generalizou. Cavaquinhos, violões e violas em muitos casos foram dotados de captador embutido e conectados por um fio a pequenas caixas de som, geralmente, de má qualidade. Em algumas ocasiões, o uso de microfones para as vozes também não é incomum.

O costume de se reunir em grupos para tocar e dançar sambas no Recôncavo Baiano existe a séculos (ver capítulo 3.3). No entanto, tais grupos sempre mantiveram seus limites de atuação dentro de suas comunidades, variando suas formas de organização principalmente em número de componentes, e em relação às ocasiões em que as performances aconteciam. À partir da primeira metade do século XX e do incentivo fornecido pelo “modelo do samba carioca”, houve uma crescente exposição e divulgação do samba e de suas formas ditas “ancestrais”. Assim, transformações vêm ocorrendo também no sentido da expansão do consumo de “produtos culturais” na sociedade “ocidentalizada”, e o surgimento de uma necessidade de “profissionalização” dentro

dos próprios grupos no sentido de expandir suas fronteiras de atuação para outros locais e outras comunidades. Carlos Sandroni acrescenta (2006, p.75):

Outro fator que vem contribuindo para a decadência do samba é a competição desigual que sofre por parte dos meios de comunicação de massa e do imenso prestígio da moderna música popular. Tal prestígio leva muitos jovens a acreditar que o samba de roda é um divertimento de velhos, ultrapassado e fora de moda. (...) Mais especificamente, um importante fator de enfraquecimento de uma das modalidades mais valorizadas de samba de roda, o samba chula, é o quase completo desaparecimento do instrumento mais apropriado para a sua performance: as violas de samba e, entre elas, especialmente, o machete. Como já foi dito, o último artesão conhecido de violas de samba, Clarindo dos Santos, morreu em 1980. Os sambadores da região do samba chula queixam-se constantemente da falta desses instrumentos, pois sentem que sem eles o samba perde algo de grande importância.

Paralelo a isso, vêm ocorrendo também uma busca por formas organizacionais mais efetivas, abraçando diversos grupos em torno de interesses comuns. Assim, à partir de meados do século XX, diversos grupos de samba foram se formando em diversas cidades do Recôncavo Baiano. Uns dos mais antigos deles são os grupos Samba Chula Os Filhos da Pitangueira, em atividade desde o final da década de 1960, e os grupos Samba de Viola Os Vendavais e Samba de Roda Os Filhos de Nagô, em atividade desde os anos 70. Katharina Döring (2005, p.13) alerta para o fato de as influências musicais de grupos como o Samba de Roda Os Filhos de Nagô - que já atuavam de maneira “informal” antes de se organizarem como um grupo de “samba tradicional” ou “samba verdadeiro” - procederem de origens as mais diversas, como por exemplo, de cantores do Sudeste do Brasil, como Clara Nunes e Martinho da Vila, ou mesmo dos vizinhos Tincoãs, de Cachoeira.

Os interesses destes grupos parecem estar caminhando em comum acordo com fenômenos observados simultaneamente em muitas outras comunidades rurais, até bem pouco tempo ditas “tradicionais”, e que vão se adaptando frente à “ocidentalização” dos valores urbanos, da tecnologia e das práticas sonoras. Então, o que até meados do século XX era uma forma de diversão espontânea (o “samba de roda”, em geral) - e que respondia às necessidades de lazer e diversão dessa gente, ou mesmo obedecendo a rituais específicos, mas sem comprometimento econômico - passa a se tornar uma “fonte de renda” possível para os seus integrantes, em paralelo à outras atividades econômicas exercidas pelos sambadores e sambadeiras em suas comunidades, ou substituindo-as.

Os grupos de samba passaram, então, a ser cada vez mais requisitados para cumprir papéis estabelecidos mediante trocas e acordos que, envolvem quase sempre, pagamento de “cachês” ou “ajuda de custo”, por mais desvalorizados financeiramente que sejam. Conforme mencionado

anteriormente (Capítulo 2.1), são frequentemente chamados para animar festas particulares, aniversários, batizados, casamentos, feijoadas, comícios, dentre outros eventos. Com isso, vêm ocorrendo um fenômeno que chamo de “espetacularização do samba”, onde o evento de samba de roda, oriundo de um contexto rural, tradicionalmente popular e espontâneo, torna-se então um evento musical que parece se aproximar do formato de eventos surgidos nos contextos urbanos, massificados e economicamente embasados. Assim, os eventos de “Samba de Roda” têm ocorrido cada vez mais frequentemente em palcos, palanques, teatros, arenas e outros espaços abertos, sempre com expectativa de público numeroso. Neste novo contexto, é possível que aconteça mais “exposição” do grupo (que está atuando agora como um fornecedor de serviços) e seu “trabalho” (sua expressão sonora, sua música e dança) do que da cultura que ele representa. Eventualmente, vai haver também geração de renda através da venda de CDs do grupo, e de novos contatos com outros “contratantes” interessados naquele “show”. Zeca Afonso (GOMES, 2008), ao ser indagado sobre se, hoje, o samba chula era a principal atividade econômica dele e da sua família, contesta:

A gente não toca... por causa do dinheiro... o dinheiro tem que ter que é... pra manter, né? A gente toca por causa compromisso... que eu fiz com o meu avô (...) pra manter viva essa manifestação até enquanto eu estiver vivo (...) Se eu morrer hoje... o samba acaba.



Reprodução das capas dos CDs comercializados por dois dos grupos de samba do Recôncavo Baiano: o Samba Chula Filhos da Pitangueira, e o Samba de Roda Filhos do Caquende. As gravações destes fonogramas geralmente são feitas “ao vivo”, durante apresentações públicas dos grupos.

Alguns grupos de samba do Recôncavo Baiano vêm consolidando o seu trabalho também enquanto associações culturais, já que dentro dessa categoria têm mais condições de garantir apoios e

financiamentos públicos para a realização de seus próprios projetos. É o caso, por exemplo, da Associação Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira, e do Grupo Cultural Filhos de Nagô, de São Félix. Ambos, juntamente com a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo Baiano, foram solicitantes da proposta de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Imaterial. A Associação Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que coordena também o grupo Samba de Roda Suerdieck é a mais antiga destas entidades, e também a que apresenta maior nível de articulação e organização. Recentemente, conseguiu captar recursos públicos para a compra de instrumentos musicais através de um edital direcionado à aquisição de material para grupos musicais do interior do Estado da Bahia. Dentre os instrumentos foram solicitados um novo cavaquinho, um novo bandolim, um novo violão e uma nova viola, modelo “sertaneja”, tal como é preferida nas regiões centro-sul do Brasil.



Participantes do I Encontro de Mestres Sambadores Idosos do Recôncavo Baiano, em Cachoeira, organizado pela Associação Cultural Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas (Dona Dalva está de torso branco, ao centro da mesa) em Abril de 2008, em parceria com a Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo. Ao lado dela estão, dentre outros, a etnomusicóloga Francisca Marques e Dona Ana Rosário, de Saubara, mãe de Rosildo Rosário (sentado à direita), atual coordenador geral da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. Foto: Cássio Nobre.

Outro exemplo de organização em grupo surgida entre os sambadores do Recôncavo é o da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. Foi Fundada em Saubara, a 17 de

abril de 2005, no exato dia em que faleceu Gérson Francisco da Anunciação, o Mestre Quadrado<sup>84</sup> (1925-2005). A Associação foi criada por intermédio do Iphan e tem como objetivo contribuir para a capacidade de auto-organização dos próprios grupos de samba, buscando soluções e melhorias conjuntas para a situação de inserção social e cultural da maioria destes. Sobre ela comenta Luiz Fernando de Almeida, presidente do Iphan (ALMEIDA apud ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN, 2007): “Quando começamos a fazer o dossiê de registro, havia apenas 14 grupos de samba de roda legalmente constituídos na região do Recôncavo. Nós incentivamos essa cooperativa e hoje há mais de 90 grupos associados”

Alguns destes grupos contam ou contaram até recentemente com a participação de violeiros e violas na formação instrumental de seus conjuntos musicais, constituindo, portanto, o alvo deste trabalho de pesquisa. Além disso, vários outros fatores influíram na escolha dos grupos a serem abordados nesta pesquisa. Em alguns casos pude assistir performances de grupos e realizar entrevistas e contatos mais próximos, visitando seus integrantes em suas próprias localidades, chegando inclusive a tocar viola junto com estas pessoas. Em outros casos, fui entrevistá-los em suas localidades sem, no entanto, assistir a performances do grupo inteiro ou tendo assistido-as apenas em vídeo. E ainda em outros casos, apenas assisti às suas performances ao vivo em Salvador ou outras cidades do Recôncavo, sem entrevistá-los ou visitá-los em suas localidades. Em função da quantidade e da “qualidade” de informações e registros coletados – e pesando todas as condições em que se desenvolveu o trabalho de pesquisa de campo deste trabalho - escolhi sete grupos como alvo principal desta pesquisa. Foram eles:

1. Brilho de Parafuso e Boi Janeiro de Parafuso, de Parafuso, distrito de Camaçari;
2. Raízes da Pitanga e Dança de São Gonçalo de Pitanga dos Palmares, de Pitanga dos Palmares, distrito de Simões Filho;
3. Samba Chula de Maracangalha, de Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé;
4. Samba de Roda Filhos de Nagô, de São Félix;
5. Samba Chula Os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde;
6. Samba de Roda Suerdieck, de Cachoeira;
7. Samba Chula de São Braz, de São Braz, distrito de Santo Amaro;

---

<sup>84</sup> Mestre Quadrado, além de ter sido na juventude e durante toda sua vida um grande capoeirista, era um grande conhecedor de chulas, que cantava sem relativo, diferentemente de como são cantadas as chulas na região de Santo Amaro. Gravou, já com mais de setenta anos de idade, os CDs Encanto banto num recanto da Ilha: capoeira angola e samba chula, e Aruê Pã, com o grupo Samba Tradicional da Ilha, de Mar Grande, na Ilha de Itaparica (SANDRONI, 2006, p.204).

Segue agora uma breve descrição de cada um destes grupos:

### **1. Grupo Brilho de Parafuso e Boi Janeiro de Parafuso (Parafuso, distrito de Camaçari)**

O Grupo Brilho de Parafuso, da localidade de Parafuso, distrito do município de Camaçari, distante aproximadamente 45 km de Salvador, apresenta o folguedo popular do “Boi Janeiro”, conhecido em outras regiões do Brasil como “Boi Bumbá”, “Bumba Boi” ou “Bumba meu boi”, misturando nestas funções elementos do reisado nordestino com o “samba corrido” tocado com viola. Contam “Seu Miro (Valdomiro Nascimento de Souza, atual coordenador do grupo) e alguns moradores mais antigos da localidade que, tanto a tradição do “Boi Janeiro” quanto a da viola chegaram no local há muitos anos através de uma senhora por nome Palmira, vinda não se sabe ao certo de onde, mas que tocava viola muito bem. É de admirar que, além do fato de estes informantes trazerem a história de um mulher violeira – o que é muito raro<sup>85</sup> – eles conseguem facilmente enumerar outros cinco ou seis nomes de antigos violeiros da localidade, mostrando que esta atividade era bastante comum na região. Manoel Julião, o “Seu Julião”, ex-sambador e violeiro da localidade, teria aprendido com Palmira a arte de tocar viola, desde os sete anos de idade, em 1935. Palmira teria transmitido-lhe também a brincadeira do Boi, o que veio a fazer dele um conhecido mestre e organizador do Boi Janeiro em Parafuso, à partir de 1956. “Seu Julião” veio a se tornar um dos mais conhecidos violeiros das proximidades, antes de “passar pra lei de crente”<sup>86</sup> – convertendo-se em fiel

---

<sup>85</sup> Há o exemplo de Helena Meireles, violeira que nasceu numa fazenda no pantanal do Mato Grosso do Sul e cresceu rodeada de peões, comitivas e violeiros. Era fascinada pelas violas caipiras, embora sua família não aprovasse sua vontade de tocar, o que acabou fazendo por conta própria, às escondidas. Casou-se por imposição dos pais aos 17 anos, abandonando o marido pouco tempo depois para juntar-se a um paraguaio que tocava violão e violino. Separou-se novamente e, resolvida a tocar viola em bares e prostíbulos, deixou os filhos dos dois casamentos com pais adotivos e ganhou a estrada até encontrar o terceiro marido, com quem está junto há mais de 35 anos. Em São Paulo foi “descoberta pela mídia” a partir de uma matéria elogiosa na revista norte-americana *Guitar Player*, especializada em guitarras e guitarristas. Apresentou-se em um teatro pela primeira vez aos 67 anos, e gravou quatro CDs em seguida. Foi escolhida em 1993, novamente pela *Guitar Player* como uma das “100 melhores guitarristas” por sua atuação em violas e violões de 6, 8, 10 e 12 cordas. Helena Meireles faleceu em 2005, aos 81 anos de idade.

<sup>86</sup> Há outros casos de sambadores ou violeiros que, nas palavras dos sambadores “entaram pra lei de crente” – e, nas palavras do convertido, tornaram-se “cristãos” - ou seja, se converteram a alguma religião neo-pentecostal, geralmente a Igreja Universal do Reino de Deus ou a Igreja Adventista, e logo largaram de lado estas funções tradicionais, consideradas “pecaminosas”. É o caso, por exemplo, de um amigo de Clarindo dos Santos. Segundo Waddey (2006, p.109-110), depois que

[seu] antigo fornecedor de instrumentos converteu-se em “crente”, abjurando assim a música, e especialmente a viola e tudo o que significa, Clarindo decidiu que era capaz de reproduzir um instrumento quebrado que possuía. Não negava as imperfeições da sua primeira obra. Os lados



da Igreja da Assembléia de Deus – e abandonar a viola, o samba e o Boi, em 1985. Em entrevista concedida para o documentário *Bumba meu Boi* (PIRES, 2000), “Seu Julião” comenta este episódio em sua vida:

Achei por bem que num devia... ficar porque... eu... fui pra Igreja e... não consegui... as músicas entrar mais em minhas mente... é porque tocar cinqüenta anos somente uma coisa... e de repente mudar... aí a mente num... num dá ... (...) assim eu não quero a viola, pra quê que eu quero a viola? O ídolo dentro de casa pra tá me recordando... do passado? Não, agora eu quero o presente... aí eu peguei [a viola], quebrei e queimei, (...) virou-se cinza e acabou.

A partir da década de 1990 foi formado o “Boi Mirim”, com a participação de crianças da localidade, e à partir do ano 2000 foi formado também um “Boi jovem”, com a participação de adolescentes. Estes folguedos levam o nome de “Boi Janeiro” porque era encenado sempre nos finais de semana do mês de Janeiro, indo festejar nas casas em que era convidado, com os personagens da brincadeira que são o Boi, a Burrinha, a Loba, as Vaqueiras, o Caboclo, os Músicos e as Pastoras. O conjunto musical do Boi janeiro de Parafuso chegou inclusive a contar durante um tempo com um sanfoneiro<sup>87</sup> para suprir a falta de um violeiro, mas hoje conta novamente com viola, timbau, “tambor de marcação” e pandeiros com pele de nylon, em substituição aos antigos pandeiros de pele de jibóia e surucucu (Doring, 2005, p.9). Hoje, o grupo vem sentindo dificuldades também em manter uma regularidade nas apresentações pois, segundo Miro, perderam apoios e patrocínios que recebiam constantemente da prefeitura de Camaçari e de empresas do Pólo Petroquímico da Bahia.

## **2. Grupo Raízes da Pitanga e Dança de São Gonçalo de Pitanga dos Palmares (Pitanga dos Palmares, distrito de Simões Filho)**

O Grupo Raízes da Pitanga está sediado em um antigo quilombo, hoje declarado remanescente quilombola, em Pitanga dos Palmares, Simões Filho. Há mais de 25 anos está sob a

---

de suas violas são arqueados ao redor de uma sólida forma de jacarandá (que Clarindo herdou do seu amigo renascido na religião, juntamente com algumas relutantes instruções sobre o seu emprego) e colados sob pressão.

<sup>87</sup> Fato este que ocorre também em outros grupos de samba do recôncavo, onde é bem valorizada a presença da sanfona de oito baixos, também chamada “pé de bode”.

coordenação de Bernadete Moreira, que atua tanto com a visão de uma “produtora cultural” do grupo quanto com a visão de uma “líder comunitária”, preocupada ao mesmo tempo em expandir o campo de atuação do grupo e promover atividades de educação com crianças e jovens em situação de risco na sua comunidade. O grupo promove anualmente a “Dança de São Gonçalo”, a “Dança de Engenho”, o “Reisado”, o “Boi Janeiro”, o “Samba Chula” e o “Caruru das Crianças”, principalmente no mês de Janeiro, mês de celebração do santo, e uma semana antes do carnaval de cada ano, quando ocorre a grande festa de São Gonçalo. Este santo<sup>88</sup> é, segundo a crença católica, o santo protetor dos músicos, violeiros, prostitutas, trabalhadores rurais e parturientes<sup>89</sup>. Sua imagem é representada na iconografia católica como a de um homem branco, trajando uma capa e chapéu, e sempre com a viola em punho.

A Dança de Engenho tem relações com a lavoura da cana de açúcar, principal atividade econômica da região antes da implantação da extração de petróleo nas proximidades pela empresa Petrobrás, e da implantação do Polo Petroquímico de Camaçari. A Dança de São Gonçalo está associada ao culto a este santo. Ocorre praticamente em todo o Brasil, mas apresenta variações de uma região para a outra, seja na sua arrumação em filas de participantes, ou na presença de personagens e funções. Mas uma constante nesta performance é a presença de um violeiro que exerce a função de “guia”, para o canto e para a música apresentada diante do altar e da imagem do santo. Em Pitanga dos Palmares, esta apresentação, como era de se esperar, acaba em “samba de viola”, segundo é identificada a maneira de sambar na região. Na formação instrumental do conjunto que

---

<sup>88</sup> De origem portuguesa, ele teria falecido em Amarante, a 10 de janeiro de 1259. Ali era tido como um eremita, mas pelo fato de saber tocar a viola, costumava converter as mulheres dançando alegremente com elas, embora usasse nos sapatos pregos que o feriam nos pés (CASCUDO, 1972, p.432). Já no Brasil, com o seu culto já estabelecido e disseminado, registra Cascudo uma comemoração entusiástica a São Gonçalo em 1718, na capital da Bahia, como sendo uma “dança furiosa dentro da igreja, com guitarras e gritaria de frades, mulheres, fidalgos, escravos, num saracoteio delirante” (Ibid, p.433). Nuno Marques Pereira, no *Compêndio Narrativo do Peregrino na América*, II, 114, descreve que o Vice-Rei Vasco Fernandes César de Menezes, o Conde de Sabugosa, proibiu a dança de São Gonçalo,

por ver umas festas, que se costumavam fazer pelas ruas públicas em dia de São Gonçalo, de homens brancos, mulheres e meninos e negros com violas, pandeiros e adufes, com vivas e revivas São Gonçalinho, trazendo o santo pelos ares, que mais pareciam abusos e supertições que louvores ao santo, as mandou proibir (...) com graves penas contra aqueles que se achassem em semelhantes festas tão desordenadas” (Ibid).

<sup>89</sup> Ainda Segundo Câmara Cascudo (1972, p.434-436),

no tempo da escravidão, nenhum senhor tinha a coragem de recusar licença a um escravo que dissesse dever uma promessa a S. Gonçalo e desejasse ir assistir a uma dança votiva ou nela tomar parte (...) É um dos últimos vestígios da dança religiosa, das formas universais da súplica pelo ritmo do bailado.

acompanha estas atividades são indispensáveis a presença tanto da viola quanto a do “pé de bode” e da percussão.

### **3. Samba Chula de Maracangalha (Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé)**

Segundo Pedro Alves dos Santos, coordenador do grupo Samba Chula de Maracangalha, da localidade de Maracangalha, distrito de São Sebastião do Passé, o samba na região remonta ao tempo da escravidão, ou como ele afirma, “do tempo dos cativo”. Ele mesmo teria, segundo suas próprias palavras, “nascido os dente no samba”, significando que vem assimilando os ensinamentos e tradições do samba chula desde muito novo, junto a antigos mestres como o falecido sambador conhecido como “Zé Pretinho”. A chula no samba dali seria remanescente dos cantos de trabalho nas lavouras da cana de açúcar, atividade que predominou na região desde os tempos da escravidão até quase 30 anos atrás, quando a usina de açúcar Cinco Rios fechou as portas. Ela teria sido o motor de uma forte agitação cultural naquela localidade e arredores, tanto é que na década de 1950 Maracangalha virou tema de um samba famoso de Dorival Caymmi (a música “Maracangalha”, de 1956). Segundo Pedro, Anália foi uma sambadeira famosa na localidade. Mais recentemente, no ano de 2007, ganhou espaço nas páginas mais sensacionalistas dos jornais da Bahia quando da queda, em uma fazenda da região, de um avião bimotor com um carregamento de mais de cinco milhões de reais, o que levou muitas pessoas a serem importunadas por policiais e bandidos durante várias semanas após o ocorrido.

A viola no samba de Maracangalha tem uma importância especial, apresentando peculiaridades compartilhadas por outros grupos de samba. Por exemplo, a denominação empregada ali para identificar o tipo de samba com viola que fazem os grupos é a mesma utilizada nas localidades de São Francisco do Conde, Santo Amaro e Simões Filho: samba chula. Também ali o emprego da viola do tipo machete é bastante valorizado, sendo preferidas a sua utilização, sua sonoridade<sup>90</sup> e a maneira como é construída. No entanto, embora ainda existam no local pelo menos dois machetes de posse de Pedro e de Zé da Glória, que toca o prato e faca no grupo, o machete não é

---

<sup>90</sup> Aurindo de Jesus (2008) afirma que algumas violas são “boas para o samba”, enquanto outras, não. A dele, de marca Gianinni, não era. Como dois modelos de viola feitas artesanalmente forma mostradas a ele, e aprovadas como sendo “boas para o samba”, concluímos que há de fato uma valorização maior dos instrumentos feitos artesanalmente, em relação à sua utilização nos Sambas Chulas.

utilizado durante as apresentações atuais do grupo. O Samba Chula de Maracangalha também incorpora em seu conjunto musical o triângulo e a sanfona de oito baixos, ou “pé de bode”, instrumentos que também fazem parte da maioria das formações instrumentais em todo o interior do nordeste brasileiro. Embora Pedro admita que “o samba é a viola”, ele faz questão de defender a presença do pé de bode no seu conjunto porque acredita que os dois instrumentos formam uma boa parceria. Ele confessa, no entanto, que sofreu desaprovação de pessoas relacionadas ao samba, e com tendências mais “puristas”, as quais alegaram que a sanfona “tradicionalmente” não pertenceria ao samba. Quando questionado por mim sobre a presença de um cavaquinho em substituição à viola em uma filmagem de uma apresentação do grupo, “seu” Pedro afirmou que o cavaquinho “era a viola”. Este fato reforça a idéia de que a viola seja talvez o principal elemento de todo um conjunto de significados que servem para “legitimar” o samba tanto para seus próprios integrantes, quanto para o resto da sociedade, apesar de muitas vezes não tomar parte da formação instrumental dos conjuntos musicais dos sambas do Recôncavo. No Samba Chula de Maracangalha ocorrem ainda a presença de pandeiros, timbau, um tambor de marcação pequeno, o prato e a faca.

#### **4. Samba de Roda Os Filhos de Nagô (São Félix)**

O grupo Samba de Roda Os Filhos de Nagô, de São Félix, existe desde a década de 1970. Apresentam-se durante todo o ano em diversas festas do calendário católico e também do candomblé. Mário Santos, coordenador do grupo, criou uma associação cultural com sede em São Félix, que leva o mesmo nome do grupo. Assim, conseguiram se organizar melhor para participar de diversos eventos culturais dentro e fora do estado da Bahia, chegando a gravar um CD próprio, chamado Viola Velha, no conhecido estúdio de gravação WR, em Salvador. Além disso, na Escolinha de Samba Filhos de Nagô, desenvolvem trabalhos de educação musical com jovens da região, que desde cedo aprendem a tocar e a se apresentar em público. Ao lado do grupo Samba do Varre Estrada, de Mestre “Geninho”, o Filhos de Nagô é um dos principais grupos de samba de São Félix. Os instrumentos de corda no conjunto são violão, viola e cavaquinho. Como em outros sambas com viola, a participação de um instrumento cordofone é de extrema importância para a apresentação do grupo: definir tonalidades para os que estão cantando, dar a introdução aos temas de samba barravento, estabelecer “padrões melódicos” (toques) entre as partes das músicas, estabelecer uma interação mais próxima com as pessoas envolvidas na dança, dentre outras. Um aspecto curioso é que

o jovem que toca o violão atualmente - chamado “Bujão” - só afina e executa as quatro cordas mais graves do seu instrumento, à maneira de um contrabaixo elétrico. Ele exerce as mesmas funções deste instrumento só que no violão, mas sempre em complementariedade com a viola. O resto da formação instrumental do grupo é composta, atualmente, por surdão, timbau, pandeiros e triângulo.

