Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano

By Cássio Nobre - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

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 this article 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, changes occurring there in relation to will also be analysed: 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 society, and in relation to the interference of public policy and scholarly studies in the lives of people from these communities.

Introdução

A viola de dez cordas (também conhecida em todo o Brasil como *viola caipira*) é um instrumento musical de origem portuguesa, introduzido no Brasil durante o período colonial, (entre os séculos XVI-XIX) e que logo se disseminou pelo país, vindo a se tornar um dos instrumentos de cordas mais utilizados na música brasileira desde então. A viola foi assimilada também pelos africanos trazidos como escravos para a região do Recôncavo Baiano, e acabou sendo ali incorporada às suas tradições musicais de modo tão peculiar que é possível dizer que estes criaram uma forma *africanizada* de expressar a antiga maneira *portuguesa* de tocar este instrumento.

Uma das tradições musicais em que a viola ainda tem importância destacada é no Samba de Viola, ou Samba Chula, uma das muitas variações do Samba de Roda da Bahia. O modo como o ritmo e articulação de frases melódicas são executadas pelas violas neste estilo de samba pode ser comparado ao modo como os povos de língua *bantu* expressam a sua musicalidade, ainda na atualidade. Através de um processo trans-cultural ocorrido durante séculos de convivência, africanos e brasileiros fizeram nascer novos estilos musicais, a exemplo dos sambas brasileiros, o qual seguramente teve no Recôncavo um de seus primeiros redutos.

Tais padrões de ritmo e melodia são reproduzidos também pelos violeiros sambadores, que os denominam *toques*, ou *tons*. Viola e violeiro são, ambos, responsáveis por dar início à festa, inspirando e entoando a dupla de cantadores de chula, definindo em que andamento e afinação será tocada a chula. Outro papel de extrema importância que estes desempenham em uma roda e Samba de Viola é o de dialogar em conjunto com as células rítmicas expressas nos passos e requebros das sambadeiras, dando mais intensidade à dança e à música como um todo.

top [1]

A viola machete

A *viola machete*, ou simplesmente *machete*, é um tipo de viola de dez cordas, sendo estas dispostas no corpo do instrumento em cinco duplas de cordas, tal como a maioria dos tipos de violas brasileiras. Estes instrumentos musicais possuem tamanho bem menor e timbre bem mais agudo e brilhante do que o violão, por exemplo. Desde a sua introdução no Brasil, as violas de dez cordas foram se consolidando como um dos maiores símbolos da cultura caipira, representando de um modo geral a existência e os valores do homem das zonas rurais brasileiras. Sua prática musical se disseminou por quase todas as regiões do país, e hoje está intimamente relacionada com a

figura do violeiro, personagem carregado de simbolismos, principalmente nas regiões Centro-Oeste e Sudeste brasileiro. Na região Nordeste, e principalmente no Recôncavo Baiano, viola e violeiro também assumem importantes papéis, tal como em outras regiões do país. E, mais particularmente no caso da viola machete, cuja prática musical trazida de colonizadores portugueses oriundos da Ilha de Madeira, parece ter incorporado diversos elementos trazidos diretamente da África e absorvidos por violeiros descendentes de africanos, que logo a inseriram destacadamente em suas manifestações culturais.

Atualmente, entretanto, a prática de tocar viola machete está quase extinta na Bahia. Isso vem ocorrendo porque as novas gerações não estão dando continuidade à esta tradição, rompendo assim o elo de transmissão de conhecimentos orais existente entre as gerações de sambadores. Os jovens aprendizes de sambadores têm preferido se dedicar a outros instrumentos de corda, a exemplo do cavaquinho, incorporando ao Samba Chula novas técnicas e expressões musicais. Ainda assim, o machete e alguns poucos tocadores e construtores - que ainda detém o conhecimento do antigo repertório e das técnicas empregadas na construção artesanal da viola machete - podem ser encontrados em algumas localidades do Recôncavo Baiano, como em São Francisco do Conde, Maracangalha, Santo Amaro e Amélia Rodrigues.

