

SONORA
Brasil
CRIOULO
Formação de Quinze Músicos

SAMBA DE VIOLA DO RECÔNCAVO BAIANO
.....
GRUPO DE SAMBA CHULA
OS FILHOS DA PITANGUEIRA



APRESENTAÇÃO

Desde sua criação, em 1946, o Serviço Social do Comércio (SESC) tem se mantido fiel ao compromisso de promover a melhoria da qualidade de vida do trabalhador do comércio de bens e serviços por meio de uma atuação de excelência nas áreas de Educação, Saúde, Cultura e Lazer.

Ao eleger a cultura como estatuto essencial à construção de nossa identidade e ferramenta das mais eficazes para o desenvolvimento daquelas comunidades onde está inserido, o SESC atua em várias instâncias. Assim, valorizar as diferenças de uma sociedade complexa, heterogênea e dinâmica; apoiar manifestações culturais que contribuam para a liberdade de expressão e da criação artística e intelectual; estimular a realização de projetos de interesse público, muitas vezes à margem do mercado, e que contemplem a democratização da cultura brasileira em toda sua diversidade, promovendo o acesso aos bens culturais, são objetivos cotidianos da Entidade.

O **Projeto Sonora Brasil** reflete bem essas questões. Uma iniciativa que, em seu nono ano, já se consolidou como uma das ações mais importantes realizadas sistematicamente no País na área da música. Por intermédio desse projeto, grupos nacionais, identificados com o desenvolvimento histórico da música no Brasil, dos primórdios aos tempos atuais, circulam anualmente pelo País, levando apresentações de grande qualidade tanto às Capitais quanto às cidades do interior. Assim, atuando nacionalmente, o SESC por meio do Sonora Brasil promove a difusão de programas de qualidade que compõe um painel significativo de parcela da produção musical de nosso País.

Acreditamos que, ao realizar o Sonora Brasil, o SESC alcança resultados expressivos em sua ação cultural e contribui para o desenvolvimento do comerciário de bens, serviços e turismo e de toda a sociedade.

Maron Emile Abi-Abib
Diretor-Geral, SESC/DN

CRIOULO, "SONORA" DO BRASIL

*"Você vê as coisas como elas existem
e pergunta: por quê?
Mas eu sonho coisas que nunca existiram e por isso
pergunto: por que não?"*
Bernard Shaw

WAGNER CAMPOS

Para além do sentido pejorativo que adquirem algumas expressões, fruto em geral de antigos e arraigados preconceitos, faz-se necessário de quando em quando recuperar criticamente o significado estrito que guarda determinadas palavras, na certeza de assim, na impossibilidade de anulá-las, pelo menos, contribuir para o resgate e posterior dimensionamento de seu real significado.

Assim é com o termo "crioulo", que adquiriu em nossa história recente, principalmente nas áreas urbanas do Sul do País, um sentido negativo não só de natureza racial, mas também socioeconômica, utilizado em geral para discriminar a totalidade dos indivíduos de etnia afro-descendente do País.

Como é amplamente sabido, os povos africanos oriundos de várias nações, vindos como escravos para o Brasil, apresentavam características diversas, entre costumes, línguas e comportamentos, constituindo, conseqüentemente, segmentos os mais diferenciados, cada qual representando parte de um todo que hoje sabemos único.

Em termos históricos, ocorre que a todo indivíduo negro nascido de pais africanos na América, escravo ou não, bem como ao branco nascido nas colônias européias, era dada a denominação de "crioulo", do étimo "criar", termo que englobava também o dialeto falado por estes. Assim é que sobre a questão, Pe. Raphael Bluteau, em seu "Vocabulário Portuguez e Latino", publicado em Coimbra e Lisboa entre os anos de 1712 e 1727, escreve:

"Escravo, que nafceo na casa do seu fenhor".

Em "Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portugueza", de F. Adolpho Coelho, publicado em Lisboa no ano de 1899, temos:

*"Que é natural das colonias europeas e tem cor branca.
O dialecto usado n'essas colonias".*



Hildebrando Lima e Gustavo Barroso, em seu “Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”, publicado no Rio de Janeiro em 1939, escrevem:

“(bras.) Primitivamente, o negro nascido na América”.

No “Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa”, publicado no Rio de Janeiro em 1954, Laudelino Freire diz:

*“Indivíduo nascido na América e procedente de europeus;
Negro nascido na América, por oposição ao originário da África;
Dialeto colonial; Originário do país onde vive;
aborigene, autóctone; Pertencente ou relativo aos habitantes
nativos duma região”.*

E Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu “Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa”, publicado no Rio de Janeiro em 1986, escreve:

*“Diz-se de indivíduo de raça branca nascido nas colônias
européias de além-mar, particularmente da América;
Diz-se do dialeto falado por essas pessoas.
Dizia-se do negro nascido na América”.*

Resume aí, pois, o significado estrito do termo “crioulo”, para além do sentido pejorativo que adquiriu, caracterizando, na diferença, o brasileiro originário, singular, ou seja, aquele que não era pertencente nem mais à África e nem mais a Portugal, inclusive no sentido cultural.

Em termos culturais, e musicalmente falando, a riqueza africana legada ao Brasil caracterizou-se, de uma forma geral, por uma combinação de instrumentos típicos principalmente de percussão, de tipos, tamanhos e timbres variados, favorecendo práticas singulares sempre voltadas para a dança, produzindo, em combinação com as vozes, um conjunto característico e harmônico. Por sua vez, do europeu herdamos a quadratura estrófica, o sentido tonal harmônico, as formas lírico-melódicas, bem como o seu instrumental

específico, destacando as violas, os diversos tipos de aerofones e os instrumentos de arco.

E é neste contexto de natureza rítmico-harmônico-melódica que a contribuição musical de negros e brancos se revelou fecunda em nosso País, apresentando características determinantes de sobrevivência, marcando, na sobrevivência, o nascimento de uma "sonora" do Brasil que, analogamente àqueles primeiros descendentes, também poderíamos denominar igualmente de "crioula", por sua condição originária e singular.

A música tradicional do povo do Brasil apresenta de, um modo em geral, características marcantes calcadas na oralidade, guardada na memória de indivíduos iletrados, inserida em contextos mais amplos de comunidades ágrafas, determinando, de modo único, formas diferenciadas de permanência, de manifestação espontânea e coletiva, envolta no anonimato.

Por isso mesmo, a abordagem da cultura e, especificamente, dos modos de produção e difusão da música do povo do Brasil de hoje, constituída como elemento vivo da contemporaneidade, é assunto da mais alta relevância e de reconhecida importância para a compreensão do que somos, baseado no principal fator que nos distingue: a diversidade.



GRUPO DE SAMBA CHULA

OS FILHOS DA PITANGUEIRA

O grupo “Os Filhos da Pitangueira”, formado no ano de 1986 por Mestre Zeca Afonso, dedica-se exclusivamente à prática do samba chula tradicional de São Francisco do Conde, sendo um dos grupos mais antigos que existem na Região. “Seu” Zeca Afonso aprendeu a tocar e cantar o samba chula desde pequeno com o pai e com o avô que o levava para todas as rezas de São Cosme, São Roque e Santo Antonio, onde o samba chula era parte obrigatória. Esse grupo faz questão de pregar a tradição na qual somente mulheres podem entrar na roda para sambar — uma de cada vez durante as partes instrumentais que intercalam com os versos cantados pelos homens —, assim como valorizar principalmente o canto da chula e do relativo em duplas de cantadores e o toque e a viola machete, instrumento tradicional do recôncavo e quase extinta. Zeca Afonso resolveu fundar o grupo no ano 1968 e se apresentou ainda no mesmo ano no Teatro Castro Alves. Em seguida o grupo não parou mais de tocar e já perdeu a conta das inúmeras apresentações no Pelourinho, no Parque de Exposição e muitos outros lugares.



TOCADORES

Zeca Afonso (José Afonso Gomes): PANDEIRO E 1ª VOZ

Zé de Lelinha (José Vítório dos Reis): VIOLA MACHETE

Aurino Paciência: PANDEIRO E 2ª VOZ

Nemézio Isaias da Silva: PANDEIRO E 3ª VOZ

João da Mata Bispo: VIOLÃO

Djalma Afonso Gomes: TAMBORIM COURO DE JIBÓIA

Edmundo da Cruz: MARCAÇÃO

José Valberto dos Santos Junior: PANDEIRO

SAMBADEIRAS

Lindauro Rocha Ribeiro: CANTO

Neuza Maria Rocha: CANTO

Raílda Afonso Gomes: CANTO

Celina da Conceição Santos: CANTO

Ilda da Rocha: CANTO

Arlinda Serqueira dos Anjos: CANTO





NO MEU CASTELO DE SONHO

No meu castelo de sonho
Meu amor tá na janela
Onde ela é a Rainha
Ela é somente minha
E eu sou somente dela.

SÓ SAMBA DE PÉ NA MEIA

Mulher da Pitangueira
Não samba de pé no chão
Só samba de pé na meia
Na prima do violão.

SEMENTE DO SAMBA

Sambador da Pitangueira
É parada muito quente
Você tem que ter cachola
Para sambar no meio da gente
Você tem que aprender
Para quando eu morrer
No Brasil ficar semente.

VIOLEIRO É UM TESOURO

Viola de madeira
Do cavalete de ouro
No samba da Pitangueira
Violeiro é tesouro.

SAMBADOR DA PESADA

Se você quiser saber
Onde é nossa morada
Moramos na Pitangueira
Terra boa abençoada
Se você for lá um dia
Vai ver a filosofia
De um sambador da pesada.

BALANÇO DA ROSEIRA

Tá pintando no pedaço
Os Filhos da Pitangueira
No compasso da viola
No balanço da roseira.

EMPREGADO NEM PATRÃO

A Bahia é minha terra
Terra do meu coração
Tem pandeiro tem viola
Tem mulher tem violão
É tão bonito se ver
Porque lá ninguém quer ser
Empregado nem patrão.

SAMBA DE PARTIDO ALTO

No samba da Pitangueira
Só se ver chegar mulher
Samba de partido alto
Só não samba quem não quer.

CANTO CHULA DE PRIMEIRA

Eu sou sambador famoso
Dentro da minha região
Meu pagode tem viola
Tem mulher tem violão
No samba da Pitangueira
Canto samba de primeira
De doer no coração.

HOJE AQUI TEM BATUCADA

São Francisco é boa terra
Boa de ganhar o pão
Hoje aqui tem batucada
Tem luar tem violão.

NA CASA DO JOAQUIM

Sambador da Pitangueira
Não pensa em tempo ruim
Todo dia vai para o samba
Na casa do Joaquim
Leva viola e pandeiro
No Folclore Brasileiro
Sambador bom é assim.

