





# 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 a 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 pela nação, levando apresentações de grande qualidade tanto às capitais quanto às cidades do interior. Portanto, atuando nacionalmente, o SESC, por meio do Sonora Brasil, promove a difusão de programas de qualidade que compõem 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 comércio de bens, serviços e turismo e de toda a sociedade.

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



# CRIOULO: "SONORA" DO BRASIL

WAGNER CAMPOS

"Nas desgraças, sempre a ventura deixa  
uma porta aberta para remédio"  
Miguel de Cervantes

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 guardam 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 harmonioso. 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 nesse 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 BANZA

O Grupo Banza empresta o seu nome de um antigo instrumento musical africano bastante comum nas Américas durante o período colonial, o *mbanza*. Formado em 2003 e tendo sua base em Curitiba, o grupo interpreta a música antiga brasileira em instrumentos históricos e tradicionais da Europa, África Ocidental e Brasil.

O grupo explora as conexões entre a música européia praticada no período colonial e as interações e modificações sofridas no Brasil, que resultou no surgimento de uma verdadeira música popular brasileira em fins do século XVIII. Em seus projetos, o grupo tem trabalhado com o repertório contido em fontes musicais até agora pouco estudadas, tais como a música portuguesa para viola (guitarra barroca) do início do século XVIII e o códice para saltério de Paranaguá, do início do século XIX, sempre procurando equilibrar um forte conteúdo de pesquisa com uma postura interpretativa mais livre, derivada da tradição oral brasileira.

Desde 2003, o grupo tem se apresentado em vários estados brasileiros, com Ademir Mauricio (voz), Ana Paula Peters (flauta doce e traverso), Orlando Fraga (teorba, bandurra, violas tradicionais e históricas), Paulo Demarchi (percussão, violas tradicionais), Roger Burmester (tiorba e bandurra), Rogério Budasz (violas tradicionais e direção), e Sandro Romanelli (violino histórico e rabeca).





## Tocadores

Ademir Maurício: VOZ, VIOLA DE COCHO, VIOLÃO ROMÂNTICO • Ana Paula Peters: TRAVERSO E FLAUTA DOCE • Orlando Fraga: VIOLA DE MÃO, VIOLÃO ROMÂNTICO, TIORBA, BANDURRA • Paulo Demarchi: BERIMBAU, DJEMBE, CLAVES, TAMBOR PROVENÇAL, VIOLA DE COCHO, BALAFON, TALKING DRUM • Rogério Budasz: VIOLAS, DIREÇÃO • Sandro Romanelli: VIOLINO BARROCO E RABECA PARANAENSE

*O Grupo Banza utiliza instrumentos construídos pelos luthiers Leandro Mombach (bandurra, balafon, violino, violão romântico, mbanza), Luciano Faria (viola, tiorba), Roberto Holz (traverso), Luis Amorim, Helcio Fomin (violino), e Braz da Viola (viola de cocho).*



## \*\*\*\*\* PROGRAMA

- CUNHÉ 8º TOM (COIMBRA)
- MARINÍCOLAS/MARISAPOLIS 4º TOM (COIMBRA)
- PAVANA 1º TOM, BARROS / PAVANA 1º TOM ITALIANA (COIMBRA)
- GACLIARDA (COIMBRA)
- TERANTELA (COIMBRA)
- ARROMBA 4º TOM (COIMBRA)
- PARACUMBE 7º TOM (COIMBRA)
- CUBANCO 7º TOM (COIMBRA)
- AY VERDADES QUE EN AMOR (OLOT)
- SALTARELLO (BRAGA)
- ROTÃO 2º TOM, SYLVA / ROTÃO 1º TOM, MARQUES (COIMBRA)
- VACAS 1º TOM, BARROS (COIMBRA)
- CHULA PONTEADA (VIEIRA DOS SANTOS)
- A MINHA NERINA GOSTA DOS MEUS AIS (MODINHAS DO BRAZIL, VIEIRA DOS SANTOS)
- ZABUMBA ALEGRE 7º TOM (VIEIRA DOS SANTOS)
- DESTERRO (VIEIRA DOS SANTOS)
- A SAUDADE QUE NO PEITO (MODINHAS DO BRAZIL)
- GANDUH 7º TOM (COIMBRA)
- LUNDUH DA BAHIA 7º TOM (VIEIRA DOS SANTOS)
- NINGUÉM MORRA DE CIÚ ME (MODINHAS DO BRAZIL)
- AY DE TI PORRE CUIDADO (GUERRA)
- VILÃO 7º TOM (GULBENKIAN)
- CANÁRIO (COIMBRA)



# Marinícolas

## Marisapoles 4º tom

Melodia-padrão de *Marizápalos*  
 Texto: Gregório de Mattos

Am G C G Am Em/G

1 Ma - ri - ní - co - las to - dos os di - as o ve - jo na se - ge pas -  
 2 Mais fi - dal - go que as mes - mas es - tre - las que as do - ze do di - a viu  
 3 Foi um gran - de ver - du - go de bes - tas que com um a - zour - ra - gue e  
 4 Ma - ri - ní - co - las e - ra mu - cha - cho tão grão ra - ba - cei - ro de es -  
 5 Sen - do já su - mi - lher de cor - ti - na de um sar - tre de bar - bas sa -  
 6 Lá me di - zem que fez ca - ram - bo - la com cer - to Cu - pi - do que  
 7 Ma - ri - ní - co - las é fi - nal - men - te su - jei - ro de pren - das de

F7+ E A D G

8 sar por a - qui ca - va - lhei - ro de rio lin - das par - tes co -  
 9 sem - pre lu - zir por - que o pai por não sei que de - sas - tre tu -  
 10 does bor - se - guis ao com - pás dos maus pas - sos que da - va lhas  
 11 cu - mas de um que ja - mais pa - ra as tou - cas o - lha - va por  
 12 ju - a - pren - diz da - do só às li - ções de ca - nu - do ra -  
 13 fo - ra da - qui em - pur - ra - do por u - mas So - do - mas no  
 14 tan - to ma - tiz que es - tá ho - je ba - ten - do a mo - e - da sen -

C F Dm E Am E4/3 Am

15 mo ver - bi gra - tia Lon - dres e Pa - ris Lon - dres e Pa - ris  
 16 do o que co - mi - a vi - nha pe - lo giz vi - nha pe - lo giz  
 17 i - a can - tan - do o la sol fã mi o la sol fã mi  
 18 a - char nas cal - ças me - lhor fral - de - lim me - lhor fral - de - lim  
 19 pan - te da es - pe - cie de pi - ca vi - ril de pi - ca vi - ril  
 20 a - no de tan - tos em ci - ma de mil em ci - ma de mil  
 21 do a - in - da on - tem um vi - lão ru - im um vi - lão ru - im



## CUMBÉ

*P-Cug MM97 (Códice para Viola de Coimbra)*

Que de quilombos que tenho  
com mestres superlativos,  
nos quais se ensinam de noite  
os calundus, e feitiços.  
O que sei é que em tais danças  
Satanás anda metido  
e que só tal padre-mestre  
pode ensinar tais delírios.  
Não há mulher desprezada,  
galã desfavorecido,  
que deixe de ir ao quilombo  
dançar o seu bocadinho.

G.M.

## ARROMBA

*P-Cug MM97 (Códice para Viola de Coimbra)*

Cantou-se galhardamente  
tais solos, que eu disse, ô  
que canta o pássaro só,  
e os mais gritam na semente:  
tocou-se um som excelente  
que Arromba lhe vi chamar,  
saiu Temudo a bailar,  
e Pedro, que é folgazão  
bailou com o pé e com a mão,  
e o c\* sempre no lugar

G.M.

MARINÍCOLAS /  
MARISAPOLES

*P-Cug MM97 (Códice para Viola de Coimbra) Marinícolas todos os dias*

O vejo na sege passar por aqui  
Cavalheiro de tão lindas partes  
Como verbi gratia, Londres e Paris.

Marinícolas era muchacho  
Tão grão rabaceiro de escumas de rim,  
Que jamais para as toucas olhava,  
Por achar nas calças melhor fraldelim

Lá me dizem, que fez carambola  
Com certo Cupido, que fora daqui  
Empurrado por umas Sodomas  
No ano de tantos em cima de mil.

Marinícolas é finalmente  
Sujeito de prendas de tanto matiz,  
Que está hoje batendo moeda,  
Sendo ainda ontem um vilão ruim.  
G.M.





## PARACUMBÉ

*P-Lcg s.n. (Códice para Viola da Fundação Gulbenkian)*

Ao som de uma guitarrilha  
que tocava um colomim  
vi bailar na Água Brusca  
as Mulatas do Brasil:  
Que bem bailam as Mulatas,  
que bem bailam o Paturi!  
Não usam de castanhetas,  
porque cos dedos gentis  
fazem tal estropiada,  
que de ouvi-las me estrugi:  
Que bem bailam as Mulatas,  
que bem bailam o Paturi!  
Atadas pelas virilhas  
cuma cinta carmesim,  
de ver tão grandes barrigas  
lhe tremiam os quadris.  
Que bem bailam as Mulatas,  
que bem bailam o Paturi!  
Assim as saias levantam  
para os pés descobrir,  
porque sirvam de ponteiros  
à discípula aprendiz.  
Que bem bailam as Mulatas,  
que bem bailam o Paturi!