### **5. Samba Chula os Filhos da Pitangueira (São Francisco do Conde)**

Este é um dos mais antigos grupos da região, fundado e coordenado por José Afonso Gomes, o Zeca Afonso, cantador e compositor de chulas, que recebeu a “missão” de continuar o samba chula como era tocado por seu avô. Para isso, teve que reaprender com um padre local as rezas de alguns santos, como São Roque, Santo Antônio, São Cosme e Damião, pois o samba chula do grupo é parte integrante nas festas e carurus em comemoração a estes santos. Segundo ele, o Samba Chula Os Filhos da Pitangueira seria atualmente o único grupo que faz o “verdadeiro” samba chula, por ser o único que ainda utiliza em suas apresentações a viola machete, tocada ali pelo violeiro Zé de Lelinha, até pouco tempo antes de seu falecimento, em Setembro de 2008. O grupo percorreu quase todos os estados do Brasil, no ano de 2006, durante cerca de 70 apresentações do Projeto Sonora Brasil do SESC. Em 2004, representaram o “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” quando da nomeação deste pelo Iphan, considerado “Patrimônio Imaterial Nacional”, no Planalto Central, em Brasília. No Samba Chula Os Filhos da Pitangueira há duas duplas de cantadores: duas para a chula e duas para o relativo. Na formação instrumental do grupo temos ainda, além da viola machete, o violão, pandeiros, tambores de “marcação”, maracá e tamborins. O atabaque não é utilizado porque, segundo Zeca Afonso (GOMES, 2007), “o samba chula tradicional”, tal como teria vindo da África, “não possuía este instrumento”, mas apenas pandeiros. A viola, segundo ele, veio da Itália.

### **6. Samba de Roda Suerdieck (Cachoeira)**

O grupo Samba de Roda Suerdieck foi fundado por Dalva Damiana de Freitas, nascida em 1927, em Cachoeira. Ela trabalhou muitos anos como enroladeira na antiga fábrica de charutos

Suerdieck, onde fundou com outras colegas de trabalho o grupo que leva o mesmo nome do lugar onde trabalhavam. Mesmo depois de se desvincularem da empresa, mantiveram o nome do grupo que é hoje um dos mais conhecidos e culturalmente articulados na cidade, e também for a dela. Dona Dalva, como é conhecida a coordenadora do grupo, é também integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, “uma das mais veneráveis instituições da cultura afro-brasileira” (SANDRONI, 2006, p.204). O Samba de Roda Suerdieck faz parte da Associação Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, que organiza eventos e coordena projetos relacionados com o samba de roda do Recôncavo Baiano. Recentemente, em Abril de 2008, organizaram o I Encontro de Mestres Sambadores Idosos do Recôncavo Baiano, em Cachoeira. Além disso, mantém projetos voltados para os jovens da comunidade, em que integrantes do grupo dão aulas de instrumento, dança e inclusão digital. Com isso, têm expressado uma grande preocupação em transmitir as tradições que fazem parte da performance do grupo, como por exemplo, a tradição das sambadeiras de tocar “tabuinhas” ou “taubinhas”. Estas consistem em duas pequenas peças de madeira, tocadas uma contra a outra, em cada palma da mão, e acompanhando ritmicamente o bater das palmas. Além das tabuinhas, encontramos também na formação instrumental do grupo a presença de viola, violão, bandolim, cavaquinho, timbau, pandeiros, tamborim e triângulo. Este foi o conjunto instrumental que apresentou maior número de instrumentos entre os sambas com viola observados no decorrer deste trabalho.

## **7. Samba Chula de São Braz (São Braz, distrito de Santo Amaro)**

São Braz é um distrito do município de Santo Amaro, conhecido pela farta maricultura, mas também pela forte tradição musical, principalmente de samba chula e samba de viola. O grupo Samba Chula de São Braz existe desde 1996, e é atualmente um dos grupos de samba de roda mais requisitados da região, participando frequentemente de eventos festivos também em Salvador e em outras cidades do Brasil. Há alguns anos participaram da gravação do CD “Tradução”, do músico e compositor Roberto Mendes (2001), em que este convida o grupo para mostrar a “tradição”, enquanto faz ele mesmo uma “tradução” da tradição do samba chula santoamarense. O Samba Chula de São Braz participou também de um vídeo da série Música do Brasil, produzida pelo antropólogo Hermano Vianna, e de encontros de sambadores no Mercado Cultural e no Projeto Toques e Trocas, coordenado pela etnomusicóloga Katharina Döring. O conjunto instrumental do samba chula é formado atualmente por pandeiros, violão, cavaquinho, tambor de marcação, timbau e par de congas.

A viola era, até bem pouco tempo atrás, utilizada nas apresentações do grupo. No entanto, o Samba Chula de São Braz não vem se apresentando com um violeiro, e as “funções” da viola estão sendo executadas pelo cavaquinho.

### 3.6 NO “PINICADO” DA VIOLA

A técnica empregada pelos violeiros dos sambas do Recôncavo é considerada por músicos profissionais como sendo bastante “rica” e, ao mesmo tempo, “simples” e “complexa”. O chamado “toque”, ou “pinicado”, ou “ponteio”<sup>91</sup> da viola nos sambas do Recôncavo Baiano consiste em uma série de combinações de movimentos com as mãos, geralmente executados exclusivamente pelos dedos indicador e polegar, executando-os “melodicamente” ou combinando “harmonicamente” os pares de cordas que estão sendo tocados. Raramente se utilizam outros dedos para ferir as cordas da viola.

O que mais caracteriza a técnica deste instrumento nesta região é mesmo o que muitos violeiros e sambadores chamam “pinicado”. Esta técnica confere um efeito sonoro único à prática dos sambas no Recôncavo, principalmente devido à disposição de pares de cordas oitavados na viola. Enquanto o polegar fere a corda mais aguda, por estar mais acima no instrumento, o indicador fere a corda mais grave, que está logo abaixo. Assim, conforme definiu Mário Ulloa (2008, p.56) em uma análise minuciosa da técnica empregada no violão pelo músico e compositor Roberto Mendes – que aprendeu de um antigo violeiro chamado “Tuni”<sup>92</sup>,

o conjunto ‘dedos-munheca’ atua como um plectro (palheta)<sup>93</sup> (...) Esses movimentos de ‘palheta’, cotínuos e alternados [polegar, indicador, polegar, indicador...], facilitam os flexíveis e quase improvisados contornos melódicos que sua voz realiza. Para ajudar na compreensão visual e auditiva deste gesto musical, o leitor pode imaginar um percussionista que toca uma ‘caixinha de fósforos’. Penso que essa ação – fixar os dedos (...) para prender e balançar a caixinha com a munheca e o antebraço – é a mais semelhante aos movimentos que Roberto realiza com sua mão direita (ULHOA, 2008, p.56)

---

<sup>91</sup> Esta expressão é mais usada em outras regiões do Brasil, para referir-se a outras técnicas ou conceitos.

<sup>92</sup> Segundo Ulloa (Ibid), “seu Tuni trabalhava com a enxada. O trabalho duro da roça teria atrofiado a sua mão direita, enrijecendo-a e perpetuando-lhe o referido formato enconchado da mão.”

<sup>93</sup> Um pedaço de plástico ou outro material mais resistente, utilizado para ferir as cordas harmônica ou melodicamente, conferindo-lhes timbre mais brilhante e maior volume sonoro.

Ulloa enxerga ainda, nesta maneira de tocar, resquícios de técnicas utilizadas por instrumentistas de cordas pinçadas (alaudistas, vihuellistas e guitarristas) desde a época da Renascença europeia, como a figueta – usada em passagens escalares ou notas repetidas, muitas vezes executadas de modo “irregular”; e o dedillo – onde o indicador também tocava em direções opostas, para alternar com a figueta intersecções de acordes entre as linhas melódicas (ULHOA, 2008, p.57).

Quando se utiliza uma palheta ou um “dedal” ou “dedeira”<sup>94</sup>, este movimento de alternância entre os dedos polegar e indicador não é mais possível de ser executado, ou se torna bem mais difícil<sup>95</sup> - já que é necessário utilizar os mesmos dois dedos, ou outros dois, para prender firmemente a palheta – embora isto não ocorra na técnica da viola nos sambas do Recôncavo. Um exemplo de como soa uma das formas de se tocar a viola é mostrado pelo violeiro Aurino dos Santos, quando executa o que ele chama de “chula ponteada”, em que apenas uma das cordas de um dos pares é tocada, em meio a uma frase melódica onde normalmente todas as notas seriam oitavadas.

Para facilitar a visualização das notas no braço do instrumento, a transcrição musical dos sons da viola será feita através de uma associação do pentagrama com a escrita em tablatura, usual para instrumentos de corda. Este tipo de transcrição facilita bastante a compreensão da música através de sua execução no próprio instrumento de corda em questão, pressupondo apenas um domínio de uma afinação e da prática do instrumento. Acredito que, deste modo, estamos ampliando o alcance de um trabalho acadêmico deste tipo, na medida em que violeiros – e os próprios violeiros sambadores do Recôncavo Baiano - ou outros músicos interessados em instrumentos de corda e na música dos sambas desta região possam ter mais acesso às informações contidas neste trabalho. Portanto, na tablatura, as linhas representam as ordens de cordas (duplas, no caso da viola), sendo a primeira ordem representada pela linha superior, e assim por diante. O conhecimento prévio de uma música ou tema musical, com caráter “de ouvido”, pode também ser de grande utilidade para o aprendizado prático destes exemplos, e para a sua execução em cordofones. A numeração colocada sobre as linhas representa as casas que serão pressionadas pelos dedos do tocador contra o braço da viola. No caso específico da transcrição em tablatura para a viola, manteremos as linhas simples para representar as duplas de cordas, de modo a facilitar a compreensão do exemplo.

---

<sup>94</sup> Plectro de plástico que se prende geralmente no dedo polegar ou no dedo indicador, funcionando como uma unha crescida.

<sup>95</sup> A prática combinada e simultânea entre palhetada e dedilhado - utilizando para isso outros dedos como o médio e o anular, além do polegar e do indicador - é relativamente comum entre guitarristas especializados em estilos musicais de origens norte-americanas, como o rock, o fusion e o jazz.



Com a viola afinada em “natural” (ver capítulo 2.3), temos um exemplo do efeito citado acima (ver cena 1 do DVD de registros áudio-visuais anexo):

À partir da década de 1970, músicos com profunda vivência nos sambas chula do Recôncavo - como Roberto Mendes e Raimundo Sodré - souberam transpor para o violão esta maneira peculiar de tocar, conseguindo resultados sonoros bastante interessantes. Roberto Mendes (2007) completa:

a técnica criada naturalmente por ‘Seu’ Zezinho da Viola, ‘Seu’ Zé de Lelinha, tocando o machete ... olha ... é tão belo quanto o Delta Blues do Robert Johnson (...) então, as matrizes, elas se confundem, porque elas falam a mesma língua, é a língua da dor, da saudade.

Sobre as técnicas peculiares de se tocar viola, e comentando certas mudanças na forma atual de se construí-las, as quais podem vir a refletir na técnica utilizada pelos violeiros, Corrêa (2000, p.23) afirma:

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.



Detalhe de um machete construído artesanalmente por Tonho de Duca, mostrando a fixação dos trastes ao mesmo nível do tampo. Esta característica torna ainda maior a força que deve ser exercida pelos dedos do tocador para apertar as cordas contra o braço da viola. Também a “entonação” do instrumento passa a “sofrer” mais variações quando se tenta obter o mesmo som de notas enarmônicas executadas em regiões diferentes do braço da viola. Foto: Cássio Nobre.

Outros indícios apontam novamente para a existência de mudanças musicais na prática da viola nos sambas do Recôncavo Baiano. Além dos instrumentos artesanais estarem sendo substituídos por instrumentos industrializados, a mudança não parece estar apenas relacionada com diferenças na maneira de se construir ou tocar estes instrumentos. Como o fato de que o cavaquinho estar adquirindo cada vez mais “valor” entre músicos profissionais - conforme já mencionado anteriormente - a forma de se tocar a viola pode estar, então, mudando principalmente entre os tocadores mais jovens, que tocam tanto o cavaquinho quanto a viola. Isto foi observado nos grupos Samba de Roda Os Filhos de Nagô, de São Félix; no Samba Chula de São Braz, de Santo Amaro; no Samba de Roda Suerdieck, de Cachoeira; e no Samba Os Filhos do Caquende, também de Cachoeira. Ali, os integrantes mais jovens dos grupos também têm bastante vivência com o cavaquinho, que geralmente é executado com a palheta, e acabam por transpor para a viola esta característica. E não só isso, mas certas frases melódicas e divisões rítmicas usualmente feitos com o cavaquinho parecem estar também sendo “exportados” para a prática da viola, fazendo com que esta soe nitidamente diferente do que soava há apenas alguns anos atrás, quando ainda havia violeiros mais velhos que acompanhavam estes grupos em suas apresentações. Para exemplificar, comparemos as semelhanças entre um exemplo de padrão rítmico executado pelo cavaquinho<sup>96</sup>, tocado pelo jovem tocador de cavaquinho apelidado “Tico” (ver cena 2 do DVD) – integrante do grupo Os Filhos de Nagô - e outro

---

<sup>96</sup> Vale lembrar que a tablatura do cavaquinho apresenta apenas quatro linhas porque este instrumento apresenta apenas quatro ordens simples de cordas

exemplo de padrão rítmico tocado na viola - afinada em rio abaixo, semelhante ao cavaquinho - por dois tocadores: “Galego”, também do grupo Os Filhos de Nagô (ver cena 3 do DVD), e Nininho, de São Braz (ver cena 4 do DVD). Os exemplos foram extraídos à partir de registros de trechos de apresentações ou demonstrações destas pessoas, integrantes dos grupos Samba de Roda Filhos de Nagô e do Samba Cultural Raízes de Saubara.

- Exemplo de padrão rítmico executado pelo cavaquinho, tocado por “Tico”, integrante do Samba de Roda Filhos de Nagô:

- Exemplo de padrão rítmico executado pelas violas, tocadas por “Galego”, integrante do Samba de Roda Filhos de Nagô, e “Nininho” (ex-integrante do Samba Chula de São Braz), durante apresentação do grupo Samba Raízes de Saubara:

Percebe-se à partir destes exemplos que os padrões rítmicos utilizados por cavaquinho e viola são os mesmos, sugerindo que suas “funções sonoras” sejam também similares, e não somente o fato de que jovens tocadores de ambos os instrumentos estejam compartilhando técnicas, como no caso do uso da palheta. No entanto - e apesar de que a utilização da palheta ou da dedeira aumenta consideravelmente o volume sonoro do instrumento de corda, o que é muito útil no caso de uma performance não amplificada - é mais “valorizado”<sup>97</sup>, que o violeiro toque “de dedo”, principalmente entre os sambadores mais velhos. Tocar “de dedo”, na verdade, consiste em atacar as cordas com a ponta dos dedos, seja com as unhas crescidas ou não, o que vai determinar aqui o timbre e o volume sonoro que o violeiro conseguirá em sua execução. O grupo Samba Cultural Raízes de Saubara, por sua vez, conta com a participação em seu conjunto musical de um tocador de cavaquinho que toca de dedos, como se este instrumento fosse uma viola, o que é uma verdadeira exceção entre os outros grupo de samba com cavaquinho observados neste trabalho, como no caso dos grupos Samba de Roda os Filhos de Nagô, Samba de Roda Suerdieck, Samba de Roda União Teodoreense, Samba de Roda Filhos do Caquende, dentre outros.

Ocorre que, se realmente o cavaquinho vem gradualmente substituindo a viola em alguns sambas do Recôncavo Baiano, ao mesmo tempo o conceito que confere mais ou menos “autenticidade” a um samba chula é o que determina a presença de um instrumento de corda que execute um determinado “padrão rítmico-melódico”, o qual, entendido pelos participantes como “toque de viola” ou mesmo “pinicado de viola”, faz com que eles respondam e interajam através dos movimentos da dança do samba. Exemplos destes “padrões” de samba de viola vêm sendo

---

<sup>97</sup> No sentido de reconhecer maior “nível de excelência musical” àquele que toca a viola. Isto também parece estar restrito ao conceito mais rígido daqueles que tocam o samba chula. O “valor” pode se referir também ao caráter “tradicional”, sendo um elemento mais valorizado por ser mais “tradicional”. (ver capítulo 4.4)

interpretados e transpostos também para outros instrumentos como o violão, a guitarra e o baixo elétrico por alguns artistas baianos consagrados, tais como os já citados Raimundo Sodré, Roberto Mendes, e por jovens músicos como o guitarrista e violeiro Júlio Caldas, o violeiro e sanfoneiro Celso Costa, ou mesmo por inúmeros grupos chamados em Salvador de “grupos de pagode”. Inspirados pelas frases executadas por violeiros dos sambas do Recôncavo Baiano, estes músicos vêm se aproximando desta técnica e deste repertório, e construindo novas dimensões em torno dos conceitos de música tradicional ou música popular. Um destes exemplos (ver cena 5 do DVD anexo), utilizado por Raimundo Sodré pode ser musicalmente transcrito assim, para a afinação natural na viola:

The image shows a musical score for a viola. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of two phrases. The first phrase has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second phrase has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the staff is a tablature for the viola, with strings labeled T, A, and B. The fret numbers are: T: 10, 7, 8, 8, 10, 7; A: 8, 9, 7, 9, 0; B: ., ., ., ., ., .

É curioso, pois, observar que alguns grupos estão tocando a viola como cavaquinho, e outros, o cavaquinho como a viola, sem querer, no entanto, afirmar aqui que existem maneiras “fixas” de se tocar este ou aquele instrumento. Mas não deixa de ser evidente que a prática da viola no Recôncavo vem sendo modificada pela influência da prática bem mais abundante do cavaquinho, pelo menos entre os jovens.



Um dos netos de Zeca Afonso, no machete, e João Bispo, no violão, tocam juntos durante gravação com o grupo Samba Chula Os Filhos da Pitangueira. Foto: Cássio Nobre.

### 3.7 UMA VIOLA “AFRO-BRASILEIRA” NO RECÔNCAVO BAIANO

A utilização de conceitos como “tonalidade”, “tônica”, “dominante”, “harmonia” e “melodia”, apesar de ser usual para explicar a música ocidental, é preciso ser cautelosa para a explicação da música feita pelos próprios sambadores do Recôncavo. De acordo com Sandroni (2006, p.48),

Compassos, semínimas e semi-colcheias foram inventados na Europa, entre os séculos XVI e XVII, como ferramentas de uma prática musical desenvolvida sobretudo junto a clérigos e a aristocratas. Seu uso para descrição da música feita hoje por afro-descendentes em situação de pobreza no Recôncavo da Bahia diz muito sobre uma história de dominação que também começou no século XVI. Mas a maneira como tais ferramentas vêm sendo usadas pelos músicos populares brasileiros, nos últimos 100 anos, é certamente – como no caso do prato-e-faca – bastante diferente do uso previsto por seus inventores. Tal fato justifica, a nosso ver, o uso – moderado e sempre crítico.

Portanto, para que o pesquisador desta música tenha uma noção mais aproximada do que ela representa “será necessário vincular a percepção auditiva [do pesquisador] a conceitos ênicos, ou seja, à percepção que os próprios músicos têm da sua música, o que em si já oferece diferenciadas visões do ordenamento temporal” (OLIVEIRA PINTO, 1999, p.91).

Se partimos para conceitualizar a música executada nos sambas do Recôncavo Baiano do ponto de vista “tonal”, notamos “elementos harmônicos” e “melódicos” importados da península ibérica, e de Portugal em particular. Fazendo uma “análise tonal” desta música, uma característica fundamental é o desenvolvimento de harmonias simples, baseadas na relação entre “tônica” e “dominante”. Outra característica marcante na música feita nos sambas do Recôncavo é a presença de “polifonias”, cantadas ou instrumentais, e melodias tocadas com “escala diatônica maior não temperada, com o sétimo grau oscilando entre a sétima maior e a menor e, frequentemente, numa posição intermediária<sup>98</sup>” (SANDRONI, 2006, p.51-52).

No Recôncavo Baiano, é comum a maneira de tocar “melodicamente” a viola utilizando simultaneamente duas ordens de cordas, com predominância da utilização de linhas melódicas em intervalos de terças ou sextas paralelas, que são executados pelas duplas viola/violão ou viola/cavaquinho. Isto nos remete também à música da viola tocada em outras regiões do Brasil, expressa nas “modas de viola” ou nas “cantorias de repentistas”, onde formas semelhantes são bastante comuns, talvez em função da mesma herança européia. É o que pode ser encontrado nas introduções dos sambas de barravento, como no caso do que é executado pelo trio de jovens tocadores de viola, cavaquinho e violão do grupo Samba de Roda os Filhos de Nagô, de São Félix, e do grupo Samba de Roda Suerdieck, de Cachoeira. Na viola, este trecho do barravento foi transcrito dessa maneira (ver cenas 6, 7 e 8 do DVD anexo):



Os cantadores nos sambas do Recôncavo Baiano são conhecidos ali como “puxadores” ou “gritadores” (como estes são conhecidos em Santo Amaro) de chulas e relativos, e são parte importante da performance musical do samba. O canto e o texto<sup>99</sup> dentro do samba são algumas de

---

<sup>98</sup> Oliveira Pinto (2001) fala sobre a “terça neutra”, como sendo uma nota intermediária entre os intervalos de terça maior e a terça menor, utilizada na música dos pífanos nordestinos.

suas características mais importantes (CAMPOS; DÖRING, 2006, p.12-17). Por isso, de tão abrangentes, não cabem ser analisados dentro dos limites deste trabalho. No samba chula, como já foi dito, tem uma de suas principais regras a de que enquanto se canta não se dança. Ali, o momento de cantar corresponde ao momento da “chula” e do “relativo”, duas formas complementares de canto existentes neste tipo de samba. A primeira parte do texto de um samba é a chamada chula, geralmente cantada por uma dupla de homens – em que um deles faz a primeira voz, e o outro faz a segunda voz - em intervalos de terças ou sextas. O relativo é uma estrofe cantada em seguida, como se respondesse ou completasse a chula (SANDRONI, 2006, p.39). Pode ser cantado pela mesma dupla de cantadores da chula, por uma outra dupla de cantadores além daqueles que cantam a chula, ou por mulheres que “cantam geralmente uma oitava acima do gritador de chula que faz a voz mais grave e, conseqüentemente, uma sexta acima do gritador de chula que faz a voz mais aguda” (Ibid, p.51-52).

Formas de cantar em intervalos de terça podem, por sua vez, serem encontradas também em certas tribos da África Sub-Sahariana, tal sugerem A. M. Jones, onde “algumas tribos cantam em terças paralelas. (...) dessa maneira, para fazê-lo, excluem totalmente qualquer outro intervalo” (JONES apud MUKUNA, 1979, p.109).

Atualmente, as variações de “tonalidade” – novamente em se tomando como base o conceito de “música” herdado do “sistema musical ocidental” - dentro de um repertório de sambas corridos ou sambas chula são poucas, ou nenhuma. Nos sambas de barravento, por exemplo, é bem mais freqüente que as violas e os cantadores mantenham uma mesma “entonação” vocal e instrumental do começo ao fim de uma apresentação do grupo. A tonalidade mantém-se basicamente a mesma durante toda performance de samba, mesmo em suas variações de forma, com os acordes do acompanhamento de violas, violões, sanfonas ou cavaquinhos variando entre a “tônica” e a “dominante”. Zeca Afonso, quando questionado sobre a ocorrência de variações de tonalidade afirma enfático: “só dá esse tom” (no caso, algo em torno de Lá maior). No entanto, Ralph Waddey (2006, p.113) havia observado que,

No samba de viola de Santo Amaro e imediações (e, em Salvador, no estilo “sant’amarense”), tanto os violeiros como os cantadores gostam ocasionalmente de mudar de tonalidade, seja para acomodar os seus diferentes âmbitos de vozes, seja para usufruir a satisfação estética que uma mudança de tonalidade proporciona. A mudança não somente altera a altura real da música, como também cada tonalidade tem implicações próprias de

---

<sup>99</sup> Sobre a temática das letras dos sambas, Dona Ana do Rosário (2007), sambadora e coordenadora do grupo Samba de Raparigas, de Saubara, afirmou que “as músicas dos sambas de antigamente, o senhor vê... se tira[va] muito da natureza (...) hoje a gente vê as músicas é uma... indecência (...) tem umas músicas aí que faz vergonha de se ouvir”.



ritmo, andamento e textura.

Ralph Waddey e Tiago de Oliveira Pinto citaram, em seus estudos à respeito das violas e machetes, a utilização de um determinado número de tonalidades sobre os quais variam as performances musicais dos violeiros nos sambas do Recôncavo. À depender da afinação que utilizavam, os violeiros tendiam a “dominar” mais ou menos tonalidades. Talvez a variedade de conhecimentos locais sobre afinações e técnicas da prática de viola no Recôncavo Baiano seja consideravelmente menor do que era na época em que Tiago de Oliveira Pinto e Ralph Waddey realizaram seus estudos. Mas, de fato, foi constatado que alguns violeiros – como no caso de Aurino dos Santos, de Maracangalha, e Vanjú, de Amélia Rodrigues - dominavam diversas tonalidades, em pelo menos duas afinações diferentes. Igualmente, é esperado – mas nem sempre exigido – que os cantadores ou gritadores de chulas tenham noções das “alturas” destas tonalidades, para poder acompanhar a viola caso ela mude a tonalidade. É o que comenta o sambador Domingos Conceição (2008), o “Seu Domingos Preto”, gritador de chulas do grupo Samba de Roda Geração do Iguape, e ex-integrante do grupo Samba de Roda Suspiro do Iguape, de Santiago do Iguape, ao comentar o desempenho de um jovem que ele ensinou a gritar chulas e relativos:

[o rapaz] não sabia dar um grito... eu tomei a responsabilidade, ensinei a ele, e ele hoje tá gritando relativo, ele não grita de primeira [voz] né? Que ele não tem a noção da viola... e o negócio é em cima da viola... se num tocar em cima da viola eu tô parando o samba toda hora... digamos assim, a viola grita em ré maior, [o gritador] tem que tá em ré maior... mas eles [os mais jovens] são acostumados aqui a gritar cima de em dó maior... mas o ré maior grande é mais avançado, tem que dá mais um pulso no grito... então eu diago a eles: “ôi, a viola vem em cima de ré maior grande, você continue no mermo grito”.