Até poucas décadas atrás era possível encontrar, no Recôncavo Baiano, três modelos específicos de violas de dez cordas: a viola industrializada, chamada *viola paulista, regra-inteira* ou simplesmente, viola; a viola artesanal do tipo *três quartos*; e a viola artesanal do tipo machete. Hoje, quando se utiliza violas nos sambas do Recôncavo Baiano, praticamente só se encontra 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. Por força de mudanças que vêm ocorrendo em suas comunidades—neste caso, a falta de construtores de violas artesanais na região—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 mudança na preferência pelas violas industrializadas está no fato de que hoje em dia é cada vez mais fácil encontra-las disponíveis à venda no comércio especializado em instrumentos musicais, incrementado nas últimas décadas pela crescente demanda por estes instrumentos nas regiões Sul-Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. A preferência generalizada por violas industrializadas, que são feitas com tarraxas 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.*[2] Na medida em que a viola tornou-se relativamente bem difundida entre diversos setores da população brasileira das zonas urbana ou rural, novos fabricantes foram surgindo e imprimido pequenas modificações na forma de se construir violas no Brasil, aproximando-a mais ainda do modelo estético do violão.[3]

Talvez uma das explicações para este fato esteja na diminuição da demanda pelo instrumento, ocorrida ao longo do século XX, e no crescimento da oferta de violões, cavaquinhos e mesmo violas industrializadas, acompanhadas de um complexo processo de transformações sociais ocorridas nas pequenas comunidades do Recôncavo. Isto fez com que a função do construtor artesanal de violas quase desaparecesse, não fossem as recentes iniciativas de instituições públicas e órgãos internacionais em financiar atividades de resgate de tradições em torno do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Do mesmo modo, o trabalho da Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, e o trabalho de pesquisadores que se debruçam sobre o Samba de Roda, têm ambos contribuído para a crescente divulgação e re-valorização desta tradição.

top [1]

Clarindo dos Santos e a re-invenção da tradição de construir violas

Clarindo dos Santos (1922-1980), também conhecido como *Clarindo da Viola*, artesão e violeiro que habitou parte de sua vida nas proximidades da cidade de Santo Amaro, foi o mais célebre construtor de violas de todo o Recôncavo Baiano. Já no ano de 1976, o pesquisador norte-americano Ralph Cole Waddey (1980, 1981, 2006) havia constatado que Clarindo era então um dos poucos fabricantes de viola[4] ativos na região de São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação. Todas as violas tomadas como modelo de descrição[5] por Waddey em seus estudos foram fabricadas por ele.

Na cidade de Amélia Rodrigues, distante cerca de 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, também conhecido como *Zé Carpina*. Ele conta6 que começou aprender a construir violas com catorze anos, com um senhor chamado *Zé Coelho*, e com o qual trabalhou. Sua destreza, hoje, é tanta que ele fabrica inclusive as próprias ferramentas que utiliza em seu trabalho com a madeira. Já fabricou violas de todos os modelos, mas confessa que os seus instrumentos "não têm saída" ao responder à uma pergunta sobre a sua intenção em comercializar seus instrumentos. Ele aponta também, além da a falta de compradores, a falta de divulgação como uma das razões para a pouca procura por seus instrumentos.

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 tarraxas 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 Pitangueira7 em uma turnê nacional 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, sua prioridade no momento é a de que seu trabalho como construtor de instrumentosseja reconhecido. Ele não quer ser considerado apenas um "carpinteiro que faz violas," mas sim um *luthier* de machetes no Recôncavo.8

top [1]

Considerações sobre a prática musical da viola de samba no Recôncavo Baiano

São diversas as maneiras de se afinar violas no Recôncavo Baiano. 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. São três as 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, soam muitas vezes diferentes do que se ouve originalmente, devido à variações de afinação impostas por cada violeiro e cada instrumento em particular.