G.M.

## CUBANCO

*P-Cug MM97 (Códice para Viola de Coimbra)*

Tomou a Garça no ar  
A [Luísa] Sapata incontinenti  
e indo arreganhar-lhe o dente  
não teve o que arreganhar  
porém por se desquitar  
foi-se bailar o cãozinho,  
e como sobre o moinho  
levou tantas embigadas,  
deu em sair às tornadas  
a puro vômito o vinho.  
G.M.



## HAY VERDADES ..... QUE EN AMOR

E-OL (Cancionero de Olot);

P-Cug MM97 (Código para Viola de Coimbra)

Depois de mil petições  
deste, daquele, e daquela  
saiu Brites para fora  
a rogo só de Genebra.  
Atravessou toda a sala,  
chegou, e tomou cadeira,  
ela diz, que com vergonha,  
mas eu não dou fé de vê-la.  
Porque a coisa mais oculta,  
mais escondida, e secreta,  
é de Brites a vergonha,  
porque não há quem a veja.  
Enfadei de mui rendido,  
que amor sem ventura enfada,  
mas não me emendei de amar-te,  
de mofino me emendara.  
Vimos p'ra casa e cantei  
ao som da minha guitarra:  
"ay verdades que en amor  
siempre fuistes desdichadas".  
E Brites me respondeu  
tão doce como tirana:  
"en vano llama a la puerta,  
quién no há llamado en el alma".

G.M.

## A MINHA NERINA GOSTA DOS MEUS AIS

\*\*\*\*\*

P-La (Modinhas do Brazil);

BR-Cceb (Cifras para Saltério)

A minha Nerina  
Gosta dos meus ais,  
Mas eles me cansam,  
Dar não posso mais.

Se fores à Penha  
Vai aos olivais,  
Que eu dou-te a sege,  
Dar não posso mais.

A minha Nerina  
Gosta dos meus ais,  
Que eles são saudosos,  
Dar não posso mais.

D.C.B.



## A SAUDADE QUE NO PEITO

P-La (Modinhas do Brasil)

A saudade que no peito,  
Tenho de não ver amor,  
Acrescenta o meu ciúme,  
Aumenta a minha dor.

Ai, lê, lê, lê, lê, si-nhá,  
Vou morrer vou acabar.  
Se sinhá quer me dar  
Eu vou lá p'apanhar.

Vem ferir vem matar,  
Teu negrinho aqui está.  
Mas depois de apanhar,  
Quer fadar com Iaiá.

ANON.

## GANDUM

P-Cug MM97 (Códice para Viola  
de Coimbra)

Vêem vocês este Fernando,  
guarde dele que te espreita,  
que é moço, que logo arreita  
ou bailando, ou não bailando:  
e quem lhe disse que quando  
para bailar o convido,  
posto que saía luzido,  
e posto que airoso andasse,  
queria eu, que bailasse  
com seu fariseu saído?  
Não vêem o grande despejo,  
com que o demo do priapo  
saiu pelo roto trapo,  
qual faminto percevejo?  
eu tenho grande desejo  
de ver bailar o Gandu...

G.M.

## LUNDUM DA BAHIA

\*\*\*\*\*

BR-Cceb (Cifras para Saltério)

Aqui lascivo amante, sem rebuço,  
À torpe concubina oferta o braço;  
Ali mancebo ousado assiste e fala  
À simples filha, que seus pais recatam;  
A ligeira mulata, em trajes de homem,  
Dança o quente lundum e o vil batuque.

T.A.G.



## NINGUÉM, MORRA DE CIUME

*P-La (Modinhas do Brazil)*

Ninguém morra de ciúme,  
Antes de si tenha dó.  
Que por mais que se desvele,  
Descanse que não é só.  
Le le le le le ah meu bem,  
Quem ama que culpa tem.

ANON.

## AY DE TI POBRE CUIDADO

*E-SCu (Manuscrito Guerra)*

Ay de ti, pobre cuidado,  
Que en la cárcel del silencio  
Has de tener tu razón,  
Porque lo manda el respecto.

G.M.

## VILÃO

*P-Cug MM97 (Códice para Viola  
de Coimbra)*

Um cruzado pede o homem,  
Anica, pelos sapatos,  
mas eu ponho isso à viola  
na postura do cruzado:

Diz, que são de sete pontos,  
mas como eu tanjo rasgado,  
nem nesses pontos me meto,  
nem me tiro desses trastos.

Inda assim se eu não soubera  
o como tens trastejado  
na banza dos meus sentidos  
pondo-me a viola em cacos:

O cruzado pagaria,  
já que foi tão desgraçado,  
que buli com a escaravelha,  
e toquei sobre o buraco.

Porém como já conheço,  
que o teu instrumento é baixo,  
e são tão falsas as cordas,  
que quebram a cada passo,

Não te rasgo, nem ponteio  
nem te ato, nem desato,  
que pelo tom que me tanges,  
pelo mesmo tom te danço  
Busca a outro temperilhos,  
que eu já estou destemperado.

...e eu da viola empossado  
cantava como um quebrado,  
tangia como um crioulo,  
conversava como um tolo,  
e ria como um danado...

G.M.



## FONTES

- Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Secção de Música, código M.M. 97: Cifras de viola por vários autores. Recolhidas pelo Ldo Joseph Carneyro Tavares Lamacense. Código do início do século XVIII, com música em tablatura para viola, bandurra e rabeca. Transcrito em parte na tese de doutorado de Rogério Budasz, *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. Los Angeles: University of Southern California, 2001.
- Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa: Código 54/X/37 26-55, *Modinhas do Brasil*. Código manuscrito do final do século XVIII contendo modinhas brasileiras a duas vozes e acompanhamento de viola.
- Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Braga, código Ms 964. Livro de órgão de fins do século XVII/início do século XVIII.
- Biblioteca Pública de Olot, Gerona: I-VIII. *Cancionero de Olot*, vários autores. Editado parcialmente por Miguel Querol Gavalda nas coleções *Música barroca española* e *Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro*, Madri: CSIC.
- Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela: *Manuscrito guerra*, contendo tonos humanos de autores diversos, c1680.
- Círculo de Estudos Bandeirantes, Curitiba. Código manuscrito de cerca de 1823 com música em tablatura para saltério. Editado integralmente em fac-símile: Antonio Vieira dos Santos, *Cifras de música para saltério*. Estudo e transcrições musicais de Rogério Budasz. Curitiba: Editora da UFPR, 2002.
- Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, Lisboa. Código não catalogado do início do século XVIII com música em tablatura para viola, bandurra e cravo. Transcrito em parte na tese de doutorado de Rogério Budasz, *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*. Los Angeles: University of Southern California, 2001.



# SONS DO TRIÂNGULO ATLÂNTICO

\* \* \* \* \*

## IBÉRIA, ÁFRICA E BRASIL DURANTE O PERÍODO COLONIAL

ROGÉRIO BUDASZ

"Porém, eu me persuado, que a maior parte destas modas  
lhes ensina o demônio: porque é ele grande poeta, contrapontista,  
músico e tocador de viola e sabe inventar modas profanas,  
para as ensinar àqueles, que não temem a Deus."

*Nuno Marques Pereira (1652-1728)*

Para o moralista Nuno Marques Pereira, boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do século XVIII devia-se à proliferação das canções profanas no toque dos violeiros da época. A julgar pela temática de grande parte de sua obra literária, Gregório de Matos e Guerra (1636-1696) encarnava os piores medos de Pereira. E se sua língua ferina granjeou-lhe inimigos e problemas no Brasil e em Portugal, ainda hoje suas profanidades e obscenidades escandalizam muita gente.

Retratando portugueses e baianos de todas as esferas, a obra poética de Gregório de Matos é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista. Além de comentar e criticar funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e cantores, de citar nomes de peças instrumentais e de descrever coreografias, Matos usava romances e tonos espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os "chulos" cantavam. Nuno Marques Pereira atribuía tais modas à invenção do demônio — ele próprio um exímio tocador de viola.

E o "Boca do Inferno" também tocava viola. O fato de ser instruído musicalmente dá mais peso aos seus comentários e descrições envolvendo tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordéis. Matos ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, a música dos calundus, cerimônias afro-brasileiras que tanto irritavam Pereira.

No século XVIII, outros poetas descreveram o ambiente musical brasileiro e as notáveis interações entre formas e práticas musicais portuguesas, afri-



canas e brasileiras, alguns condenando, outros louvando. Nas *Cartas Chilenas*, Tomás Antonio Gonzaga descreve a “mulata em trajes de homem [que] dança o quente lundum e o vil batuque”, coreografias que apresentavam a “lasciva umbigada”. Na sequência, Gonzaga narra como a dança passou das “humildes choupanas” para as “casas mais honestas e palácios”. Enquanto isso, no litoral do sul do Brasil, danças afro-brasileiras vinham interagindo com coreografias e toques de viola açorianos e portugueses, resultando numa mistura que passou a ser conhecida como fandango e que permanece viva em pontos remotos do litoral do Paraná e de Santa Catarina.