Aliás, estabelecer uma tonalidade “confortável” tanto para o sambador ou sambadora - estejam eles cantando, tocando ou dançando – seria outra função fundamental da viola e do violeiro. Um sambador ou sambadeira pode se sentir “desconfortável”, por exemplo, ao ter que acompanhar uma “tonalidade” de viola com a qual ele não esteja acostumado a cantar ou sambar. Assim, existem tonalidades consideradas mais “fáceis” de cantar, tocar e sambar, e tonalidades mais “difíceis”. Entre diversos sambadores e violeiros do Recôncavo Baiano, há um certo consenso de que a tonalidade de samba com viola definida como sendo “Ré maior” - ou simplesmente “Ré” – é a mais “fácil” de ser acompanhada. No entanto, outros afirmam que a tonalidade mais “fácil” seja mesmo o dó maior, tal como sugere o depoimento de Domingos Preto, em que observamos que o costume é utilizar o dó maior.

O conceito de tonalidade “fácil” ou “difícil” tem relações diretas com sensações “acústico-mocionais” (OLIVEIRA PINTO, 2001) causadas pelo fenômeno sonoro no corpo dos integrantes,

participantes e na audiência de uma performance de samba com viola. As tonalidades de viola podem, do mesmo modo, parecer “duras”, “pesadas”, “amarradas” ou “soltas”, segundo os termos utilizados pelos próprios participantes de um samba.

O violeiro também vai utilizar notas em regiões do braço da viola em que lhe é mais ou menos “confortável”<sup>100</sup> tocar, lembrando da questão do “temperamento” da viola mencionado anteriormente (ver capítulo 2.3). A viola ora será tocada em regiões mais graves, ora em regiões mais agudas da sua escala. Pode ser que ele domine mais acordes e melodias em uma determinada região do que em outra. Isto tudo, claro, irá repercutir na maneira como se dá a performance desta música.

Existe ainda, entre muitos sambadores e violeiros contemporâneos, a noção de “tons” de machete<sup>101</sup>, os quais, embora compartilhem tais nomes com “tons” existentes também na teoria musical ensinada em conservatórios de música, não apresentam com esta exata correspondência em termos de registro de notas e fenômenos sonoros. Sobre isso Tiago de Oliveira Pinto (Ibid) coloca que:

"Tom de machete" significa a realização sonora de padrões de movimento definidos, conforme visto acima. Cada um dos cinco "tons" tem as suas fórmulas de movimento e sua própria resultante acústica, além do grau de altura de cada um dos tons, dentro de uma escala imaginária. Os padrões acústico-mocionais de cada "tom de machete" contém uma característica estética, que irá repercutir na música e, inclusive, na escolha do "tom" na hora de sua execução no conjunto. O "tom" que melhor se presta para o acompanhamento de um samba puxado pelo cantor de forma "solta" e "esparramada" é "ré-maior", enquanto "mi-maior" é considerado o mais "pesado" e "duro" dos tons. Dar fluência à festa, segurança e velocidade nos pés dos dançarinos e uma base favorável às chulas improvisadas e respondidas pelos cantores exige preferencialmente que se toque no "tom ré". Colocar à prova um puxador de chula recém-chegado à festa, já motiva os instrumentistas a introduzirem o "tom mi", atravessado de natureza, mais difícil mesmo para os dançarinos.

Estas reflexões levam novamente à “questão ético-êmico” (NETTL, 1983), em que as vivências e os conceitos do pesquisador em confronto com as vivências e os conceitos da pessoa ou grupo que está sendo “pesquisado”, são ambas consideradas no estudo da etnomusicologia. Por isso, Tiago de Oliveira Pinto (2001) e Ralph Waddey (2006, p.114-115) utilizam termos como “teorias nativas” e “teoria musical popular”, respectivamente, para explicar que:

---

<sup>100</sup> Aqui a palavra “confortável” aparece no sentido de permitir ao violeiro um menor esforço físico-muscular ou uma maior fluência técnica na execução de linhas melódicas na viola.

<sup>101</sup> Que seriam cinco: ré maior, dó maior, lá maior, sol maior e mi maior (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Nesta teoria musical popular, tonalidade não é apenas a identificação de uma tônica e suas relações harmônicas. Indica também a posição ao longo da regra (ou braço) da viola onde o acorde é formado. “Ré maior grande” compõe-se apenas nas quatro ordens mais graves e toca-se usando um padrão que percorre a quarta e a quinta ordens. “Ré maior pequeno”, (...) é talvez o mais comum de todos os “tons” da viola para samba. “Ré maior sustenido” não é um acorde maior com a fundamental de Ré sustenido, como seria na teoria musical convencional européia. É, sim, um acorde cuja fundamental é Ré, mas formado numa posição mais adiante na regra da viola; vale dizer, o acorde soa mais agudo. O violeiro diria que este acorde é “mais embaixo”, referência à maneira como o instrumento é empunhado: os sons mais agudos da viola encontram-se mais perto do chão (em termos espaciais, mais baixos), da mesma forma como foram representados em alguns sistemas renascentistas de tablatura para o alaúde. “Ré maior sustenido bemol” é Ré maior numa quarta posição, ainda mais aguda, ou seja “mais embaixo” (Ibid).

Neste exemplo, “trocar a tonalidade” das violas de “Ré maior” para “Ré maior sustenido”, “Ré maior sustenido bemol”, “Ré maior grande” ou “Ré maior pequeno” não significa o mesmo que na “nossa” teoria: em vez de subir ou descer semitons à partir da “tonalidade” de “Ré maior”, o violeiro que dá este depoimento irá tocar algo que para um músico instruído segundo os conceitos ocidentais de teoria musical seria ininteligível. Chamar uma tonalidade de viola de “Ré maior sustenido bemol” pode parecer à princípio um “equivoco”. Mas também pode ser explicada de outra maneira: a forma como os símbolos lingüísticos são utilizados também está sujeita a adaptações, e variam segundo as culturas, por mais que membros destas compartilhem o mesmo idioma. Então, o violeiro irá considerar que “mais embaixo” é o mesmo que para outros seria “mais agudo”. Sobre esta questão Oliveira Pinto (2001) acrescenta que “a utilização de determinada terminologia nada reflete, a priori, sobre as concepções que ela compreende”.

Neste sentido, a “teoria musical da viola no Recôncavo Baiano” diz respeito à forma como se utiliza a terminologia musical ocidental aplicada pelos violeiros sambadores no intuito de estabelecer novos significados. Na tentativa de definir as características próprias de seu “estilo musical”, diversos conceitos tomados de empréstimo da concepção teórico-musical de origem ocidental ganham então “re-significados” nas palavras destes. Logo, “tonalidade”, nesta “teoria musical nativa” da viola no Recôncavo Baiano, não é um consenso que pode ser facilmente entendido por estudiosos do assunto, já que tem mais relações com “timbre” e “ritmo” do que com harmonia e melodia, e aponta para novas reflexões acerca dos pontos de vista êmicos e éticos na pesquisa etnomusicológica.

Outra noção inerente à “teoria musical nativa” de violeiros e sambadores do Recôncavo acerca da música que produzem é a do “toque”. Ao que parece, ele remete, ao mesmo tempo, a uma série de concepções. Segundo o conceito de “toque” colocado por Tiago de Oliveira Pinto (2001), de acordo com suas observações dos sambas com viola machete no Pilar, em Santo Amaro, envolve ao

mesmo tempo conceitos de performance, registro sonoro, tonalidade e expressão corporal. Os “toques” seriam então “frases melódicas” que expressam através de sua organização sonora características rítmicas marcadamente africanas, e que acabam por servir de elemento de identificação para o próprio “estilo” de samba tocado com viola como um todo. Ou seja, não há no Recôncavo samba com viola sem que haja tais características.

Os toques são executados principalmente nos momentos em que a viola pára de fazer o acompanhamento rítmico-harmônico das partes cantadas e se destaca do resto do grupo instrumental “chamando”<sup>102</sup> a sambadora para dançar dentro da roda, às vezes passando antes na frente dos sambadores tocadores – e em especial, em frente ao violeiro – para “saúda-los” ou “reverenciá-los” com seus passos, seu corpo, e toda a sensualidade de sua performance (ver capítulo 4). Bernadete Moreira (2008) confirma esta descrição acrescentando que, no seu grupo (Raízes da Pitanga), “na hora em que ele [o o cantador de chula] fala ‘chora viola’, que pára de cantar, é que a mulher entra pra sambar”.

Transcrições musicais feitas em estudos anteriores aos analisados aqui neste trabalho, referiram-se, sempre, à existência de toques, ou “padrões rítmico-melódicos” (OLIVEIRA PINTO, 2001), (WADDEY, 2006) nas performances de viola nos sambas do Recôncavo Baiano. Alguns exemplos de toques de viola utilizados em grupos de samba do Recôncavo Baiano são aqui acrescentados, transcritos musicalmente (ver cenas 9, 10, 11, 12 e 13, respectivamente para cada transcrição):

- Toque de viola executado por um integrante do grupo Raízes da Pitanga, de Pitanga dos Palmares, Simões Filho, com viola afinada em rio abaixo:

---

<sup>102</sup> Os sambadores e violeiros dizem que é a viola, com o seu “toque”, que “chama” a mulher para vir dançar na roda.

Musical notation for a viola piece, showing a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Below the staff is a TAB system with three lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (5, 7, 5, 5, 6, 5, 7, 5), A (5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5), and B (5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5).

- Toques de viola executados pelo violeiro Aurindo de Jesus, do grupo Samba Chula de Maracangalha, de Maracangalha, São Sebastião do Passé, que usa viola afinada em trevesa:

Musical notation for a viola piece, showing a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Below the staff is a TAB system with three lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (5, 5, 5, 7, 5, 5, 0, 7), A (0, 0, 5, 5, 5, 5, 0, 0), and B (0, 0, 5, 5, 5, 5, 0, 0).

Musical notation for a viola piece, showing a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes. Below the staff is a TAB system with three lines labeled T, A, and B. The fret numbers are: T (0, 4, 0, 4, 5, 4, 0, 5), A (0, 4, 0, 4, 5, 4, 0, 5), and B (0, 4, 0, 4, 5, 4, 0, 5).

- Toque de viola executado pelo violeiro Zé de Lelinha, do grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira, de São Francisco do Conde, que usa machete afinado em natural:

Parece haver toques de viola específicos para cada parte de uma performance de samba chula ou samba barravento, embora isso também varie segundo as “regras” estabelecidas por cada grupo de samba em particular. Alguns destes toques podem ser compartilhados ou intercalados com outros instrumentos do conjunto instrumental em questão – no caso, um violão, a sanfona de 8 baixos ou o cavaquinho. No entanto, certos toques parecem ser exclusivamente executados pelas violas, ou, também, pelos cavaquinhos, observando-se a tendência geral de que estes instrumentos vêm substituindo aqueles em alguns grupos de samba do Recôncavo Baiano. Estes toques seriam semelhantes aos que são transcritos abaixo, para o cavaquinho, à partir de alguns momentos dos registros feitos durante apresentações do grupo Samba Chula de São Braz (ver cena 14 do DVD anexo):

The image displays two musical examples. Each example consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar tablature staff below it. The first example's tablature shows fingerings: 5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 3, 5, 3. The second example's tablature shows fingerings: 3, 1, 5, 2, 0, 2, 4, 2, 0.

Há ainda outras implicações. Waddey (2006, p.115), em estudos anteriores aos de Tiago de Oliveira Pinto já havia colocado que:

A tonalidade e as posições onde as “partes” se formam têm implicações de ritmo e andamento bem definidas, no sentido de que cada uma é tocada de determinada maneira ou conforme certo padrão. Cada tonalidade ou posição, pois, é virtualmente um toque. Esses padrões são ditados ao menos em parte pelas características inerentes às próprias formações: a mão pode fazer certas coisas mais facilmente em determinadas posições do que em outras. Complementa a maneira de formar os acordes na mão esquerda o tratamento rítmico da mão direita (“marcação”) específico de cada um. O resultado é que cada tom se identifica não somente através da sua altura em relação a outros tons, como também pela maneira distinta de ser executado. (...) Cada violeiro tem o seu próprio padrão melódico e rítmico básico, com a sua ornamentação, para a execução de cada tom. “Toque”, por conseguinte, é uma forma de composição para o repertório da viola: é a célula através da qual o violeiro individual introduz o seu próprio material no sistema musical e a sua própria música na execução.

O que todos estes exemplos demonstram, sobretudo, é que a terminologia da música “ocidental” passou a fazer parte da terminologia das chamadas “teorias nativas”, e que no geral não é baseada em registros gráficos. No entanto, embora representem “empréstimos lexicais cuja semântica original foi completamente re-significada” (OLIVEIRA PINTO, 2001), seu alcance certamente vai além dos limites lingüísticos. À partir de elementos importados da Europa, criou-se um “dialecto

lingüístico-sonoro” que foi sendo desenvolvido ao longo dos séculos, e que é utilizado hoje por uma população em que a maioria de seus habitantes é constituída por afro-descendentes<sup>103</sup>. Estas formas transculturais da expressão lingüística e musical do povo do Recôncavo Baiano são produtos de um processo que “sofreu” várias transformações, constantemente substituindo e incorporando novos elementos. Novamente, Waddey (2006, p.115) nos dá um exemplo bem ilustrativo: “O [tom de viola] ‘Sustenido de Lá maior’ é conhecido por um nome especial, ‘samango’, palavra de provável origem banto, que significa ‘preguiçoso’ ou ‘indolente’”. Sobre a questão do “hibridismo cultural”, Tiago de Oliveira Pinto (1999, p.88) alerta que:

A música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado.

Isto se torna mais evidente quando analisamos a parte rítmica, ou a “ritmicidade”, dos exemplos sonoros existentes nos sambas do Recôncavo, principalmente no que diz respeito aos “toques” de viola. Kazadi Wa Mukuna aponta para a persistência de padrões de 16 “pulsos” e “time lines” como padrões rítmicos característicos do samba, e que certamente têm origem bantu (MUKUNA, 1979, p.11-12). Por sua vez, estes conceitos de “pulsos” e “time lines” têm sua origem à partir dos estudos desenvolvidos pelo ganense J. H. Kwabena Nketia (1974) e pelo austríaco Gerhard Kubik (1979). Ambos contribuíram de modo fundamental para ampliar os conhecimentos etnomusicológicos acerca da música africana e seus desdobramentos no mundo pós-colonialismo europeu. Gerhard Kubik, mais especificamente, vem se dedicando durante bastante tempo a elaborar noções que permitissem a um pesquisador acostumado às formas de organização sonora da “música ocidental” analisar e compreender os intrincados aspectos desta música e de seus “braços” nas américas, e no Brasil em particular. Para isso, ele identificou uma série de “conceitos-chave” ou “critérios” (OLIVEIRA PINTO, 1999, 2001) que lhe pareceram essenciais para compreensão destas estruturas sonoras, do movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos de culturas africanas. Hoje, tais conceitos são fundamentais para a compreensão de qualquer estudo introdutório sobre o tema. São alguns deles:

---

<sup>103</sup> O conceito de “cor do som” colocado por Oliveira Pinto (1999, p.90) também se encaixa aqui, pois, “no Brasil a “cor do som” não depende mais unicamente da cor de pele daqueles que a produzem.”



- **Pulsção mínima ou pulsção elementar:** representada pela presença contínua de valores ou unidades de tempo mínimos. É concretizado acusticamente ou através de movimentos, sons ou pausas, contido na menor distância entre estes. Não existe início ou final pré-estabelecidos, assim como tampouco uma acentuação pré-definida. Um ganzá, um caxixi, um triângulo ou mesmo um pandeiro são bons exemplos de instrumentos capazes de preencher todas as pulsações elementares de um padrão sonoro qualquer. No Recôncavo, alguns toques de viola também podem ser capazes de preencher todas as pulsações mínimas;
- **Marcação (Beat e off-beat):** representam uma marcação regular e a batida estabelecidas entre tais marcações, dentro de um conjunto de pulsações elementares. As acentuações melódicas no repertório africano caem predominantemente fora da marcação, ou, na terminologia da teoria musical ocidental, fora do “tempo forte” do compasso. Durante a performance musical a marcação representa um referencial onipresente, não necessariamente tendo que estar soando - assim como também a pulsção elementar, e agindo da mesma forma que esta. Um exemplo de instrumento que cumpre esta função em diversos tipos de samba é o surdão.
- **Ciclos formais:** o referencial rítmico é realizado pela marcação e pela pulsção elementar, enquanto os motivos melódicos, as frases, temas e fórmulas musicais expressam na sua repetição ciclos formais precisos que em geral se estendem sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27 ou 36 pulsos. O comprimento do ciclo é definido a partir do momento do primeiro impacto até o início de sua repetição;
- **Cruzamentos de linhas sonoras e Ritmos cruzados (cross-rhythm):** representam a combinação de ritmos, frases ou motivos de tal forma que sua acentuação não coincide regularmente, resultando em novas configurações rítmicas;
- **Pulsos intercalados (interlocking):** representam uma versão específica de ritmos cruzados, se apresentando de forma regular, e demonstrado quando dois ou três músicos intercalam suas marcações sonoras;
- **Padrões (patterns):** representam a forma de pensar a organização sonora em “fórmulas” sejam elas rítmicas, melódicas, harmônicas ou tímbricas, comum em muitas culturas africanas;
- **Alternâncias na polifonia (skipping process):** representa o uso alternado de determinados “tons” dentro de uma mesma escala, gerando “sistemas polifônicos”, que diferem do conceito de “polifonia ocidental”;
- **Melodias tímbricas:** representa a variedade de timbres que ocorrer sem que haja variação na frequência das notas de um tom. Geralmente se exemplifica os diversos timbres gerados

por instrumentos percussivos, mas vale atentar para o fato de que até mesmo diferentes técnicas de se tocar ou encordoar um instrumento cordofone, por exemplo, pode gerar timbres diferentes;

- Padrões inerentes: representam uma "ilusão de audição" que algumas pessoas são levadas a ter durante uma performance musical, quando esta permite o surgimento destes “padrões inerentes”, que são resultado da combinação de alguns elementos de duas ou mais partes da música. Estes padrões são perceptíveis para umas pessoas, mas para outras, somente quando chamadas a atenção para eles. (KUBIK apud OLIVEIRA PINTO, 2001);
- Oralidades do ritmo: representam as formas de transmissão oral de padrões rítmicos;
- Música e dança: na maioria das culturas africanas ou “extensões transculturais” destas, o fenômeno sonoro e o movimento corporal gerado pela música e pela dança são inseparáveis. Assim, dança e expressão corporal devem sempre ser considerados tão importantes quanto o fenômeno sonoro.

A prática da viola no Recôncavo Baiano demonstra fortemente a assimilação de concepções rítmicas oriundas de matrizes africanas através da sua performance e de suas acentuações rítmicas e melódicas. Para exemplificar esta afirmação, Carlos Sandroni (2006) cita que “a articulação das melodias tem forte tendência a acontecer off-beat, confirmando a opinião geral dos especialistas sobre as tendências rítmicas das músicas afro-americanas [nos sambas do Recôncavo baiano]”. E embora este comentário esteja tratando de melodias de voz, o mesmo pode ser dito da articulação das melodias executadas pelas violas nos sambas.

Outro ponto importante no estudo das características “africanas” na música foi levantada pelos estudos de Arom Simha (apud SANDRONI, 1996) em *Polyphonies et polyrhythmies d’Afrique Centrale*, de 1985. Diz respeito à maneira “ímpares” de se organizar os acentos em torno de um determinado ciclo com número “par” de pulsos. Sandroni (Ibid) comenta isto, embora necessite utilizar nomenclatura de aplicação específica para a música ocidental, como o termo “semicolcheias”, por exemplo:

em períodos que podem ser transcritos em 8, 12 ou 16 semicolcheias, a rítmica não se organizará, como na música ocidental, em 4+4, ou 2+2+4, ou 6+6, ou mesmo 4+4+4 etc, onde a metade exata é sempre um ponto privilegiado da articulação rítmica. Ao contrário, o princípio da imparidade rítmica consiste em evitar sistematicamente a metade exata, agrupando as semicolcheias em duas "quase-metades" ímpares: assim, 8 é dividido em 5+3, 12 em 5+7 e 16 em 7+9.

Mas talvez a mais importante constatação de Kubik durante seus estudos no Brasil foi seguramente o da existência de “padrões rítmicos assimétricos” de clara origem africana - os time line patterns – preservados aqui com notável força criativa e estabilidade, apesar da distância histórica e geográfica da África (OLIVEIRA PINTO, 2001). Os time line patterns são fórmulas rítmicas estáveis, produzidas geralmente em instrumentos idiofones que produzem apenas um som, com timbre agudo – como um agogô ou um caxixi - e que funcionam como um "cerne estrutural" da música. Estes “padrões de time line servem de orientação aos demais músicos, dançarinos e outros participantes da performance, na medida que mantém a estrutura básica na linha temporal da música executada, organizados também de acordo com o número máximo de pulsações elementares.

Neste trabalho – Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano – o uso de time lines como “notação de impacto”, e segue, de modo geral, o conceito utilizado para descrever este tipo de transcrição, embora pareça não haver ainda um consenso entre os pesquisadores sobre a formatação acadêmica do mesmo para sua transcrição em textos acadêmicos. Neste sentido, quando transcritos, os sons em questão são demonstrados quase sempre através de pontos e letras “x” que determinam, respectivamente, períodos de pausa ou prolongamento do som, e tempos onde são executados os sons ou batidas. O somatório de pontos e letras “x” é o número de unidades ou pulsações elementares mínimas, e deve corresponder sempre a um ciclo em que o mesmo padrão é repetido, não necessariamente importando onde ele começa. O número (16 ou 12) que antecede a seqüência de “x” ou “pontos” refere-se ao número total de pulsações elementares representados dentro do ciclo.

Um exemplo característico de time line pattern é aquele que representa a célula rítmica “base” do samba, e que vem a ser aquela mesma que é executada no tamborim em um conjunto de “samba carioca”, por exemplo. Os time line patterns manifestam, portanto, relações históricas ao confirmar a origem bantu do samba de roda, com base em comparações de padrões idênticos existentes tanto na África quanto no Brasil (Ibid). Por isso, o estudo da etnomusicologia serve de ferramenta importante à reconstrução da trajetória das culturas africanas no Brasil.

Gerhard Kubik (1979, p.17) constatou que existem dois importantes tipos de padrões de time line que podem ser organizados desta maneira - o padrão de 12 pulsos (West-african twelve-pulse standard pattern); e o padrão de 16 pulsos (Angola/Zaire sisteen-pulse standard pattern). Estes são oriundos de duas regiões distintas da África: a África Ocidental (região que compreende os países de Nigéria, Benim, Togo, Guiné, Senegal, dentre outros) e África Central (região que compreende os

países de Angola, Congo e Zaire, dentre outros). Embora grande contingente de pessoas destas duas regiões tenham sido trazidas como escravos para várias regiões brasileiras (ver capítulo 3.2), se observamos a distribuição deste padrões na música de caráter “popular” em geral, percebemos a predominância do padrão de 16 pulsos na maioria dos ritmos empregados neste tipo de música. Estes exemplos podem ser identificados também nas time lines de ritmos como o “samba carioca”, quando tocado pelo tamborim, e organizado em torno de padrões de pulsação elementar de 16 pulsos. Segundo Kubik (Ibid) e Mukuna (1979):

- Time line básica do Samba “Carioca”, executada geralmente pelo tamborim:

16 x . x . x x . x . x . x . x x .

No caso específico dos sambas do Recôncavo Baiano, também encontramos time lines de padrões de 16 pulsos<sup>104</sup>, embora ali o tamborim, quando ocorre, não tenha tanto destaque quanto acontece no “samba carioca”. As palmas e as tabuinhas parecem cumprir a “função” de estabelecer time lines no samba baiano, como acontece com o tamborim no “samba carioca”, e principalmente pelas características em comum com o que foi descrito anteriormente sobre o tipo da fonte sonora: instrumento idiofone, timbre agudo e que mantém o mesmo som. No acompanhamento rítmico do samba de roda em geral, o papel das palmas e batidas das mãos com as tabuinhas é de especial importância. Quanto maior a participação neste sentido, de integrantes e participantes de uma roda de samba, maior a sensação de “empolgação” e “qualidade” no conceito dos sambadores. Segundo Sandroni (2006, p.47)

regra geral, as mulheres batem palmas suaves durante a chula cantada para não atrapalhar os cantadores, ou mesmo, em vez de bater palmas, esfregam suavemente em movimentos circulares as palmas das mãos. Quando então a chula termina, todas começam a bater as palmas - ou tabuinhas - com entusiasmo.