São elas: a afinação *rio abaixo,* ou *sol maior;* a afinação *paraguaçu, travessa* ou *trevessa;* a afinação *natural;* e a afinação *natural do machete.* Abaixo, seguem exemplos destas afinações, transcritos para o pentagrama, com os pares de notas uníssonos representados por uma figura:

1: a afinação *rio abaixo,* ou *sol maior*:



[2]

2: a afinação *paraguaçu, travessa* ou *trevessa*:



[3]

3: a afinação *natural*:



[4]
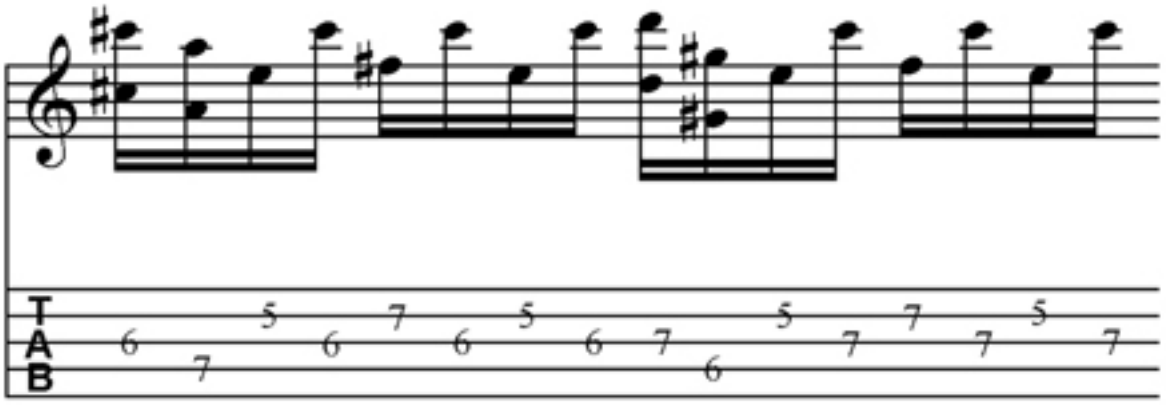
4: e a afinação *natural do machete*:



[5]

A técnica empregada pelos violeiros dos sambas do Recôncavo é considerada por músicos profissionais como sendo bastante *rica* mas, ao mesmo tempo, *simples*. O chamado *toque*, ou *ponteio* 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. Em um exemplo desta técnica transcrito para o pentagrama, também adaptada para a tablatura em afinação *natural,* teremos:



[6]

O violonista costa-riquenho radicado na Bahia, Mário Ulloa (2008:56-57), enxerga nesta maneira de tocar alguns resquícios de técnicas utilizadas por instrumentistas de cordas pinçadas (alaudístas, vihuellistas e guitarristas) desde a época da Renascença européia, 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. Quando se utiliza uma palheta, este movimento de alternância entre os dedos polegar e indicador não é mais possível de ser executado. 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.9

Há indícios sonoros que apontam para a existência de mudanças na prática da viola nos sambas do Recôncavo Baiano, além da evidência da substituição dos instrumentos artesanais pelos industrializados, já que as mudanças não parecem estar apenas relacionadas com diferenças na maneira de se construir estes instrumentos. Em Cachoeira e São Félix, por exemplo, os integrantes mais jovens dos grupos 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 transferidos 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. Os padrões rítmicos utilizados por cavaquinho e viola são muitas vezes os mesmos, e embora não se possa afirmar com certeza que um seja anterior ao outro, eles sugerem seguramente que suas *funções sonoras* sejam similares e não somente que os jovens tocadores de ambos os instrumentos estejam compartilhando técnicas, como no caso do uso da palheta.10
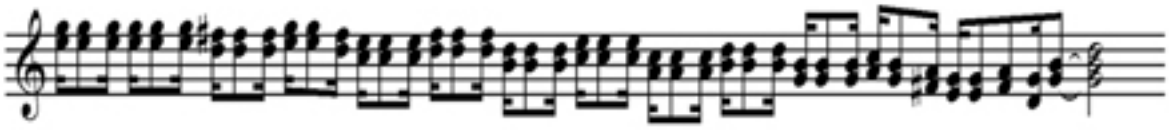
Se realmente o cavaquinho vem substituindo gradualmente a viola em alguns sambas do Recôncavo Baiano, então o conceito que confere mais ou menos *autenticidade* a uma roda de Samba Chula é aquele que determina