Tais interações ocorriam também em Portugal. Roendo-se de inveja e em tom abertamente racista, Bocage satirizou em vários versos os modinheiros brasileiros Domingos Caldas Barbosa e Joaquim Manuel da Câmara, presenças constantes nos salões lisboetas. O talento deste último, famoso tocador de machete e compositor de modinhas, foi enfatizado em testemunhos imparciais, como os dos franceses Louis e Rose de Freycinet e do austríaco Sigismund Neukomm. Impressionado, Neukomm compôs variações para piano sobre um tema de Joaquim Manuel e intermediou em Paris a publicação de uma coleção de modinhas do macheteiro.

#### **Danças, bailes e canções do Triângulo Atlântico durante o período colonial**

*CUMBÊ, PARACUMBÊ*: dicionários dos séculos XVIII e XIX definem esses termos como bailes africanos ou afro-brasileiros. No Brasil colonial algumas fontes mencionam os quicumbis e cucumbis — prováveis variantes do cumbê — relacionados às saídas do Rei Congo promovidas pelas irmandades de negros e mulatos durante as festas religiosas.

*PAVANA, GAGLIARDA, SALTARELLO, TARANTELA*: danças de corte familiares aos toca-dores de viola ibéricos e latino-americanos. Mattos menciona a pavana, a sarabanda e o saltarello. A gagliarda registrada no manuscrito de Coimbra é uma versão espanhola em tempo binário, e não no típico ternário das galhardas inglesas e italianas. O *código para saltério de Antonio Vieira dos Santos* registra ainda algumas danças de corte um pouco posteriores, tais como minuetos, contradanças, gigas e valsas.



**ROJÃO, VACAS:** pelúdios ou interlúdios instrumentais, os rojões portugueses da época de Mattos são na sua maioria *passacalles*, ou variações sobre um baixo harmônico de quatro notas descendentes. Estruturada da mesma forma, a peça denominada vacas tem sua origem na canção do século XVI *Guardame las Vacas*. O baixo em questão era mais conhecido no resto da Europa pelo nome de *romanesca*, e foi utilizado como base para a improvisação e composição de variações durante pelo menos três séculos.

**ARROMBA:** citado em Minas Gerais no início do século XVIII como canção, o arromba parece ter sido anteriormente um baile. Costumava ser bailado pelo irmão de Matos em um bordel da Bahia “com o pé e com a mão, e o c\* sempre no lugar”, o que ele achou curioso, pois na Bahia aquela parte do corpo era sempre “dançante”.

**CUBANCO:** é muito vaga a única menção de Matos, que relaciona o cubanco (cubango) ao lado de peças ibéricas como o canário, a espanholeta e o vilão. Um relato posterior de Frei Lucas de Santa Catarina descreve um menino tocando o cubanco vigorosamente a ponto de quebrar sua pequena viola, ou machinho.

**GANDUM E LUNDUM:** a associação do termo *gandum* a contextos negros por escritores do século XVIII nos leva a crer que essa dança teria origem afro-brasileira. Alguns estudiosos sugerem tratar-se de um antecessor do lundu, às vezes grafado lundum, ou landum. O lundum é a dança afro-brasileira mais difundida no mundo luso-brasileiro durante o período colonial. Sua origem remonta a coreografias da África central e ocidental, apresentando umbigadas, disposição em roda dos participantes, e acompanhamento por palmas e instrumentos de percussão. No final do século XVIII, o lundum difunde-se em diversos contextos sociais e raciais, assumindo formas tais como peça instrumental de salão, toque de viola, canção, além de preservar alguns elementos da coreografia original em regiões diversas do país, como o Pará e o leste de Minas Gerais.

**CHULA E DESTERRO:** datado dos primeiros anos do século XIX, mas contendo músicas das últimas décadas do século anterior, o *códice para saltério de*



*Antonio Vieira dos Santos* registra peças afro-brasileiras e marcas de fandango, tais como o lundum, o batuque, a chula, o desterro, o vilão, a tonta e o chico. Possivelmente originário da ilha de Santa Caratina, pouco se sabe sobre a peça denominada desterro. A chula, bastante comum em Portugal, é mencionada no sul do Brasil durante o século XIX como dança sapateada.

**VILÃO, CANÁRIO:** geralmente definidas como peças instrumentais, também são relacionadas a coreografias com os mesmos nomes. Na Península Ibérica, desde o século XVII, o vilão, ou villano, é associado ao refrão popular "Al villano se le dán / la cebolla con el pan". No Brasil, existem evidências de que o vilão já estava incorporado aos fandangos do litoral paranaense no início do século XIX. A coreografia do canário envolvia o sapateado ágil e vigoroso. Existem ainda hoje no litoral sul do Brasil e no interior paulista várias coreografias sapateadas, cuja origem talvez pudesse ser relacionada ao canário, tamanha era a sua popularidade nos domínios ibero-americanos durante o século XVII.

**MARINÍCOLAS:** trata-se de uma paródia da célebre canção *Marizapalos*, que sobrevive em várias fontes ibéricas e latino-americanas. Mattos satiriza aqui as preferências sexuais de um alto funcionário do tesouro português, retendo várias expressões do original — às vezes versos completos. A identificação foi feita apenas em 1990 por Heitor Martins.

**AY VERDADES QUE EN AMOR, AY DE TI POBRE CUIDADO:** tonos humanos citados ou usados como mote para a composição de novos poemas por Mattos.

**A MINHA NERINA GOSTA DOS MEUS AIS:** modinha árcade luso-brasileira. O musicólogo Gerard Béhague atribuiu a autoria do texto dessa peça ao mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, conhecido tocador de viola e improvisador de modinhas. O *códice para saltério de Antonio Vieira dos Santos* também apresenta versão musical desta modinha.

**A SAUDADE QUE NO PEITO, NINGUÉM MORRA DE CIÚME:** modinhas brasileiras do final do século XVIII. Ao contrário das modinhas árcades, as modinhas brasileiras apresentavam texto coloquial e expressões idiomáticas afro-brasileiras. Além do fraseado melódico em contratempo ou ligeiramente fora do pul-



so, a música caracterizava-se pelo toque “rasgado” e pelo uso de ritmos e acompanhamentos sincopados. A rítmica do lundum aparece notavelmente na modinha *Ninguém morra de ciúme*. Talvez não por coincidência, a modinha *A saudade que no peito apresenta* o mesmo padrão rítmico do desterro.

### Instrumentos

A maior parte do repertório apresentado neste programa provém de fontes para a viola de cinco ordens, instrumento também conhecido como guitarra barroca, verdadeiro ancestral da “viola caipira” brasileira. Além da viola, os arranjos do grupo Banza empregam uma formação instrumental que poderia ser encontrada na Bahia do final do século XVII, incluindo o machete, a bandurra, a tiorba, o violino, flautas de diversos tipos, pandeiro e vários instrumentos afro-brasileiros, como o berimbau, o djembe e o bala, ou balafon. O uso desses instrumentos é justificado pelas menções em Mattos e, na ausência destas, pelas citações de outros autores da época — Domingos do Loreto Couto e José Mazza, por exemplo — e ainda pela iconografia luso-brasileira do período.

Os instrumentos musicais aqui utilizados pertencem a dois grupos principais: os europeus e os afro-brasileiros. Entre os instrumentos europeus, o violino barroco, o traverso (flauta transversal de madeira) e a bandurra (uma espécie de bandolim ibérico, com cordas de tripa) ocupam-se principalmente das melodias. A harmonia e a linha do baixo ficam a cargo das violas, do machete (viola de pequenas dimensões e tessitura aguda) e da tiorba (instrumento de tessitura grave da família do alaúde). Os instrumentos afro-brasileiros tem uma função geralmente rítmica, como o djembe, o talking-drum e o berimbau, e às vezes também melódica, como no caso do balafon (o ancestral da marimba). Alguns instrumentos de percussão europeus também são usados na base rítmica, como o tambor provençal e o pandeiro, que no Brasil passaram a ser utilizados especialmente nas folias do divino.



# A VIOLA, \*\*\*\*\* A GUITARRA

WAGNER CAMPOS

Segundo a mitologia grega, Hermes<sup>1</sup> teria sido o inventor do primeiro instrumento musical de cordas dedilhadas, a lira. Ainda, segundo a lenda, Apolo, deus da música e da arte do arco-e-flecha, então encantado com o som do instrumento, teria trocado tudo o que tinha por ele.<sup>2</sup>

Referindo-se também à antiga lenda, Juan Bermudo, no capítulo XXXVI de seu tratado *Declaración de instrumentos musicales*, publicado em Osuna em 1555, escrevendo sobre a origem da vihuela, diz:

*"Quiem fue el inventor primero dela vihuela? Responde, que Mercurio, y la hallo en la manera figuiente. Como el rio Nilo, dizem, falgava muchas vezes fuera de madre, ala buelta que mēgua dexailos câpos muchos animales muertos entre los quales quedo una tortuga, o galapago, Como este animal fe pudrie, y fe quedafen los niervos eftirados: fueron heridos los dichos niervos por Mercurio, y hizieron fonido harmonico. Ocafiunado de este hecho el dicho Mercurio: hizo la vihuela, y diofela a Orpheo: porque era muy eftudioso en la Mufica. La vihuela que Mercurio invēto: tuve quatro cuerdas, y Orpheo la perfecciono."*

Citando uma variante da lenda, D.E.M. em seu método *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro*, publicado em Madri no ano de 1881, diz que a guitarra teria sido inventada por Mercúrio, que a deu a Apolo em troca de um rebanho de bois. Apolo, já possuidor de uma cítara, a cedeu então a Orfeu, que teria dito:

*"Es un instrumento en el cual suenan tantas voces cuantas son las cuerdas de que se compone."*

<sup>1</sup> Nome grego de Mercúrio. Uma das doze divindades do Olimpo, filho de Júpiter e Maia, nascido no monte Cilene, na Arcádia.