Este aumento da “dinâmica” de volume sonoro estabelecida pelos integrantes e participantes de uma roda de samba chula também é realizada pelos violeiros, que começam a tocar com mais

---

<sup>104</sup> De acordo com Sandroni (Ibid), “no caso do samba de roda, a linha-guia mais presente é aquela talvez mais comum na música tradicional brasileira: o famoso 3-3-2, ou colcheia pontuada, colcheia pontuada, colcheia”.

“volume” e intensidade quando os puxadores terminam a seqüência de chula/relativo. A sua importância é também destacada verbalmente, dentro do discurso conceitual estabelecido pelos próprios sambadores de que a viola “é essencial para configurar a tradição do samba chula do Recôncavo Baiano”. Por isso, acreditamos que a viola também pode estar associada à “função” – mesmo que “secundária” ou “complementar” - de estabelecer time lines dentro da música dos sambas do Recôncavo que são tocados com este instrumento. Se observarmos os padrões de toques de violas em comparação com as time lines estabelecidas pelas palmas e tabuinhas, podemos perceber uma complementariedade entre eles. Dissociados do resto do conjunto, apenas a time line das palmas e a time line da viola podem fazer com que os sambadores “reconheçam” as características do samba e possam dançar ou tocar juntos. Vejamos os exemplos transcritos, organizados em padrões de 16 pulsos elementares ou unidades mínimas. Quando necessário, associaremos também a demonstração do mesmo exemplo transcrito na tablatura e na pauta:

- Time lines das palmas ou tabuinhas no Samba de Roda em geral (ver cenas 15, 16 e 17 do DVD anexo):

16 x . . x . . x . . x . . x . . x . .

e, ocorrendo simultaneamente:

16 x . . x . . x . . x . . x . . x . .

- Time line de toque de viola, em Maracangalha, sincronizado com a métrica estabelecida pelas palmas (rever cena 10 do DVD anexo):

16 . x . x . x . x . x . x x . x x (viola)

16 x . . x . . x . x . . x . . x . . (palmas)

T  
A  
B

0 4 0 4 5 4 0 5 5

- Time line de toque de viola no cavaquinho, em São Braz (rever cena 14 do DVD anexo):

16 x x . x x . x . x . . x . x . x (cavaquinho)

16 x . . x . . x . x . . x . . x . . (palmas)

T  
A  
B

3 4 5 2 0 2 4 2 0

A viola pode, também, estabelecer time lines capazes de preencher todas – como faz o pandeiro no samba do Recôncavo Baiano - ou quase todas as unidades elementares ou pulsações mínimas, estabelecendo também pausas, notas abafadas (ghost notes) ou prolongamento de notas. Rapidamente, no entanto, pode passar a executar outros padrões de toques e time lines. Por exemplo:

- Time lines de viola que preenchem todas ou quase todas as pulsações elementares (rever cena 1 e cena 10 do DVD anexo):

16 x x x x x x x x x x x x x x x x (viola)

16 x . . x . . x . x . . x . . x . . (palmas)

16 x x x x x x x x x x x x x x x x (pandeiro)

ou também:

16 x x . x x x x x x . x x x x x (viola)

16 x . . x . . x . x . . x . . x . (palmas)

16 x x x x x x x x x x x x x x x (pandeiro)

The image shows a musical score for a 16-measure piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers 5, 5, 0, 0, 5, 5, 5, 7, 5, 5, 5, 5, 0, 0, 0, 7.

Se levarmos em consideração agora os padrões de time lines existentes em ritmos tocados nos cultos do Candomblé de Angola e de Caboclo, as semelhanças entre os padrões encontrados em alguns toques de viola de samba e nos padrões de time line de agogôs tocados nestes candomblés são ainda maiores (ver capítulo 4.2).



## 4 A VIOLA E OS “OUTROS MUNDOS”

### 4.1 A VIOLA ENTRE O PROFANO, O SAGRADO E O ÊXTASE

Na música das tradições populares brasileiras é freqüente a viola ser incorporada à cultura junto com uma série de símbolos e significados, indo além do fato de ser um elemento a mais em seus conjuntos musicais. Isso também ocorre com outros instrumentos musicais, como no caso dos atabaques no candomblé, por exemplo, ou no caso dos berimbaus dentro de uma roda de capoeira angola. Nestes casos, as funções musicais de um instrumento são explicadas tanto segundo associações feitas com estes aspectos simbólicos, culturalmente contextualizados, quanto em função do fenômeno sonoro que este produz.

A viola nos sambas no Recôncavo Baiano, por exemplo, é geralmente associada ao universo feminino, tal como sugere a utilização do seu próprio artigo indicativo do gênero feminino - “a” - utilizado para dizer “a viola”. Curiosamente, o artigo de gênero utilizado para se referir à viola do tipo machete - “o” - é masculino. Se diz, por exemplo, “o machete”, e não “a machete”. No trabalho *The African Legacy*, Clarence Bernard Henry (1999, p.170) coloca que:

Em muitas sociedades, instrumentos musicais (...) são considerados simbólicos, místicos e sagrados (...) evocando transe e outros estados de possessão, e controlando expressões da dança. Ocasionalmente lhes são dados nomes masculinos ou femininos.<sup>105</sup>

O fato de se colocar nomes em instrumentos musicais, personificando-os, indica o valor que lhes é atribuído segundo cada cultura. Kilza Setti (1985, p.163) revela que:

Para o músico caiçara a viola é quase um objeto totêmico, assim como para os violeiros de outras regiões do Estado e do País. Colocada em um lugar de destaque na sala, ou ensacada após o uso nas reuniões musicais, é motivo de especial zelo, como também o são a rede de

---

<sup>105</sup> In many societies, musical instruments (...) are considered to be symbolic, mystical and sacred (...) evoking trance and other possessive states, and controlling expressions of dance. (...) Occasionally, they are give male or female names.

pesca, a canoa, o livro de catecismo, a bíblia, o oratório com os santos da devoção. A viola ostenta, às vezes, decalques de santos e flores; algumas trazem as iniciais dos nomes de seus donos; a maioria delas tem, presas às cravelhas, flores de plástico ou papel crepom e fitas coloridas amarradas<sup>106</sup>, indicativas de êxitos, apostas, promessas.

Como vimos, a viola é também bastante valorizada pelos seus tocadores, e assim como pelos integrantes e participantes das rodas de samba no Recôncavo Baiano. Tal qual nas violas caiçaras observadas por Kilza Setti, as violas do Recôncavo também são enfeitadas com incrustações de flores, adesivos e colagens de ilustrações as mais diversas. Ralph Waddey (2006, p.110) completa esta afirmação, acrescentando outros detalhes sobre as violas que penetram ainda mais o terreno simbólico, como no caso da utilização de plantas tidas pelo povo como “poderosas”:

Enquanto a viola se arma e adquire forma (na realidade, em todas as fases de construção, enquanto o instrumento não se acha fisicamente nas mãos do construtor), põe-se um ramo de arruda para afastar o “mau olhado”, que, deitado durante o tempo vulnerável de gestação, antes do acabamento e de receber nome, pode significar que nunca virá “a prestar”. Ganha assim personalidade e, supõe-se, defesas pessoais.

Quando a viola recebe nomes, estes são geralmente femininos. Assim, encontramos diversos nomes dados para violas, como “Crioulinha”, para a viola de João de Deus, falecido violeiro do Pilar, em Santo Amaro; “Princesa Marinalva”, a viola preferida de Clarindo da Viola; “Menina linda”, a viola de Candeá, do Alto da Santa Cruz; ou “Prima Julieta”, a viola de Ralph Waddey (OLIVEIRA PINTO, 1991, p.116),(WADDEY, 2006, p.110). Além disso, conforme citado no capítulo 1 deste trabalho, as “curvas” da madeira do corpo da viola são identificadas pelos violeiros com as “curvas” do corpo das mulheres. Ralph Waddey (Ibid) completa:

No Recôncavo, a viola é efetivamente mulher, e as suas qualidades e formas femininas são realçadas pela ornamentação e o nome que o dono lhe dá. A viola deve ser seduzida pelo executante e tornar-se sedutora em suas mãos.

---

<sup>106</sup> Assim como no Candomblé se utilizam faixas de tecido para adornar os atabaques segundo os santos as quais estes são consagrados (AMARAL, 1992, p.167), na viola do Recôncavo às vezes encontramos fitas geralmente fininhas “do Senhor do Bonfim” – enfeitando as cravelhas ou tarrachas da viola. Na viola dos repentistas de outrora, segundo Câmara Cascudo (2000, p.186), cada fita representava uma vitória em um duelo de cantoria. A viola enfeitada dessa maneira “era o sonho de todos os bardos analfabetos. Depois (...) alguns cantadores mais ‘modernos’ deram na mania de comprar fita e enrolar na viola como sinal de vitória. Cada viola ficou mais cheia de fita que Santa Cruz de promessas. O abuso desmoralizou a tradição.” Curioso foi ver, na viola de Aurino dos Santos, violeiro integrante do Samba Chula de Maracangalha, inúmeros recortes de revista, fotos de artistas da televisão, adesivos e outros pequenos enfeites, e mesmo um espelho, fixados no tampo ou no braço do instrumento.

Estas afirmações revelam um cunho obviamente “machista”, numa sociedade em que atitudes e valores identificados com o gênero masculino são privilegiados em detrimento a atitudes e valores identificados com o gênero feminino. Ao mesmo tempo em que é o tocador de viola quem “domina” ou “controla” o instrumento - tal como acontece segundo os “preceitos” machistas, onde a mulher deve ser subordinada ao homem - a viola poderia lhe “enfeitiçar”<sup>107</sup>, ou fazer o mesmo a outros que escutam a performance de ambos, violeiro e viola.

Tiago de Oliveira Pinto (1990, p.18-19) sugere que as decorações artísticas em forma de flores e ramos colados na madeira dos machetes - conforme citado no capítulo 1 deste trabalho - conferem à viola, ao mesmo tempo, uma nobreza e uma “aura feminina”. Relatando comentários de sambadoras sobre apresentações realizadas quando das suas pesquisas no Recôncavo, este autor (OLIVEIRA PINTO, 1991, p.19) acrescenta que<sup>108</sup>:

Quando tocado, o instrumento às vezes cria um efeito sensual: o som do machete seduz a todos, sobretudo as mulheres presentes no festival de dança. Se o fizer da maneira certa, o tocador pode instigar a mulher que ele gosta a ir até o centro da roda e mantê-la sob o seu toque. (...) A este respeito Nicinha do Pilar deu o seguinte depoimento sobre [a viola e] um festival de samba em Terra Nova: A violinha chamava e a gente não podia deixar de ir.

Assim, os instrumentos musicais nestes contextos assumem, simbolicamente, características humanas, seja na maneira de serem chamados, na morfologia, na forma como são adornados, ou segundo o material e maneira de que são construídos, de modo a que possam responder como “mensageiros” das intermediações solicitadas pelos participantes de cerimônias, situados entre os mundos do “sagrado” e do “profano”, do “real” e do “imaginário”, do plano “físico” e do “metafísico”.

Quando um instrumento recebe o status de “sagrado”, dificilmente acontece o mesmo com outro artefato musical que atue num mesmo conjunto musical. Por isso, é o berimbau que é “sagrado”

---

<sup>107</sup> Segundo os textos bíblicos e as crenças hebraico-católica, as mulheres são como uma “tentação” constante para os homens, que devem estar atentos para não “caírem” nas “armadilhas” delas. Ainda segundo essas crenças, a mulher estaria mais predisposta a sucumbir ao “mal” do que o homem (NOGUEIRA, 2002, p.42).

<sup>108</sup> When being played, the instrument often creates a sensuous effect: the sound of the machete seduces everyone, above all the women present at the dance festival. If he goes about it the right way, the player can entice the woman he likes into the circle and keep her under his spell. (...) Concerning this Nicinha from Pilar has given the following report about a samba festival in Terra Nova: The little viola called and it was impossible to resist.

para a capoeira de angola, e não o atabaque, por exemplo, muito embora este último o seja para as diversas manifestações do Candomblé na Bahia. No samba tocado com violas no Recôncavo Baiano esse aspecto não é diferente: ali, a viola é o instrumento musical sagrado<sup>109</sup>, e não o pandeiro ou o surdo, por exemplo, apesar de não serem menores ou menos importantes as funções musicais que desempenham num samba. Para Pedro dos Santos, do Samba Chula de Maracangalha, “o pandeiro segura o sambador”, no sentido de manter-lhe a base do samba, embora admita o papel de destaque da viola na modalidade de samba praticada por seu grupo. Em um outro momento, quando assistíamos a um vídeo de uma apresentação do grupo, questionei o sambador se havia violeiro do grupo na ocasião da apresentação, já que não se fazia presente na filmagem. Pedro, respondeu que ali, “o cavaquinho era a viola”. Ou seja, em uma apresentação em que violeiro e viola não tomem parte, suas funções podem ser como que “transferidas” para a responsabilidade de outro instrumento, no caso, o cavaquinho.

A crença no poder extraordinário da viola também sugere que este instrumento - dono de uma sonoridade única<sup>110</sup> - e, principalmente, o violeiro que a executa durante uma performance musical de samba chula ou samba de viola, teriam a capacidade de provocar determinadas reações na platéia - como o “efeito sedutor” mencionado anteriormente - ou o que talvez possamos entender como formas de “êxtase”, “possessão” ou “estados alterados de consciência”. Elisabeth Travassos, em um artigo sobre aspectos musicais das cantorias de viola do nordeste brasileiro, concorda com Mário de Andrade ao afirmar que “a música dos cantadores (...) deveria enfeitiçar os ouvintes e concentrar sua atenção nas palavras do cantador” (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997, p.543). Xavier Vatin (2001, p.11), à partir de seus estudos sobre música e transe na Bahia, afirma que “os ‘desencadeadores’ da possessão são numerosos e diferem segundo o contexto ritual”, abrindo margem para interpretações mais amplas acerca destes fenômenos.

Diversos estudos realizados à partir de observações de manifestações de cunho religioso em comunidades mestiças e afro-descendentes, têm mostrado que a repetição de padrões rítmicos em

---

<sup>109</sup> Embora esta pesquisa não tenha encontrado em nenhum momento a utilização de tal denominação para referir-se à viola.

<sup>110</sup> Isto é sempre evocado por violeiros e admiradores da viola brasileira como uma das características mais marcantes deste instrumento. A sua sonoridade teria um certo “brilho”, ou “profundidade” tais, que seriam estes grandes responsáveis pela magia criada ao redor do instrumento. Segundo o violeiro e sanfoneiro baiano Marcelo Costa (2007), ele teria “se apaixonado” pelo som viola como quem se “apaixona à primeira vista” por uma mulher. Sobre o fenômeno sonoro, podemos supor que a disposição em ordens oitavadas de cordas metálicas, “preenchendo” mais os acordes e melodias executados pelo violeiro, e, assim como enriquecendo os harmônicos gerados pela vibração destas em uma caixa de ressonância relativamente grande, sejam algumas explicações físico-acústicas possíveis para esta característica.

contextos ritualístico-musicais<sup>111</sup> possa levar à sensação ou indução de estados de transe. Vale lembrar que a repetição de padrões rítmicos é também uma constante nos sambas com viola do Recôncavo Baiano, o que aproximaria ainda mais o samba do “sagrado”. Embora o samba como um todo seja um evento mais associado à diversão, ao profano, do que à religião ou à manifestações do sagrado, as rodas de samba chula quase sempre fizeram – e ainda fazem - parte do encerramento de festas e eventos comemorativos do calendário católico e afro-religioso. É o caso, por exemplo, da Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, realizada anualmente em Cachoeira, desde o período colonial, e que “ritualiza o dogma mariano católico da dormição e glória de Nossa Senhora” (MARQUES, 2006, p.37-38). Organizada por mulheres negras membros da Irmandade da Boa Morte – conhecidas como “negras do partido alto”, as quais mantêm íntima ligação com os terreiros de candomblé de Salvador e do Recôncavo - a Festa da Boa Morte é uma performance musical inserida em uma performance ritual, onde o samba de barravento, em especial, desempenha papel essencial na coreografia das irmãs (Ibid). Eventos como este representam ambientes simbólicos em que a fé e a comunicação com o sobrenatural são elementos fundamentais.

É claro que em uma roda de samba existe uma série de outros estímulos sensoriais que podem suggestionar ou ampliar o alcance de tais percepções - ou distorções - da realidade. Ao lado da exaltação da sensualidade, o consumo de álcool, por exemplo, deve ser notado como dos mais evidentes destes estímulos sensoriais. A maioria dos adultos participantes de uma roda de samba no Recôncavo consome bebidas alcoólicas, seja antes, durante ou depois das funções de samba. As bebidas preferidas entre os sambadores são, indiscutivelmente, a cachaça e a cerveja. Vale ressaltar, no entanto, que o consumo destas bebidas não é estimulado a todos os participantes: só bebe quem quer. Associados ao consumo de álcool, alguns dos toques ou “tonalidades” executados pelas violas em sua performance nos sambas do Recôncavo poderiam estar associados a alguns dos momentos em que ocorreriam, novamente, tais estados de “êxtase”. O violeiro Aurindo de Jesus (2008), do Samba Chula de Maracangalha afirmou à respeito dos toques de viola que: “num samba de madrugada ... o cara cheio de cachaça ... (...) num tom desse, (...) vai pra cacimba dos infernos! Num vai?! Vai rapaz! (...) Aí grita... chora, mesmo!”. Aurindo estava se referindo a toques de viola, que executados por ele na sua viola, e sendo acompanhado por mim na minha viola, lhe davam uma “sensação” de interação suficientes para “animar” uma roda de samba, varando as madrugadas. Musicalmente

---

<sup>111</sup> Pode ocorrer também de o fenômeno da possessão ou transe acontecer em um contexto em que o elemento sonoro esteja completamente ausente, mostrando que estes conceitos têm um poder de alcance ainda não completamente estudados.

transcritos, e já citados anteriormente, estes padrões de duas violas seriam (rever cenas 10, 11 e 12 do DVD anexo):

16 x x . x x x x x x x . x x x x x (viola)

Musical notation for a viola pattern. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a guitar-style TAB with fret numbers: 5 5 0 0 5 5 5 7 5 5 5 5 0 0 0 7.

16 x . x . x . x . x . x . x x . x x . (viola)

Musical notation for a viola pattern. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a guitar-style TAB with fret numbers: 0 4 0 4 5 4 0 5 5.

16 . x x x x x x x . x x x x x x x (viola)

The image shows a musical score for a samba melody. The top part is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of four measures of music, each containing a pair of eighth notes. The notes are: G4 (B-flat), A4, G4, F4 in the first measure; G4, A4, G4, F4 in the second; G4, A4, G4, F4 in the third; and G4, A4, G4, F4 in the fourth. Below the staff is a guitar tablature with six lines. The fret numbers are: 4, 4, 4, 7, 7, 7, 7, 5, 5, 5, 7, 7, 7, 7.

Somados os estímulos fisiológicos aos estímulos culturalmente aprendidos e valorados, o fenômeno sonoro de uma performance de viola num samba do Recôncavo adquire, então, novos significados. A viola, para os integrantes de um samba com viola, seria um dos responsáveis pela manutenção da “animação” geral de uma roda de samba. A ausência de um violeiro – ou tocador de violão, ou tocador de cavaquinho, “num samba-chula ou samba de viola, “desanima” e “descaracteriza” o samba. Por isso, o papel que o violeiro assume dentro de seus grupos é fundamental para o acontecimento como um todo.

O papel do corpo numa performance, aliás, é outra característica fundamental para se compreender as singularidades de um samba de roda. É freqüente afirmarem, no Recôncavo, que tanto a viola quanto a mulher que está sambando na roda, estabelecem um “diálogo” de pergunta e resposta: a “pergunta” da viola, com seu “toque”; e a “resposta” da mulher, com sua maneira de movimentar o corpo no ato de sambar. A relação estabelecida entre homens, tocando, e mulheres, sambando, é fundamental para o desenrolar de um samba. A sambadeira estimula o tocador, do mesmo jeito que o samba bem tocado, e em especial quando se trata de um samba com viola, estimulam a sambadeira. É o que confirma o depoimento de Dona Zelita (DA CRUZ, 2008)

um violeiro quando ele toca a viola direitinho, ele chama [e] a mulher sambadeira vai no pé da viola... a gente vai lá na viola... porque eles têm um jeito de tocar e chamar a pessoa na viola. (...) Chama na prima<sup>112</sup> (...) ele bota o dedo na prima, e a gente vai lá na viola (...) Ainda mermo que a gente num queira, na prima faz a gente sapateá (...) O samba é o pé (...) tem que botar o pé no chão”

<sup>112</sup> De acordo com a expressão popular no Recôncavo, “chamar na prima da viola”.

A importância dos pés no samba de roda, além de já ter sido notada por Waddey em seus estudos, foi ressaltada através dos depoimentos e registros colhidos para o Dossiê. No presente trabalho de pesquisa - Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano – foi observado em diversas performances de samba do Recôncavo que os pés podem estabelecer padrões rítmicos variáveis, a depender do tipo de samba que se esteja dançado ou do momento de uma performance de samba, ou mesmo do estado de ânimo da pessoa que está dançando. Em especial, no caso dos sambas tocados com a viola, parece haver uma concordância entre os padrões executados nos pés com os padrões executados na viola, no momento instrumental que vem em seguida às chulas e relativos. Tal como apontou Sônia Chada - Doutora em Etnomusicologia pela UFBA, e especialista no estudo do culto ao caboclo na Bahia - através da observação de uma apresentação em vídeo de trechos de performances de samba chula colhidos nesta pesquisa, os pés da sambadora constantemente fazem o mesmo padrão rítmico que o “toque” da viola. No entanto, o caso da maneira de sambar chamada no Recôncavo de “miudinho” parece ser um pouco diferente. Sobre este assunto, Sandroni (2006, p.49) acrescenta que:

Parece claro que os pontos de apoio dos pés, sempre alternando entre o direito e o esquerdo, correspondem aos beats. No entanto, o que acontece entre um beat e outro é menos claro. A alternância dos passos se dá da seguinte maneira no miudinho, estando sublinhados os pontos de apoio: direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito-esquerdo-direito etc. Como o mesmo pé nunca se repete, o ritmo seria em princípio binário (direito-esquerdo); mas do ponto de vista dos pontos de apoio, sublinhados acima - pontos onde os passos coincidem com o beat - a subdivisão seria antes ternária. Percebe-se que o miudinho não corresponde ao que foi chamado acima de caminhada, sendo um movimento, além de obviamente mais complexo, sensivelmente mais rápido que os passos cotidianos. No entanto, ainda não foi possível saber se a duração desses movimentos dos pés é percebida pelas sambadeiras como igual – o que configuraria um ritmo de subdivisão propriamente ternária, como no caso de um compasso seis por oito, simultâneo ao dois por quatro dos instrumentos; ou se tal duração é por elas percebida como diferente, indicando uma subdivisão, finalmente, binária como no caso da chamada síncope característica, ou, usando-se figuras musicais convencionais, semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Como o miudinho é rápido, as diferenças de duração absoluta entre as duas hipóteses são dificilmente perceptíveis, e provavelmente coincidem com as margens de erro de qualquer formalização musical. É possível que estratégias de pesquisa baseadas na psicologia cognitiva sejam indicadas para dirimir a dúvida.

À partir dos registros em vídeo realizados neste trabalho de pesquisa podemos perceber melhor estas relações entre o que é tocado na viola e o que é executado pelos pés das sambadeiras, integrantes dos grupos Samba Chula de São Braz e Samba Chula os Filhos da Pitangueira (ver cenas 14, 18, 19 e 20 do DVD anexo).



Embora seja conhecido e estabelecido como “regra”<sup>113</sup>, entre os participantes desta modalidade de samba, que o momento em que os cantadores ou gritadores de chula e relativo terminam de executar seus versos é a “deixa” para que as sambadeiras possam então entrar e sambar na roda – já que no samba chula “autêntico”, “mulher não samba quando os homens estão cantando” - é a viola quem deve, em teoria, “chamá-las” para sambar na roda, dando início à execução de tais padrões. Estes são, possivelmente, os padrões rítmicos com mais evidência sonora num evento de samba chula ou samba de barravento. Em todas as apresentações dos grupos observados, amplificadas ou não, a viola aumenta a “dinâmica” do seu toque, ampliando o seu volume sonoro, e destacando-se do resto do conjunto durante a execução dos padrões relativos a esta interação “viola-dança”.

#### **4.2 A VIOLA, O SAMBA E OS CANDOMBLÉS BAIANOS**

A relação entre os sambas tocados com viola no Recôncavo Baiano e o Candomblé é bastante próxima. De fato, o surgimento, a manutenção e a disseminação das formas de Samba de Roda está muito provavelmente associada à manutenção de atividades de cunho religioso. Sobre este assunto, Sônia Chada (1998, p.268) afirma que muitos dos “temas” de sambas de caboclo são os mesmos encontrados nos sambas de roda. Muitos dos integrantes de grupos de Samba de Roda confirmam que são também integrantes de alguma nação do Candomblé ou do culto ao caboclo. Outros sambadores, mesmo quando não são efetivamente filhos de uma casa de candomblé, confirmam que freqüentam algumas das festas que acontecem no calendário sagrado destas religiões.

O contrário também ocorre, já que muitos integrantes do candomblé participam ou promovem rodas de samba como parte integrante de festas ou cerimônias relacionadas aos seus cultos. Uma das festas de samba documentadas por este trabalho aconteceu em um terreiro na casa de uma “rezadeira”, adepta do Candomblé, que anualmente cumpre uma “obrigação” de promover um samba no dia de seu aniversário, oferecendo um almoço com bastante comida e bebida, e convidando um grupo para tocar; no caso, o Samba de Roda Os Filhos de Nagô, de São Félix.