PANDEIRO NÃO QUER QUE EU SAMBE AQUI

Ai, ai pandeiro
É, viola
Pandeiro não quer que eu sambe aqui
A viola não quer que eu vá embora
Ai, ai pandeiro
Eu vou ver viola.

Todas as músicas são de autoria do Sr. José Afonso Gomes (Zeca Afonso)

SAMBA CHULA DO RECÔNCAVO BAIANO

KATHARINA DORING

Ao lado do Candomblé e da Capoeira, o Samba de Roda simboliza uma presença e continuidade sociocultural e religiosa de matriz africana na Bahia que continua sendo pouco conhecida. Os três grandes pilares da cultura afro-brasileira representam universos culturais complexos que escondem uma infinidade de sonoridades, movimentos, gestos, miniaturas poéticas, significados e realidades que variam de terreiro em terreiro, comunidade em comunidade, bairro em bairro, povoado em povoado e de mestre para mestre.

Samba de Roda significa muito mais do que um simples divertimento, embora não se negue a assumir também esta qualidade: ele é muito mais um comportamento, que reúne a corporalidade, a musicalidade, a sensualidade, a poesia, o lúdico e o sagrado da presença africana no Brasil e necessita do espírito coletivo e da integração das pessoas e dos ambientes para acontecer de forma plena e harmoniosa. O Samba de Roda tem uma ligação profunda com a religiosidade do candomblé, do catolicismo popular e do sincretismo religioso, uma convivência e síntese prazerosa que não divide entre o que seria profano e espiritual, e simplesmente percebe e vive o corpo sagrado.

SAMBA DE VIOLA

Uma especialidade do samba-de-roda no Recôncavo é o Samba de Viola ou Samba Chula, também conhecido como Samba Amarrado e principalmente cultivado e preservado na região de Santo Amaro, São Francisco do Conde, Saubara, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Maracangalha, Santiago de Iguapé para somente mencionar os lugares mais importantes.

A musicalidade do Samba de Viola que chamarei em diante Samba Chula, para dar ênfase à chula cantada, foi registrada e analisada detalhadamente por dois etnomusicólogos: Ralph Waddey (1980/81) e Tiago de Oliveira Pinto (1991) e, portanto quero apresentar algumas características decorrentes das suas pesquisas e acrescentar conhecimentos que eu tive o prazer de adquirir

nos últimos anos acompanhando vários grupos de Samba Chula e de Samba de Roda.

O Samba Chula antigamente contava com a presença obrigatória da viola característica do Recôncavo, a qual é dedilhada com tonalidades, afinações das cordas, técnicas, improvisos melódicos e acentos rítmicos específicos e definidos entre os tocadores que são cada vez mais raros.

A viola é um instrumento de corda trazido pela cultura portuguesa e que no Brasil foi modificado na sua construção, dando surgimento a formas e timbres diferentes que variam de região em região. A viola típica da região de Santo Amaro chama-se machete e está em processo de extinção pelo fato de que os construtores desse instrumento quase todos falecerem e poucos instrumentos antigos ainda estão em uso.

Todas as violas encontradas na Região acima definida pela tradição e prática do samba chula foram construídas pelo último construtor de violas em Santo Amaro, o famoso Clarindo dos Santos, falecido em 1982, e que ainda foi conhecido e pesquisado pelo americano Ralph Waddey que adquiriu as últimas formas do instrumento. Essa viola antiga cada vez mais foi sendo substituída pelo cavaquinho, pelo violão comum, às vezes pelo banjo e pela viola paulista que é maior e tem uma sonoridade mais dura e metálica, enquanto o machete tem um timbre mais doce e melódico, porém menos "potente" em termos de volume.

O único grupo de Samba Chula que ainda usa a viola machete desde os tempos antigos, é justamente o grupo "Samba Chula Filhos da Pitangueira" que tem seu estimado tocador de viola "Zé de Lelinha" que hoje está ensinando tocadores jovens e antigos a arte de tocar viola que requisita um bom ouvido musical e uma técnica e harmonia específicas. Alguns outros grupos de Samba Chula ainda possuem uma viola machete, mas não a usavam por falta de bom tocador ou por acharem que ela não tinha a força de volume do cavaquinho ou da viola paulista. No decorrer do processo da revitalização do Samba Chula no Recôncavo nos últimos dois anos, vários grupos passaram a destinar uma pessoa para estudar a viola com a intenção de incluí-la novamente no naipe das cordas, como por exemplo o grupo "Samba de Roda de São Braz", de Santo Amaro, "Samba Chula de Maracangalha", de São Se-

bastião do Passe, e o grupo “Samba Tradicional da Ilha”, de Vera Cruz, que gravou um cd “Aruê Pã” com a viola do falecido mestre “Chico da Viola”, de Santiago de Iguapé.

A CHULA NO SAMBA

Uma das características mais importantes do Samba Chula é obviamente o canto que apresenta uma quadra que é denominada chula¹ e geralmente consta de 2 a 6 versos que são cantados por uma dupla de cantores, também chamados de gritadores de chula, que muitas vezes repetem o último verso, dando-lhe uma ênfase melódica e harmônica diferente. A chula foi descrita da seguinte forma por Guilherme de Melo:

“Chulas são as composições poéticas que servem de tema ao samba. As composições musicais das chulas fazem-se de uma, duas ou no máximo quatro frases melódicas abrangendo cada uma duas ou quatro compassos, terminando por um estribilho cantado em coro, cujas palavras são as que denominam o samba. É muito curioso assistir no nosso Recôncavo a um samba de crioulas e mestiços, já pelas sátiras tiradas algumas vezes de improviso que são bem chistosos e picantes; já pelos meneios, umbigadas e sapateados, tais como: o corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o baiano, o côco e muito outros, que sendo por vezes executados com maestria por uma das dançarinas tornam-na a protagonista mais saliente e disputada do samba. (1947:32)

Normalmente, a chula é seguida de um relativo, que são dois versos que deveriam arrematar, isto é fechar, ironizar ou comentar de alguma forma a narrativa da chula. Um determinado relativo pode estar vinculado tradicionalmente a uma chula conhecida, sem que se conhecesse sempre o sentido e contexto histórico dessa combinação poética. Em alguns grupos, o relativo é cantado por uma segunda dupla de homens cantadores que muitas vezes improvisam a poesia dos versos na hora ou então dispõem de um grande repertório de relativos já conhecidos pela oralidade que são encaixados quando fizer sentido de acordo com a temática da chula. Na maioria das vezes, observei que a dupla de homens



cantadores pronuncia o relativo e as mulheres sambadeiras presentes entram no canto reforçando-o principalmente na repetição do relativo o que lhe dá um brilho muito especial e emocionante.

No samba chula geralmente se valoriza um canto melódico e frases longas com uma poesia expressiva reforçada por uma segunda voz que canta com uma terça ou uma sexta de diferença, que é uma terça (sexta) intermediária entre uma terça maior e menor, o que gera um efeito harmônico específico que corresponde e se inspira na afinação das cordas da viola, principalmente na execução virtuosa da mesma e lembra as melodias de outros estilos musicais nordestinos. O timbre e a técnica vocal dos últimos cantadores de chula, todos eles homens negros das comunidades rurais se diferenciam do samba corrido e dos demais cantos afro-brasileiros. Observei durante muitos anos que por mais que se possa preservar as poesias e as melodias das chulas conhecidas, a arte de cantar e entoar as chulas está praticamente restrita aos homens mais velhos, pois os homens mais jovens aparentemente não incorporam mais as nuances de um canto que remete a uma oralidade africana de outras gerações.

As diversas formas de cantar o samba, as pequenas nuances e técnicas vocais quanto ao ritmo do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais ainda tem sido muito pouco pesquisado e registrado, pois existem recursos vocais que são muito apreciados pelos participantes e que somente bons cantadores conseguem utilizar. Na região de Santo Amaro, os cantadores de chula são conhecidos como gritadores, quer dizer, eles não cantam, eles “gritam” a chula, muitas vezes com vozes agudas e um pouco anasaladas ou então com vozes graves e rocas. Esse timbre de voz, diferente do padrão estético da música popular em geral, é característico pela região e remete ao surgimento da chula que vem de um contexto de trabalho, desde os tempos da escravidão: “A gente trabalhava em parêlha, duas pessoas. Cada um pegava uma leira de 30 metros e aí começava a cantar pra descontraír. Um fazia a primeira voz e outro fazia a segunda e tinha o improviso”. Mestre Nelito, sambador oriundo da região de Santo Amaro, nesse comentário se refere à lavoura na cana, que precisava ser cortada – um trabalho duro e mal pago, que de certa forma, tem sido a continuação da escravidão e provavelmente dos seus cantos que se formavam naturalmente em duplas.



Entre o samba chula e o samba corrido existem diferenças básicas em termos musicais, coreográficos e poéticos. O samba-de-roda corrido geralmente é tocado sem instrumentos melódicos e harmônicos, somente com atabaques e/ou pandeiros, vozes, e na palma da mão, sendo que na prática, instrumentos podem ser acrescentados: de corda (violão, cavaquinho), de percussão (prato e faca, reco-reco, triângulo, tabuinhas) e até de sopro. O samba corrido é cantado com versos (semi-frases) curtos que são respondidos por outros versos curtos pelo coro dos presentes que também batem as palmas. Essa técnica de pergunta-resposta preserva nos repertórios do samba-de-roda uma imensa variedade de miniaturas poéticas e melodias interessantes, demonstrando a criatividade poética através dos sambas de sotaque que podem dar dicas para uma pessoa ou várias através de ironias, elogios, brincadeiras, jogos de palavras, trocadilhos entre outros.



O SAMBA NO PÉ MIÚDO

O comentário de Guilherme de Melo sobre os diversos passos de dança com uma coreografia específica e denominações conhecidas (documentadas também por Edson Carneiro, e por outros autores), menciona um componente importantíssimo, tanto do samba-de-roda como do samba de viola: a coreografia com seus aspectos cênicos que é sua parte essencial – o verdadeiro palco dos acontecimentos, principalmente o encontro do feminino com o masculino.

A coreografia no samba chula é bem mais definida do que no samba corrido e permite a entrada da dançarina somente depois da execução da chula, seguida da parte instrumental, a qual se estende por vários minutos, dando espaço para a elegância e maestria da dançarina como também para os improvisos dos músicos que se inspiram nos passos miudinhos da sambadeira. A próxima dançarina deve entrar somente após outra chula cantada seguida de relativo, porém pude observar que numa parte instrumental prolongada duas ou três dançarinas revezam. A elegância e sensualidade discretas das mulheres no samba chula são características, chamam atenção e muito se diferenciam do samba-de-roda corrido e mais ainda da coreografia exibida

do pagode. A feminilidade tem um espaço interessante num ambiente que valoriza a mulher e possibilita a expressão criativa e individual de cada uma, seja ela mais contida e tímida ou mais exposta e corajosa na sua desenvoltura coreográfica.