<sup>2</sup> De acordo com a lenda, Mercúrio rouba parte dos rebanhos guardados por Apolo, que, ao descobrir o feito, o conduz a Júpiter, que o obriga a devolver os animais. Apolo, no entanto, encantado com o som do instrumento inventado por Mercúrio, dá-lhe o gado em troca da lira.



Apesar do caráter poético atribuído, considera-se hoje a possibilidade de os instrumentos de cordas serem derivados do arco de caça, utilizado pelo homem desde os seus primórdios. Assim é que Homero, em seu clássico *Odisséia*, conta que o herói Ulisses, ao experimentar seu arco perante os pretendentes de Penélope, pulsa a corda produzindo uma nota musical, só igualada pelo cantar de um pássaro:

*"... Mas o engenhoso Ulisses, já tendo examinado o grande arco — qual um hábil citarista e cantor, facilmente estende com a cravelha nova uma corda feita com a tripa retorcida de uma ovelha, que antes prendera de um lado e de outro: deste modo, sem esforço algum, armou Ulisses o grande arco. Em seguida tangeu a corda com a mão direita produzindo um som tão belo, só semelhante ao canto de uma andorinha".*

Emilio Pujol, discutindo as origens da guitarra em conferências realizadas em Londres, Paris, Barcelona, Buenos Aires e Montevidéu,<sup>3</sup> respectivamente nos anos de 1928, 1929 e 1930, disse:

*"...según la Mitología antigua, tendrían su origen en la lira, cuya invención atribuyen los griegos a Hermes; los egipcios, a Thoth Trismégiste, y los hebreos a Jubal. Pero basándonos en investigaciones científicas, encontramos que los instrumentos de cuerdas pulsadas conocidos por las más lejanas civilizaciones del Antiguo Oriente, se dividen en dos grupos. Los unos, provistos de un mango más o menos largo, a fin de obtener de cada cuerda varias notas, como ocurre en la guitarra o el violín; los otros, sin mango alguno, dejando que las cuerdas vibraran en toda su extensión, como la cítara o el arpa".*

Certo é que desde a mais remota antigüidade instrumentos de cordas já eram utilizados, tendo seus remanescentes recebido durante a Idade Média e a Renascença a denominação geral de "viola". Atribui-se a este termo, comum a todo o romançário, um sentido onomatopaico, procedente do occitano an-

<sup>3</sup> Publicado em seu livro *La guitarra y su historia*, editado em Buenos Aires, s/d.



tigo “viula”,<sup>4</sup> 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”,<sup>5</sup> significando “piar”, assim como no latim vulgar do século XI, os termos “vidula”, “vitula” e “fitola”.<sup>6</sup>

*“Alcuns hòmens an subtilea en parlar (...), altres en sonar la viula...”<sup>7</sup>*

Diz-se, então, que o termo “viula”, tanto quanto suas variantes, adaptou-se facilmente nas línguas modernas, como nas nórdicas “fiele” e “fele”, no alemão “videl”, no francês “vielle”, no inglês “violl”, no espanhol “vihuela”, e em nossa forma conhecida, no italiano e no português “viola”.

Diz-se também que, com o mesmo sentido imitativo, de caráter onomatopaico, o termo passa a ser aplicado a instrumentos de cordas, procurando dar aos cordofones a mesma dimensão melódica atribuída aos instrumentos de sopro:

*“O cembalo dá lugar ao saltério e a doce viella não permite que adormeçam brandamente os olvidos dos homens”.<sup>8</sup>*

<sup>4</sup> J. Corominas, em *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid - 1954. A. Buarque de Holanda Ferreira, em *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro - 1986.

<sup>5</sup> (“Silbar”, “Piular”). Citado por Ramón Andrés, em *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona - 1995.

<sup>6</sup> 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.” Alceu Maynard de Araújo, em seu livro *Folclore Nacional*, publicado no Rio de Janeiro em 1964, escreve: “No baixo latim encontramos: vidula, vitula, viella ou fiola, mas nenhum destes vocábulos serviu para designar a nossa viola. Tratava-se de um violino pequeno, um tetracórdio. Era a viola de arco, uma espécie de rabeca.”

<sup>7</sup> Ramon Lull (1235-1315), em seu *Libre de contemplació de Déu*.

<sup>8</sup> Guillaume de Castillon (século XII), em seu poema “La Alexandreis”. Aqui o termo “viella” aparece como uma variante.



As 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, no entanto, que em sua origem oriental a viola 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 desse instrumento, em um manuscrito mozárabe do Apocalipse, conservado na Biblioteca Nacional de Madrid, provavelmente escrito em meados daquele século.

Atribui-se aos primeiros arcos uma forma curva, apresentando pequeno tamanho, de construção muito rudimentar, estilizando-se com o tempo, adquirindo, já no século XI, maiores proporções. No século XII, de acordo com as esculturas em pedra existentes no *Pórtico de la Glória* da Catedral de Santiago de Compostela, o instrumento apresenta caixa de ressonância e braço independentes, tendo a caixa um formato que remete levemente ao tradicional formato de “oito” conhecido posteriormente. No século XIII, Hyeronimus de Moravia, em seu *Tractatus de Musica*, registra a utilização de três afinações distintas para o instrumento, atestando assim a sua larga presença na Península Ibérica:





Aludindo sobre a antiguidade da viola em Portugal, Ernesto Veiga de Oliveira em seu livro *Instrumentos musicais populares portugueses*, publicado em Lisboa em 1966, escreve:

*"As violas e seus congêneres<sup>10</sup> 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;"*

Importante 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 de cinco ordens do período barroco.

Em termos documentais sabe-se que o fabrico de violas<sup>11</sup> em Portugal, sobretudo em Lisboa, remete ao século XV, onde se tem notícia, desde 1424, de um profissional artesão chamado Martins Vasques Coelho:<sup>12</sup>

*"...vassalo de El-Rei, que habitava numa herdade aforada pelo convento de São Domingos, sita em frente de Santa Maria da Escada, em Lisboa".*

Sobre o assunto, inúmeras outras fontes existentes informam sobre a presença da viola em Portugal desde o século XV, tornando-se com o tempo o principal e mais importante instrumento musical do país, presente nos mais diversos momentos da vida cotidiana.

<sup>10</sup> Se utilizarmos como fonte, por exemplo, as iluminuras existentes nas *Cantigas de Santa Maria*, do século XIII, podem significar tanto instrumentos de arco quanto de mão.

<sup>11</sup> Considerando a primeira metade do século XV, entende-se ainda que as "violas" em questão possam ser tanto instrumentos de arco quanto de mão.

<sup>12</sup> Citado por Brito Rebelo, em *Curiosidades musicais, um guitarreiro do XV século*, publicado em *A arte musical*, 1912 - Lisboa.



Em documento existente em Portugal, datado de 1459, foi encontrada a *Reclamação dos Procuradores da Cidade de Ponte de Lima*,<sup>13</sup> referindo-se a uma exposição feita às cortes de Lisboa queixando-se ao rei D. Afonso V dos malefícios que “por causa das violas”<sup>14</sup> se sentiam por todo o reino, alegando que certas pessoas se serviam do instrumento para, tocando e cantando, mais facilmente roubarem as casas e dormirem com suas mulheres, filhas e criadas.

*“Ajuntãse dez e dez homẽs E leuom hua viola E tres e quatro estam tamgendo E cantando E os outros Entom escallam as cassas E Rouba os homẽs de suas fazemdas, E outros que tem mãas mulheres E mãas filhas ou criadas como ouuem tanger a viola vemlhes deffechar as portas e dormem com ellas. E quando se espedem leuom alguma coussa.”*

Como consequência, ordena El-Rei que quem fosse achado de noite com viola “ou outro instrumento de tanger” pela cidade fosse preso e perdesse a viola e as armas e “vestidos” que trouxesse, os quais seriam para os que o prendessem, sendo as armas para o alcaide<sup>15</sup>.

João de Freitas Branco, em seu livro *História da música portuguesa*, publicado em Lisboa em 1995, refere-se a 26ª. Constituição do Sínodo<sup>16</sup> do Porto, de 1474, proibindo que se realizassem nas vigílias das igrejas jogos, momos,<sup>17</sup> cantigas ou bailes:

<sup>13</sup> Citado por M. J. da Cunha Brito, em *O arqueólogo português – Os pergaminhos da Câmara de Ponte de Lima*, publicado em Lisboa em 1910.

<sup>14</sup> Considerando a segunda metade do século XV, o instrumento em questão pode ser uma vihuela da mano.

<sup>15</sup> Citado por Mário Sampaio Ribeiro em, *As guitarras de Alcácer e a guitarra portuguesa*, publicado em Lisboa em 1936.