a presença de um instrumento de corda que execute um determinado padrão *rítmico-melódico*, o qual, entendido pelos participantes como *toque* de viola, faz com que eles respondam e interajam através dos movimentos da dança do samba. Exemplos destes padrões de chula com viola vêm sendo interpretados e transpostos também para outros instrumentos como o violão, a guitarra e o baixo elétrico por alguns músicos e artistas do cenário da música popular profissional em Salvador, capital também situada no Recôncavo Baiano. Inspirados pelas frases executadas por violeiros dos sambas do Recôncavo Baiano, estes artistas vêm se aproximando desta técnica e deste repertório, e construindo novas dimensões em torno dos conceitos de música tradicional ou música popular.

top [1]

A viola e as *re-significações* na *teoria musical popular*

No Recôncavo Baiano, é comum os violeiros tocarem a viola melodicamente, utilizando simultaneamente duas ordens de cordas, com predominância da utilização de linhas melódicas em intervalos de terças ou sextas paralelas, que podem ser executados pelas duplas viola/violão ou viola/cavaquinho. Isto nos remete à música tocada com a viola em outras regiões do Brasil, como as *modas de viola* ou as *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*, tocadas exclusivamente na viola. Segue exemplo no pentagrama:



[7]

Ralph Waddey e Tiago de Oliveira Pinto citaram em seus estudos 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 ténicas da prática de viola no Recôncavo Baiano seja hoje consideravelmente menor do que era na época em que eles realizaram seus estudos. Mas, de fato, foi constatado que alguns violeiros—como no caso de Aurino dos Santos, de Maracangalha, e Vanjú,11 de Amélia Rodrigues—dominavam diversas tonalidades, em pelo menos duas afinações diferentes.

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*12 tocar. 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 machete13, 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 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. (Oliveira Pinto 2001)

Estas reflexões remetem 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, Ralph Waddey (2006:114-115) e Tiago de Oliveira Pinto (2001) utilizam termos como *teorias nativas* e *teoria musical popular*, respectivamente, para explicar que "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" (Ibid). Então, 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 musical ocidentalizada: 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, apenas um equívoco. 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*.

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. Os conceitos impostos pelas convenções estéticas da música de origem ocidental – dentre os quais podemos incluir os conceitos de harmonia, ritmo, melodia, repertório, timbre, cadência, tonalidade, bem como as técnicas de execução e afinação – são re-elaborados, passando a representar novos significados.

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 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*[14] 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. 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 tais características.

A análise das particularidades da música das violas nos Sambas do Recôno Baiano se torna mais evidente quando analisamos a sua parte rítmica, ou a *ritmicidade* dos exemplos sonoros encontrados nas performances de samba, que apontam para a existência de padrões de 16 *pulsos* característicos, e que certamente têm origem *bantu* (Mukuna 1979:11-12). Os conceitos de *pulsos* e *timelines* surgiram à partir dos estudos iniciados pelo ganense J. H. Kwabena Nketia (1974) e foram desenvolvidos 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. Kubik, assim como o congolês Kazadi Wa Mukuna (1979) se dedicaram 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 da música de origem africana, de seus reflexos nas Américas, e no Brasil em particular. Assim, identificaram uma série de *conceitos-chave* ou critérios essenciais para compreensão destas estruturas sonoras, do movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos de culturas africanas, tais como *pulsação mínima*, *Beat* e *off-beat, ciclos formais, padrões inerentes*, *cross-rhythm, interlocking, skipping process,* dentre outros. (Oliveira Pinto 1999; 2001).