---

<sup>113</sup> “Regra” no sentido de ser fundamental para caracterizar o próprio conceito de samba chula criado e mantido pelos sambadores.

Mas, para melhor situarmo-nos neste campo, devemos antes estabelecer e concordar que, o Candomblé,

É o resultado do contato entre várias culturas africanas dominantes que entraram em contato no Brasil à partir do século XVI, como resultado do tráfico de escravos, e podem ser vistas como uma síntese cultural das mitologias da África Ocidental. Na Bahia, todas as congregações cultuam todas as principais deidades Yoruba e Fon. Na África, por outro lado, um centro religioso ou mesmo uma aldeia inteira é geralmente devotada ao culto de uma única deidade. Além disso, muitos elementos das culturas Bantu de Angola e Congo podem ser encontrados no candomblé brasileiro. Isto deu origem ao termo “nação”, usado para distinguir as origens étnicas e culturais dentro de uma mesma comunidade religiosa.<sup>114</sup> (VATIN, 1999, p.17)

Constitui, portanto, um sistema de crenças em divindades e antepassados de matrizes africanas e com certas influências de elementos ameríndios e católicos, mas essencialmente constituído e organizado no Brasil. É sempre associado ao fenômeno da possessão ou transe místico, o qual, é considerado pelos membros do grupo como a incorporação da divindade no iniciado preparado para recebê-la ritualmente. Existe ainda uma divisão em “nações” no Candomblé, assim como ocorreu distinção do mesmo tipo entre os diversos povos que fizeram parte do grande contingente de pessoas feitas escravas durante parte da história do Brasil. Estas foram extremamente funcionais em termos de estratégia de auto-organização de pessoas pertencentes às mesmas tribos, ou próximas. São elas: Nação Ketu, Nação Jêje, Nação Ijexá, Nação Angola e o culto ao Caboclo. Mais recentemente ocorreu a fusão do Candomblé com elementos do Espiritismo – na Umbanda – embora não possamos considerar estas divisões como “nações”<sup>115</sup>.

Estas vertentes do candomblé diferem entre si na forma de organizarem seus cultos, no repertório musical, em diversas fórmulas rítmicas e melódicas, e na maneira de denominar suas

---

<sup>114</sup> The Candomblé is the result of the contacts between several dominant African cultures which came into contact in Brazil as of the 16th century as a result of the slave trade and can be seen as a cultural synthesis of the mythologies of West Africa. In Bahia, all congregations worship all the main Yoruba and Fon deities. In Africa on the other hand, one religious centre or even a whole village is generally devoted to the cult of one single deity. Also, many elements from the Bantu cultures of Angola and Congo are to be found in the Brazilian candomblé. This gave rise to the term “nation”, which is intended to distinguish between the predominant ethnic and cultural origins within a religious community.

<sup>115</sup> Outras vertentes, como por exemplo as chamadas “macumba”, “quimbanda” e “tambor”, talvez estejam mais próximas de outros sistemas de crenças, em outros tipos de entidades, organizados em outros tipos de culto, ou diluídas nas formas predominantes do candomblé atual, já que teriam tomado parte importante nos processos históricos de constituição deste.

entidades sagradas, as chamando de: “orixás”, os Nagô; de “voduns”, os Jêje; de “inquices”, os de Angola; e “caboclos”, no culto a essas entidades. Por outro lado, o panteão de entidades destes cultos guarda fortes semelhanças com o panteão cultuado no Candomblé de Kêtu, sugerindo influências deste sobre aqueles. Também são similares os nomes dos instrumentos e a formação do conjunto instrumental dos Candomblés, composto basicamente por campanas de metal simples ou duplas – o “gã” ou “agogô”; três instrumentos de percussão chamados atabaques ou ngomas, a depender da nação que estejamos tratando – chamados “Rum”, “Rumpi” (também chamado “Contra-Rum” ou “Pi”); e “Lé”<sup>116</sup>; um idiofone metálico, chamado “adjá”, que em certos terreiros do culto aos Caboclos pode ser substituído por um “caxixi”, espécie de chocalho feito de um cesto de palhas com sementes (Ibid, p.77-78); e a viola, que pode ocorrer exclusivamente no caso ainda do culto ao Caboclo, quando da realização da cerimônia dedicada ao caboclo “boiadeiro”, “sendo o instrumento preferido deste” (WADDEY, 2006, p.149). Novamente Sônia Chada (2006, p.79) observa que, talvez substituindo a viola:

O violão, algumas vezes, pode ser utilizado para acompanhar exclusivamente os sambas de caboclo nas suas respectivas cerimônias, conquanto não seja muito comum. Esse fato, embora aconteça na cidade de Salvador, ocorre com mais frequência nas cidades do Recôncavo Baiano.

Dentre as várias vertentes do Candomblé baiano, o da “nação” Angola e o culto ao Caboclo são as que mais compartilham semelhanças, em termos de ritmos, melodias e repertórios, com formas musicais da música popular brasileira, da qual o samba de roda é um dos principais exemplos (AMARAL, 1992, p.172). Segundo Sônia Chada (2002, p.46):

as casas de candomblé de origem bantu, na sua totalidade, hoje cultuam os Caboclos. Povos dessa origem foram os primeiros a chegar ao Brasil como escravos, em meados do século XVI e foram também os mais abertos às influências externas, inclusive à indígena.

O Candomblé de Angola parece ter sido particularmente impermeável à influência Jêje-Nagô, no que diz respeito à língua, canções e ritmos. Por sua vez, influenciou de sobremaneira o

---

<sup>116</sup> Sônia Chada (2006, p.72) também encontrou, no culto aos Caboclos baianos, a utilização do nome “Rumpi” para chamar o atabaque menor, geralmente conhecido por “Lé”.

Candomblé de Caboclo, compartilhando com estas nomenclaturas e ritmos, como no caso dos toques “Cabula”, “Congo” e “Barravento”, que junto com o toque “Ijexá” – que é compartilhado por todas as nações do Candomblé - formam a base rítmica para a maioria das músicas executadas em cerimônias desses Candomblés. Existe ainda um toque chamado “Samba”, exclusivo para acompanhar os “Sambas de Caboclo”, e que são definidos por Sônia Chada (2006, p.79-84, p.112-114) como tendo finalidade lúdica. Segundo ela (Ibid),

O repertório de sambas cantados no candomblé de Caboclo inclui tanto sambas que são trazidos pelos Caboclos, cantigas que são adquiridas de forma sobrenatural (...) quanto cantigas que são aprendidas nos sambas de roda (...) Os sambas são todos acompanhados pelo toque do mesmo nome que acompanha exclusivamente este tipo de cantigas. É um padrão rítmico de 16 pulsações, o gã tem a mesma fórmula rítmica (linha guia) do [toque] Cabula.

Ainda com relação àqueles quatro ritmos ou “toques” citados anteriormente, as interações instrumentais apontam para uma “contrametricidade” provocada pela “tensão” entre o pulso e o ritmo, fenômeno característico da música de matriz africana nas Américas (VATIN, 1999, p.19-21). Padrões de toques de viola ou cavaquinho existentes nos sambas chula e sambas de barravento do Recôncavo Baiano são, ritmicamente, bastante semelhantes aos que encontramos sendo executados por instrumentos como o atabaque e o agogô, em determinados “toques” utilizados nas performances musicais de cultos do candomblés de Angola e de caboclo. Isso pode sugerir que a viola tenha adquirido, ao longo de sua trajetória histórica no Brasil, não apenas claras influências sonoras de instrumentos e práticas musicais vindos da África, mas também resultados simbólicos até certo ponto similares aos conseguidos através da utilização destes outros de tipos instrumentos.

No caso, trataremos agora das semelhanças dos toques de viola como toques de instrumentos idiofones percutidos – a exemplo do gã ou agogô. Nos Candomblés, em geral, este instrumento é o responsável por manter a time line. Agora, se compararmos um dos padrões de toque de viola transcritos anteriormente – transposto para a grafia de time lines - com o padrão do toque de agogô responsável por manter a timeline de um toque de Candomblé de Angola e Caboclo - o “Cabula” (CHADA, 2006),(VATIN, 1999) - veremos que eles também são muito parecidos:

- Time line do Toque de Candomblé de Angola e Caboclo chamado “Cabula”: 16 unidades / pulsos mínimos

16 x . x x . x . x . x . x . x x .

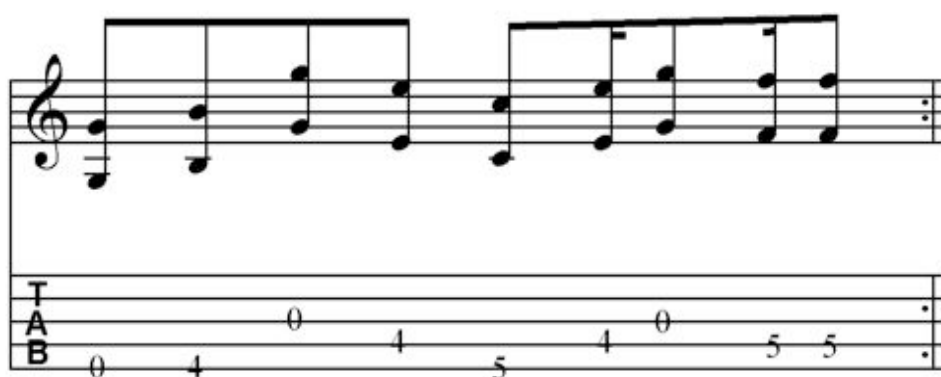
- Time line apresentado por um violeiro do Samba Chula de Maracangalha (Aurino dos Santos), tocado no violão, em uma segunda viola ou em uma sanfona de oito baixos (reversão 11 do DVD anexo):

16 x x . x . x . x . x . x . x x .

ou então, re-organizado:

16 x . x . x . x . x . x x . x x .

e transcrito na pauta e na tablatura:



Neste sentido, podemos supor que a viola tenha de alguma maneira, em algum momento da consolidação deste tipo de manifestação popular, “assumido” uma função “timekeeper” (NKETIA, 1974),(KUBIK, 1979, p.14) associada às palmas ou às tabuinhas tocadas pelas sambadeiras nos sambas tocados com viola. Talvez até diante da ausência<sup>117</sup> de um agogô nos seus conjuntos musicais, conforme observado em todos os grupos acompanhados. Por outro lado, a viola enquanto instrumento cordofone, tem a capacidade de somar padrões rítmicos com frases melódicas, expandindo o alcance desta função.

Outra semelhança bastante evidente, e compartilhada tanto pelo Candomblé de Caboclo, pelo Candomblé de Angola e pelo Samba de Roda, está nas formas de serem cantados, que embora sejam predominantemente monódicas – exceto no caso das formas de cantar em terças ou sextas paralelas no samba de roda - dividem o canto entre solista e coro em duas maneiras: em “antiphonal singing”, onde o coro repete a parte do solista, tal como ocorre na maneira de cantar o “samba corrido”; e em “responsorial singing”, onde o coro completa a parte do solista, tal como ocorre entre as chulas e os relativos no “samba chula” (Ibid, p.20) e no samba estilo “barravento”.

No caso desta última modalidade de samba, bastante tocado na região de Cachoeira e São Félix, cabe analisar os padrões executados pelas violas ali. O padrão de time line do toque de Candomblé chamado “barravento” está organizado dentro de 12 pulsos. O padrão de time line do samba barravento é basicamente agrupado em 16 pulsos tal como observado na maioria dos grupos que tocam outras modalidades de samba, como o samba chula. Mas a introdução instrumental dos sambas barravento, executada apenas pela viola, em associação com o cavaquinho e o violão, pode

<sup>117</sup> Embora também ocorram num conjunto musical de samba do Recôncavo instrumentos como tabuinhas e, sempre, as palmas - que podem manter padrões de time lines - a função timekeeper parece ser no caso dos sambas com viola “compartilhada” com ela, em combinação com os padrões tocados naqueles instrumentos.

ser facilmente agrupada em 4 pulsos elementares, repetidos até formar conjuntos maiores de 12 ou 16 pulsos. Com base neste dado, poderiam os toques de viola no samba barravento terem surgidos à partir do toque com o mesmo nome – barravento - utilizado tanto no Candomblé de Angola quanto no Candomblé de Caboclo, comprovando então a matriz africana dos toques de viola? Comparemos a timeline das violas na introdução do samba barravento – agrupadas em 12 pulsos - com o padrão de agogô executado no toque de Candomblé chamado “Barravento”, que utiliza a divisão de 12 pulsos:

- Time line do Barravento tocado nos Candomblés: 12 unidades / pulsos mínimos

12 x . x . x x . x . x . x

- Time line do Barravento tocado na viola e cavaquinho nos Sambas de Roda de Cachoeira e São Félix, se agrupadas em 12 unidades ou pulsos mínimos:

12 x . x x x . x x x . x x

e na partitura, mostrando novamente a introdução instrumental completa de viola:



Neste caso, pelo menos se tomamos como base de comparação entre os dois “barraventos” apenas a transcrição em time lines, não encontraremos tanta semelhança a não ser na maneira de divisão em 12 pulsos mínimos ou unidades. Por outro lado, ao analisar imagens de sambas de

barravento e da dança de sambadeiras nos registros em vídeo deste trabalho, Sônia Chada alertou para o fato de que a divisão em 12 pulsações é compatível com a divisão ternária que foi sugerida por Sandroni (2006) para organizar ritmicamente o “estilo” de sambar em “miudinho” destas mulheres. Se é que as origens da denominação do samba barravento remontem diretamente dos toques de barravento do Candomblé de Angola ou do culto ao Caboclo, então suas relações podem ser também observadas através da análise da dança, sugerindo então novas possibilidades de abordagens em estudos sobre o legado cultural africano nas expressões culturais do povo do Recôncavo Baiano.

### 4.3 A VIOLA E O DIABO

Conforme descrito anteriormente, além de estabelecer ritmos e melodias assemelhadas com as funções exercidas por instrumentos que estabelecem time lines - essenciais para que tocadores e sambadores compreendam e interajam com as formas da música em questão - a presença de uma viola ou um violeiro nestas tradições e nos conjuntos musicais que as acompanham revela ainda outros aspectos simbólicos, comumente associados ao mundo do “sobrenatural”. De acordo com Waddey (2006, p.107),

Quase todos os aspectos da viola do Recôncavo comportam duas espécies de explicações e descrições: uma natural, a outra sobrenatural; uma mundana, a outra extraterrena, mística e mítica. O primado que, entre os instrumentos, lhe atribuem os músicos populares, pode ser explicado pelos seus poderes não musicais (as forças que se diz possuir) e pela vinculação, na mente dos que ainda usam o instrumento, com os primeiros colonizadores e senhores do Brasil.

Para exemplificar esta duplicidade de “funções”, basta lembrar que a viola, enquanto integrante dos conjuntos instrumentais de sambas de roda do Recôncavo, está presente tanto em festas de culto aos santos católicos como no culto à entidades do candomblé, mostrando o quanto foi - e ainda pode ser - versátil a interpenetração de culturas através de um instrumento musical. Na cultura da viola brasileira existem vários outros relatos sobre acontecimentos “fantásticos” em torno do instrumento, daquele que o toca com destreza, e dos seus ouvintes. Roberto Corrêa nos conta que entrevistou o violeiro Daniel Francisco de Souza, da cidade de Flores, em Goiás, e que este teria



aprendido a tocar viola com um velho violeiro. Ele lembra que uma vez que o velho violeiro estava tocando para as pessoas dançarem, quando resolveu também ele mesmo dançar. Ele levantou-se, colocou a viola em cima de um banco e entrou na roda a sambar ao som da sua própria viola, que continuava a tocar mesmo estando encostada em cima do banco! (CORRÊA, 2000, p.51)

A capacidade do violeiro e de sua viola “enfeitiçarem” com sua música aqueles que o escutam tocar pode depender, também, da afinação que este esteja utilizando no seu instrumento. É o que afirmavam os violeiros antigos, especialmente aqueles encontrados pelo trabalho de pesquisa de Ralph Waddey (2006). Por exemplo, acredita-se que tocar a viola afinada em rio-abaixo, na floresta, e entre a meia noite e as seis da manhã, possa atrair os “bichos do chão”, os “encantes (os caboclos)”, ou mesmo “o Homem”, ou seja, o Satanás. O violeiro Vanjú (PEREIRA, 2008), de Amélia Rodrigues, citado anteriormente neste trabalho, em comentário sobre a utilização da afinação travessa confirma a mesma crença atribuída à afinação rio abaixo: (...) um tom que só dá de meia noite em diante<sup>118</sup>?! Não é comigo! É bonito!... tom sertanejo... ói?!”. Dona Zelita (DA CRUZ, 2008) também comenta algo semelhante, sobre os poderes de determinadas afinações – no caso a trevesa, que como vimos, é às vezes a mesma afinação rio abaixo – após o horário da meia noite: “uma trevesa de meia noite pro dia (...) levanta de cima da cama [prá sambar] ... uma trevesa levanta! Tendo um homem e uma mulher ali no pé da viola prá cantá!?”

“Suspeita-se que o violeiro humano tem poderes de sedução aparentados com os do Diabo, e os violeiros têm consciência da sensibilidade de seus instrumentos”, nos conta Waddey (Ibid, p.112). Por isso, “pesam cuidadosamente as conseqüências de tocar os seus instrumentos em certos lugares, ocasiões e afinações” (Ibid, p.111). Esta é, sem dúvida, uma das características mais interessantes da viola na cultura brasileira: existe uma crença à respeito de interações entre o violeiro e a figura mítica conhecida no mundo católico como “diabo”. Diz-se que alguns violeiros são ou foram capazes de realizar “pactos com o diabo”, em troca do “dom” de tocar bem o seu instrumento. Uma expressão utilizada pelo violeiro Zé de Lelinha (DOS REIS, 2008), ao lembrar alguns nomes de violeiros antigos, era dizer que “fulano era o diabo na viola”.

Existem, igualmente, inúmeras “receitas” de “pactos” e “simpatias”, e não são poucos os violeiros que afirmam as ter realizado em algum momento de suas trajetórias de vida. No Recôncavo Baiano, bem como em outras regiões do Brasil, este é um assunto bastante difícil de se tratar, pois a

---

<sup>118</sup> Ver capítulo 4.1.

grande maioria da sua população se declara católica<sup>119</sup>, ou então “cristã”: ou seja, “evangélica”. É o caso de Zeca Afonso – o coordenador do grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira - atualmente convertido à uma religião “neo-pentecostal”, e que declara somente tocar “em show”, e não mais nas rezas dos santos católicos, nem em “carurús”. Os adeptos “evangélicos” da Igreja Universal do Reino de Deus, por exemplo, costumam ser bastante intolerantes no que diz respeito às outras religiões e crenças, principalmente aquelas descendentes de matrizes africanas. Por outro lado, alguns violeiros e/ou sambadores de que se teve notícias no decorrer deste trabalho – como é o caso de “seu” Matias, de Pitanga dos Palmares – eram pessoas prestigiadas pela comunidade local, justamente pelo fato de lidarem com os fenômenos “sobrenaturais”, como “rezas”<sup>120</sup> e curas por conhecimentos medicinais naturais. Logo, tanto num caso como no outro, levantar possíveis (ou impossíveis!) correlações entre pessoas membros das comunidades abordadas, e a figura do diabo – símbolo da “entidade do Mal” e “adversário de Deus” (NOGUEIRA, 2002, p.16-17) – é uma postura um tanto quanto delicada de tratar, principalmente porque podem conduzir a falsos depoimentos.

Zeca Afonso (GOMES, 2007) relata que São Francisco do Conde é uma cidade onde existe muita “feitiçaria” – referindo-se seguramente à aspectos relacionados aos candomblés - principalmente entre outros integrantes de grupos de samba de roda locais. Afirma ainda que o seu companheiro sambador, o violeiro Zé de Lelinha, acreditava estar “enfeitiçado”, porque não vinha conseguindo mais tocar o seu machete como lhe era de costume. O violeiro falava que “os dedos não conseguem acertar as notas”. Zé de Lelinha (DOS REIS, 2007), falecido com quase 90 anos, afirmava que não tomava remédios nem recorria às “rezas”, e ao morrer estava já temporariamente afastado da função de violeiro, que exercia no grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira.

Buscando uma outra explicação para o fenômeno da crença em “pactos” e “feitiçarias”, a historiadora Laura de Mello e Souza (1986, p.253), especializada em demonologia e aspectos da religiosidade no Brasil Colônia, coloca que:

Realizavam-se contratos com o diabo para obter vantagens, ter sucesso, prestígio político (...) Num contexto de tensão e extrema desigualdade como foi o da sociedade escravista colonial,

---

<sup>119</sup> Aqui devemos incluir as formas “sincréticas” de se vivenciar a religião católica, que permitem a coexistência de elementos de matrizes africanas e ameríndias associados a formas de um catolicismo “popular”.

<sup>120</sup> Existe no Recôncavo Baiano e seguramente em outras regiões do Estado da Bahia e do Brasil, a atividade de “rezadeira”, ou “benzedeira”, em que uma pessoa se especializa em curar ou ajudar outras pessoas – mediante pagamento em dinheiro ou não – através da recitação de determinadas “rezas” baseadas em diversos elementos sincréticos existentes no catolicismo popular.

o recurso a pactos visava resolver, de forma imaginária, as dificuldades muitas vezes incontornáveis e irredutíveis da vida diária.

É possível que casos de associações do diabo com os violeiros e sambadores estejam associados também a casos de preconceito, discriminação racial ou perseguição religiosa. Crenças e práticas religiosas de origem africana sofreram durante séculos um enorme preconceito e discriminação por parte das camadas dominantes da sociedade, levando a tais associações de manifestações de negros e mestiços com o “ente supremo do mal”. Na Bahia, como é sabido, a perseguição aos cultos e manifestações descendentes principalmente de matrizes africanas – e dentre elas podemos incluir perseguições ao candomblé, à capoeira e ao samba de roda - perdurou até meados do século XX (LUHNING, 1996, p.194-220). Sônia Chada (2002, p.50) lembra ainda que perseguições policiais aos candomblés baianos – que lhes exigiam registro policial - perduraram até o ano de 1976, quando um decreto do então governador Roberto Santos eliminou a exigência. As repressões, que se concentravam principalmente na apreensão e destruição dos atabaques - peças fundamentais para o acontecimento dos cultos – ainda eram semelhantes às que ocorreram no início do século XIX, ocasião em que foram banidos os tambores falantes nigerianos<sup>121</sup> por servirem de instrumentos de “comunicação tonal” entre pessoas envolvidas nas rebeliões escravas neste período (Ibid). Notícias sobre a perseguição promovida pelo delegado Pedro Azevedo Gordilho – o “Pedrito” – fizeram dele um símbolo da perseguição policial à tais manifestações durante as primeiras décadas do século XX na Bahia. Vejamos um outro relato colhido por Ângela Luhning (1996, p.214), da edição de 24 de Agosto de 1929 do Jornal “A Tarde”, principal veículo de comunicação editorial de massas na capital baiana da época, e também nos dias atuais. Ali podemos ler que:

Os empregados da ‘Linha Circular’, os que ficam á porta do Elevador (...) enquanto não entram em serviço, em vez de linha de rígida disciplina a que eram obrigados anteriormente, elles, os rapazes, divertem-se sambando e dançando o ‘carêrete’, acompanhados de um camarada que fez de uma tamboinha<sup>122</sup> - viola – recordando velhas usanças que todos supunham esquecidas e que muito mal depõem hoje nos nossos costumes de gente civilizada e distinta. Esse o espetáculo curioso e absolutamente ridículo, de quase todos os dias, que o público assiste na praça Rio Branco.

---

<sup>121</sup> Os “batá-cotô”.

<sup>122</sup> O termo “tamboinha” se aproxima bem de outro bastante corriqueiro na Bahia – “tabuinha” - utilizado geralmente para designar uma peça de madeira pequena. A frase citada “fez de uma tamboinha – viola”, me sugere a existência, na Salvador de 1929, do costume de se construir artesanalmente instrumentos cordofones que muito provavelmente seriam violas pequenas, ou cavaquinho.

À partir desta notícia podemos imaginar que grande parcela da população da cidade – formada inclusive por grande parcela de negros e mestiços - concordasse com a postura ideológica de quem a escreveu, a qual mistura o menosprezo por “culturas populares” com a exaltação de valores “ocidentalizados”, como o ideal de homem “civilizado”, em um panorama que conduz fatalmente à marginalização e à intolerância.

Por sua vez, para justificar a criação de histórias fantásticas em torno dos violeiros, Corrêa (2000, p.53) supõe que:

Os violeiros antigos são extremamente reverentes ao seu dom, a este dom especial que os fez violeiros (...) tendo importante papel nas festas populares – do pagamento de promessas feitas a Santo Reis à distração nas danças e brincadeiras. Esta posição de destaque gera, em alguns, muita humildade, e, em outros, extrema vaidade. É comum encontrar violeiros que se dizem os melhores da região, orgulhosos e convictos disso.