No samba-de-roda corrido que encontramos com mais frequência nas comunidades negras próximas ao mar e muitas vezes ligadas a terreiros de candomblé, percebe-se que além do estilo de dançar miudinho são usados movimentos requebrados principalmente alimentados pelas variações do atabaque, assim revelando forte semelhança com as danças dos orixás. Deve se dizer que até os grupos tradicionais de Samba Chula muitas vezes entram no Samba corrido altas horas da noite, quando as pessoas estão mais animadas, o ritmo acelerado e o encontro entre mulheres e homens pede um repertório mais sensual que chega a ser pornográfico devidamente embalado em palavras e frases simbólicas e metafóricas.

Os músicos são todos homens e têm um prazer enorme de acompanhar e comentar os passos, gestos e movimentos das mulheres com seus ritmos, acentos, improvisações melódicas e a poesia das chulas, também utilizando recursos mímicos de aprovação e prazer enquanto uma dançarina se aproxima do violeiro virando-lhe as costas e sambando na sua frente ressaltando sua parte traseira em movimentos miúdos e convidativos.

UM CAMINHO A PERCORRER

As perguntas que me instigaram nos últimos anos giraram em torno da preservação e mudança nos diversos estilos do samba-de-roda. Com a ajuda de vários mestres sambadores, consegui entender que as definições sobre o samba, as práticas e as teorias subjacentes revelam uma variedade muito grande dentro de uma extensão geográfica relativamente vizinha.

Outra observação importante foi o fato de que na verdade a maioria dos baianos quase não tem conhecimento sobre os diversos estilos existentes no samba-de-roda o qual é considerado como uma coisa mais ou menos homogênea. Sendo assim, não surpreende que transformações e aproveit-



amentos dos repertórios musicais, poéticos e coreográficos dos sambas na Bahia aconteçam de forma arbitrária e aleatória sem maiores reflexões e sem darem créditos aos criadores ou ao contexto cultural de sua origem. Muito menos são respeitadas e compreendidas determinadas características de canto, ritmo e melodia, que são necessários para se cantar uma boa chula. Um grande cantador de chula da Ilha de Itaparica, Mestre Quadrado, afirma ter orgulho dessa sua capacidade de cantar as chulas com melodias, entonações e interpretações subjetivas que o distinguem de outros cantadores que, segundo ele, gritariam o samba com pressa sem dar atenção às sutilezas melódicas e rítmicas. Outra qualidade de um bom cantador de chula seria a memória que o deixaria cantar uma noite inteira sem repetir uma chula, o que ele mesmo até hoje consegue porque aprendeu quase 100 chulas tradicionais com seu mestre falecido, Pedro “Gago” Lopes, por sua vez, oriundo de Santo Amaro.

A questão da autoria é relativa, pois no contexto do Recôncavo se valorizam bastante o esforço de cantar chulas tradicionais e esquecidas, inclusive sua boa interpretação, como também observei que muitos cantadores criam chulas novas que testemunham temáticas da contemporaneidade trazendo inovações tecnológicas e sociais.

O Samba de Roda foi criado no decorrer de séculos, com muito sofrimento e trabalho duro pela população negra no Recôncavo baiano como um gênero poético-coreográfico-musical. Respeitando suas variações locais, o Samba Chula demonstra um equilíbrio delicado e raro quanto ao entrelaçamento de palavras, gestos, movimentos e sonoridades, como pode ser encontrado em várias outras práticas cênicomusicais de matriz africana.

O Brasil Crioulo, isto é, o conjunto das tradições, continuidades e presenças socioculturais, estéticas e religiosas afro-brasileiras, está apenas começando sua caminhada de reconhecimento e valorização.



Nota:

¹Chula é um termo que pode ser encontrado para vários gêneros musicais e coreográficos, de origem popular ("chulo" como termo pejorativo, algo considerado sem valor), tanto em Portugal como em várias Regiões do Brasil. Na Bahia, além da chula característica do Recôncavo e do samba rural, se canta chula na música da Capoeira, também chamada de saudação.

Referências bibliográficas

- CARNEIRO, Edson. Folgedos Tradicionais. Rio de Janeiro, 1982.
MELO, Guilherme de. A Música no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
PINTO, Tiago de Oliveira. Capoeira, Samba, Candomblé. Berlin: Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 1991.
WADDEY, Ralph C. "Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil) Latin American Music Review, 1980/81, vol. 1 (2), pp. 196-212, vol. 2 (2), pp. 252-279.

Agradecimentos pelas entrevistas

- Mestre Gerson Quadrado – sambador, capoeirista, mestre da cultura popular - Mar Grande (Ilha de Itaparica)
- Mestre Nelito – sambador, percussionista – Engenho Velho da Federação (Salvador), oriundo de Santiago de Iguapé / Santo Amaro
- Bule-Bule – repentista, cantador, sambador, cordelista e poeta – Salvador, oriundo de Antonio Cardoso

Agradecimentos pela convivência

- Samba Tradicional da Ilha
- Samba de Roda de São Braz
- Samba de Viola União Teodorense
- Samba Chula de Maracangalha
- Samba de Roda Resgate de Maragojipe
- Samba de Raparigas de Saubara
- Samba de Viola os Vendavais
- Nicinha e Raízes de Santo Amaro
- Sambadores de Mutá
- Sambadores de Tocos

SAMBA CHULA, O SAMBA DE VIOLA

WAGNER CAMPOS

O mais importante instrumento de acompanhamento do Samba¹ praticado no Recôncavo baiano é a viola. Denominado Samba Chula², também conhecido como Samba de Viola, Guilherme de Melo, em seu livro “A Música no Brasil”, publicado em Salvador em 1908, escreve:

“É muito curioso assistir em nosso recôncavo a um samba de crioulos e mestiços, já pelas sátiras tiradas algumas vezes de improviso que são bem chistosas e picantes; já pelos meneios, umbigadas e sapateados, tais como: o corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o baiano, o coco e muitos outros, que sendo por vêzes executado com maestria por uma das dançarinas tornam-na a protagonista mais saliente e a mais disputada do samba”.

E Anísio Melhor em seu livro “Violas”, publicado em Salvador no ano de 1935, afirma:

“A música do samba é a chula. A chula é uma composição que serve de refrão, espacejando as quadras que se renovam no calor das palmas e o vozear dos pandeiros”. (...) A chula é feita exclusivamente para os sambas, cuja instrumentação predilecta é a viola e o pandeiro”.

Sobre o samba, Edison Carneiro, em seu livro “Samba de Umbigada”, publicado no Rio de Janeiro em 1961, diz que “a dança tem, na Bahia, os nomes de samba-de-roda, corta-jaca, corrido e samba”, descrevendo minuciosamente sua versão da prática:

“Tocadores e participantes dispõem-se em círculo, à vontade. Um dos presentes inicia o samba, dançando, sozinho, no meio da roda, por alguns minutos, depois do que, fazendo mesuras, meneios de corpo e arremedos de ataque com as pernas, provoca outra pessoa a substituí-lo, com a umbigada, — ora a união dos ventres, ora um leve toque com a perna, ora um convite mímico à dança. A pessoa visada não pode escapar, e deve dançar ou passar adiante a vez’. Os passos já consagrados do samba-de-roda são o corta-a-jaca, o separa-o-visgo e o apanha-o-bago, a que as mulheres acrescentam mais outro, o miudinho, ‘em que os pés mal se

movem para avançar ou recuar”.

Por sua vez, o norte-americano Ralph Waddey, em seu ensaio inédito intitulado “Viola de Samba e Samba de Viola”, escreve:

“Samba de viola, samba de chula, samba de parada, samba de partido alto, samba santo-amarense, samba amarrado, todos se referem a um mesmo fenômeno: variam as denominações conforme diferentes aspectos que apresenta. Na realidade, é o texto, a ‘chula’, que formalmente dissocia de outros este tipo de samba, mas é a viola, sua presença na execução do gênero e seu significado no evento, que mais o caracterizam aos olhos dos participantes”.

Instrumento trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses no início do século XVI, sobre a viola, Pe. Raphael Bluteau³ (anexo), em seu “Vocabulário Portuguez e Latino”, publicado em Coimbra e Lisboa entre os anos de 1712 e 1727, escreve:

“Instrumento mufico de cordas. Tem corpo concavo, coftas, tampo, braço, efpelho, cavallette para prender as cordas, & paftanas para as dividir, & para as pôr em proporção igual, tem onze traftos, para fe dividirem as vozes, & para fe formarem as confonancias. Tem cinco cordas, a faber, a primeira, a fegunda, & corda prima, a contraprima, & o bordão. Há violas de cinco requintadas⁴, violas de cinco fem requintes, violas de arco, &c. Chamãolhe commummente Cithara, poftoque o infrumento, a que os Latinos chamãrão Cithara, podia fer muito diverfo do que chamamos Viola.”

Antonio de Moraes Silva, em seu “Diccionario da Lingua Portugueza”, publicado em Lisboa em 1813, define:

“Instrumento musico vulgar, com cordas de tripas de carneiro, e trastes no braço”.

Ainda, F. Adolpho Coelho, citando o instrumento em seu “Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portugueza”, publicado em Lisboa em 1899, diz:



“Instrumento musico semelhante á guitarra, mas de sons mais baixos e caixa em formato de oito”.

E Tomás Borba e Fernando Lopes Graça em seu “Dicionário de Música”, publicado em Lisboa em 1958, escrevem:

“Instrumento de cordas. Tem etimologicamente a mesma origem da vielle⁵ francesa e da vihuela espanhola e, como estes, também se apresentou como instrumento de cordas picadas e de cordas friccionadas, embora fosse nesta última função mais e melhor aproveitada (salvo em Portugal, onde veio sempre designando o instrumento de cordas dedilhadas ou unguladas que, com a característica forma de 8, ainda hoje existe sob três espécies: viola, violinha⁶ e violão). (...) Viola Braguesa. Viola cuja designação lhe provém da grande popularidade que sempre teve no distrito de Braga. É, pois, uma viola caracteristicamente portuguesa, montada com cinco ou seis pares de cordas, todas de aço ou arame, mesmo as que servem de alma aos bordões (donde lhe advém a designação de viola de arame por que também é conhecida em várias regiões de Portugal). A sua prática encontra-se muito espalhada, não só nas terras minhotas, mas também nas ilhas dos Açores, Madeira, Brasil e províncias do ultramar. Os virtuosos aproveitam-na, com notável mestria, para realizar variações de toda a natureza no acompanhamento dos cantares e danças populares. É instrumento de sua natureza ungulado, modo de execução que permite a realização de um rasgado (passagem rápida dos dedos, ou, melhor, das unhas, por sobre todas as cordas) quase impossível nos outros instrumentos. A sua afinação é a mesma do violão: mi⁴, si³, sol³, ré³, lá², mi² (de cima para baixo). Nem todas as violas de arame têm esta última corda, ou, melhor, esta parrelha de cordas, que, como as duas imediatamente superiores, é constituída por um bordão e uma corda metálica afinada à oitava”.