A prática da viola nos sambas do Recôncavo Baiano também demonstra fortemente a assimilação de concepções rítmicas oriundas de matrizes africanas através da sua performance e de suas acentuações rítmicas e melódicas, sendo que o mesmo pode ser dito da articulação das melodias executadas pelas violas nos sambas. Mas talvez a mais importante constatação de Kubik e Mukuna em seus estudos no Brasil foi seguramente o da existência de padrões rítmicos *assimétricos* de clara origem africana—os *timeline patterns*—preservados aqui com notável força criativa e estabilidade, apesar da distância histórica e geográfica da África (Oliveira Pinto 2001). Os *timeline 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 *timeline* 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.

Um exemplo característico de *timeline pattern* é aquele que representa a célula rítmica básica do samba, e que vem a ser aquela mesma que é executada no tamborim em um conjunto de *samba carioca,* por exemplo. Os *timeline 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 (Oliveira Pinto 2001). Por isso, o estudo da etnomusicologia serve de ferrramenta importante à reconstrução da trajetória das culturas africanas no Brasil.

Nos sambas do Recôncavo Baiano também encontramos *timelines* depadrões de 16 pulsos.15 As palmas e as tabuinhas parecem cumprir a função de estabelecer *timelines* 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 essecial 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.

Este aumento de volume sonoro estabelecido pelos integrantes e participantes de uma roda de samba chula também é realizado pelos violeiros, que começam a tocar com mais intensidade quando os puxadores terminam a seqüência de canto 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 *timelines* 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 *timelines* estabelecidas pelas palmas e tabuinhas, podemos perceber uma complementaridade entre eles. Dissociados do resto do conjunto, apenas a *timeline* das palmas e a *timeline* da viola podem fazer com que os sambadores reconheçam as características do samba e possam dançar ou tocar juntos.

top [1]

Transculturações

No Brasil—e em especial no Recôncavo Baiano—a viola continuou a exercer funções musicais, talvez transpostas à partir da prática de outros instrumentos musicais de procedência africana, vindo a se tornar um dos instrumentos musicais mais difundidos no país ao se desvincular em grande parte do repertório tradicional da viola portuguesa, e permitir a influência de elementos de outras matrizes na construção de um novo repertório musical.

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 da audição de uma fonte sonora não visualizada, 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 ser 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, e 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, diponíveis no acervo áudio-visual da Casa do Samba de Santo Amaro.

Gerhard Kubik (1979:44-45) 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* [um termo geral para designar instrumentos cordofones] entre a população negra, devido à mudança da situação econômica.16 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, portanto, que ecos da antiga música dos lamelofones [brasileiros] sobreviva até os dias atuais em alguns estilos de *guitarra rural brasileira*.17 (Kubik 1979:44)

É bem possível, então, que um dos possíveis *ecos* da antiga música dos 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.

A performance de um grupo ou indivíduo em 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, acabouconquistando espaço destacado nas representações culturais dos setores dominados.

A respeito de como ocorrem estes processos de intercâmbios ou trocas culturais, Gehrard Kubik 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” (1997:385-386). 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 1997:389). Para Kazadi Wa Mukuna, pode acontecer “a persistência da estrutura organológica dos instrumentos musicais e cíclicas dos padrões rítmicos, e a obliteração (sacrifício) dos seus valores étnicos,” agregados à cultura do grupo (1979:13).

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.