<sup>16</sup> Hildebrando Lima e Gustavo Barroso, em seu *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, publicado no Rio de Janeiro em 1939, escrevem: “Assembléia de párocos e de outros padres, convocada por ordem de seu prelado ou de outro superior.”

<sup>17</sup> Frei Domingos Vieira, em seu *Thesouro da língua portuguesa*, diz que “momo”, do latim “momus”, significa: “Representação mímica, expressão de um drama por meio de linguagem gesticulada. Farsa satyrica, a que os antigos davam o nome de arremedilho.”



*"... ou que se tangessem sinos nem campanas, nem órgãos nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento".*

Em relação à popularidade do instrumento, utilizado pelos mais diversos segmentos sociais, Antonio Ribeyro Chiado, em seu *Auto da Natural Invenção*<sup>18</sup>, apresenta uma personagem-ator negro, tocador de guitarra e responsável pela execução da parte musical de uma companhia de teatro ambulante. Tendo sido então postas em dúvida suas habilidades artísticas pelo dono da casa contratante do espetáculo, as personagens travam o seguinte diálogo:

Dono: Por que entraes?  
Negro: Para tanger e cantar.  
Dono: Sois negro Orfeo?  
Nam creio que sois cantor;  
hã-mo de jurar o autor.  
Isto quero agora ver  
e hei-vos d'ouvir tanger  
e mais cantar, meu senhor.  
Autor, quereis cá chegar?  
Autor: Quem me quer?  
Dono: Nam se espante:  
conheceis êste galante?  
Autor: Si, senhor, que há de cantar.  
Dono: Mandai-lhe vir um discante,<sup>19</sup>  
que isto hei d'exprimentar.

<sup>18</sup> Sem data conhecida de publicação. Sabe-se, no entanto, que foi representado na presença de D. João III (1502-1557).

<sup>19</sup> Entre 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. Também, mais especificamente, passa a designar espécies de cordofones pequenos, de tessitura aguda, sendo o termo discante utilizado em Portugal à época para designar até mesmo instrumentos como o banza.



Negro: Nam, que eu trago aqui guitarra. (...) <sup>20</sup>

Aqui tange e canta o Negro um vilancete... <sup>21</sup>

Um aspecto importante deste diálogo diz respeito à utilização do termo “guitarra”, sendo este utilizado genericamente pelos europeus, já em meados do século XV e em diante, <sup>22</sup> para designar vários instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo, a julgar pela gravura que ilustra o frontispício da primeira edição do *Auto da natural invenção*, o banza. <sup>23</sup>

Ainda em termos de registro, João Brandão em seu *Tratado da magestade, grandeza e abundância da Cidade de Lisboa na segunda metade do século XVI* <sup>24</sup>, referindo-se a levantamento estatístico realizado em 1552 naquela cidade, informa sobre a existência de cerca de 15 fabricantes de viola, <sup>25</sup> bem como de outros dez fabricantes de cordas. Sabe-se ainda que na região norte do país estes instrumentos eram fabricados por uma indústria localizada na então Vila de Guimarães, composta de várias oficinas especializadas na construção de instrumentos de cordas.

<sup>20</sup> A julgar pela comparação feita pela personagem, diferenciando hierarquicamente um discante de uma guitarra, o instrumento em questão se trata provavelmente de um de mais amplos recursos técnicos, incluindo dimensão e tessitura.

<sup>21</sup> Vilancete: gênero de cantiga popular da Península Ibérica, cantada em espanhol ou português, o termo deriva da palavra “vilão”, significando homem de vila (da rua), ou seja, do povo. Pe. Raphael Bluteau, em seu *Vocabulário Portuguez e Latino*, escreve: “Som que se faz em instrumentos de corda.”

<sup>22</sup> Pe. Raphael Bluteau, em seu já citado *Vocabulário Portuguez e Latino*, registra, sem diferença: “Viola. Guitarra.”

<sup>23</sup> Instrumento de origem africana, de quatro ordens de cordas simples e caixa redonda, conhecido em Portugal desde o início do século XVI. Sobre o instrumento, Domingo Prat, em seu *Diccionario de Guitarristas*, publicado em Buenos Aires em 1934, escreve: “Se llama Banza, una espécie de guitarra que usam los negros y que produce sonidos monótonos y desagradables. Su construcción es grossera y primitiva....”

<sup>24</sup> Citado por José Ramos Tinhorão, em *História social da música popular brasileira*, publicado em São Paulo em 1998.

<sup>25</sup> Podendo significar tanto guitarras quanto vihuelas.



E Cristovão Rodrigues de Oliveira, em *Sumário em que brevemente se contém algumas cousas que há na Cidade de Lisboa*, publicado no ano de 1938 em Lisboa, referindo-se ao século XVI, confirma a existência naquela cidade de 16 violeiros e *"homens que fazem cordas de viola"*.<sup>26</sup>

Assim é que, a partir da segunda metade do século XVI em Portugal,<sup>27</sup> um instrumento com a característica forma de oito, de caixa alta, boca redonda, braço de médio tamanho, com dez cordas agrupadas em cinco ordens duplas, presas em um cavalete colado sobre um tampo, encontra-se amplamente difundido. Designado correntemente de viola, sua utilização generaliza-se em contextos mais populares, ou no dizer de Ernesto Veiga de Oliveira:

*"... em festas rurais e de rua, ao serviço de amores, aventuras, devaneios e folias, a entreter lazeres e saudades, serenatas e mundanidades, mais ou menos sérias ou frívolas"*.<sup>28</sup>

O ano de 1572 registra em Portugal o *Livro dos regimêtos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa*,<sup>29</sup> no qual dá um registro detalhado da fabricação de violas no país à época:

*"E o official do ditto officio que tenda houuer de ter fa-raa hũa viola de seis ordês de costilhas de pao preto ou vermelho laurada de fogo muito bem moldada e laurada, tampão e fundo de duas metades - ss - junta pelo meo muita bem feita e marchetada cõ hũ marchete de oito e outro de quatro muito bem feitos, e pelo pescoço arriba*

<sup>26</sup> Citado por José Alberto Sardinha, em seu livro *A viola campaniça, o outro Alentejo*, publicado em Vila Verde no ano de 2001.

<sup>27</sup> Considerando a época, registra-se em Portugal a já existência de instrumentos com cinco ordens de cordas, como por exemplo o único exemplar que chegou até nossos dias, a famosa guitarra de Belchior Díaz, construída no ano de 1581, pertencente hoje à coleção do Royal College of Music, de Londres, também chamada de viola requinta em Portugal.

<sup>28</sup> *Instrumentos musicais populares portugueses*.

<sup>29</sup> Publicado por Vergílio Correa, em Coimbra, no ano de 1926.



leuara hũ rotolo ou hũa trema cõ hũas encaixaduras cõ seus remates e seraa grudada cõ grude de pexe, fundo e tampão, e seraa forrada por dentro co forros de panno: Item faraa hũ laço de talha fundo ou raso muito bem feito: Item regrara muito bem a dita viola e a alimpara e per esta manr.<sup>a</sup> seraa acabada: Item encordoara a dita viola muito bem segundo pertencer ao tamanho della, e apontara e afinara de maneira que possão nella tanger: Item mandão que os violeiros que tenda teuerem que fação as violas de seis ordẽs de duas costilhas, e seião forradas cõ pions ou lenços. e os laços dellas de talha seião de folha. e se os quizerem fazer no tampão seião forrados de purgaminho:<sup>30</sup>

O instrumento aparece também registrado na *Chronica de El-Rei D. Sebastião*, escrita em 1586 por Fr. Bernardo da Cruz<sup>31</sup> e publicado em Lisboa no ano de 1837, por Alexandre Herculano e Dr. A. C. Payva, onde narra o episódio de Alcácer-Quibir<sup>32</sup>, ocorrido em 1578 na África, envolvendo os exércitos de Portugal e Marrocos, sendo o último liderado pelo sultão Mulei-Maluco. Sobre o sultão, Bernardo da Cruz, no capítulo XXIII, o descreve como homem culto, civilizado, conhecedor de vários idiomas e dono de muitos talentos, dominando as artes da poesia, dança e música, incluindo diversos instrumentos:

<sup>30</sup> Importante notar que o texto do Regimento, ao citar viola de seis ordens de cordas, se refere certamente à vihuela.

<sup>31</sup> D. Frei Bernardo da Cruz (1541-1579) foi o único dominicano a ascender ao cargo de reitor da Universidade de Coimbra, exercendo-o entre os anos de 1541 a 1543. Foi também o primeiro de vários reitores a estar ligado ao Tribunal do Santo Officio e foi encarregado pelo Cardeal Infante D. Henrique de estabelecer a Inquisição em Coimbra. Em sua *Chronica*, Frei Bernardo da Cruz, que acompanhou a expedição de D. Sebastião (1554 - 1578) à África, deixou um relato preciso das batalhas travadas no Marrocos, descrevendo minuciosamente alguns de seus cruciais momentos.

<sup>32</sup> A batalha de Alcácer-Quibir aconteceu em uma aldeia chamada Suaken, próxima a Al-Kasr al-Kebir, no Marrocos, norte da África, travada entre os portugueses e os mouros de Marrocos, liderados, respectivamente, por D. Sebastião (1544 -1578) e o sultão Ahmed Mohammed de Fez, resultando na derrota do exército português e na morte de D. Sebastião.