No que respeita às origens da viola em Portugal, Ernesto Veiga de Oliveira, em seu livro “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, publicado em Lisboa no ano de 1966, escreve:

“As violas e seus congêneres⁷ são também de estirpe muito remota. Entre nós, elas identificam-se já no século XIII, como instrumento trovadoresco, e sobretudo no século XV em diante, em que aparecem largamente difundidas e com favor crescente, especialmente em

*terras ocidentais*⁹.

No entanto, a viola teve sua época de esplendor em Portugal no século XVI. Inúmeras são, por exemplo, as menções que a ela faz Gil Vicente, como instrumento de excelência na música ligeira, “para solaz ou galanterias de escudeiros”. Na “Farsa de Inês Pereira”¹⁰, a protagonista vendo-se obrigada a casar com um pretendente imposto pela mãe, diz que prefere um homem mais refinado que saiba tocar viola:

*“Que seja homem mal feito
feo, pobre, sem feição,
Como tiver descrição,
Não lhe quero mais proveito,
E saiba tanger viola,
E coma eu pão e cebola,,
Siquier uma canteguinha,
Discreto, feito em farinha,
Porque isto me degola”.*

Herdada de Portugal, a viola se fez presente no Brasil, resultando, daí, diversas formas originais, constituindo parte fundamental de nosso instrumental popular¹¹. Não coincidentemente, Luís da Câmara Cascudo em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, publicado em 1945 no Rio de Janeiro, escreve:

“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, documentada por Gil Vicente e nos cancioneiros”.

Presente em diversos contextos da vida no País, a viola foi inclusive utilizada pelos jesuítas no processo catequético dos indígenas, conforme descreve Pe. Fernão Cardim em sua “Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica”, de 1583, resumindo o trabalho realizado pela Companhia de Jesus na Bahia, nas aldeias de São João,



Santo Antônio e Espírito Santo:

“Em todas estas tres aldeas ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais habeis tambem ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tangem frutas, violas, cravos, e officiam missas em canto d’órgão, cousas que os pais estimam muito”.

Ainda, por ocasião de uma festa realizada pelos nativos, em comemoração da chegada à aldeia Espírito Santo do Pe. Visitador Cristóvão de Gouveia, Pe. Cardim, cronista encarregado da “narrativa”, complementa:

“Outros saíram com uma dança d’escudos à portugueza, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e fruta, e juntamente representavam um breve dialogo, cantando algumas cantigas pastoris”.

Em 1584, José de Anchieta em seu “Informação do Brasil e suas Capitánias”, referindo-se a uma das aldeias de índios do colégio da Bahia, relata:

“(...) les enseñam a cantar y tienem su capilla de canto y frutas para sus fiestas, y hazen sus danças a la portuguesa com tamboriles y vihuelas com mucha gracia, como si fueron muchachos portugueses”.

Ainda sobre as danças, procissões e tragicomédias realizadas pelos jesuítas no Brasil, registra-se em “Relaçam Geral das Festas”, impresso em Lisboa em 1623, o seguinte relato de uma passagem¹² acontecida em um evento em homenagem à canonização de Santo Ignácio de Loyola e São Francisco Xavier:

“As quatro partes do mundo para se mostrarem agradecidas aos grandes beneficios, que por meyo deste zelo receberão, não só fizeram o celebre acompanhamento, que logo veremos, mas tambem ordenarã h~ua fermosa dança de Aves, que com suas mudanças fossem alegrando a todos, para a qual deu Europa duas Aguias, Asia dous pauões, America dous papagayos, e Africa h~ua Ema que guiava a dança, fazendo o som dous Bugios, com viola e pandeiro. (...) Seguia-se h~ua dança das sete artes mecanicas, que são as do lavourador, caçador, do soldado, do marinheiro, do

surgião, do tecelam, & do ferreiro. Todos vestiaõ muito ao proprio, leuau-am na maõ suas diuisas, Arado, espada, remo, tenta, lançadeira, martelo, com elles a som de viola & pandeiro, faziaõ tantas, & tam nouas mudan-ças que recreauaõ muito a todos”.

O século XVII registra também na Bahia a figura de um cantor e tocador de viola, um padre mulato chamado Lourenço Ribeiro, em artigo escrito por José Álvares do Amaral intitulado “Resumo cronológico e noticioso da Bahia, desde o seu descobrimento em 1500”¹³, publicado em “Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia”, de 1921-1922. No entanto, segundo se sabe, nenhum registro de sua obra sobreviveu aos dias de hoje, restando-nos apenas a notícia de sua existência:

“O Padre Lourenço Ribeiro, além de aplaudido orador sacro era excelente cantor de modinhas, que improvisava ao som da viola, a lira daqueles tempos”.

Ainda sobre a presença da viola no Estado da Bahia, Anísio Melhor, em seu já citado livro “Violas”, afirma:

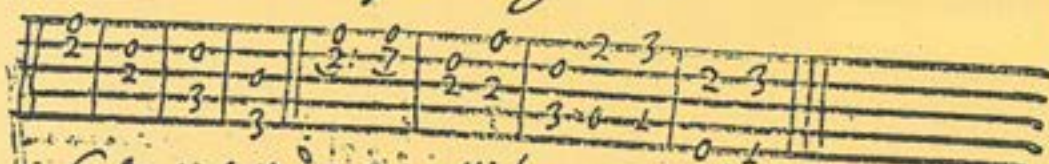
“As violas teem typos, pelo tamanho: viola de regra inteira, “viola de meia regra” e “machete”, que é um pequeno instrumento próprio para rapazinhos”.

Membro da família dos cordofones de mão, a viola típica e tradicional do samba chula da Bahia é o machete¹⁴, confeccionado artesanalmente, e outrora presente em diversas outras manifestações musicais do povo nas Regiões Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil.

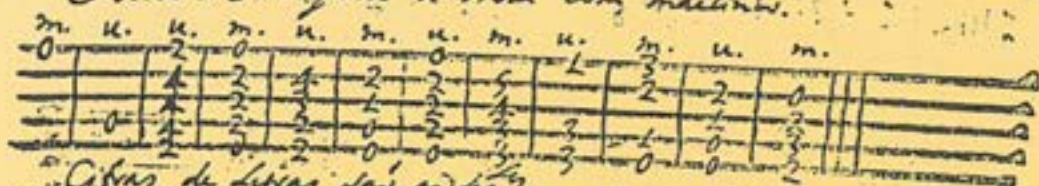
O machete é um instrumento de pequena dimensão e tessitura aguda, apresentando o tradicional formato de oito, bastante assemelhado à viola. Conhecido em Portugal desde o século XVII, o instrumento aparece registrado em um manuscrito provavelmente do século XVIII intitulado “Codex Coimbra”¹⁵, conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, apresentando um quadro explicativo sobre a sua afinação, denominado “Como se Tempera a Viola com Machinho”, referindo-se a um instrumento de cinco ordens¹⁶, apresentando o mesmo padrão intervalar utilizado na afinação da viola convencional, possibilitando inferir sobre uma provável utilização do

mesmo repertório para os dois instrumentos:

Como se conjura a guitarra.



Como se conjura a viola com machinho.



Cifras de letras são as seg.



O P Q R S T V C



Em 1719, é publicado na cidade de Guimarães o "Regimento para o officio de Violeiro"¹⁷, com auto de aprovação pela Câmara, em sessão realizada em 21 de junho do mesmo ano. Entre outros, o Regimento informa sobre a construção deste instrumento, mencionando os de quatro e cinco ordens¹⁸ e fixa tabelas com condições de venda e fabrico de instrumentos de cordas, especificamente violas e machinhos, objetivando evitar especulações de mercado:

"Rendimento do officio de violeiros"¹⁹

Não levarão mais por uma violla de marca grande, de costilhas, que 1\$500 réis.

<i>E sendo branca, do mesmo tamanho</i>	<i>1\$200 réis.</i>
<i>De uma meia violla de contrabordão, sendo de costilhas pretas</i>	<i>800 réis.</i>
<i>E sendo branca, do mesmo tamanho</i>	<i>700 réis.</i>
<i>As viollas que chamam segundas</i>	<i>480 réis.</i>
<i>E sendo mais pequenas</i>	<i>400 réis.</i>
<i>Machinho de cinco cordas</i>	<i>300 réis.</i>
<i>Machinho de quatro cordas</i>	<i>240 réis.</i>
<i>Um tampo de pinhavete, de uma violla de marca, sendo liso</i>	<i>480 réis.</i>
<i>Um tampo de meia violla de pinhavete</i>	<i>240 réis.</i>
<i>E sendo mais pequeno</i>	<i>150 réis.</i>
<i>Cavaletes de pau preto, para viollas de marca</i>	<i>60 réis.</i>
<i>E sendo mais pequenos</i>	<i>50 réis.</i>
<i>E sendo branco</i>	<i>30 réis.</i>
<i>E um jogo de caravelhas de pau preto, lisas</i>	<i>60 réis.</i>
<i>E sendo brancas</i>	<i>30 réis.</i>
<i>E sendo marchetadas</i>	<i>120 réis.</i>

A mais obras, que não vão neste Regimento, se avirão com as partes como lhes parecer.

E não passarão este Regimento, com pena de mil réis para acusador e conselho, por cada vez que forem compreendidos”.