Talvez por isso percebamos que, às vezes, o discurso dos sambadores refere-se a seus grupos como “o melhor”, “o mais autêntico”, “o único”, ou “o mais tradicional”. E mesmo sem querer, alimenta-se uma certa “rivalidade” entre violeiros e entre os grupos de samba de roda - não se sabe ao certo até que ponto saudável – comparável como a que acontece com torcedores de times de futebol. Frequentemente, ouvem-se queixas de integrantes de um grupo contra integrantes de outro, as quais vêm se tornando talvez mais acirradas em função de uma série de transformações que vêm ocorrendo dentro da própria maneira geral de organização atual dos grupos de samba, em torno da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia. Há grupos que acreditam ser preferidos ou preteridos em detrimento a outros.

Relatos sobre acontecimentos e características sobrenaturais, associados à atuação de formas do fazer musical de mestiços e descendentes africanos, estão registrados também em outras culturas, como no caso das comunidades afro-descendentes da zona do Rio Mississippi, nos Estados Unidos. Ali, semelhantemente, insinua-se que Robert Johnson, famoso guitarrista de blues do início do século XX teria feito um pacto com o diabo para tocar bem e ter sucesso e fama. Estas características estão presentes de uma maneira similar em diversas outras culturas, onde músicos especializados em determinados instrumentos são tidos como intermediadores entre mundos. Ralph Waddey, (2007) acredita que “o músico (...) é sedutor... não é de muita confiança, porque ele não obedece as regras da sociedade oficial, [então] o músico em muitas culturas é perigoso”. Questionado se isso - a crença de

que tocadores teriam o costume de realizar qualquer tipo de pacto com o diabo - seria uma característica compartilhada apenas por populações de origem africana, Waddey durante a mesma entrevista contesta, dizendo que a explicação “é a viola... eu não sei porquê. (...) [o povo de] Portugal é muito supersticioso também. E seria uma coisa a investigar se em Portugal, ou na Ibéria em geral, a viola tem essa associação com o demônio”.

O Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.66) aponta também para a existência de possíveis relações de gênero associadas a essa “especialização” ou “hierarquização” de funções dentre os integrantes dos grupos de samba com viola do Recôncavo Baiano:

Assim como no caso das moças em relação às mulheres, o samba também serve de via de introdução dos rapazes ao mundo dos homens. (...) É possível que as diferenças de gênero no que se refere ao aprendizado estejam ligadas também ao caráter menos especializado do papel das mulheres no samba de roda. Ou seja, quase todas as jovens podem vir a tornar-se sambadeiras, enquanto apenas poucos dos rapazes se tornarão gritadores de chula ou violeiros, pontos altos da hierarquia dos sambadores; embora certamente uma quantidade um pouco maior deles possa vir a tocar regularmente os demais instrumentos, como pandeiros, atabaques e timbales.

Alan P. Merriam (1964) enxerga a atuação das pessoas que executam o processo de construção musical como o resultado de “traduções” de conceitos – os quais sozinhos não são capazes de “produzir” música – em comportamentos, que resultam, estes sim, em fatos sonoros culturalmente aceitos. Para isso, Merriam estabelece três categorias de comportamentos. O primeiro deles seria:

1. o “comportamento físico”, que trata da condição de se utilizar o corpo humano para a produção de eventos sonoros, além de considerar os próprios efeitos que estes mesmos eventos sonoros têm sobre o corpo humano;
2. uma segunda categoria de comportamento seria a do “comportamento verbal”, que engloba aquilo que é dito a respeito da estrutura da música, bem como conceitos de estilo, performance, excelência musical, etc;

3. o terceiro tipo de comportamento seria o “comportamento social”, relativo ao “músico<sup>123</sup>” que, enquanto tal, exerce um papel ou destaque específico - seja a nível de maior ou menor status, de atitudes mais ou menos profissionais em relação à música, ou de distinção de “castas” de músicos, por exemplo - dentro de sua comunidade.

O que importa, neste caso, é que os músicos “se comportam” de determinadas maneiras, sejam elas estereotipadas, ritualizadas ou auto-sugestionadas, para exercer determinadas funções musicais dentro de suas sociedades. O papel de seus comportamentos sociais é definido não apenas por expectativas de terceiros, mas também pelas próprias projeções mentais dos indivíduos. Processos e saberes musicais são compartilhados por uma maioria desta população, em que as distinções de funções se colocariam apenas sobre alguns critérios de idade e gênero. Herskovits (apud MERRIAN, 1964), por sua vez, considera qualquer divisão de trabalho como um tipo de especialização, não importando neste caso o tipo de sociedade em que vive, pois toda sociedade tem suas formas de organização de trabalho e funções sociais. Quando começamos a perceber algum tipo de remuneração<sup>124</sup> do trabalho de determinados setores de uma sociedade que se auto-denominam “músicos”, e são como tais considerados por um consenso social, vemos o surgimento do conceito de “profissionalismo”, sobre o qual giram muitas das expectativas da sociedade ocidentalizada. Mas o certo é que, os violeiros assumem uma posição de destaque dentro de suas comunidades por dominarem a técnica musical do seu instrumento como nenhuma outra pessoa.

#### **4.4 TRANSMISSÃO, TRANSFORMAÇÕES, ESTUDOS ACADÊMICOS E POLÍTICAS PÚBLICAS: A “RE-INVENÇÃO” DA TRADIÇÃO DA VIOLA NOS SAMBAS DO RECÔNCAVO BAIANO**

A viola brasileira é um dos mais fortes símbolos da cultura nacional. Desde o começo de século XX, vem se consolidando como o maior símbolo da “cultura caipira”, representando a

---

<sup>123</sup> Este conceito não necessariamente tem a ver com o conceito de “músico profissional” tal qual o entendemos em uma sociedade ocidentalizada.

<sup>124</sup> Considerando diversos tipos de “troca” e pagamentos que não necessariamente envolvam moeda ou dinheiro. Estas podem também incluir alimentos, proteção política, status social, “presentes cerimoniais”, etc.

existência e os valores culturais do homem do campo. Está intimamente relacionada com a figura do violeiro caipira, principalmente nas regiões interioranas do Centro-Oeste, Sudeste e do Nordeste brasileiro. Elizeth Ignácio dos Santos (2005, p.88), ao comentar as considerações de J. Ferrete, autor de *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*, de 1985, coloca que:

Para Ferrete, a viola é a maior demonstração da origem portuguesa da música rural brasileira. Para ele, foram as violas caipiras e nordestinas que possibilitaram uma unidade cultural no território brasileiro. (...) Ferrete, Sant'Anna [A moda é viola: ensaio do cantar caipira, 2000] e Nepomuceno [Música caipira: da roça ao rodeio, 1999] acreditam em um instrumento cuja origem pode ser narrada como a própria história da formação do Brasil rural e bucólico. Deste modo, este instrumento traria consigo o germe da cultura brasileira – em geral – e particularmente da cultura caipira.

A princípio, o termo “caipira” tinha um caráter pejorativo, sendo utilizado para referir-se a tudo o que era “atrasado”, “primitivo”, “inculto”. Com a sua popularização e a sua identificação da “cultura caipira” com conceitos de “folclore” e “cultura popular”, o “caipira” passou a representar - assim como o conceito “samba” - um dos “diferenciais culturais” do povo brasileiro perante toda uma série de valores culturais importados principalmente da Europa, ou desde já dos Estados Unidos. À partir da década de 1930, o sentimento nacionalista brasileiro passou a ser exaltado, e necessitava de símbolos. E, assim, a “viola caipira” e o “violeiro caipira” vieram a se tornar mais um deles.

Ivan Vilela, violeiro e estudioso da viola brasileira, faz uma importante distinção entre a “música caipira” e a chamada “música sertaneja”. Segundo ele, a “música caipira”, “quando começa a ser gravada, converte-se em mercadoria [tornando-se “música sertaneja”], perdendo assim a sua “função ritual” e deixando de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras” (VILELA, 2004, p.109).

Embora a música feita com a viola venha ganhando cada vez mais espaço na mídia das regiões Centro-oeste e Sudeste do Brasil, e a produção em série destes instrumentos nunca tenha sido tão volumosa, a função de tocar e confeccionar violas aparentemente está caindo em desuso no nordeste brasileiro como um todo, e em particular nos sambas do Recôncavo Baiano. A maioria dos violeiros em atividade nos grupos de samba com viola desta região está em idade bastante avançada, e não estabeleceram vínculos de continuidade de transmissão dos conhecimentos musicais deste instrumento com as novas gerações, como já foi mencionado. Nessas comunidades, quase todo o conhecimento à respeito da cultura do samba de roda circula de forma oral. Logo, qualquer ruptura

em suas formas de transmissão ou trocas pode resultar em mudanças de padrões comportamentais - e também de fenômenos sonoros - geralmente de forma irreversível.

Um exemplo de perda de transmissão oral de conhecimentos tradicionais sobre a cultura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano pode ser reconhecido à partir do crescimento das igrejas neopentecostais em todo o estado da Bahia. Quando um sambador ou violeiro decide se converter a uma destas religiões – ou, como se diz no Recôncavo, “entrar pra lei de crente” – ele está, na maioria das vezes, decidindo abandonar parte da tradição oral que sua família acumulou e transmitiu durante séculos. No que toca às crenças neopentecostais, certas práticas da cultura do Samba de Roda são incompatíveis com as suas crenças religiosas, como por exemplo, o culto aos santos e orixás, a assistência às rezas e carurus, e a prática da viola (ver capítulo 3.5).

Como vimos também, os mais jovens integrantes das comunidades e grupos envolvidos com os sambas do recôncavo têm preferido se dedicar ao aprendizado do violão ou do cavaquinho - quando não por outros estilos e instrumentos musicais “importados” – em parte pela facilidade de se encontrar informações técnicas para a execução destes instrumentos em detrimento da pouca quantidade de informação disponível para o aprendizado das violas de 10 cordas. Sobre este assunto, o violeiro Zé de Lelinha (DOS REIS, 2008) enfatizou a necessidade do jovem demonstrar um enorme interesse e pré-disposição para o aprendizado da viola. Nas suas palavras: “E tocar viola e violão é prá todo mundo, rapaz? (...) Você tem que dá seus pulo direitinho prá chegar um dia no microfone... e chegá lá!!! (simula um diálogo de pergunta e resposta) Fulano toca? Toca!”.

Waddey (2007) também observou que “a viola simplesmente não seguiu esse caminho [o de se popularizar em meio aos estilos de música urbana]. O cavaquinho é muito mais fácil de tocar... e de afinar. O problema com a viola é exatamente essas coisas: é difícil aprender a tocar; é difícil afinar... [é difícil aprender] o repertório.”

De acordo com Kubik (2004, p.385-386),

Membros da sociedade, por vezes jovens, renunciam à cultura dos pais, e adotam totalmente um idioma musical estrangeiro, imitando-o, fazendo com que seja o ponto de partida de suas atividades. Sem o saber, todavia, eles mudam este idioma estrangeiro através da projeção de padrões de comportamento e de concepções da cultura dos seus pais. O resultado é a crioulização da qual pode resultar um novo idioma.

A tendência de que as gerações mais jovens reajam de forma a não seguir as tradições do samba na maioria das comunidades do Recôncavo atual pode ser confirmada em suma pelos comentários de qualquer sambador mais velho: poucos jovens estão interessados em continuar seguindo tradições – em especial as tradições musicais - da mesma maneira como fazia a geração de seus pais. Por outro lado, quando a decidem seguir, é bem provável que passem a sobrepor elementos



de antigas tradições com elementos de tradições recém criadas - e geralmente à partir de elementos importados<sup>125</sup> - tal como previu Kubik.

Elizeth Ignácio dos Santos (2005, p.81), ao tomar o exemplo da “música caipira” como um todo, reforça indiretamente as considerações feitas anteriormente quando diz que “a história da música caipira é contada como um legado ou herança de seus pais e avós violeiros que, ao tocá-las e cantá-las, também a transmitiam”. Transportando esta consideração para o exemplo do samba feito com a viola no Recôncavo Baiano, percebemos que quase não existe mais a “tradição” de jovens aprendendo viola machete, seja com pais ou avós violeiros, ou com membros mais velhos de suas comunidades. Isto faz com que se rompa parte da cadeia de transmissão de conhecimentos de caráter oral, perpetuados através de gerações, os quais dificilmente podem ser re-aproveitados com interesse pelos jovens, ou repassados a eles em toda a sua complexidade e dinamismo. Pode-se dizer que muito desse conhecimento já se perdeu, ou, pensando de outro modo, se transformou. O fato de termos hoje alguns jovens das chamadas “classes populares” se interessando por música através do aprendizado do cavaquinho é um exemplo disto. Waddey (2007) alerta também para outra questão importante, relacionada com as perspectivas de mobilidade social de que esta camada da população atualmente sente bastante necessidade:

A viola não ofereceu nenhuma mobilidade social. Tocar guitarra elétrica [por exemplo] dá a ilusão... como ser jogador de futebol, e sair um pouco das restrições da relativa pobreza material dos violeiros. Eu nunca conheci violeiro de samba rico!

Não há, portanto, uma sistemática “natural”<sup>126</sup> de transmissão oral de saberes relativos à viola de samba no Recôncavo atual - tanto no caso da viola do tipo industrializado quanto no caso da viola artesanal – tal como se dá com toda uma série de outros saberes de caráter oral e que ainda o são feitos desta maneira no mesmo contexto, como a preparação de pratos da culinária popular, por exemplo. Em São Francisco do Conde se diz que os jovens hoje não estão “burunguzando” mais, ou seja, seguindo a tradição do fazer o samba chula, onde se toca a viola machete. Ali, nenhum dos filhos de Zé de Lelinha toca o machete, e o próprio Zeca Afonso, coordenador do Samba Chula os Filhos da Pitangueira se diz “cansado”, apesar de fazer questão de manter a promessa feita ao avô de “tocar” o samba chula enquanto viver, apesar de que a maior parte dos integrantes do seu grupo é

---

<sup>125</sup> O termo “importadas” é utilizado aqui não apenas para referir-se a uma “importação” internacional (por exemplo, quando ocorrem trocas culturais entre países), mas também em âmbito nacional (trocas culturais entre regiões) e regional (trocas culturais entre localidades de uma mesma região).

<sup>126</sup> No sentido de serem transmitidos de geração em geração, de pai para filho, sem a necessidade de interferências externas, por parte de terceiros, ou de instituições apoiadoras.

formada por pessoas de sua família, a qual já mantém a tradição do samba chula a umas cinco ou seis gerações consecutivas. Hoje, há inclusive netos seus tocando a viola machete nas apresentações do grupo.

Conforme deduzido também à partir de depoimentos colhidos pelo Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (SANDRONI, 2006, p.79-81),

a juventude [do Recôncavo] volta seus olhos para as perspectivas de vida moderna oferecidas por tudo que vem da capital do estado e, mais ao Sul, dos centros econômicos do país. Nisto se enquadram novos gêneros e estilos de diversão, difundidos pelos meios de comunicação de massa. Entre estes, em particular o pagode, um tipo de samba comercial que ganhou notoriedade a partir do final dos anos 1980: “(...) hoje não se ouve samba de origens, e sim ouvimos difundido o pagode, porque toda garotada hoje gosta do pagode, mas só que o verdadeiro samba está nas pessoas que viveram 50 anos atrás, que não tinha outro tipo de diversão, que não existia televisão. (...) Então estão deixando morrer a cultura dessas pessoas, simplesmente pelo fato de não estarmos passando para as gerações futuras” (Paulo César F. Santos, Maragogipe). E o arrocha, dança da moda em 2004, derivada da onda da música brega: “Mas hoje as meninas não querem aprender [o samba de roda], só querem aprender esse negócio desse arrocha” (D. Zelita, Saubara). (...), porque a juventude de hoje não samba mais pra correr a roda, é contado uma jovem que faz isso [isto é, são poucas as jovens que o fazem]. Elas sambam assim o ritmo [mostra], [como se fosse] pagode. E samba de roda é samba de roda, e pagode é pagode! “É obrigação da mulher, quando ela samba mesmo, ela correr a roda, e [diante de] cada tocador daquele, no pé da viola, no pé do pandeiro, ela cortar o samba. Esse negócio de chegar no meio da roda, pular, pular e sair, não é samba. (Dilma F.A. Santana, Teodoro Sampaio).

Os grupos de “pagode” – onde o cavaquinho tem um lugar de “destaque sonoro” - são um “sucesso” de vendas e audiência, principalmente entre este público, e provocam bastante influência no estilo de vida destes jovens, seja na maneira de vestir, falar, ou agir, e por que não, também na escolha de que instrumentos tocar. Neste sentido, configura-se o seguinte quadro: parte das novas gerações está sendo, de certo modo, “forçada” a assumir posturas que correspondem à interesses de massas; uma outra parte, menor, parece “acuada” a ter que seguir as antigas tradições – ou traduções “atualizadas” à partir de antigos modelos - de seus pais ou avós, no intuito de corresponder a interesses preservacionistas. Novamente, segundo o Dossiê (Ibid, p.64),

percebe-se que muitas vezes fala mais alto o pendor individual do jovem, talvez o que se chama de talento. Ora, segundo os sambadores, em muitos casos este pendor musical estaria se inclinando em outras direções. Os jovens interessados em música, e em aprender instrumentos como cavaquinho ou violão, geralmente querem tocar os estilos musicais do momento, e são poucos os que se dedicam ao estudo do toque da viola no samba chula.

Conscientes destes fatos, muitos integrantes de grupos de samba têm se preocupado em manter ou acrescentar ao seu conjunto musical um violeiro - às vezes mais jovem do que a maioria dos outros integrantes do grupo, que já domine o violão ou o cavaquinho - que tenha condições de executar na viola as funções necessárias para caracterizar o samba chula ou o samba barravento. É o caso dos seguintes grupos observados ou entrevistados neste trabalho: Samba de Roda Suerdieck, Samba de Roda os Filhos de Nagô, Samba de Roda Filhos do Caquende, Grupo Raízes da Pitanga, Grupo Brilho de Parafuso, Samba de Roda Suspiro do Iguape, Samba Chula os Filhos da Pitangueira, Samba Chula de Maracangalha. Em outros grupos, a preocupação em manter “a tradição” do samba chula tocado com viola permanece, embora a presença da própria viola não seja imprescindível para deixar de caracterizar o grupo dentro desta vertente de samba de roda do Recôncavo Baiano. É o caso dos grupos Samba Chula de São Braz, Samba de Roda União Teodorense, Samba de Raparigas, dentre outros.

“Dona”Ana Rosário (2008), fundadora do grupo Samba das Raparigas, de Saubara, expressa uma grande preocupação em “manter a tradição” ao declarar que “na Saubara perdemos muitos sambadores (...) muitos deles já se foram”. Dona Ana lembra ainda de como era nos “tempos antigos”, quando a pessoa que queria tocar um instrumento tinha que ir na mata, escolher a madeira, cortar, para dela poder tirar o material necessário para construir ela mesma o seu instrumento. Não deixa de ser intrigante, por outro lado, o fato de que a viola tenha o status de instrumento “indispensável”, por mais que seja, muitas vezes, o primeiro instrumento a desaparecer ou ser substituído em um grupo de samba de roda. E, com a raridade, a valorização do instrumento tende a se tornar cada vez maior, e será maior, conseqüentemente, a importância dada ao conceito de “tradição” representado pela viola de uma maneira particular.

Conforme depoimentos colhidos pelo trabalho de pesquisa do Dossiê (SANDRONI, 2006, p.76-81), constata-se que muitos dos sambadores sentem que, sem o machete, o samba com viola do Recôncavo Baiano perde algo de muito importante em sua “essência”. Vejamos alguns deles:

Hoje em dia nós não temos a viola principal como era antigamente: era o machete, era a viola pequeninha de pau. Ela era necessária pra esse samba da gente. Hoje em dia tem aquela viola [paulista] que não vai dar a mesma tonalidade que vai dar aquela viola antiga. E se quiser uma daquela tem que encomendar no Maranhão ou em outro lugar. É como o pandeiro de tarraxa: nós toca, mas era [de] couro de cobra, prego, (...) O samba nativo é esse, e a viola natural não é essa que nós toca não, é o machete. E essa nós temos que desencavar de onde tiver, pra botar o samba nativo mesmo como era. (Augusto Lopes, o Nininho, de São Braz)

Então, a dificuldade que nós temos, é porque não existe mais quem faz o instrumento desse tipo. Porque só serve desse tipo, o machete, porque é a tradição, e não é só a tradição: porque só serve mesmo para o samba é o machete, viola grande não serve pra samba. Porque pra gente cantar com a viola grande tem que ser sol maior e o samba fica feio. (Zeca Afonso, de São Francisco do Conde).

Assim, assumiu-se de uma maneira ou de outra, que a viola era um símbolo dessa “essência nativa”, da “tradição” ou da “autenticidade” perdida, ou que vêm se perdendo rapidamente nas comunidades do Recôncavo Baiano, levando a transformações na forma como se expressa o samba de roda como um todo. Neste sentido, o ofício de se perpetuar a prática de se tocar a viola nos sambas do Recôncavo Baiano vem dependendo – ou despertando o interesse - de sua inclusão em iniciativas de preservação de patrimônios culturais, como é o caso das que vêm sendo propostas como medidas de um “plano de salvaguarda” por organismos públicos nacionais, como por exemplo, o Iphan, e com respaldo internacional da Unesco. Uma destas iniciativas, no que diz respeito à viola machete, afirma que:

A ação mais urgente nesta linha [de salvaguarda] 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 [através da implantação da Oficina de Luteria Tradicional Clarindo dos Santos] serão, é claro, testadas pelos sambadores para posterior aperfeiçoamento (SANDRONI, 2006, p.88).

Para isto, o Iphan financiou o construtor de instrumentos chamado Antônio Carlos dos Anjos - o “Tonho de Duca” - para que construísse réplicas de machetes, cujas medidas e formas eram baseadas nas antigas violas feitas por Carindo dos Santos. Ele passou, então, a ser a única pessoa que ainda fabrica regularmente machetes no Recôncavo, pois aparentemente esta função já havia sido extinta desde a morte de Clarindo dos Santos no início da década de 1980. Por outro lado, é verdade que o construtor José Cupertino dos Santos, o “Zé Carpina”, também fabrica machetes, embora a produção atual destes instrumentos nesta região do Recôncavo Baiano dependa do interesse de compradores isolados, e que ainda não conhecem este construtor. Ao que parece, o investimento do Iphan em São Francisco do Conde resultou na confecção de apenas três machetes, que foram posteriormente doados à Casa do Samba de Santo Amaro, para exposição. Já “Tonho de Duca”, que foi incumbido de retomar uma produção de machetes já inexistente, teve seu nome divulgado como um construtor especialista, fato pelo qual ele é hoje o nome de referência à respeito da construção artesanal de instrumentos de corda no Recôncavo Baiano. No entanto, seus clientes são

principalmente músicos, colecionadores ou pesquisadores, já que a maioria dos violeiros e sambadores não têm condições financeiras suficientes para encomendar e comprar machetes deste tipo.



Um dos três machetes contruídos por Antônio Carlos dos Anjos, financiado pelo Iphan, e exposto num pequeno museu instalado na Casa do Samba, em Santo Amaro da Purificação. Foto: Cássio Nobre.

Uma questão importante surge ao se considerar a iniciativa de “revitalização” proposta pelo plano de salvaguarda citado no Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano: como fazer com que um “saber” possa ser “revitalizado”, porém, se continuam a existir as causas que o fizeram enfraquecer ou desaparecer? Talvez eliminar apenas uma das conseqüências (a falta de violas) do enfraquecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como um todo enquanto manifestação tradicional popular não seja o mais indicado para resolver suas causas: mudanças sócio-culturais como um todo. Dentre estas mudanças, a falta de uma tradição de transmissão oral de conhecimentos acerca das violas nos sambas do Recôncavo Baiano é uma das principais causas diretas deste “problema”. O próprio Dossiê (SANDRONI, 2006, p.62), em outro ponto, faz uma descrição à respeito da transmissão dentro do contexto dos sambas do Recôncavo que é a seguinte:

A transmissão dos saberes envolvidos na realização do samba de roda vem sendo feita por meio da observação e da imitação. Crianças observam e escutam o samba de roda desde a mais tenra idade. A partir de 4 ou 5 anos, ou mesmo bem antes, elas começam a imitar a dança, as palmas e os toques rítmicos. Em vários casos foram observadas crianças pequenas de um ano que estavam totalmente absorvidas pelo ritmo do samba, fazendo pequenos passos e batendo palmas, para grande alegria dos adultos e jovens presentes. A partir de 8 ou 10

anos já participam da roda de forma ativa e consciente. O papel da família parece ser bastante importante no estímulo e nas oportunidades de observação do samba. Em alguns casos, quem faz isso é a família nuclear.