Kubik 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 (1979:49-50). 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 *psyche* humana” ou permanecido “em um formato silencioso (...) dentro do corpo das pessoas” (1979:49-50). 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 principal entrave na questão da transmissão oral de conhecimentos acerca da prática da viola nos sambas do Recôncavo Baiano, é que a maioria dos violeiros está com idade avançada, e já não há tantos violeiros jovens. Além disso, os violeiros que ainda estão em atividade parecem não estar conseguindo estabelecer vínculos de continuidade com as novas gerações. 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. Desta maneira, novas mudanças e novas transculturações seguem ocorrendo.

top [1]

Conclusão

As causas das transformações que vêm ocorrendo nas comunidades que utilizam a viola nos sambas do Recôncavo Baiano podem ser muitas. Até mesmo os próprios estudos acadêmicos que vêm sendo realizados podem às vezes gerar expectativas e anseios que estariam levando à mudanças nos comportamentos das pessoas envolvidas e, possivelmente, levando também à mudanças sonoras.

Os estudos sobre as manifestações musicais no estado da Bahia têm sido fundamentais para o desenvolvimento de estratégias de valorização e preservação dos saberes e fazeres populares na atualidade. Têm satisfeito, por exemplo, a vontade de expandir o conhecimento e a valorização sócio-cultural à respeito destas comunidades. Mas, ao mesmo tempo, representam interferências na vida e nas tradições orais das pessoas que habitam as pequenas comunidades do Recôncavo Baiano—tal qual o são algumas das políticas públicas propostas pelo órgãos governamentais para esta região, que parecem apenas satisfazer a interesses *preservacionistas.*

Entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, os estudos pioneiros conduzidos pelo pesquisador norte-americano Ralph Cole Waddey enquanto candidato ao doutorado[18] 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.” Seu 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 levantou importantes informações a respeito do papel que o instrumento desempenha no imaginário dos freqüentadores e espectadores das festas de samba de viola.

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, Francisca Marques e o próprio Ralph Waddey, que teve seu estudo inserido no texto final do *Dossiê*—e com organização do texto final por Carlos Sandroni. 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* do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 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*. Este 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 *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—a viola machete do Recôncavo Baiano passou, então, a ocupar lugar de destaque dentro das discussões e conceitualizações em torno da cultura do Recôncavo. 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” (Sandroni 2006)—neste caso principalmente a viola machete.

À partir das medidas de salvaguarda do Patrimônio Imaterial estabelecidas pela candidatura do Samba de Roda de Recôncavo Baiano para a *UNESCO*, foi estabelecido que seriam implantadas oficinas de construção e aprendizado de machete. Entre as ações específicas do plano de salvaguarda estão também a capacitação de sambadores, a criação de sambas-mirins, a realização de oficinas de confecção de violas, e a elaboração de sites,

exposições e catálogos. Em setembro de 2007 foi inaugurada, em Santo Amaro da Purificação, a *Casa do Samba*, que virou a sede da *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia,* em torno da qual uma série de medidas estão sendo implantadas e geridas pelos próprios grupos de samba de roda e sambadores, tais como a compra e distribuição de instrumentos musicais. Neste sentido, o impacto que estas medidas estão tendo quando aplicadas em benefício das comunidades de smabadores do Recôncavo merecem ser, por sua vez, alvo de novos estudos de caráter etnomusicológico.

top [1]

Notes

1. Este artigo é um dos resultados de dois anos de estudos vinculados ao *PPGMUS-UFBA (Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia*), realizados com apoio do CNPQ entre os anos de 2006-2008 à partir de levantamentos bibliográficos, entrevistas, vivências e registros áudio-visuais de pesquisa de campo na região do Recôncavo Baiano. Estes estudos e pesquisas conduziram à elaboração e defesa de uma dissertação de Mestrado, intitulada *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano* (Nobre 2008).