O ano de 1778 registra na cidade de Évora o aparecimento do “Livro de Regimentos dos Ofícios e doutros Documentos para a História econômica e Administrativa de Évora”, contendo, entre outros, o “Rol da tacha do officio de violeiros”²⁰, o qual faz também citação ao machete:

“Violeiros

<i>Violla grande (de) pinho</i>	<i>600R.es</i>
---------------------------------------	----------------

<i>Violla preta grande</i>	800
<i>Meia violla</i>	480
<i>Meia violla de pinho</i>	400
<i>Machete e Bandurra</i>	240
<i>Huma Arpa de pinho</i>	8.000
<i>Huma Rabeca</i>	1.200

Emcordaduras de emcordoar

<i>huma violla grande</i>	240
<i>Meia violla</i>	180
<i>Hum machete</i>	100
<i>Huma Arpa</i>	1.200

No ano de 1846 é dada à luz ao manuscrito intitulado “1ª Collecção de diferentes Peças de Muzica, Compostas ido Drumond de Vasconcellos”²¹, no Funchal, contendo 46 peças para solo de machete com acompanhamento de viola francesa²². O manuscrito reúne danças de salão, marchas, quadrilhas, boleras, valsas e polcas, bem como temas com variações instrumentais, considerados de grande dificuldade técnica.

Ainda no século XIX o viajante inglês Robert White, durante estada na ilha da Madeira, escreve em seu livro “Madeira its Climate and Scenery”, publicado em Edimburgo no ano de 1857:

“Os habitantes da Madeira gostam apaixonadamente de música. Os instrumentos mais comumente usados são o machete, ou machetinho, a guitarra espanhola²³, a guitarra²⁴, ou a velha guitarra inglesa²⁵, com seis cordas duplas de metal, e o violino²⁶. O machete é tradicional da ilha; é uma pequena guitarra, com quatro cordas de tripa, as quais são afinadas em terças, com exceção das duas cordas graves, as quais são afinadas em intervalo de quarta²⁷. Este instrumento é usado pelos campestinos para o acompanhamento da voz e da dança. A música consiste de uma sução de acordes simples, mas nas mãos de um tocador habilidoso é capaz de

agradáveis harmonias; e o estrangeiro é algumas vezes surpreendido a ouvir boa música e moda nas nossas salas de baile tocadas com considerável efeito num instrumento que parece tão insignificante”.

Assim é que no século XIX o machete da ilha da Madeira é utilizado pela senhores da burguesia nos saraus de música, ao lado de instrumentos como o rajão²⁸, o bandolim e a viola francesa²⁹, tocando um repertório de danças de salão e variações instrumentais sobre temas musicais conhecidos, conforme registrado em “Colecção Vicentes Photographos”, Funchal.³⁰

Na Ilha da Madeira o machete aparece também registrado em uma antiga comédia pastoril anônima intitulada “O Natal”, de acordo com o informado pelo escritor João Gouveia em “Almanaque Brasileiro”, publicado em 1910:³¹

“É a hora de visitar as Lapinhas.

Organiza-se uma companhia, formada de dois comicos, um villão e um preto.

Entram em scena:

VILLÃO:

*Eu venho da serra, de longe, cançado
Por vel’o Menino deixei o meu gado*

PRETO:

*Tambem ió deixei tudo o que lá tinha,
Só por vir agora ver esta Lapinha*

VILLÃO:

*Eu venho da serra, d’alem do penedo
Com meu machetinho folgar no folguedo (...)*”

Aproximados quarenta anos depois, Tenente Francisco José Dias, em seu livro “Cantigas do Povo dos Açores”, publicado no Porto em 1957, informa que antigamente em Portugal o machete também era chamado de viola requinta³²:

"A designação de machete, deriva do diminutivo "manch", nome atribuído a viola Francesa (...). A viola requinta, conhecida também como cavaquinho, machinho e machete, é construído na metade da "viola inteira". Reproduz sons à oitava superior, e serve para reforçar a melodia, ou para embelezar o canto com o emprego de acordes tonais em cada canção".

Nos Açores o instrumento é conhecido, entre outras designações, com os nomes de Braguinha, machete de Braga e cavaquinho, apresentando quatro ordens de cordas simples de tripa e escala dividida entre 15 a 17 trastos de metal, afinado no padrão intervalar de 3^a, 3^a e 4^a, do agudo para o grave:



Ernesto Veiga de Oliveira em seu já citado livro "Instrumentos Musicais Populares Portugueses", mencionando a palavra machete, dá a seguinte informação sobre o termo:

"...parece ser um nome arcaico, caído em desuso, e subsistente nas Ilhas e no Brasil".

E informa ainda:

"O "machinho" de cinco cordas mencionado no Regimento de 1719, de Guimarães, que corresponde certamente ao desaparecido cavaco (e, como veremos, parece encontrar hoje o seu representante no "rajão" madeirense), derivaria, igualmente, de outro instrumento espanhol da família das "guitarras", de cinco cordas — o guitarra andaluz — cuja afinação corresponde precisamente à do rajão madeirense".

Muito embora não existam evidências concretas que comprovem esta suposição, acredita-se hoje que o machete pode ser um instrumento descendente da guitarra de quatro ordens do século XVI³³, muito utilizada em Es-



panha e, sobretudo, na França, para a prática do acompanhamento melódico no estilo rasqueado, tendo sido a mesma conhecida também na Itália com o nome de chitarra da sete corde.

Herdado de Portugal, o machete, ou machinho, registra a sua presença no Brasil desde o século XVII, nas Regiões Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil, em especial no Estado da Bahia. Não coincidentemente, é justo na Bahia do século XVII que se registra a figura de Gregório de Matos e Guerra, a quem o renomado Silvío Romero, no século XIX, refere-se como “delicioso cantor de modinhas e tocador de viola”. Em sua obra o poeta seiscentista faz citação ao machete, como neste trecho do poema intitulado “Preceito 4”:

*“Pois no modo de criar
aos filhos parecem símios,
causa por que não os respeitam
depois que se vêem crescidos.
Criam-nos com liberdade
nos jogos, como nos vícios,
persuadindo-lhes, que saibam
tanger guitarra e machinho...”*

Na Região Sudeste do Brasil, o viajante Louis de Freycinet³⁴, em seu livro “Voyage autour du monde...pendant les années 1817, 1818 et 1820”, publicado em Paris em 1825, referindo-se ao mulato carioca Joaquim Manoel da Câmara, tocador de viola e compositor oitocentista, descreve, quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, as habilidades do músico:

“(...) quanto à execução, nada me parece mais espantoso do que o raro talento à guitarra de um outro mestiço do Rio de Janeiro chamado Joaquim Manoel. Sob seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível, que nunca mais encontrei entre os nossos guitarristas europeus, os mais notáveis”.

Por sua vez, Rose Marie de Freycinet, sua esposa, referindo-se também ao acontecimento, registra em seu diário de viagem o seguinte comentário:

“1 de julho de 1820. Embora estivéssemos cansados, nos obrigaram a ir tomar chá na casa de Mme. Lizaur e, pior de tudo, tivemos de ir a pé.

Mas estando lá, fomos amplamente compensados pela oportunidade de podermos ouvir um músico tocando guitarra excepcionalmente bem, com um instrumento menor do que sua mão. Este homem conseguiu, surpreendentemente, produzir sons extraordinários naquele instrumento”.

Importante notar que Mme. Freycinet descreve o músico tocando guitarra, “com um instrumento menor do que sua mão”, referindo-se, certamente, a um machete.

Em complemento aos relatos deixados pelo casal Freycinet sobre o músico carioca, destacam-se as menções feitas a ele quase três décadas antes, em dois sonetos do conhecido poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage, que deixa, paradoxalmente, um registro precioso sobre o músico:³⁵

“Soneto CLXXV

A um célebre mulato Joaquim Manuel, grande tocador de viola e improvisador de modinha.

*Esse cabra, ou cabrão, que anda na berra,
Que mammou no Brazil surra e mais surra,
O vil estafador da vil bandurra,
O perro, que nas cordas nunca emperra:
O monstro vil, que produziste, Oh terra,
Onde narizes natureza esmurra,
Que os seus nadas harmonicos empurra,
Com parda voz, das paciencias guerra:
O que sae no focinho á mãe cachorra,
O que nescias applaudem mais que a “Myrrha”,
O que nem veio de prosapia forra:
O que afina inda mais quando se espirra,
Merece á philosophica pachorra,
Um corno, um passa fora, um arre, um irra”.*

Em outro soneto seu, “CLXXVI”, o poeta se refere novamente ao brasileiro, desta vez descrevendo o músico tocando um machete, identificando definitivamente o “instrumento menor do que sua mão”, citado por Mme. Freycinet:

“Ao mesmo.

*Vivem por hi alguns de varias tretas,
Com um eu esbravejo, em outros mango;
Que opio dás ao machete orangotango,
tu, gloria das carrancas semi-pretas!
Quando acompanhas de infernaes caretas
Insípido londum, ou vil fandango,
Não posso tal soffrer: eu ardo, eu zango,
Que na auge do assombro te intromettas:
Crespo Arion, Orpheu de carapinha,
Já de sobejo tens fartado a gana
No seio da formosa pátria minha:
Com faro de chulice americana,
Para o cálido sul cortando a linha
Vae levar-te no côco, e na banana”.*

Sobre a presença do instrumento na Região Sul do Brasil, o viajante Auguste de Saint-Hilaire registra em seu livro *“Voyage dans les Provinces de Saint-Paul et Saint Catherine”*, publicado em Paris no ano de 1851, a seguinte passagem:

“O Sargento-mor reunira os músicos das redondezas em sua sala, que não era ladrilhada nem assoalhada, tal como as modestas tabernas das nossas vilas. Entre os músicos que ali ouvi, achava-se um homem que tocava viola com muito gosto, sem conhecer uma nota sequer. Outro, senhor de pequeno instrumento chamado machete, que não é outra coisa senão uma viola de bolso, tocava-o em todas as posições imagináveis, tendo o talento de tirar partido disso. (...) Além de música, houve danças. (...) Dançaram a dois, como nas antigas danças alemãs, e a quatro, marca coreográfica chamada na região anu e chula.”³⁶

Na Região Sudeste o machete aparece também registrado no século XIX, no conhecido romance de Manuel Antônio de Almeida *“Memórias de um Sargento de Milícias”*, publicado em folhetim no Rio de Janeiro, entre os anos de 1852 e 1853:³⁷

"Aos poucos o minuete foi desaparecendo e a coisa esquentou, chegaram os rapazes da viola e machete; logo, a coisa passou de burburinho para gritaria e algazarra, que só parou quando perceberam que o Vidigal estava por perto. A festa acabou tarde".

Em 1878, Machado de Assis publica no Rio de Janeiro um conto dedicado ao instrumento, intitulado "Machete", no qual narra a trajetória do personagem violoncelista Inácio Ramos e seu relacionamento com sua esposa Carlotinha, e seus amigos Amaral e o machetista Barbosa, desenvolvido em constantes saraus musicais. Na obra inúmeras são as citações a este instrumento:

"Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia.

A perícia era, na verdade grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião".

"(...) Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele sabe apenas é que o machete deve ser instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda".

"(...) Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado".