*"...e era Mulei-Maluco de tanto engenho, que aprendeo a lingua Turcesca, Latina, Italiana, Franceza e Espanhola, lendo e sabendo muitas historias nellas escritas, em que aprendeo muita discrição e primor de palavras e cortezias, dinas de hum príncipe mui cortesão; mas por que lhe não ficasse alguma manha que não tentasse aprender, deo-se á poesia, e em as línguas que tinha sabido fazia muitos versos e sonetos de muita suavidade de palavras e gravidade de sentenças, acrescentando a isto ser muito musico, dançador, tangedor de tecla, de viola e alaúde, com outros instrumentos que os christãos usaõ, fazendo-o com*

Sobre sua morte, Frei Bernardo da Cruz em sua *Chronica* escreve: *"O primeiro que cometteo, e o derradeiro que acabou, foi elrei dom Sebastiam de gloriosa memória, cujas façanhas, feitas com sua mão, foraõ taes que em certa maneira ficarão viciadas, por se ver claramente que nenhum fim elle tivera naquella temerária batalha, senão conclui-la com a força de seu braço, com o qual até a morte não cessou de pelejar, deixando magoa aos cristãos de se perder tal esforço por mãos conselhos, e espanto aos mouros pelo estrago que nelles aquelle dia fez."* O conflito teve origem em 1576 com a deposição do sultão Mulei Maamede pelo sultão Mulei-Maluco, constituindo uma ameaça para a segurança das costas portuguesas e para o comércio entre o oriente, Guiné e Brasil, motivando então a intervenção de Portugal. Partindo de Lisboa em oitocentos navios, no dia 25 de junho de 1578, o exército de D. Sebastião segue viagem para Tanger e Arzila, e de lá para Larache, por terra, a caminho de Alcácer-Quibir, chegando no dia 27 de julho, onde se dá a batalha com o numericamente maior exército de Mulei-Maluco em 4 de agosto. A morte de D. Sebastião provoca uma crise política que põe em risco a independência de Portugal, devido ao fato de el-rei não ter deixado herdeiros, resultando na perda do trono para Felipe II da Espanha. Ainda, dá início a um movimento místico-secular que se inicia já na segunda metade do século XVI, denominado sebastianismo, ocasionado pelo inconformismo popular com aquela situação política, traduzida pela expectativa e crença do povo na ressurreição do rei morto vindo em salvação de Portugal, libertando o país do jugo estrangeiro. O movimento sebastianista também teve reflexos no Brasil em fins do século XIX e início do XX, refletindo, por exemplo, os eventos históricos acontecidos na Pedra Bonita e Canudos, na Região Nordeste, pregando, igualmente, que D. Sebastião retornaria da morte, desta vez para restaurar a monarquia no Brasil, contra o recém-inaugurado governo republicano. Considerado símbolo da nacionalidade portuguesa, sobre el-rei D. Sebastião, José Mattoso em seu livro *História de Portugal*, publicado em Lisboa, s/d, escreve: *"Senhor da sua vontade, não encontrou quem soubesse evitar a sua ida a Marrocos em 1578. A sua valentia física e a preparação militar pessoal não lhe deram qualidades de comando em campo, de que precisava. Por isso se ficou na jornada de África."*



*tanta arte e melodia, que punha espanto a toda Berberia, por nisso fazer ventagem a todos os mouros, pouco acostumados a estas artes".*

Ainda, no capítulo LXXV, Bernardo da Cruz, referindo-se aos muitos "sinais que houve do infeliz sucesso del-rei e do seu desbarate", cita o músico português Domingos Madeira, que cantou uma vez durante a jornada pelo mar um romance,<sup>33</sup> acompanhando-se à viola,<sup>34</sup> sendo o fato encarado como um mau presságio, um prenúncio do que viria a ocorrer:

*"...Outro cuja significação não se engeitou, foi, que indo hindo pelo mar Domingos Madeira, musico del-rei, cantando-lhe, e tangendo em huma viola, começou de cantar hum romance: Ayer fuiste rey d'Espana: hoy no tienes un castillo: tanto foi isto tomado em mão agouro, que logo Manoel Coresma lhe disse deixasse aquella cantiga triste, e cantasse outra mais alegre".*

Quatro anos depois, o relato de Bernardo da Cruz é complementado pelo do secretário do abade Dom Jean Sarrazim, o frei francês Philippe de Caverel, religioso de Saint-Vaaz, narrando a viagem que o embaixador fez à corte de Filipe II em Lisboa no ano de 1582, no qual discorre sobre a lenda das "dez mil guitarras"<sup>35</sup> encontradas no campo de batalha de Alcácer-Quibir:

<sup>33</sup> Os romances eram textos musicados geralmente cantados com acompanhamento de vihuela. Primeiramente, na baixa Idade Média, designava a língua falada pelo povo, também conhecido como baixo latim, em contraste com o latim falado pelos nobres e clérigos. Menéndez Pidal, em seu livro *Flor Nueva de Romances Viejos*, publicado em Madri em 1938, define: "poemas épicos-líricos breves que são cantados ao som de um instrumento, seja em festas dançantes, seja em reuniões ensejadas para o recreio simplesmente, ou para o trabalho comum". Derivado das epopeias e gestas medievais, com o passar dos tempos o romance adquire novas formas. No Brasil registra-se ainda hoje a permanência de vários romances na quase totalidade das regiões do país, tendo como característica também o ser acompanhado pela viola.

<sup>34</sup> Possivelmente, uma vihuela ou uma guitarra de quatro ordens de cordas.

<sup>35</sup> Queiroz Veloso, em seu livro *D. Sebastião*, publicado em Lisboa no ano de 1935, escreve: "É corrente a afirmação de que entre os despojos da batalha se encontraram dez mil gui-



*"Foi encontrado nos despojos do campo de batalha do Rei D. Sebastião de Portugal, depois dos combates, nos quais ele foi derrotado pelo Rei de Fez e do Marrocos, cerca de dez mil guitarras, coisa notável que alguns justificavam dizendo que os portugueses engajados cantavam o seguinte refrão: "os castelhanos matam os toros, os portugueses matam os mouros." 36*

Fruto de uma bela e romântica lenda que percorreu todo o sul de Portugal, claro é que o evidente exagero do frei francês, citando *"dez mil guitarras"*, não denota outra coisa senão a popularidade que o instrumento desfrutava em Portugal à época, sabidamente generalizado em todo o país. Tanto é que Philipe de Caverel registra em sua crônica:

*"Os Portugueses são grandes amantes de suas guitarras."*

Por outro lado, Souza Viterbo<sup>37</sup>, na *Apreciação crítica* que introduz o segundo volume do *Cancioneiro de músicas populares*, de Cesar das Neves,<sup>38</sup> publicado no Porto em 1895, interpreta como algo negativo a história contada e interpretada por Caverel:

*"Dir-se-hia que eram estas (as dez mil guitarras) as suas*

---

tarras. Ainda que todos os aventureiros e fidalgos levassem um desses instrumentos – o que parece inverossímil – nunca poderiam atingir a quarta parte." Sobre o contingente de homens envolvidos na batalha de Alcácer-Quibir, Frei Bernardo da Cruz, em sua já citada crônica, escreve: "...começou el-rei a ajuntar gente, e se fez numero de quatorze mil infantes: havia mais mil e quinhentos de cavallo, assi acubertados, como ligeiros, excepto mil e quinhentos gastadores, e outra gente de serviço, que fez numero mais de vinte e cinco mil homens, que përa jornada tão comprida, onde todas as cousas necessárias haviaõ de passar por mar, foi grande exercito".

<sup>36</sup> Citado por Mario Sampayo Ribeiro em seu livro *A guitarra de Alcácer e a guitarra portuguesa*, IV volume de *Achegas para a história da música em Portugal*, publicado em Lisboa em 1936.

<sup>37</sup> Francisco Marques de Souza Viterbo (1846-1910), historiador português, publicou, entre outros, diversos estudos sobre música.

<sup>38</sup> Cesar Augusto Pereira das Neves (1841-1920), pesquisador português, publicou no Porto, além do referido *Cancioneiro de músicas populares*, o *Methado elementar de violão*, no ano de 1878, entre outros livros sobre música.



armas de combate. Não é este, porém, o único absurdo que o sr. Coverel edita tão levemente por conta própria, querendo porventura amesquinhar-nos, quando não faz senão pôr em relevo a sua falta de critério. É certo todavia que os documentos dão-nos notícia de bastantes músicos que lá ficaram estirados, embalando nas últimas harmonias guerreiras o somno trágico da morte. De não menos de cinco charamellas mortos encontramos nós notícia pelas mercês concedidas às viúvas e filhos. Um d'elles, Luis Jaquez, era o charamella-mór e tinha sessenta e tantos réis d'ordenado. Antão Rodrigues, atabaleiro, também lhe fazia companhia."