2. Cravelhas

3. Introduzido no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, portanto, após a introdução da viola.

4. Uma característica interessante a respeito da construção das violas de Clarindo é que elas apresentam uma maneira de afixar as cordas ao instrumento, descrita por João da Viola na década de 1980 (Oliveira Pinto, 1991:115) como um legado *dos antigos*. 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. Formas similares de encordoar instrumentos musicais foram identificadas também semelhantemente em outros instrumentos cordofones de certas regiões da África Ocidental e Central, por autores como Tiago de Oliveira Pinto (Ibid), Gehard Kubik (1997:386-388) e J. H. Kwabena Nketia (1974:104).

5. 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 o destino dos artefatos pertencentes à uma determinada tradição ou cultura, e que acabam 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.

6. Em entrevista concedida em Setembro de 2008.

7. O grupo Samba Chula os Filhos da Pitangueira utiliza atualmente violas machetes fabricadas por este construtor.

8. Entrevista concedida em Abril de 2008.

9. Em entrevista concedida em Março de 2008.

10. No entanto—e apesar da utilização da palheta aumentar consideravelmente o volume sonoro do instrumento de corda, o que é muito útil no caso de uma performance não amplificada—é mais *valorizado*, que o violeiro *toque de dedo*, principalmente entre os sambadores mais velhos.

11. Apelido de Vangivaldo dos Santos, violeiro, segundo depoimento concedido em Agosto de 2008.

12. 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.

13. Que seriam cinco: ré maior, dó maior, lá maior, sol maior e mi maior (Oliveira Pinto 2001).

14. Os sambadores e violeiros costumam dizer que é a viola, com o seu *toque*, que *chama a mulher para vir dançar na roda*.

15. De acordo com Sandroni (2006), “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.”

16. 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.

17. The increasing avaibility of guitars to the Black population with the changing economic situation. In Central África during the post-war economic boom (1950-1966) the *dry* guitar became the *sucessor* 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 (tradução do autor).

18. Sob a orientação de Gerard Béhague.

top [1]

Referências bibliográficas

Kubik, Gerhard. 1979. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
———. 1997. "O Intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI." In *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 407-437. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Mukuna, Kazadi Wa. 1979. *Contribuição Bantu na música popular brasileira.* São Paulo: Global Editora.

Nettl, Bruno. 1983. *The study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa.* New York, London: Ed. W.W. Norton & Company.

Nobre, Cássio. 2008. “Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano.” Masters thesis, Universidade Federal da Bahia.

Oliveira Pinto, Tiago de. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz.
———. 1999. "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira." *África: Revista do Centro de Estudos Africanos* 22-23(1):87-110.
———. 2001. "Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora." *Revista de Antropologia*.http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007 [8](accessed August, 2006).

Sandroni, Carlos (org). 2006. "Samba de Roda do Recôncavo Baiano – Dossiê 4." http://www.esnips.com/_t_/samba-de-roda [9] (accessed August, 2007).

Ulloa, Mário. 2008. "Umas Chulas de Roberto Mendes: Técnicas da mão direita." In *Chula: Comportamento traduzido em canção*, edited by Roberto Mendes and Waldomiro Júnior, 55-61. Salvador: Fundação ADM.

Waddey, Ralph C. 1980. "*Viola de Samba* and *Samba de Viola* in the Recôncavo of Bahia (Brazil)." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 1(2):196-212.
———. 1981. "*Viola de Samba* and *Samba de Viola* in the Recôncavo of Bahia (Brazil) Part II: "Samba de Viola"." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 2(2):252-279.
———. 2006. "Viola de samba e samba de viola no Recôncavo Baiano." *Dossiê IPHAN 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. IPHAN. http://www.esnips.com/_t_/samba-de-roda [9] (accessed August, 2007).

Source URL: https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/14/piece/487

Links:
[1] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/V14Nobre.html
[2] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript1_rioabaixo.jpg
[3] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript2_paraguacu.jpg
[4] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript3_natural.jpg
[5] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript4_naturalmachete.jpg
[6] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript5.jpg
[7] https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/Vol14media/NOBREtranscript6.jpg
[8] http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007
[9] http://www.esnips.com/_t_/samba-de-roda