E Antonio Joaquim de Macedo Soares, em seu "Diccionario Brasileiro da Lingua Portuguesa", publicado no Rio de Janeiro em 1889, registra:

"Violinha de 4 pares de cordas de metal, que se tocam com as pontas dos dedos encurvados, roçando sobre elas".

No início do século XX, Euclides da Cunha em um trecho de seu livro "Os Sertões", publicado no Rio de Janeiro em 1902, escreve:

"Os Vaqueanos... agitam-se, então, nos folguedos costumeiros. Encourados de novo, seguem para os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no choradinho ou baião ... Ao toar longoroso das tirânas, aos rasgados nos machetes, como se fosse aquilo uma rancharia grande de tropeiros felizes ..."

Em 1934, Domingo Prat em seu "Diccionario de Guitarristas", publicado em Buenos Aires, assim se refere ao machete:

"Pequeñíssima guitarra, usada em ciertas regiones de Portugal y Brasil. Tiene 4 cuerdas y 17 cassileros. Como la mayor parte de las guitarras portuguesas y brasileñas, suele tener en el borde inferior de la tapa, algunos adornos o incrustaciones que podem servir de refuerzo. Su afinación es SOL - RE - LA - MI desde el SOL cuarto espacio de la clave de FA".

Na Região Nordeste do Brasil, especificamente no Estado da Bahia, Anísio Melhor, em seu já citado livro "Violas", de 1935, registra um "desafio" feito pelo cantador baiano Manoel do Riachão, do qual citamos a seguinte quadra:

*"Se a lua não aparece
Na noite do meu descante,
É mocinho do machete
Que eu canto só no minguante".*



Ainda na primeira metade do século XX, Hildebrando Lima e Gustavo Barroso, em seu "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa", publicado no Rio de Janeiro em 1939, escrevem:

"violinha ou cavaquinho; descante³⁸ popular".

Sobre o machete, Frei Pedro Sinzig, em seu "Dicionário Musical" publicado no Rio de Janeiro em 1947, escreve:

"Cavaquinho de quatro cordas. O ponto é dividido em 17 tastos, sendo as cordas de tripa afinadas em quintas como as do violino. Seu tom favorito é o de sol maior; o efeito assemelha-se ao bandolim e à bandurilha. É chamado também de machinho; - machetinho, v.

braguinha e cavaquinho".

Por sua vez, Laudelino Freire em seu "Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa", publicado no Rio de Janeiro em 1954, reafirma:

"Viola pequena; cavaquinho. Descante popular".

Luiz Cosme, em seu "Dicionário Musical", publicado no Rio de Janeiro em 1957, escreve:

"Uma viola de dimensões menores do que a viola de arame, usada em Santa Catarina. Espécie de ukelele³⁹. De procedência portuguesa, dos Açores".

Em 1958, Tomás Borba e Fernando Lopes Graça em seu "Dicionário de Música", publicado em Lisboa, escrevem:

"Pequena viola, montada com quatro cordas de tripa. Toca-se como a harpa, ferindo a corda com a cabeça do dedo. A afinação é variável, mas adopta-se geralmente a seguinte: sol³, dó⁴, mi⁴, sol⁴. É opinião geral que o pequenino instrumento de que se trata teve a sua origem na ilha da Madeira, divulgando-se depois, com muito apreço, nos Açores, no Brasil e até no continente".

E no verbete "violinha", da mesma publicação, os autores escrevem:

"Pequena viola, naturalmente com a forma de 8, a que, de um modo geral, se chama cavaquinho no continente português, rajão e machete na ilha da Madeira e ukelele⁴⁰ nos Estados Unidos da América, para onde o instrumento foi exportado".

Na década de 60, Alceu Mainard de Araújo referindo-se aos vários tipos de violas existentes, informa sobre a presença do instrumento no Estado de São Paulo, no Litoral Sul e Vale da Ribeira:

"São confeccionadas em 4 tamanhos: Viola inteira (a maior, mais difícil

de ser encontrada), Três quartos (3/4 da viola inteira, fáceis de serem encontradas), Meia viola (fácil de ser encontrada e a mais procurada) e o Machete ou Mchetão (viola pequena, também chamada de violinha, mais raras)".

Ainda, o machete aparece descrito em "Enciclopédia da Música Brasileira", publicada em São Paulo no ano de 1977:

"Instrumento folclórico cordofone que soa por dedilhado, maior que o cavaquinho e menor que a viola, embora tenha também, como esta, dez cordas simples, ou mais exatamente, cinco duplas. Muito usado no cururu rural em São Paulo, é também conhecido por machetinho, machim, machinho, mochinho".

E também no "Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa", da Mirador Internacional, publicado em São Paulo no ano de 1979:

"Descante popular. Viola pequena, também chamada cavaquinho de quatro cordas e machinho. Pequena viola usada no cururu rural, com dez cordas, em cinco pares, ou cordas duplas".

Por fim, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu "Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa", publicado no Rio de Janeiro em 1986, cita o machete atribuindo origem portuguesa ao instrumento:

"Cavaquinho. Descante popular. Machete de Braga".

Reconhecido como o mais importante instrumento de acompanhamento do samba chula na Bahia, ainda hoje se registram depoimentos que atestam o significado que o machete teve especialmente na região do Recôncavo. Fabricado artesanalmente, a história recente ainda registra nomes como os de Clarindo dos Santos⁴¹, Zé Bento e Cipriano, conhecidos construtores de machete, todos já falecidos. Registra, ainda, antigos tocadores da região, dentre os quais destacam-se os nomes de Zeca Gomes, Jacinto Buraco, Hilário, Chiquinho Gomes, Cafuné, Pedro Julião e Gertrude dos Reis, sendo todos também já falecidos.

A música do samba chula do Recôncavo baiano se caracteriza por um tipo de "toque" do machete, ou seja, uma célula rítmico-harmônico-melódica base

que se repete, constituindo um padrão. Esta célula-padrão fornece a base de execução do acompanhamento, fixando o andamento e a tonalidade da música. Os demais instrumentos do conjunto, composto de viola ou violão, pandeiros, tamborim, marcação, etc., são executados levando em conta o toque do machete, considerado o instrumento guia.

Apesar da enorme importância que o instrumento teve na região, principal responsável pela função de acompanhamento no samba, o machete encontra-se hoje quase extinto, devido à quase total inexistência de artesãos dedicados a sua construção, sendo, conseqüentemente, cada vez menos utilizado pelos tocadores, substituído por instrumentos modernos, contando, entre outros, com uma maior potência sonora. Nesse sentido, é exemplar o depoimento de Zenildo da Conceição dos Santos, integrante do Grupo de Dança de São Gonçalo, da cidade de Simões Filho, interior do Estado:

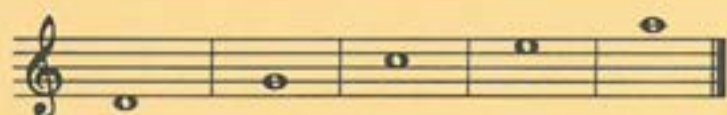
"Machete é o nome da viola fabricada artesanalmente na Região. Mas outros instrumentos de corda também podem ser utilizados, como o bandolim, o cavaquinho e o violão".

Atualmente, temos notícia somente de um construtor de machete em atividade na região do Recôncavo baiano. Residente na cidade de São Francisco do Conde, Antônio Carlos dos Anjos, mais conhecido como Tonho de Duca, é carpinteiro, entalhador, torneiro, restaurador de móveis, sanfoneiro e construtor de instrumentos de cordas⁴² (*anexo*), tendo aprendido a profissão de luteria com o pai, hoje aposentado, Francisco dos Anjos, o Duca, de 83 anos.

Segundo o artesão, as madeiras mais utilizadas por ele na construção de machetes são o cedro, o pinho-de-riga, o mogno e o jacarandá, para as laterais e fundo, o louro, a canela e o frejô, para o braço e, para o tampo, o jiquitibá, sendo todas essas madeiras encontradas na região.

Entre os tocadores de machete ainda em atividade na região, especificamente na cidade de São Francisco do Conde, destacam-se os nomes de Raimundo Capistrano, o Mundinho Camarão e, especialmente, José Vitorio dos Reis⁴³, mais conhecido como Zê de Lelinha. Conforme pudemos constatar, em contato direto realizado com esses músicos, o machete é

afinado de acordo com o mesmo padrão intervalar da viola tradicional⁴⁴, fixada, no entanto, num intervalo de 4ª acima desta, ficando assim estabelecida:



Exímio tocador, membro do Grupo de Samba Chula Os Filhos da Pitangueira, Zé de Lelinha tem se dedicado também ao ensino do instrumento, formando diversos jovens na arte de tocar machete, consciente que está da importância de se manter essa tradição.

E, nesse sentido, o trabalho desenvolvido principalmente por Tonho de Duca e Zé de Lelinha tem possibilitado resgatar a prática do instrumento na região, contribuindo para o ressurgimento de novos artesãos e tocadores, devolvendo ao samba da Bahia um dos elementos mais tradicionais e característicos de seu fazer: o machete.



Notas:

¹As informações sobre o samba são diversas, sendo impossível abarcá-las em sua totalidade. Edison Carneiro, em seu livro “Samba de Umbigada”, publicado no Rio de Janeiro em 1961, escreve: “Em geral, samba aplica-se a dança. Macedo Soares anotou exemplos de emprego da palavra, no sentido de dança, na Côte e no Ceará, no século passado, e muitas das variedades locais de batuque foram ou são chamadas de samba, às vezes como alternativa, como o côco de Alagoas, às vezes exclusivamente. (...) A dança que outrora se chamava batuque damos agora, em geral, o nome de samba, talvez corruptela de semba, vênia. (...) O samba de roda, transplantado da Bahia, comunicou os seus ritmos e o seu nome (samba) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no partido alto e no samba, danças de umbigada das escolas de samba. Pelo relato de Alfredo de Sarmiento, samba derivar-se-ia de semba, a vênia com que os dançadores de batuque, na África, passavam a vez de dançar — a umbigada brasileira. A palavra permanece na zona da mineração, onde, ainda, agora, - informa Aires da Mata Machado Filho — ‘os negros corrigem para semba se alguém lhes fala em samba’. Tanto por ter atingido a sua forma final no Brasil (samba) como por designar a umbigada que, como veremos, é a figuração mais constante nas danças nacionais derivadas do batuque, a palavra samba deve merecer a nossa preferência como designação geral. (...) A área do samba estende-se do Maranhão a São Paulo, com pequenas interrupções. (...) Podemos dividir esta área geral em três zonas distintas, de acordo com a denominação mais comum que as formas de atuais de batuque têm em cada qual delas: a) a zona do côco – Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas.; b) a zona do samba – Maranhão, Bahia, Guanabara e São Paulo, talvez Piauí e Minas Gerais; c) a zona do jongo – Estado do Rio e São Paulo, talvez Minas Gerais e Goiás. (...) A zona do samba parece ter sido, outrora, os Estados do Maranhão, Bahia e São Paulo, se não Minas Gerais. A Guanabara foi alcançada pelo samba sómente a partir dos últimos anos do século passado. (...) O samba de roda da Bahia, trazido para o Rio de Janeiro pelas levas de baianos que para cá se transferiram a partir de Canudos, comunicou os seus ritmos à música urbana herdeira do lundu e da modinha (samba) e deu nascimento, em fusão com esta e com os ranchos de Reis, às escolas de samba, sem, entretanto, perder a sua individualidade”.