Certo é que Souza Viterbo, na referida *Apreciação crítica*, dá valiosas informações sobre o músico tocador de viola Domingos Madeira, dizendo:

*"Domingos Madeira também foi dos que ficaram captivos em Alcacer, libertando-se á sua custa. Parece que era homem de alguns bens de fortuna; pelo menos possuía numerosa família; não menos de cinco filhos e quatro irmãs. Parece também que era musico de fama e merecimento. Filippe II o mandou vir de Torres Vedras para Lisboa, fazendo-lhe por esse motivo algumas mercês."*

E cita ainda um documento histórico intitulado *Doações L.º 15.º*, conservado na Torre do Tombo, em Lisboa, que atesta o caso ocorrido:

*"Dom Felipe &e faço saber aos que esta minha carta virem que avendo respeito aos serviços de Domingos Madeira, meu musyco de camara, e a ir na jornada de Africa com ho senhor Rey Dom Sebastião, meu sobrinho, que sancta gloria aja, e se hachar na Batalha d Alcacere, onde foi catiuo e se resgatar a sua custa e se vyr por meu mandado de Torres Vedras com sua casa, molher, cinco filhos e quatro irmãs, viuer a esta cidade de Lisboa pera servir ao cardeal archedutue, meu muito amado e prezado sobrinho e irmão, he há continuação de seu seruiço e a sua pobreza e asy a vaguarem por falecimento de Jeronimo Carualho, seu sogro, LR rs (noventa mil rs) que tynha de tença cada ano e elle ser seu herdeiro per ren-uciação que nelle fez*



*Miguel Perdigão, ey por bem e me praz de fazer merce ao dito Domingos Madeira de coremta mill rs de tença cada ano pellos LR rs que asy vagarão pello dito seu sogro, os quaes R rs (40 mil reaes) de tença começara a vemcer de xxij dias dagosto deste ano presente de bc lxxb (1586) em diamte, em que lhe fiz esta merce, a quall lhe asy faço alem das mais merces que lhe jaa tenho feito pellos mesmos respeitos, e por tanto mmdo a Dom Fernando de Noronha, conde de Lynhares, do meu cancelho do estado e vedor de minha fazenda, que lhas faça asemtar no Livro della e do dito tempo em diamte despachar cada ano em parte homde delles lhe seão bem paguas, e por firmeza de todo lhe mãdey dar este por mim asynado e asellado do meu sello pemdemte. Antão da Rocha a fez en Liboa a xx doutubro, ano do nacimiento de nosso Senhor Ihũu xpo de jbc lxxxv (1585), e eu Manuel d Azevedo o fiz escrever”.*

E sobre o assunto, José Alberto Sardinha, em seu livro *A viola campaniça, o outro Alentejo*, publicado em Vila Verde no ano de 2001, cita, sem informar a fonte:

*“Aliás, já antes da fatídica jornada, D. Sebastião exibira perante Filipe II de Espanha, no Mosteiro de Guadalupe, durante as festas de Natal de 1576, menestres portugueses, cantores e tangedores, entre os quais os tocadores de viola Manuel de Vitória e Alexandre Aguiar, este natural do Porto.”*

No século XVII, “*Autos do Definitório*”<sup>39</sup>, documento escrito no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra<sup>40</sup>, Definição 64<sup>a</sup>, saída da Mesa do Definitório, em 25 de maio de 1605, regula sobre a proibição dos clérigos de tocar viola e outros instrumentos de cordas, aludindo sobre o caráter pouco abonador de tal prática, objeto de inúmeras reclamações das autoridades:

<sup>39</sup> “Autos do Definitório do Cap.o geral q se celebrou em o m.º de S.ª Cruz o anno de 605”.

<sup>40</sup> Citado por Ernesto Gonçalves Pinho, em seu livro *Santa Cruz de Coimbra: centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, publicado em Lisboa em 1981.



"Por auer deuacidad em tanger uiolas, citharas, bandurrias, co m.<sup>to</sup> scandalo dos seculares, de q̃ nos fizeraõ queixas, mãdamos q̃ nhũ Religioso da nossa ordem uze dos tais instrum.<sup>tos</sup> em nhũ lugar sob pena de culpa graue, aqual o Prelado sabendo executara sob a mesma pena. O q̃ não entendemos nos grãias e quintas da(s) portas adentro."

E no início do século XVIII, Pe. Raphael Bluteau,<sup>41</sup> em seu *"Vocabulario portuguez e latino"*, publicado em Coimbra e Lisboa entre os anos de 1712 e 1727, assim descreve o instrumento:

"Infrumento mufico de cordas. Tem corpo concavo, cof-tas, tampo, braço, espelho, cavallette para prender as cordas, & pastana para as dividir, & para as pôr em proporção igual, tem onze trastos, 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. Ha violas de cinco requintadas,<sup>42</sup> violas de cinco sem requintes, violas de arco, &c. Chamaõlhe commummente Cithara, polloque o infrumento, a que os Latinos chamaraõ Cithara, podia fer muito diverfo do que chamamos viola."<sup>43</sup>

O ano de 1752 registra a publicação em Lisboa de um tratado de viola intitulado *Liçam instrumental da viola portuguesa ou de ninfas, de cinco ordens*, de João Leite Pita de Roche. O livro em questão aborda os rudimentos técnicos

<sup>41</sup> Pe. Raphael Bluteau (1638-1734) foi Clérigo Regular, Doutor em Teologia e Qualificador do Tribunal da Inquisição de Lisboa.

<sup>42</sup> Requintada, ou seja, que utiliza, em instrumentos de cordas duplas, uma corda mais fina como par do bordão (baixo), afinada oitava acima deste.

<sup>43</sup> 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." 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." Tomás Borba e Fernando Lopes Graça em seu *Dicionário de música*, publicado em Lisboa em 1958, escrevem: "Ins-



do instrumento, sendo na verdade uma tradução quase literal do método do guitarrista e músico espanhol Juan Carlos Amat, *Guitarra española de cinco ordenes*<sup>44</sup>, publicado em Lérida no ano de 1626.

No ano de 1789 é publicado em Coimbra o mais importante método para o instrumento, o *Nova arte de viola*<sup>45</sup>. De acordo com seu autor, Manuel da Paixão Ribeiro:

*"Sendo a viola hum infrumento tão eftimavel, e que bem aparelhado não tem inveja ao melhor Manicórdio (com tanto, que feja feita com a porporção devida, e executada por artifice habil, e perito das fuas Regras)."*

trumento de cordas. Tem etimologicamente a mesma origem da vielle 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, violinha 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: mi<sup>4</sup>, si<sup>3</sup>, sol<sup>3</sup>, ré<sup>3</sup>, lá<sup>2</sup>, mi<sup>2</sup> (de cima para baixo). Nem todas as violas de arame têm esta última corda, ou, melhor, esta parelha de cordas, que, como as duas imediatamente superiores, é constituída por um bordão e uma corda metálica afinada à oitava."

<sup>44</sup> "Guitarra española de cinco ordenes la qual ensenã de templar, y tañer rasgado todo los puntos...". O livro de Amat é o mais antigo método para guitarra de cinco ordens que se conhece, tendo sido publicado primeiramente entre os anos de 1586 a 1596. Desta primeira edição nenhum exemplar sobreviveu aos dias de hoje.

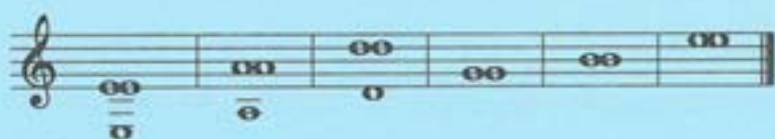
<sup>45</sup> "Nova Arte de Viola para acompanhar com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica."



E justificando a publicação de seu livro, diz:

*"A viola tem perdido muito da sua estimação, por não haver hoje quasi peffoa alguma, que fé não jacte de a saber tocar."*

Em seu método o autor trata de variadas questões referentes à prática do instrumento, incluindo ainda uma parte "especulativa", ou seja, teórica. Entre outras considerações, o método informa que o instrumento se monta com cinco ordens de cordas duplas (sendo as duas mais graves, triplas) e ensina sobre como reconhecer as cordas, como encordoar e temperar a viola, sugerindo para o instrumento o mesmo padrão intervalar de afinação utilizado pela guitarra barroca de cinco ordens: 4ª, 3ª, 4ª, 4ª, do agudo para o grave:



Registra-se ainda em Portugal a existência de três importantes manuscritos históricos sobre a viola, contendo peças musicais para se tocar no instrumento, a saber: *Codex Coimbra*, *Codex Gulbenkian* e *O livro do Conde de Redondo*,<sup>46</sup> todos provavelmente do século XVIII, conservados, respectivamente, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa e na Seção de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Em referência ao manuscrito *O livro do Conde de Redondo*, o musicólogo João Manuel Borges de Azevedo, no estudo introdutório da edição fac-similada de 1987, informa sobre a presença de quatro peças musicais de influência afro-

<sup>46</sup> Sobre este documento, registra-se ainda uma edição fac-similada com tiragem de 750 exemplares, publicada em Lisboa em 1987 pelo Ministério da Educação e Cultura/Instituto Português do Patrimônio Cultural, na série *Lusitana Musica: I Opera Musica Selecta*, intitulada *Uma tablatura para guitarra barroca - O livro do Conde de Redondo*.



brasileiras na obra considerando, as duas últimas, provavelmente de origem especificamente brasileira, a saber: *Naõ venda apretas, Canzindo de Sofalla, Cumbe*<sup>47</sup> e *Amable*. De acordo com o musicólogo,<sup>48</sup> Cumbe é uma dança de negros. Ainda, diz respeito ao nome de duas serras situadas nos estados de Alagoas e Bahia, além de um rio em Minas Gerais e de uma lagoa na Paraíba. Quanto à segunda peça citada, supõe tratar-se de uma canção que prenuncia a modinha, dado o estilo do poema escrito, bem como da utilização do termo “*meu bem*”, sendo esta forma de tratamento, segundo o musicólogo, muito mais afeita ao Brasil do que a Portugal.