Outra proposta apresentada como parte do plano de medidas de salvaguarda do samba de Roda do Recôncavo Baiano é a proposta de “implementação física do Centro de Referência do Samba de Roda (...) e, muito especialmente, da rede de Casas do Samba” (SANDRONI, 2006, p.91). A criação da Casa do Samba de Santo Amaro acabou gerando uma grande polêmica entre alguns grupos da associação. Alguns integrantes de grupos membros da Associação de Samba e Sambadeiras do Estado da Bahia achavam que a casa devia estar sediada em Cachoeira, outros que devia estar localizada em São Francisco do Conde, e outros que a casa só se estabeleceu em Santo Amaro em função do prestígio de Dona Canô, matriarca da família “Veloso”, e de Caetano Veloso e Maria Betânia, seus filhos mais conhecidos. O Solar Subaé - antiga mansão do Século XIX foi totalmente restaurada para que ali fosse implantada a Casa de Samba de Santo Amaro. Sobre o assunto, a matéria sobre a inauguração do local publicada no site do Iphan (ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN, 2007) comenta:

O Iphan investiu R\$ 1,5 milhão no trabalho de restauro do imóvel (...) que se situa à beira do Rio Subaé. O sobrado, tombado como patrimônio histórico nacional em 1979, foi construído no final do Século 19. Seu segundo pavimento foi edificado pelo Conde de Subaé para hospedar o Imperador D. Pedro II. Com isso, a casa ganhou um aspecto mais urbano e nobre, uma vez que as casas térreas estavam associadas a padrões rurais e plebeus. Foi, então, decorada com elementos neoclássicos e recebeu um pórtico e uma escadaria vistosa de mármore. Para ser transformado na Casa do Samba de Santo Amaro, o Solar Subaé passou por um processo de restauração minucioso. Um trabalho que envolveu a recuperação dos vários pisos, das paredes e estruturas, da cobertura e dos forros, das ferragens e até das louças; além de um projeto luminotécnico, novas instalações hidro-sanitárias e adaptação a deficientes físicos. As obras transcorreram com o cuidado de manter as características originais do imóvel, que conferem a ele o seu valor histórico e artístico. O sobrado vai abrigar uma midiateca digital sobre o samba de roda, com um amplo material de pesquisa levantado entre os grupos de samba, o Instituto de Radiodifusão da Bahia – IRDEB, e antropólogos e etnomusicólogos, como Ralph Waddey e Tiago de Oliveira Pinto. Lá também vai ser instalada a sede da Associação dos Samba e Sambadeiras do Recôncavo Baiano, que, com o apoio de um conjunto de instituições, será responsável pela gestão da casa. Está prevista a abertura de um restaurante de comidas típicas no corpo principal do imóvel. O anexo do sobrado ainda está sendo restaurado e lá haverá dois grandes espaços para oficinas de música, dança e confecção de instrumentos; além de um auditório para apresentações e dois alojamentos para grupos do Recôncavo. Por meio da instalação de um Pontão de Cultura, também deverá ser inaugurado um estúdio de gravação para artistas do samba de roda

Outras propostas apresentadas pelo Dossiê parecem, no entanto, um tanto quanto distantes da realidade prática quando prometiam contar, por exemplo,

Com a participação do Sr. José Vitório dos Reis, também conhecido como Zé de Lelinha, de São Francisco do Conde, que domina a técnica e o repertório do machete, e poderá transmiti-los a jovens violeiros. Paralelamente deverá ser feito um trabalho exaustivo de registro em vídeo da performance do Sr. Reis. (...) De fato, aqui, o papel do Iphan e das instituições parceiras será, sobretudo, o de contribuir para a continuidade e a melhoria de um processo de transmissão de saberes e práticas que se dá entre os sambadores mais velhos e as novas gerações. (Ibid, p.86-91)

Ora, o “Sr. Reis” de que fala este trecho do Dossiê tinha quase 90 anos de idade<sup>127</sup> a essa altura. Como, então poderiam contar com a sua participação em tais iniciativas, ainda mais como se dependesse unicamente dele a sobrevivência da viola machete no Recôncavo? Ao que parece, as oficinas financiadas pelo Iphan só duraram três meses, e tiveram pouca frequência de alunos. E, ainda, como “contribuir para a continuidade e a melhoria de um processo de transmissão de saberes e práticas que se dá entre os sambadores mais velhos e as novas gerações”, se este processo - pelo menos em relação à viola machete - encontra-se interrompido?

Não está nos objetivos deste trabalho fornecer diretrizes de atuação no campo da preservação de patrimônio cultural. Mas, voltando a mencionar o berimbau de barriga - instrumento cordofone do grupo dos arcos musicais de procedência africana - notamos que ele deixou de existir enquanto instrumento de execução solista, para ressurgir associado ao contexto da capoeira, já no início do século XX. Ou, recuando mais no tempo, veremos como a viola machete foi incorporada ao contexto das tradições afro-descendentes em substituição ao contexto das tradições luso-ibéricas à qual era proveniente.

Talvez, a própria dinâmica estabelecida naturalmente pelos integrantes dos sambas – no caso buscando substituir, de um modo geral, a viola pelo cavaquinho - seja uma das soluções a ser, também, estimulada. Além disso, o maior fator gerador do risco de desaparecimento do samba de roda parece estar mais intimamente ligado às difíceis condições sociais e econômicas em que vivem seus praticantes, inseridas em um âmbito talvez muito mais amplo do que as medidas constantes do

---

<sup>127</sup> Ele mesmo não sabia dizer ao certo a sua idade pois, segundo comentou em entrevista em abril de 2008, havia na sua mocidade um costume dos pais em deixar para registrar vários filhos de uma só vez, em função de viverem nas zonas rurais e longe, portanto, dos cartórios de registro civil. Em decorrência disto, alguns filhos tinham sua idade “civil” contada diferentemente de sua idade “real”, pois a idade registrada como sendo de nascimento acabava sendo a da ocasião do registro.

plano de salvaguarda possam “dar conta”. Segundo colocou o próprio Dossiê (Ibid, p.76-81), os sambadores são,

em sua maioria, negros; falantes de português dialetal, estigmatizado[s] socialmente; em situação econômica precária pois vivem de agricultura de subsistência, da pesca ou de aposentadorias irrisórias, eles não se apresentam, para a maior parte da juventude da região, como modelos a imitar, mas antes como a personificação de um estado do qual se quer escapar. (...) A percepção atual de uma parte significativa dos sambadores do Recôncavo é a de que seu samba de roda é desvalorizado pela sociedade. De fato, o descaso para com o samba de roda por parte de instâncias locais - quer da sociedade civil, quer políticas, educacionais e culturais - é apenas um exemplo de uma situação conhecida de quantos se interessam pela cultura popular tradicional no Brasil. É problema cuja solução exige uma longa batalha de idéias e luta contra preconceitos arraigados, tal como vêm empreendendo o Iphan e o Ministério da Cultura. Nessa luta, um dos caminhos principais é ouvir as reivindicações dos próprios sambadores.

Ao que parece - segundo podemos deduzir das principais queixas e depoimentos dos sambadores à respeito de suas condições de vida, e, em especial por parte dos grupos de samba envolvidos em projetos deste tipo - o plano de salvaguarda representa uma espécie de “salvação” para as necessidades pelas quais todos os grupos passam, tais como a falta de locais e eventos para se apresentarem, a falta de conhecimentos técnicos necessários para a elaboração de outros projetos culturais, etc. A realização de apresentações públicas ou privadas - que geralmente contam com um apoio financeiro de patrocinadores, igualmente públicos ou privados, tais como vereadores, prefeitos, pequenas empresas, pequenos comerciantes, etc – vem configurando-se enquanto uma atividade de geração de renda para as pessoas dos grupos de sambas, muitas vezes sendo esta a única atividade do tipo.

Uma matéria publicada no Departamento de Comunicação (Decom) do site do órgão estadual de turismo da Bahia, Bahiatursa (2006), analisa as principais discussões suscitadas durante a assembléia geral dos sambadores de Novembro de 2006, data escolhida em função da comemoração do primeiro aniversário do samba-de-roda como patrimônio da humanidade. De acordo com as palavras do então coordenador de comunicação da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia Edvaldo Bolagi, o encontro,

“Foi uma assembléia geral dos sambadores no dia do aniversário do samba-de-roda como patrimônio da humanidade”, resumiu. “Precisamos de mais políticas públicas voltadas para os grupos”, diz Bolagi. Políticas públicas, segundo ele, significam mais incentivos para que se possa viver do samba-de-roda, já que a maior parte dos artistas vive na pobreza. “Um grande problema hoje é a condição social dos sambadores. Precisamos de saúde melhor, transporte melhor para essas pessoas”, destaca. Como exemplo, ele cita a falta de custeio de transporte para as apresentações. “Muitas vezes, os grupos, além de não receber cachê, têm



que tirar do próprio bolso o dinheiro para o transporte”. A falta de incentivos no transporte é sentida ainda quando são agendadas as assembléias. Muitos idosos que participam dos grupos e vivem da aposentadoria ficam sem condições de comparecer. (...) “Não podemos viver só de performance, precisamos de incentivos”, alerta. Em geral, os artistas do samba-de-roda são costureiras, artesãos, aposentados e gente que vive do comércio informal. (...) “Por isso, agora, nós selecionamos os eventos que vamos participar”, diz. A categoria pretende também construir uma ponte entre o samba e a educação. A associação acredita que os próprios mestres do samba é que deveriam ir para as salas de aula, ensinar sobre as manifestações populares. “Os professores não estão capacitados para interagir. Os mestres seriam mais apropriados para ensinar sobre o samba-de-roda e a cultura popular”, sugere. O que a associação deixa claro é que não aceitará promessas que fiquem apenas no papel. “Não aceitaremos protocolo de intenções, projetos que não são implementados. Precisamos de um diálogo direto com o poder público”, concluiu (BAHIATURSA, 2006).

Outra questão delicada é a de que os próprios resultados da pesquisa acadêmica em torno das tradições populares e das comunidades envolvidas em atividades deste tipo podem ser imprevisíveis. Mesmo que as intenções sejam as melhores possíveis, não há como negar que o pesquisador desperta uma série de expectativas naquelas pessoas que ele está abordando em seu trabalho. Expectativas essas, cabe lembrar, que na maioria das vezes não é correspondida. Muitas vezes, integrantes dos grupos de Samba de Roda abordados por “levas” sucessivas de pessoas interessadas em conhecê-los não conseguem distinguir um “pesquisador” de um “turista”, talvez pelo fato de ambos reunirem duas fundamentais características em comum: “vêm de fora”, e “se interessam por nossa cultura e tradição”.

Do mesmo modo, a questão da disponibilização de acervo de pesquisas de campo é outro ponto importante, e que vai diretamente de encontro aos interesses das pessoas envolvidas na pesquisa. Conforme apontado no Dossiê, (SANDRONI, 2006, p.76-81)

Duas das principais pesquisas realizadas - Waddey e Pinto - foram feitas por pesquisadores independentes, não residentes no Brasil e não vinculados organicamente a estruturas locais e permanentes. Instituições culturais brasileiras não possuem cópias dos acervos gerados por estas pesquisas, um dos quais se encontra hoje nos Estados Unidos, e o outro na Alemanha. Mesmo os resultados acadêmicos gerados por estas pesquisas encontram-se disponíveis em português de maneira parcial e de difícil acesso (caso de Waddey até a presente publicação), ou de todo não disponíveis em português (caso de Oliveira Pinto). No que se refere aos acervos que estão no Brasil - os gerados pelas pesquisas de Zamith/Travassos e Marques - não se encontram em condições adequadas de consulta pelos sambadores. No que se refere ao acervo que foi gerado pela presente pesquisa, embora parte dele esteja sendo devolvido por meio de cópias para os sambadores, por enquanto há apenas a intenção de que possa vir a ser consultado facilmente pelos futuros sambadores do Recôncavo. Essa situação de falta de acesso às informações geradas por pesquisas é sentida por muitos sambadores, com toda a razão, como um desrespeito aos seus direitos culturais.

Em Março de 2008, Ralph Waddey, em resposta à algumas questões fez os seguintes comentários sobre o legado de seu trabalho de pesquisa no Recôncavo Baiano, sobre este presente trabalho e sobre o andamento do processo de digitalização e compartilhamento de seu acervo de pesquisa de campo sobre o Samba de Viola e a viola de samba:

A finalidade de pesquisa honesta, empírica e, afinal científica, não é a expropriação de uma área da verdade e se tornar dono dessa verdade; é sim fornecer uma base em que os outros possam construir, progredir e enriquecer - inclusive discordando. Não segui uma carreira acadêmica (pelo menos não convencional); não tive então alunos a quem servir de orientador formal. Estou satisfeito que o material publicado tenha lhe servido como pelo menos parte da sua orientação. (...) Aprendi muito no Recôncavo e devo muito a quem me ensinou. Dei um grande pique na digitalização [do acervo] até um mês atrás [contabilizando] umas 80 horas do material em k7, de que falta mais ou menos umas 30 horas. Aí começa o material em bobina de 7 polegadas, mais ou menos outras 100 horas. Nos vídeos, ainda quase não pensei. De qualquer forma, os resultados estão sendo bons (WADDEY, 2008)

As versões em português do trabalho de Ralph Waddey estão disponíveis na biblioteca do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA), traduzidas por Néelson de Araújo. A respeito do material registrado por ele, o próprio Ralph tomou a iniciativa de doar para a Casa do Samba de Santo Amaro parte dos registros já digitalizados do seu acervo de campo, quando da ocasião da inauguração deste espaço em Setembro de 2007. Como podemos deduzir da sua fala, esse processo requer bastante tempo, o que dificulta bastante o processo o fato dele estar trabalhando nisso sozinho, e sem fins lucrativos. O construtor de violas Clarindo dos Santos foi um dos principais colaboradores da pesquisa de Ralph Waddey, no final dos anos 1970. Quando de sua morte, Ralph adquiriu, a contragosto, o que restava de sua oficina, para evitar que as formas de violas, por exemplo, se perdessem para sempre. Em entrevista para o presente trabalho de pesquisa, em Outubro de 2007, Waddey manifestou o desejo de que este material volte algum dia para o Recôncavo Baiano.

No que diz respeito ao presente trabalho de pesquisa – Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano – apenas um grupo (Samba de Roda Suerdiek, de Cachoeira) manifestou a intenção de ter acesso a cópias de todo o material audio-gráfico-visual produzido à partir de registros feitos com o grupo. Outros dois grupos – O Samba de Roda de Filhos de Nagô, de São Félix; e o Grupo Raízes da Pitanga, de Pitanga dos Palmares – manifestaram interesse em ter acesso apenas aos registros audiovisuais como forma de que venham a ser utilizados por eles como material de divulgação do próprio trabalho do grupo. Em todo caso, está sendo preparada uma edição em vídeo com os principais registros áudio-visuais produzidos por esta pesquisa, em formato de vídeo-documentário, e que será distribuído a todos os grupos registrados e entrevistados. Registros individuais de pessoas e grupos entrevistados também serão editados e distribuídos a cada um dos interessados em separado. Por

exemplo, os registros feitos com o grupo Samba de Roda Suerdieck, serão destinados exclusivamente a este grupo. Cópias do material gráfico (dissertação) serão, à princípio, destinado como doação para professores, pesquisadores, músicos, coordenadores dos grupos observados e registrados, para acervo de bibliotecas públicas e privadas, para entidades públicas ou não governamentais relacionadas com o samba de roda do Recôncavo Baiano, como o Iphan, a Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, a Associação de Pesquisa em Música Popular e Tradicional do Recôncavo Baiano, a Associação Umbigada, dentre outras.

Um outro tipo de iniciativa relacionada com as atuais mudanças nos sambas do Recôncavo Baiano se dá a partir da organização dos grupos de samba em prol de interesses voltados para suas próprias comunidades. É o que ocorre com alguns destes grupos, como por exemplo, o grupo Samba de Roda Os Filhos de Nagô, de São Félix; o grupo Raízes da Pitanga, de Pitanga dos Palmares, em Simões Filho; o grupo Brilho de Parafuso e Boi Janeiro de Parafuso, de Parafuso, em Camaçari; e o grupo Samba de Roda Suerdieck. Seus coordenadores e integrantes vêm estimulando o aprendizado dos elementos e valores reconhecidos como “tradicionalis” - dentre os quais está incluída a utilização e a prática da viola – tanto no sentido de preservação cultural quanto no sentido de inclusão social de jovens carentes ou em situação de risco. Bernadete Moreira (2008), coordenadora do grupo Raízes da Pitanga, comenta que integrantes do seu grupo desenvolvem trabalhos de educação artística com crianças e adolescentes da localidade, em especial, através do ensino de instrumentos de percussão e de dança. Nesta ocasião, ela afirmou que:

“aqui tem muito menino que dá pra música, viu?” [mas depois da instalação do presídio<sup>128</sup>, o tráfico] tá aumentando,[e] tem que fazer eles enxergarem o outro lado, porque se deixar neutro eles vai pensar que o lado certo é esse... [porque ficam com] a mente vazia...”

Os jovens que participam desta iniciativas são incentivados a atuar, por exemplo, em versões “mirins” destes grupos. Por exemplo, existe o “Boi Mirim de Parafuso”, a “Escolinha de Samba Filhos de Nagô”, o “Samba mirim da Suerdieck”, em Cachoeira, dentre outros. O próprio Danilo Sacramento, citado anteriormente, é um exemplo disto, pois começou desde muito novo a aprender o cavaquinho no grupo Samba de Roda Suerdieck, vindo logo a se tornar membro efetivo e a dar aulas

---

<sup>128</sup> Presídio de Simões Filho, inaugurado em 2006.

de música no mesmo grupo. Segundo é colocado no mesmo Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano,

Aprende-se o samba de roda fazendo samba de roda e não necessariamente, em horas e locais específicos para o aprendizado. É importante que a intervenção nessa área leve isto em conta e evite ao máximo o risco da escolarização desta forma de expressão. (SANDRONI, 2006, p.87)



César Santos, o “César do Samba”, canta e toca o pandeiro ao lado do violeiro Daian, com 14 anos, que veio da Escolinha de Samba Filhos de Nagô, e é o mais jovem integrante do grupo Samba de Roda Os Filhos de Nagô, de São Félix. Foto: Cássio Nobre.

Mas, não seria exatamente uma “escolarização” o que parece estar sendo colocado como propostas de salvaguarda pelo Iphan quando propõe a realização de “oficinas”? É claro que estas iniciativas têm seu lugar, especialmente em função de uma “dinâmica de vida ocidentalizada” onde as pessoas simplesmente não têm mais tempo para aprender oralmente suas tradições. Mas é também de extrema importância que os violeiros sambadores encontrem também um ambiente social que permita a fácil troca de experiências culturais de modo espontâneo, entre os membros de suas próprias famílias e comunidades.

Um exemplo de “generalização” similar à escolarização ocorreu em meados do ano de 2008, quando uma série de encontros e debates foi promovida pela Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia com os integrantes dos grupos membros. Com isso, tinham como intuito estabelecer de que formas seriam direcionados os recursos conseguidos pela Associação através da política de incentivo à atividades de grupos e associações culturais - o Pontão de Cultura

Casa do Samba. Foi decidido por consenso, mas sem a presença de diversos integrantes dos variados grupos membros, que seriam comprados para cada grupo kits de instrumentos musicais e outros equipamentos musicais importantes para as apresentações dos grupos. No entanto, nem todos os instrumentos que fazem parte de cada kit, fazem parte do conjunto instrumental de cada grupo em particular. Por exemplo, todos os pandeiros comprados são de pele de nylon, embora vários grupos ainda toquem com tambores de pele de couro de jibóia ou cabra. Neste caso em específico, e sem querer desmerecer a boa intenção da iniciativa, a necessidade de chegar a um consenso de um grupo ou de uma maioria passou por cima de outras necessidades, como por exemplo, as necessidades de cada grupo manter a seus diferenciais e suas particularidades sonoras.

Para o violeiro-pesquisador Ivan Vilela (2004), a cultura tradicional foi “perdendo sentido e funções numa sociedade crescentemente organizada com base nas leis de mercado, pois, (...) economia caipira e economia de mercado estão numa relação de oposição”, já que a necessidade de consumir e acumular bens materiais constantemente passa por cima de tantos outros valores. Assim, é possível imaginar que em algum momento longínquo da história do Brasil, alguém ou algum grupo de pessoas, ou grupos simultâneos de pessoas em localidades diferentes, porém compartilhando bagagens culturais comuns (principalmente de origem lingüística Bantu) devem ter “criado” a tradição de que a viola era “essencial” ao samba, fazendo com que esta adquirisse funções especiais enquanto manifestações da cultura, para suas comunidades como um todo. À partir do momento em que toda a sociedade passa a sofrer modificações de caráter “irreversível” em sua organização econômica, política e principalmente ambiental, a cultura passa também a sentir os resultados destas transformações. Para citar um exemplo atual de transformação que parece se encaixar neste modelo “ocidentalizado” de vida, citada anteriormente, destacamos o surgimento de uma “nova categoria” de turismo: o “turismo étnico”.

O “turismo étnico” parece ser uma iniciativa de órgão privados em parceria (ou com o aval) de órgãos públicos com o intuito de explorar as características culturais específicas de um lugar ou uma comunidade - ditas, portanto, “étnicas”, por serem consideradas um tanto “exóticas” em relação ao resto do padrão de vida do resto da sociedade. Uma matéria divulgada em 12 de junho de 2007 no site da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, comenta as inovações propostas por esta instituição para o mais conhecido evento cultural da cidade de Cachoeira:

**Turismo e Cultura apoiam Irmandade da Boa Morte** - A Festa da Irmandade da Boa Morte, a mais tradicional do Recôncavo baiano, realizada em Cachoeira há 235 anos, ganhará maior brilho a partir deste ano com o apoio das secretarias de Cultura (Secult) e Turismo (Setur) (...) A festa da Boa Morte deverá estar também inserida na proposta do turismo étnico que visa, entre outros objetivos, proporcionar aos estrangeiros, principalmente os afro-descendentes norte-americanos, melhores condições de estada na Bahia, aproximando-os de

sítios e manifestações culturais vinculados às suas origens. Ao fazer uma explanação da importância do turismo étnico, o Secretário de Turismo revelou que justamente a festa da Irmandade da Boa Morte foi a inspiradora desse gênero de turismo, diante da expressiva presença – estima-se em três mil visitantes – de turistas estrangeiros em Cachoeira, interessados na secular tradição. O secretário [da Cultura] lembrou do interesse do povo venezuelano por esse tipo de tradição e sugeriu a possibilidade de haver um vôo charter para a festa, assim como uma mostra virtual sobre o evento. A instalação de oficinas para a produção de rico artesanato durante todo o ano, produções culturais, promoção de shows em torno das festividades fazem parte do planejamento estratégico, dando uma maior dimensão aos festejos da Irmandade da Boa Morte. (BAHIATURSA, 2007)

Esta notícia aponta para um panorama em que o setor empresarial do turismo passaria a priorizar financiamentos para sítios e manifestações culturais com maior público estabelecido ou “poder de alcance na mídia”, em detrimento justamente daquelas que são menos conhecidas ou que possuem menos condições de se adaptar frente a estes “novos interesses”. E, conforme constatado pela pesquisa de Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano, a cultura da viola se encaixaria bem nesta última categoria.



O grupo Samba de Roda Filhos do Caquende toca num palco durante a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, em Agosto de 2007. Foto: Michael Yianaga<sup>129</sup>.

É claro que a ordem das mudanças pode ser sempre invertida. Por exemplo, uma inovação do campo cultural pode surtir efeito na economia, como no caso citado das fábricas de violas do sudeste

---

<sup>129</sup> Michael Yianaga é guitarrista e mestrando em Etnomusicologia pela UCLA (EUA). Colaborou com este trabalho de pesquisa em duas visitas à cidade de Cachoeira, em Agosto de 2007 e de 2008, durante os festejos de Nossa Senhora da Boa Morte, e também na revisão da tradução do resumo do mesmo. Ele atualmente conduz pesquisas sobre a utilização do cavaquinho entre grupos de Samba de Roda de Cachoeira e São Félix.

do Brasil que estão produzindo cada vez mais instrumentos (oferta econômica industrializada = declínio da produção artesanal) devido ao crescente interesse e procura por eles (demanda cultural = “revalorização” de tradições). E isso certamente pode ajudar, a longo prazo, a preservar uma parte da tradição de tocar viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.

De acordo com Anthony Seeger (1997, p.475) “tradições podem ser abandonadas (frequentemente em face da perseguição) ou podem ser fortalecidas como uma arma de definição ou afirmação de identidade de um grupo”. No Recôncavo, não ocorreu uma situação de perseguição<sup>130</sup>, mas principalmente de substituição massiva de um padrão de construção de um instrumento (artesanal), para um outro (industrial). Kilza Setti (1985, p.155-156) observou um fenômeno similar em seu trabalho sobre os violeiros caiçaras de Ubatuba:

O músico caiçara está, pois, vivendo um impasse: não aceita a nova viola imposta pelas fábricas. Ele tem bem clara a definição entre os dois tipos e rejeita o som da viola sertaneja, por que ela não corresponde às exigências do seu repertório. Na verdade há diferenças no timbre e na qualidade de som, e o caiçara é bastante sensível a tais diferenças. A preservação do repertório tradicional caiçara está, portanto, ameaçada. A substituição da pequena “viola paulista” no nível da produção vai fatalmente motivar também uma substituição no nível do uso e modificações no repertório ubatubano, ou então – como já está acontecendo – o músico, rejeitando a adoção do novo instrumento, acabará retraindo-se e não mais praticará sua música.

Bruno Nettl (1983, p.277), e em acordo com modelos estabelecidos por Alan Merriam (1964), afirmou que as mudanças conceituais acontecem antes das mudanças nos comportamentos, para somente em seguida, numa ordem cronológica, ocorrerem as mudanças sonoras. No entanto, não é exatamente isso que se observa no estudo mais atento das manifestações culturais do Recôncavo Baiano, e especialmente em relação à prática da viola nos grupos de samba. Ali, podem ser reconhecidos os três tipos de mudanças citados pelo autor, mas não necessariamente acontecendo na seqüência proposta por ele:

1. a mudança conceitual, que poderia estar associada às mudanças na forma de se pensar a utilização ou não do instrumento dentro de um conjunto musical de samba de roda. Ocorreria caso os sambadores deixassem de afirmar, por exemplo, que o samba chula ou o samba de viola deve ser tocado com viola/machete para continuar “autêntico” ou “tradicional”, significando uma mudança no conceito que possuem do samba com viola;

---

<sup>130</sup> Desconsiderando-se, é claro, os casos de perseguição religiosa, em que instrumentos como os atabaques ou a viola - considerados tão simbólicos para expressões culturais como o candomblé e o samba chula do Recôncavo respectivamente - chegam mesmo a ser “condenados” por algumas igrejas neopentecotais quando a pessoa que os toca se converte a uma destas religiões.