²A origem da “chula” remete a Portugal. Em termos etimológicos, já no século XVIII o poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage, em seu “Soneto CLXXVI”, referindo-se ao mulato carioca Joaquim Manoel da Câmara, tocador de viola e composi-

tor, cita o termo no substantivo, chulice, significando grosseria. Hildebrando Lima e Gustavo Barroso, em seu "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa", publicado no Rio de Janeiro em 1939, escrevem: "Chulo; grosseiro; utilizado pela ralé; ordinário. Chulice. Dito chulo; grosseria". Em outras palavras, atribui-se ao que é popular. Em termos musicais, Cesar das Neves, em seu livro "Cancioneiro de Músicas Populares", publicado no Porto em 1896, edita peça musical em partitura, intitulada "Chula de Amarante", e escreve: "A chula é o typo classico da nossa musica popular. O Minho e o Douro são as provincias onde esta musica é melhor representada e n'ellas se conserva como hymno local invariavel no seu thema ou canto; mas que os tocadores habeis sobrecarregam com improvisadas variações e adornos caprichosos". F. Adolpho Coelho, em seu "Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portuguesa", publicado em Lisboa em 1899, diz: "Musica, canto, dança popular, acompanhada de viola". Alexandre Pimentel, em seu livro "As alegres Canções do Norte", publicado no Porto em 1905, escreve: "Diz-se 'viola chuleira' para significar o zomzom monótono deste instrumento quando se limita a acompanhar o canto". Mario de Andrade, em seu "Dicionário Musical Brasileiro", publicado no Rio de Janeiro em 1982, escreve: "Dança portuguesa usada nas classes proletárias. Compasso de 2/4, andamento afobado. Preferentemente concebida no modo maior. Forma estrófica, com refrão instrumental. Os instrumentos useiros na execução da chula são rabecas, guitarras, tambor, ferrinhos". Ernesto Veiga de Oliveira, em seu "Pequeno Guia para a Recolha de Instrumentos Musicais Populares", de 1975, define chula como "geralmente modas vivas e festivas, cantares ao desafio ou coreográficos (região do Amarante, Terras de Basto, etc.)". Sobre a chula no Brasil, Melo Moraes Filho, em seu livro "Festas e Tradições Populares do Brasil", publicado no Rio de Janeiro em 1901, descrevendo uma festa de casamento na roça, diz: "Então a noiva e o noivo, os padrinhos e as madrinhas, os convidados e chusma, às toadas das violas, ao canto sonoro dos violeiros, caíam na chula, requebravam na fieira, aos epitalâmios dos trovadores em suas cantigas a esmo". Em "Dicionário Musical", de Issac Newton, publicado em Maceió no ano de 1904, registra-se: "Chula: música lasciva, profana". Guilherme de Melo, em seu livro "A Música no Brasil", publicado em Salvador em 1908, escreve: "Chulas são as composições poéticas que servem de tema ao samba. As composições musicais da chula fazem-se de uma, duas ou no máximo quatro frases melódicas abrangendo cada uma dois ou quatro compassos, terminando por um estribilho cantado em câoro, cujas palavras são as que denominam o samba". Luiz Cosme, em seu "Dicionário Musical", publicado no Rio de Janeiro em 1957, escreve: "A Chula é uma dança e um tipo de canção. Como dança, a Chula caiu totalmente em desuso e, como canção, apesar de rara, revela, como característica mais evidente, a alternância do ritmo sincopado

afro-brasileiro”.

³Pe. Raphael Bluteau (1638-1734) foi Clérigo Regular, Doutor em Teologia e Qualificador do Tribunal da Inquisição de Lisboa.

⁴Requintada, ou seja, que utiliza, em instrumentos de cordas duplas, uma corda mais fina como par do bordão (baixo), afinada oitava acima deste.

⁵Nas línguas nórdicas “fiele” e “fele”, no inglês “violl”, no alemão “videl”, e em nossa forma conhecida, no italiano e no português “viola”. Atribui-se a este termo, comum a todo o romancário, um sentido onomatopaico, procedente do occitano antigo “viula”, derivado de “viular”, ou seja, tocar um instrumento de sopro, aludindo ao ato do cantar melódico. Em uma variante, registra o dialeto Catalão a palavra “fiular”, significando “piar”, assim como no latim vulgar do século XI, os termos “vidula”, “vitula” e “fitola”. Francisco da Silveira Buena, em seu “Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa”, publicado em São Paulo em 1968, escreve: “Lat. Med. Vidula. A origem desta forma está ainda em litígio: seria o germânico Fidula que foi alatinado em Vidula ou, ao contrário, proviria o germânico do latim? A maioria inclina-se a admitir uma origem germânico-escandinava, onomatopaica. A minoria aceita que Vidula se derivou do latim vitulari, entoar cantos de vitória, de alegria”.

⁶Referindo-se ao machete.

⁷As violas existiam em duas versões, uma delas tocada com arco e outra com a mão, tangida com os dedos ou com um plectro. Em sua versão de arco a viola foi na baixa idade média um dos instrumentos mais apreciados da música cortesã, conhecida na França com os nomes de *vièle* ou *vielle*. Acredita-se que em sua origem oriental tenha sido um instrumento ponteadado, ou seja, tocado com os dedos, tornando-se posteriormente, devido a várias transformações morfológicas, um instrumento de arco, adaptado primeiramente pelos povos mediterrâneos, sendo muito utilizado na Europa a partir do século X. Data dessa época a primeira iconografia conhecida do instrumento, em um manuscrito mozárabe do Apocalipse, conservado na Biblioteca Nacional de Madrid, provavelmente escrito em meados daquele século. No que respeita ao dizer de Ernesto Veiga de Oliveira, se utilizarmos como fonte, por exemplo, as iluminuras existentes nos manuscritos das “Cantigas de Santa Maria”, de Alfonso X, do século XIII, podem significar tanto instrumentos de arco quanto de mão.

⁸Importante esclarecer que Ernesto Veiga de Oliveira, utilizando genericamente o termo viola, se refere a uma variedade de instrumentos de cordas da baixa idade média, tocados com arco ou com as mãos. A viola, tal qual a conhecemos hoje, é um instrumento de cinco ordens de cordas duplas, oriundo de finais do século XVI e início do XVII, bastante assemelhado à chamada guitarra espanhola do período barroco.

⁹Ernesto Veiga de Oliveira, em seu livro "Instrumentos Musicais Populares Portugueses".

¹⁰Representada em Lisboa no ano de 1553.

¹¹Alceu Maynard de Araújo, em seu livro "Folclore Nacional", publicado no Rio de Janeiro em 1964, escreve: "Mas a nossa viola é também bastante idosa, veio de Portugal e ao aclimatar-se em terras brasileiras sofreu algumas modificações, não só em sua anatomia como também no número de cordas. (...) Quando os portugueses aqui chegaram, ao lado do desejo de trabalhar na dura lide de povoar e colonizar as terras cabralinas, trouxeram também algo que encheria os momentos de lazer. As danças e os cantos camponeses, a viola, a rabeca, o adufe, o triângulo, a tarola, o culto de São Gonçalo, as Folias de Reis e do Divino Espírito Santo e os votos de comer e beber na Igreja, estes já codicilados e condenados nas Ordenações Filipinas. Na terra além-mar eles iriam viver e, as danças, cantos, cerimônias religiosas contribuíram para anular a nostalgia".

¹²Citado por Souza Viterbo em seu livro "Artes e Artistas em Portugal", publicado em Lisboa no ano de 1920.

¹³Citado por José Ramos Tinhorão, em seu livro "História Social da Música Popular Brasileira", publicado em São Paulo em 1998.

¹⁴Também conhecido como marchete, manchete, machinho, machim, e etc.

¹⁵Códice P-cug M.M.97.

¹⁶Cinco cordas duplas, agrupadas em pares, totalizando dez cordas simples.

¹⁷Citado por Padre Antônio José Ferreira Caldas, em "Guimarães, Apontamentos para a sua História", publicado pela Sociedade Martins Sarmento e Câmara Municipal de Guimarães - 1996.

¹⁸O documento não especifica se os instrumentos contavam com cordas duplas ou simples.

¹⁹Em Portugal, o termo violeiro não se aplica ao tocador, mas sim ao artesão responsável pelo fabrico do instrumento. Pe. Raphael Bluteau, em seu já citado "Vocabulário Portuguez e Latino", diz: "Official que faz violas, & outros instrumentos músicos de cordas". Sobre o tocador, o mesmo "Vocabulário" diz: "Tangedor de instrumentos de cordas, como viola, Alaúde, Harpa, &c. (...) Tocar instrumentos músicos. Vid. Tanger". Sobre o termo "tanger", Pe. Raphael Bluteau escreve: "Tanger em significação passiva. Dar fôro, fazer fôro. Sonare. (...) Aprender a tanger instrumentos de cordas. Saber tanger instrumentos de cordas. Em h-ua, & outra fraze fe fobentende Canere. O que tange, ou fabe tanger estes instrumentos".

²⁰“Regimento E. – Este livro contem vários documentos pertencentes a Câmara desta Cidade, e por resolução della o numerei e rubriquei com minha rubrica = (Sá?) = Évora 30. de Dezembro de 1778”. Citado por Manuel de Moraes em seu estudo introdutório para a edição da “Coleção de Peças para Machete”, de Cândido Drumond de Vasconcelos – 1846, publicado no Funchal em 2003.

²¹“1a Collecção de diferentes Peças de Muzica, Compostas por Candido Drumond de Vasconcellos e Arranjadas para Machete e Guitarra, por Manoel Joaquim Monteiro Cabral, e para uso de Joanna Mathilde Beda de Freitas. Começando nos seus Estudos 3a feira 27 de Outubro de 1846”. Recentemente descoberto no espólio da associação Recreio Musical da Mocidade de São Roque – Funchal, a obra foi editada em livro em novembro de 2003, intitulado “Candido Drumond de Vasconcelos: Coleção de Peças para Machete datadas de 1846”, pelo musicólogo português Manoel de Moraes, publicado pela Editora Caleidoscópico - Lisboa.

²²Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, em seu já citado “Dicionário de Música”, escrevem: “Nome que paralelamente ao violão, se dá em Portugal à viola dedilhada, com forma de 8, que nos outros países se chama guitarra”.

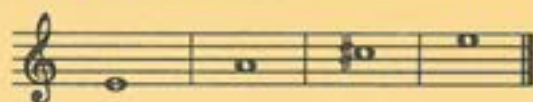
²³Referindo-se ao violão, também conhecido como viola francesa.

²⁴Referindo-se à viola de arame.

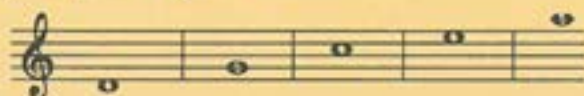
²⁵Referindo-se à guitarra portuguesa utilizada nos fados, instrumento descendente da citole medieval.

²⁶Referindo-se à rabeca.

²⁷Considerando uma certa altura dada, significa:



²⁸Cordofone de mão da família das violas, apresentando o tradicional formato de oito e dimensão situada entre o machete e a viola convencional. Considerado instrumento de criação madeirense, o rajão é sobretudo utilizado com função de acompanhamento, contando com cinco ordens de cordas simples, afinadas no padrão intervalar de 4a, 3a, 4a, 4a, do agudo para o grave:



²⁹Cordofone de mão da família das violas, apresentando o tradicional formato de oito. Sua utilização em Portugal remete ao século XIX, sendo já no início do século XX chamado simplesmente de violão, contando com seis ordens de cordas simples de tripa, afinadas no padrão intervalar de 4ª, 3ª, 4ª, 4ª, 4ª, do agudo para o grave:



³⁰Citado por Manuel de Moraes em seu estudo introdutório para a edição da “Coleção de Peças para Machete”, de Cândido Drumond de Vasconcelos.

³¹Citado por Arthur Ramos, em “O Folk-lore Negro do Brasil” – 1935.

³²Cordofone de mão, de pequena dimensão e tessitura aguda contando com cinco ordens de cordas duplas, a viola requinta é conhecida em Portugal desde fins do século XVI. Acredita-se que o rajão da Ilha da Madeira, seja uma forma popularizada desse instrumento.

³³Também chamada de guitarra renascentista, a guitarra de quatro ordens era um instrumento de pequenas dimensões, de aproximados 69 centímetros de comprimento, e de tessitura aguda, provavelmente afinado em intervalo de quarta ou quinta acima do violão, é considerado o ancestral mais antigo do violão moderno. Juan Bermudo, em seu “Declaración de instrumentos musicales”, publicado em Osuna em 1555, no Libro IV, diz que a guitarra renascentista de quatro ordens utilizava dois tipos de afinação, a saber, “*temple a los nuovos*” e “*temple a los viejos*”. A chamada “afinação nova” era formada por relação intervalar de uma 4ª, uma 3ª maior e uma 4ª, correspondendo esta à afinação das quatro cordas intermediárias da vihuela e do alaúde, ou seja, a 2ª, 3ª, 4ª e 5ª ordens desse instrumentos. A “afinação velha” apresentava a mesma relação de intervalos da “nova”, com exceção da quarta ordem, que era afinada um tom abaixo, significando, respectivamente:



Por sua vez, Gerardo Arriaga, em seu artigo “La Guitarra Renacentista”, editado no livro “La Guitarra Española”, publicado em Madri e Nova York em 1991 e 1992, reafirma o padrão intervalar da “afinação nova”, fixando-a, no entanto, em outra altura, e escreve: “La afinación más común de la guitarra renacentista era la siguiente:



³⁴Louis Claude de Souces de Freycinet, Oficial da Marinha Francesa e membro da Academia Naturalista, desembarcou no Rio de Janeiro no verão de 1817, acompanhado de sua esposa Rose Marie de Freycinet.

³⁵Em ambos sonetos, Bocage, embora reconhecendo as habilidades musicais do brasileiro, dirige a ele uma série de ofensas, inclusive raciais.

³⁶Citado por Carlos da Costa Pereira, em “Viagem à Comarca de Curitiba”, publicado em São Paulo em 1964.

³⁷Publicado entre 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, no suplemento político-literário do jornal “Diário Mercantil”.

³⁸Entre os séculos XI e XII o termo “discante” significava, em um sentido geral, a parte mais aguda de uma composição musical a duas vozes. A partir do século XVI, sem perder seu sentido, o termo se especifica, passando a significar o instrumento musical responsável por tocar a parte mais aguda dentro de um conjunto. Mais especificamente, passa a designar também espécies de cordofones pequenos, de tessitura aguda.

³⁹Instrumento cordofone de pequena dimensão, menor que o cavaquinho, contando com quatro cordas.

⁴⁰O mesmo que ucelele.

⁴¹Conhecido como “Clarindo da Viola”, falecido no ano de 1980.

⁴²Violões, violas e machetes.

⁴³Irmão do citado tocador Gertrude dos Reis.

⁴⁴Afinação natural:



SONORA BRASIL OS FILHOS DA PITANGUEIRA

MAIO JUNHO JULHO

SANTA CATARINA

CHAPECÓ
XANXERÊ
CONCÓRDIA
LAGES
CRICIÚMA
TUBARÃO
LAGUNA
SÃO JOSÉ
FLORIANÓPOLIS
ITAJAÍ
BRUSQUE
BLUMENAU
RIO DO SUL
JARAGUÁ DO SUL
JOINVILLE

PARANÁ

PONTA GROSSA
MARINGÁ
CAMPO MOURÃO
GUARAPUAVA
CURITIBA
PARANAGUÁ

RIO GRANDE DO SUL

MONTENEGRO
TAQUARA
FARRÓPILHA
GRAMADO
LAGEADO
SANTA CRUZ DO SUL

DISTRITO FEDERAL

BRASÍLIA

MATO GROSSO

CUIABÁ
RONDONÓPOLIS

TOCANTINS

PALMAS

AMAZONAS

MANAUS
BOA VISTA

ACRE

RIO BRANCO

AMAPÁ

MACAPÁ
BRASILÉIA

CEARÁ

FORTALEZA
SOBRAL
JUAZEIRO DO NORTE
CRATO
ALAGOAS
MACEIÓ

BAHIA

SALVADOR
FEIRA DE SANTANA
VITÓRIA DA CONQUISTA
SANTO ANTONIO DE JESUS

PERNAMBUCO

RECIFE
SURUBIM
CARUARÚ
BELO JARDIM
GARANHUNS
ARCOVERDE
SITQUE
TRIUNFO
BODOCÓ
ARARIPINA
PETROLINA

PARAÍBA

JOÃO PESSOA
CAMPINA GRANDE



Uma iniciativa do SESC voltada para a formação de platéias, atuando no âmbito da diversidade musical disponível no acervo de conhecimentos elaborado pela humanidade ao longo de sua história conhecida.

RM

e Realizações Musicais

Salas de Música

Fonotecas

Centros de Tecnologias Musicais

Estúdios de Gravação

Cursos, Oficinas, Audições orientadas, Pesquisas e estudos, Workshops, Gravações musicais.

Acervos fonográficos de referência histórica, Banco digital de partituras, Editoração musical, Bibliotecas musicais especializadas, Projetos culturais de produção de CDs.

FEMUCIC

REDE INTEGRADA



Uma iniciativa voltada para a difusão
o processo d

Festa da Música Cidade Canção

DE MOSTRAS DE MÚSICA DO SESC

- Mostra Nacional de Música
- Mostras Regionais de música
- Feiras de Música
- Workshops e Seminários
- Registros fonográficos das produções regionais

a Música Brasileira, contribuindo para
descentralização da produção nacional

Guitarra Barroca, René Volcan, França, 1640

A História do Violão

Mostra de Instrumentos Musicais

2006

Violão Clássico Romântico, Blaise Mast, Inglaterra, 1800-1860

*D*esde a mais remota Antiguidade, instrumentos de cordas contando com um longo braço, saindo de uma caixa de ressonância, já eram utilizados. De uma forma mais específica, desde o Egito antigo, a história registra o uso musical de uma diversidade de cordofones, tangidos com arco ou dedilhados, tendo seus remanescentes recebido durante a idade média e a renascença, a denominação geral de "viola".

Introduzida no Brasil pelos portugueses no século XVI, a viola se fez presente em vários setores da vida e da sociabilidade do nosso país. Não coincidentemente, o termo violão surge em Portugal, em alusão a um dos mais representativos instrumentos regionais à época, a viola, designando um instrumento assemelhado a esta, mas de maiores proporções; uma viola grande, ou seja, um "violão".

O violão, tal qual o conhecemos hoje, é o resultado da evolução histórica de uma diversidade de instrumentos musicais de cordas desde o século XVI, marcando uma trajetória que se estende até finais do século XIX. A partir daí, até os dias de hoje, pode-se dizer que o violão se confunde com o próprio desenvolvimento da música brasileira, tal a sua presença nos mais distintos setores, das chamadas músicas erudita e popular, tanto no âmbito amador quanto no profissional.

SESC

Uma iniciativa do SESC voltada para
a produção e difusão da música de
tradição oral do Brasil

REGISTRO
SONORO
DA MÚSICA
do **BRASIL**

Pesquisa e Recolha Musical Gravação e
Edição de CDs Projetos Culturais
de Difusão Musical

FORMAÇÃO DE OUVINTES MUSICAIS



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Departamento Nacional

Presidente do Conselho Nacional do SESC
Antonio Oliveira Santos

Diretor Geral do Departamento Nacional do SESC
Maron Emile Abi-Abib

Projeto Sonora Brasil - Crioulo
Formação de Ouvintes Musicais

Projeto e produção
DPS - Divisão de Programas Sociais
GEC - Gerência de Cultura

Curadoria e Direção Musical
Wagner Campos - GEC

Produção Executiva
Departamentos Regionais do SESC em :
SC, PR, RS, DF, MT, TO, AM,
AC, AP, RR, CE, PE, PB, AL e BA

Produção gráfica
ADP - Assessoria de Divulgação e Promoção

Design Gráfico
Vinicius Borges - ADP

Ilustração da capa
"Candomblé"
Carybé

Fotografia da ilustração
Ismar Ingber

Produção Fotográfica
Marco Antonio Cavalcante

SONORA BRASIL
JULHO AGOSTO SETEMBRO
GRUPO BANZA