2. a mudança comportamental, associada à mudanças na prática dos conceitos antes colocados. Ou seja, quando se deixa efetivamente de utilizar a viola para se realizar um samba chula ou samba de viola, o que, acentuadamente, vem ocorrendo em alguns grupos;
3. e a mudança sonora, quando outros padrões de toques de viola – muitas vezes executados por cavaquinhos - passam a ser predominantes dentro do conjunto das expressões sonoras de um grupo de samba chula ou samba de viola, concretizando a substituição de um instrumento musical por outro, tal como vem ocorrendo também em alguns grupos.

O que se observa nesta pequena comparação é que as mudanças somente não ocorrem na categoria que seria justamente a primeira a acontecer, em termos cronológicos, e segundo Nettl.

É claro que há casos em que os grupos de que trata este trabalho passaram por outras grandes mudanças em termos comportamentais, e que neste sentido podem até seguir a seqüência de mudanças proposta por Bruno Nettl. Uma delas seria a própria re-valorização da utilização e participação das violas nos sambas do Recôncavo como um todo. Mas o que vem ocorrendo, no geral, é que “mudanças sonoras” estão ocorrendo sem necessariamente terem passado por uma “mudança conceitual” anterior.



Francisco de Assis Barreto da Conceição, o “Cinho do cavaco”, um dos jovens tocadores de cavaquinho do grupo Samba Chula de São Braz, durante uma gravação do grupo. Foto: Cássio Nobre



## 5 CONCLUSÃO

A viola nos sambas do Recôncavo Baiano é o instrumento que melhor representa a constante dinâmica dos processos de transculturação ocorridos nesta região do Brasil, à partir do encontro e da transformação de culturas de diversas procedências. Marcadamente, passou a ser um instrumento de utilidade fundamental nas manifestações sonoras desenvolvidas por comunidades em que os afro-descendentes são maioria – neste caso, algumas modalidades do samba de roda, como o samba chula, samba corrido e o barravento. Veio, então, a configurar-se como um elemento cultural conceitualmente “indispensável” para a performance de alguns grupos de samba do Recôncavo Baiano, fazendo aqueles que conseguem dominar a sua prática – os violeiros - terem um destaque simbólico ou hierárquico dentro das comunidades em que vivem. À partir de uma série de transformações de caráter global, que foram se fortalecendo à partir dos séculos XIX e XX, uma reação em cadeia foi atingindo esferas cada vez menores das organizações em comunidades nesta região. Estas transformações, que podemos entender como “o processo de ocidentalização do mundo”, podem ser assim enumeradas: o crescimento das populações urbanas, o crescimento da produção de bens industrializados em escala global, o desenvolvimento dos transportes e do comércio baseados na exploração de petróleo e seus derivados, e o desenvolvimento das comunicações e das tecnologias da informação, dentre outras.

Tais mudanças - nitidamente de caráter social, econômico e ecológico, e que inegavelmente afetam a sociedade mundial, brasileira e baiana como um todo - passaram a ser sentidas por comunidades menores que até meados do século XX habitavam mundos ainda bastante parecidos ao que existia anteriormente à tais transformações, como no caso de diversas localidades do Recôncavo Baiano. Ali, um dos artefatos que mais parece ter sofrido as conseqüências desse processo foi justamente a viola do samba, de construção artesanal, e em especial, os modelos de violas machete e três quartos. O declínio da produção artesanal destes instrumentos em detrimento do crescimento da sua produção industrializada, e o declínio dos processos de transmissão oral de saberes e práticas acerca da música das violas em função da crescente valorização do cavaquinho entre a juventude do Recôncavo são possivelmente as principais causas do processo evidente de mudança musical e substituição que vem acontecendo na música da viola. Além disso, vale ressaltar que com a escassez do instrumento, sua valorização “conceitual” parece se tornar ressaltada entre as comunidades e os grupos de samba que tocam com viola. Assim, passa a se tornar um símbolo cada vez mais forte de uma “tradição perdida”, na medida em que esse conceito passa a ganhar mais e mais importância

dentro da sociedade como um todo, e serve de fundamento para identificar e legitimar grupos sociais ou comunidades, assim como para legitimar a ação de políticas públicas e a necessidade estudos acadêmicos sobre as culturas populares.

Segundo o historiador inglês Eric Hobsbawm (2006, p.12-13),

a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. (...) Inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta.

Tal processo parece ser similar àquele que está ocorrendo também no contexto que envolve a presença e a revalorização da viola nos sambas do Recôncavo Baiano. O “processo de ocidentalização do mundo” influenciou diretamente na trajetória da viola nos grupos de samba do Recôncavo, levando-os a ter que enfrentar situações como as transformações e a ameaça de declínio, e passando a tomar posturas tais como a da “re-invenção” das tradições, possibilitando a sua adequação aos interesses das políticas públicas, e de tais estudos acadêmicos

À partir do momento em que uma parcela da população volta seus interesses para tais elementos ou artefatos culturais “em vias de extinção” – dentre pesquisadores acadêmicos, políticos, o governo (através de instituições de caráter preservacionistas, como Iphan e a Unesco, etc), e entre os duetos formado por “mídia versus opinião pública” e “interesses políticos versus interesses privados” – ressurgem então a necessidade de serem retomadas as funções anteriormente exercidas por estes artefatos. O artefato em si, é meramente simbólico, tal como está sendo transformado o machete e a retomada de sua fabricação segundo as medidas propostas pelo plano de salvaguarda no Recôncavo Baiano.

A viola nos sambas do Recôncavo Baiano pode vir a deixar de ser utilizada em algumas comunidades desta região, onde a sua função musical está se desvinculando de sua “imagem”. Já em outras comunidades, e por fazer parte de um conjunto de elementos fundamentais para a identificação e legitimação do samba característico de cada localidade, a viola passou a simbolizar também a necessidade de “resistir” – enquanto símbolo “autêntico” do samba chula do Recôncavo Baiano, por exemplo - às mudanças impostas pela modernidade. Se a viola foi abandonada em certas localidades, ou por certos grupos e pessoas, e vêm sendo substituída pelo cavaquinho nas rodas de samba “de viola”, isto pode ter relações com o fato destes grupos terem tido menos “necessidade de resistir” às transformações – ou maior “vontade de mudar” - talvez por estarem mais em evidência perante a mídia, às políticas públicas, ou aos estudos acadêmicos.

Em ambos os casos, as funções musicais que a viola ou o cavaquinho exercem nos sambas do Recôncavo Baiano acabam sendo mais importantes do que a sua própria existência em si, e continuam essenciais para a transmissão, a manutenção, ou a “re-invenção das tradições”.

## APÊNDICE

### **DVD Anexo** (Duração aproximada: 20 minutos)

Este trabalho acompanha um DVD com seleção de imagens registradas durante a etapa de pesquisa de campo, muitas das quais serão utilizadas na realização do vídeo-documentário “Viola nos Samba do Recôncavo Baiano”. As cenas identificadas com legendas numeradas de 1 a 20 referem-se a exemplos musicalmente transcritos ou citados no corpo do texto.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ-PEREYRE, Frank; SIMHA, Arom. Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. **The World of Music**, 35, 1, p.7-33, 1993.
- AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para Subir: um Estudo Antropológico da Música Ritual no Candomblé Paulista. **Religião e Sociedade**, 16, 1-2, p.160-184, 1992.
- ANDRADE, Julieta de. **Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro**. São Paulo: Livramento, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins, 1975.
- ANUNCIACÃO, Aurinda Francisca da. O Samba Chula. Mar Grande: Agosto de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.
- ARAÚJO, Néelson de. **Pequenos mundos: um panorama da cultura popular da Bahia - O Recôncavo**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986, Tomo 1.
- ASHLEY, Kathleen. Introduction: The Discourses of Interdisciplinarity. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **Victor Turner and the construction of cultural criticism**. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 9-22.
- ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN. **Programa Monumenta do Ministério da Cultura**. Ritmos afro-brasileiros tomam a cidade de Santo Amaro/ BA - Iphan inaugura a Casa do Samba de Santo Amaro e promove, no município, um seminário sobre os sambas e batuques do Brasil. Disponível em: <[http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan\\_06-09-07.html](http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan_06-09-07.html)>. Acesso em: setembro de 2007.
- ASSOCIAÇÃO DE POETAS E REPENTISTAS NORDESTINOS. **II Congresso Nacional de Violeiros**. Campina Grande: Museu de Arte da Universidade Regional do Nordeste, 1975.
- BAHIATURSA. **Bahiatursa**. Bienal reúne grupos de Samba de Roda do Recôncavo. Disponível em: <<http://www.bahiatursa.ba.gov.br/ftp/pub1/CLIPPING/Clipping%20dos%20dias%2025%20a%2028.11.06.pdf>>: Acesso em: março de 2007.
- BÉHAGUE, Gerhard. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, II, 2004, Salvador, Anais do II Encontro Nacional da Abet... Salvador: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. O impacto mundial da música e instituições musicais portuguesas: um esboço preliminar. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives**. London: Greenwood Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Brazil II, 1: Folk music. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

BELLUCCI, Beluce (Org.). **Introdução à História da África e da Cultura afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-asiáticos/UCAM, 2003.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: ONARG, 2000.

BLACKING, John. Identifying Processes of Musical Change. **The World of Music**, 28, 1, p. 3-15, 1986.

\_\_\_\_\_. **How musical is man?**. 2.ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao Estudo da Música Indígena no Brasil**. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CAMPOS, Wagner; DÖRING, Katharina. Samba de viola do recôncavo Baiano – grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira. In: PROJETO SONORA BRASIL CRIOULO - FORMAÇÃO DE OUVINTES MUSICAIS. 2006, Samba de viola do recôncavo Baiano – grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira... Brasília: SESC, 2006.

CAMPOS, Wagner. Acheugas para uma história do violão. In: \_\_\_\_\_ (Org.) **A história do violão – Mostra de Instrumentos Musicais 2006 – 2007**. Brasília: SESC, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma breve história do violão. In: \_\_\_\_\_ **A história do violão –Mostra de Instrumentos Musicais**. Brasília: SESC, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **La globalización imaginada**. México: Paidós, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **A Afro-América: a escravidão no novo mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: MEC, 1961a.

\_\_\_\_\_. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1961b.

CAROSO, Luciano. A disseminação do lundu “Isto é bom”: um estudo comparativo de gravações e de registros gráficos. *Ictus*, 07, 2006. Disponível em: <[http://www.manuka.com.br/isto\\_eh\\_bom.pdf](http://www.manuka.com.br/isto_eh_bom.pdf)>, Acesso em: Junho de 2008.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Série Antropologia*, 164, p. 1-11, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

CANTARINO, Carolina. Nas rodas de samba. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). Revista do IPHAN, 2006. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=64>>. Acesso em: 9 de abril de 2007.

CHADA, Sônia. **A Música dos Caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: EDUFBA/FGM, 2006.

\_\_\_\_\_. Solene para Boiadeiro: um caso de mudança musical. Salvador: **Ictus**, 4, p. 44-56, dez. 2002,

\_\_\_\_\_. Um Repertório Musical de Caboclos no Seio do Culto aos Orixás, em Salvador da Bahia. Salvador: **Ictus**, 3, p. 109-124, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. A música dos caboclos: O Ilê Axé Dele Omí. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). **Fundamentos da Educação Musical**. Salvador: ABEM. p. 266-270, 1998.

CONCEIÇÃO, Domingos. O Samba Chula. Santiago do Iguape: Setembro de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília: Edição do Autor, 2000.

COSTA, Marcelo. Viola. Salvador: Abril de 2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

CRUZ, José Honório da. Viola machete. São Francisco do Conde: Setembro de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

DA SILVA, Salloma Salomão Jovino. Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista. Lisboa: **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**, p. 101-133, 2004.

\_\_\_\_\_. Viola d'Angola: som de raiz. **Revista História Viva**, 3, p. 68-71. (Data?)

DANTAS, Fred (dir.). **Bahia Singular e Plural**. v. 4. Salvador: IRDEB, 2000. CD.

DENYER, Ralph. **Toque: violão e guitarra**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1983.

DÖRING, Katharina (Coord.). Samba de Roda do Recôncavo Baiano. In: MOSTRA DE SAMBA DE RODA DO VI MERCADO CULTURAL. 2005, Programa da Mostra de Samba de Roda do VI Mercado Cultural... Salvador: Instituto Cultural Casa Via Magia, 2005.

\_\_\_\_\_. O Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida. Salvador: **Ictus**, 5, p. 69-92, 2004.

DOS REIS, José Vitório. Viola Machete e Samba Chula. São Francisco do Conde: Abril de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

\_\_\_\_\_. Viola Machete e Samba Chula. São Francisco do Conde: Setembro de

2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

\_\_\_\_\_. Viola Machete e Samba Chula. São Francisco do Conde: Maio de 2006. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

DOS ANJOS, Antônio Carlos. Construção artesanal de violas. São Francisco do Conde: Abril de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

DOS SANTOS, José Cupertino Bernardo. Construção artesanal de violas. Amélia Rodrigues: Agosto de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

DO ROSÁRIO, Rosildo Moreira. Samba de Roda, Casa do Samba, plano de salvaguarda do Iphan. Santo Amaro: Março de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

DA CRUZ, Joselita Moreira. Samba Chula. Saubara: Agosto de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

GOOGLE MAPS. **Mapas do Brasil, da Bahia, e do Recôncavo Baiano**. Disponível em: <<http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=w1>>. Acesso em: Abril de 2008.

GOMES, José Afonso. Viola Machete e Samba Chula. São Francisco do Conde: Abril de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

\_\_\_\_\_. Viola Machete e Samba Chula. São Francisco do Conde: Setembro de 2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

HENRY, Clarence Bernard. The African Legacy: The Use of Music and Musical Instruments in the Candomblé Religion of Salvador da Bahia, Brazil. In: DJEDJE, Jacqueline Cogdell (Ed.). **Turn up the volume!: a celebration of African music**. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1999. p.170-181.

HERNDON, Márcia; MC LEOD, Norma. **Music as culture**. Darby: Norwood, 1980.

HERRERO, José Antonio Martín. **Manual de Antropología de la Música**. Salamanca: Amaru Ediciones, 1997.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOOD, Mantle. The challenge of bi-musicality. **Ethnomusicology**. 4, 2, p. 55-59, 1960.

JESUS, Aurindo de. Viola e Samba Chula. Maracangalha: Março de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

KRADER, Bárbara. Ethnomusicology. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 6, p.275-282. 1980.

KUBIK, Gerhard. O Intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.



\_\_\_\_\_. **Angola traits in black music games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas.** Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar/Centro de estudos de Antropologia Cultural, 1979. **Estudos de Antropologia Cultural. 10**

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 18. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LIMA, Rossini Tavares de. Música Folclórica e Instrumentos Musicais do Brasil. **Boletim Interamericano de Música.** 49, p.205-212, 1965.

LUCAS, Maria Elizabeth. Rio de Janeiro 1670 – 1720: Musicologia de Fragmentos a Partir de Fontes Inquisitoriais. In: NÉRY, Rui Vieira. (Coord.). **A música no Brasil colonial.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2000. p.35-69.

LÜHNING, Ângela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa – Inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de.(Org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil.** Belo Horizonte: UFMG. 2006. p. 37-55.

\_\_\_\_\_. Os sons da Bahia: pesquisa etnomusicológica. **Revista da Bahia.** 32, 39 p.38-48, 2004.

\_\_\_\_\_. Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...: Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP.** 28, p.194-220, 1995-1996.

\_\_\_\_\_. Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais/Fortaleza – CE.** XXII,1, 2, p.105-126, 1991.

\_\_\_\_\_. Música: coração do candomblé. **Revista USP.** 7, p.115-124, 1990.

MACIEL, Raiana. **A Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** 2008. Projeto de Dissertação (Mestrado) – Etnomusicologia. PPGMUS- Universidade Federal da Bahia.

MARCONDES, Marcos Antonio. Viola. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular.** São Paulo: Art Editora, 1998.

MARQUES, Francisca . Música e performance na festa de Nossa Senhora da Boa Morte e Glória. **Programas e Resumos do III Encontro da ABET 2006 – Universos da Música: Cultura Sociabilidade e Política de práticas culturais.** São Paulo, nov. 2006.

MELHOR, Anísio. **Violas.** Salvador: Editora (?), 1935.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula: Comportamento traduzido em canção.** Salvador: Fundação ADM, 2008.

MENDES, Roberto. **Chula – Comportamento traduzido em canção.** Salvador: Sarapuú Produções Artísticas, 2008. CD.

\_\_\_\_\_. Viola e Samba Chula. Salvador: Abril de 2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

\_\_\_\_\_. **Tradução**. Salvador: WR Estúdios, 2001. CD.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MOTT, Luis R. B. **Escravidão, Homossexualidade e Demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.

MOREIRA, Bernadete. Samba Chula. Salvador: Janeiro de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

MUKUNA, Kazadi Wa. Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin America: Brazil. **Black Music Research Journal**. 17, 2, p.182-185, 1997.

\_\_\_\_\_. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1979.

MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an introduction**. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology – twenty-nine issues and concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

\_\_\_\_\_. Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los ‘Otros’ y de nosotros como etnomusicólogos. **Revista Transcultural de Musica**. 7. Disponível em:  
<<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm>> Acesso em: outubro de 2006.

NEW OXFORD AMERICAN EDITION. Requinto. New Oxford American Edition. 2. ed. Apple Inc. 2.0 - 51. 2007.

NKETIA, J. H. Kwabena. Integrating Objectivity and Experience in Ethnomusicological Studies. **The World of Music**. 27, 3, p.3-22, 1985.

\_\_\_\_\_. **The music of Africa**. New York/London: W.W. Norton & Company, 1974.

NOBRE, Cássio. Viola de Samba no Recôncavo Baiano. In: III ENCONTRO DA ABET, III, 2006. Anais do III Encontro da ABET... Disponível em:  
<[http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=13&Itemid=2](http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2)>. Acesso em: Dezembro de 2007.

\_\_\_\_\_. 2006. Viola de Samba no Recôncavo Baiano. **Programas e Resumos do III Encontro da ABET 2006 – Universos da Música: Cultura Sociabilidade e Política de práticas culturais**. São Paulo, nov. 2006.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares dos Açores**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1986.

\_\_\_\_\_. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1966.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música - Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia da USP**. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007)>, Acesso em: Agosto de 2006.

\_\_\_\_\_. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. 22, 23, p. 87-109, 1999.

\_\_\_\_\_. As Bandas de Pífano no Brasil: Aspectos de organologia, repertório e função. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

\_\_\_\_\_. **Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia**. Berlim: Staatliche Museen/Preussischer Kulturbesitz, 1991.

\_\_\_\_\_. **Capoeira, samba, candomblé: Afro-Brazilian Music in Bahia**. 16. Berlim: Museum Collection, 1990. CD.

PASTORI, Antonio. (Dir.). **Recôncavo na palma da mão – Parte I / Parte II**. Salvador: IRDEB – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, 1998. VHS.

PELINSKI, Ramón. Relaciones entre teoria y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. **Revista Transcultural de Musica 2**. Disponível em:  
<<http://www.sibetrans.com/trans/trans1/pelinski.htm>> Acesso em: Setembro de 2006.

PINTO, Henrique. **O Violão no Brasil**. Disponível em:  
<<http://www.grupos.com.br/blog/finaleforumbr/permalink/23135.html>> Acessado em: Abril de 2008.

PIRES, Josias (Dir.). **Bumba meu Boi**. Salvador: IRDEB, 2000, VHS.

\_\_\_\_\_. **Dança de São Gonçalo**. Salvador: IRDEB, 2002. VHS.

PEREIRA, Vangivaldo dos Santos. Viola. Amélia Rodrigues: Agosto de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil** – a história do levante dos malês. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

ROSÁRIO, Ana. Samba Chula. Saubara: Setembro de 2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

ROZO, Bernardo. Bimusicalidade: a força cultural do corpo e das emoções. In: III ENCONTRO DA ABET, III, 2006. Anais do III Encontro da ABET... Disponível em:  
<[http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=13&Itemid=2](http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2)>. Acesso em: Dezembro de 2007.

\_\_\_\_\_. Bimusicalidade: a força cultural do corpo e das emoções. **Programas e Resumos do III Encontro da ABET 2006 – Universos da Música: Cultura Sociabilidade e Política de práticas culturais**. São Paulo, nov. 2006.

SACRAMENTO, Danilo. Viola e cavaquinho no Samba de Roda da Suerdieck. Cachoeira: Abril de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

SAMBA CHULA OS FILHOS DA PITANGUEIRA. **Grupo de Samba Chula Filhos da Pitangueira**. Independente, 2007. CD.

SAMBA TRADICIONAL DA ILHA. **Aruê Pã**. Independente, 2005. CD.

SAMBA DE RODA FILHOS DE NAGÔ. **Viola Velha**. Salvador: WR Estúdios, 2004. CD.

SAMBA DE RODA SUERDIECK. **Samba de Dalva**. Salvador: WR Estúdios. CD.

SANDRONI, Carlos; PIRES, Josias (dir). **Samba de Roda – Patrimônio da Humanidade**. IPHAN. 2006 a, CD.

SANTOS, Elizeth Ignácio dos. Música Caipira e Música Sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas”. 2005. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. <Disponível em <[www.sbsociologia.com.br/congresso\\_v02/papers](http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers)> Acesso em: Agosto de 2007.

SANDRONI, Carlos. (Coord.). **Samba de Roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4**. Disponível em: <<http://www.esnips.com/t/samba-de-roda>> Acesso em: Agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. 1996. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca -1917-1937. **Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2**. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>> Acesso em: Março de 2007.

SEEGER, Anthony. Cantando as canções dos estrangeiros: Índios brasileiros e música de derivação portuguesa no século XX. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

SETTI, Kilza. **Ubatuba no canto das praias**: Estudo do Caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SPRADLEY, James T; MCCURDY, David W. **Antropology**: Cultural perspective. New York: John Wailey, 1975.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos Internos** – Engenheiros e escravos na Sociedade Colonial 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vem da rua**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **História Social da Música Popular Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Art Editora, 1988.

- \_\_\_\_\_. **Música Popular de Índios, Negros e Mestiços**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- TRAVASSOS, Elizabeth. O destino dos artefatos musicais de origem ibérica e a modernização no Rio de Janeiro (ou como a viola se tornou caipira). In: VELHO, Gilberto; SANTOS, Gilda. (Org.). 2006. **Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: Ed.7 letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre a Cantoria (Brasil). In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Coord.). **Portugal e o mundo – o encontro de culturas na música**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- \_\_\_\_\_. A Antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos. **Revista Debates** 1. p.69-79, 1979.
- TRAVASSOS, Elisabeth; CORREA, Roberto. **Pesquisa sobre cururu, siriri e a viola de cocho**. Cuiabá: INF/Funarte, 1986.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- \_\_\_\_\_. Música e Transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. **Ictus**. 3, p.7-17, 2001.
- ULHOA, Mário. Umas Chulas de Roberto Mendes: Técnicas da mão direita. In MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula: Comportamento traduzido em canção**. Salvador: Fundação ADM, 2008.
- VATIN, Xavier. **Candomblé de Angola: Afro-Brazilian ritual music**. Paris: Maison des Cultures du Monde, 1999. CD.
- VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos**. Salvador: Corrupio, 1987.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. p. 101-133, 2004.
- WADDEY, Ralph Cole. Acervos de pesquisa de campo. Salvador: Março de 2008. Entrevista concedida a Cássio Nobre.
- \_\_\_\_\_. Samba de Viola e Viola de Samba. Salvador: Setembro de 2007. Entrevista concedida a Cássio Nobre.
- \_\_\_\_\_. Samba de Viola e Viola de Samba. Salvador: Março de 2006a. Entrevista concedida a Cássio Nobre.

\_\_\_\_\_. 2006. Viola de samba e samba de viola no Recôncavo Baiano. In: SANDRONI, Carlos (Coord.). **Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Disponível em: <[http://www.esnips.com/\\_t\\_/samba-de-roda](http://www.esnips.com/_t_/samba-de-roda)> Acesso em: Agosto de 2007.

\_\_\_\_\_. Viola de samba e samba de viola no Reconcavo baiano. ARAÚJO, Nelson (Trad.). **Série Ensaios-Pesquisas 6**, Salvador: CEAO, 1980a.

\_\_\_\_\_. Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the Recôncavo of Bahia (Brazil). **Latin American Music Review**. v.1, 2. p.196-212, 1980. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0163->> Acesso em: Julho de 2007.

\_\_\_\_\_. 'Viola de Samba' and 'Samba de Viola' in the 'Reconcavo' of Bahia (Brazil) Part II: 'Samba de Viola'". **Latin American Music Review**. v. 2, 2. p.252-279, 1981. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=01630350%28198123%2F24%292%3A2%3C252%3A%22DSA%22D%3E2.0.CO%3B2-1>> Acesso em: Julho de 2007.

WASSERMAN, Maria Clara; NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**. v. 20, 39, 2000.