Sobre a prática musical na corte portuguesa do século XVIII, registra-se o depoimento do doutor em Direito Canônico, Antonio Ribeiro dos Santos, em *Carta sobre as cantigas e modinhas, que as Senhoras cantão nas Assemblêas*<sup>49</sup>, em sua coleção de *Manuscritos*, da Biblioteca Nacional de Lisboa, referindo-se ao mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, o nosso “*Lereno*”<sup>50</sup>, cantando modinhas acompanhadas à viola, em um sarau acontecido na casa de D. Leonor de Almeida, marquesa de Alorna:

“(...) cantaraõ mancebos, e donzelas cantigas de amor  
taõ descompostas, que corei de pejo, como se me achasse

<sup>47</sup> “Cumbe...Baile de negros, que se hace al son de un tañido alegre, que se llama del mismo modo, y consiste en muchos meneos de cuerpo a un lado y a otro...”. Citado em *Diccionario da Real Academia Española*, Vol. II, publicado em Madri em 1729.

<sup>48</sup> Segundo o *Dicionário universal illustrado linguistico e enciclopédico*, de João Romano Torres, publicado em Lisboa em 1921.

<sup>49</sup> Citado por Teófilo Braga, em *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*.

<sup>50</sup> Lereno Selinuntino, nome arcádico do mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa. Sobre Domingos Caldas Barbosa, Silvio Romero, considerado o primeiro historiador da literatura brasileira, escreve: “O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando na viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta, e mais justa. Quase todas as cantigas de Lereno correm de boca em boca nas classes plebéias truncadas ou ampliadas. Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-o ao seu sabor. Tenho dêsse fato uma prova direta. Quando em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes, colhi cantigas de Caldas Barbosa, como anônimas, repetidas por analfabetos. Foi depois preciso compulsar as obras do poeta para expungir da coleção anônima os versos que lhe pertenciam. É o maior elogio que, sob o



de repente em burdeis, ou com mulheres de ma fazenda (...) Hoje pelo contrário só se ouvem cantigas amorosas de sospiras, de requebros de namoros refinados, de garri-disses. (...) Esta praga he hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uzo os seus Rimances, e de versejar para mulheres: eu não conheço hum poeta mais prejudi-cial á educação particular, e pública, do que este trovador de Venus, e de Cupido; a tafalaria do amor, a meiguice do Brazil e em geral a molleza americana, que faz o caracter das suas trovas, respiraõ as ares voluptuosas de Paphos, e Cythera, e encantaõ com venenosos filtros, a fantasia das moços, e o coração das Damas; eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos, que toma para seus cantos, e o pico, e a graça, com que os remata; mas detesto o assumpto, e mais ain-da a maneira porque elle o trata."

Em inícios do século XIX o oficial inglês Walter Henry, que esteve em Lisboa no ano de 1808, descreve em seu livro *Events of a military life*, publicado em Londres em 1843, os hábitos das jovens portuguesas:

"Com a exceção de tocarem de vez em quando uma mo-dinha composta para a guitarra, creio que estas rapa-rigas nunca liam, nem trabalhavam, nem desenhavam, nem faziam visitas, nem saiam de casa senão para ir a igreja; e a sua única ocupação, durante o tempo em que fui vizinho delas, parecia consistir em preguisarem

ponto de vista etnográfico, se lhe pode fazer." Ainda, Alexandre Barbosa de Souza, em texto de apresentação do livro de José Ramos Tinhorão, *Domingos Caldas Barbosa - O poeta da viola, da modinha e do lundu*, publicado em São Paulo em 2004, se refere ao cantor, violeiro e compositor como o "primeiro menestrel brasileiro a fazer sucesso na Europa". E escreve: "E nessa posição Caldas Barbosa consegue granjear 'geral estimação' e pleitear uma sinecura religiosa e a inscrição na Arcádia de Roma, onde adotaria o nome de Lereno Selinuntino. (...) Mulato nascido no Rio de Janeiro em 1740, filho de um funcionário real português com uma escrava de Angola, Domingos Caldas Barbosa é um símbolo da miscigenada cultura de nosso país." A obra mais conhecida de Domingos Caldas Barbosa, falecido em 9 de novembro de 1800, intitula-se *Viola de Lereno: colecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos*, publicado em Lisboa em dois volumes nos anos de 1798 e 1806.



*pela casa, espreitarem pelas janelas, recostarem-se nos sofás, divertirem-se às custas dos galegos e namorarem comigo, da forma que já descrevi”.*

Em livro intitulado *Sketches of portuguese life*,<sup>51</sup> publicado em Londres no ano de 1826, registra-se interessante depoimento de seu autor, que se identifica apenas pela sigla A.P.D.G., explicando sobre a prática de se tocar viola em dupla, dando ainda preciosas informações sobre os diversos gêneros musicais praticados:

*“A música que os portugueses tocam na sua guitarra de cordas de metal consiste sobretudo em valsas, em lunduns e nos acompanhamentos das suas modinhas. As valsas são predominantemente da autoria deles, e são em geral muito bonitas e fortemente coloridas pela expressão lânguida nacional. Os lunduns são mais caracteristicamente portugueses do que qualquer outro tipo de música. A guitarra deles parece ter sido feita para este genero de música. Para ser bem tocada é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo, ou tema, que é uma espécie de arpejo bonito e simples, enquanto o outro improvisa sobre estes as melodias mais encantadoras. Nestas, dá-se rédea livre à imaginação mais musical e mais rica possível, e são ocasionalmente acompanhadas pela voz, caso em que é habitual que as palavras sejam também improvisadas”.*

A viola, então, tinha um papel destacado no panorama musical do país, até mesmo num contexto mais urbano, onde, em Lisboa, era o principal instrumento acompanhante com que se cantavam as modinhas, os lundus e até mesmo o fado, nos seus primórdios.

Ocorre que entre o fim do século XVIII e o início do XIX, com o surgimento da guitarra de seis ordens na Europa, a viola vai aos poucos sendo substituída em todo o país, dando lugar ao novo instrumento de mais amplos recursos técnicos, difundido em todo o continente como instrumento moderno, de feição mais cidadina.

<sup>51</sup> *Sketches of portuguese life, manners, costume, and character.*



Sobre a importância da viola em Portugal, Ernesto Veiga de Oliveira, em seu já citado *Instrumentos musicais populares portugueses*, afirma:

*"... mas, pelas suas características estruturais e pelo seu fácil ajustamento a um acompanhamento por acordes alternados – o típico toque "de rasgado" das nossas violas e cavaquinhos, em acordes de tônica e dominante –, elas vêm ao encontro e ajustam-se eminentemente às feições tonais, harmônicas e rítmicas dos tipos musicais recentes".*

Certo é que a partir do século XVI os portugueses levaram a viola a todas as regiões coloniais, incorporando-a nas culturas locais, entre outras, das ilhas da Madeira, Cabo Verde, Açores e também do Brasil. A esse respeito documentos existentes<sup>52</sup> atestam inúmeras atividades artísticas desenvolvidas a bordo das naus portuguesas, inclusive vindas para o Brasil, desde o século XVI, resumindo especialmente teatro e dança, sempre acompanhadas por música.

A. Gomes da Costa, na apresentação do livro *Teatro a bordo de naus portuguesas*, de Carlos Francisco Moura, publicado no Rio de Janeiro no ano de 2000, escreve:

*"Faziam-se a bordo das naus portuguesas representações parateatrais ou teatrais. E os diários e relações de viagens fazem menção, a cada passo, dos autos e entremezes, diálogos e comédias, folias<sup>53</sup> e chacotas, que se encenavam com a finalidade de entreter as tripulações. Entretanto, essa era também uma maneira de difundir nas novas terras descobertas as tradições, cultos e costumes portugueses."*

<sup>52</sup> *Relação da viagem, e naufrágio da Nao S. Paulo*", de Henrique Dias, *"Relação da viagem de socorro do Mestre de Campo D. Diogo Lobo, do jesuíta Luís Lopes, Viaggio al congo, do capuchinho Dionigio Carli, Relação da viagem que fez o Excelentíssimo Bispo de S. Paulo the o Rio de Janeiro na Nau de Guerra Senhora da Nazaret*, anônimo, etc.

<sup>53</sup> Sebastião De Covarrubias, em seu *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado em Madrid no ano de 1673, define: *"Es una cierta danza portuguesa de mucho ruido, porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos. Llevan unos ganapanes*



Importante notar as várias referências documentais feitas a formas de representações cênicas tais como entremezes, folias e comédias, todas sabidamente ligadas a música. Mais especificamente no caso da folia, esta forma de manifestação dançada encontrava-se estreitamente ligada a música de guitarra e viola, conforme atestam várias fontes documentais. Domingo Prat, em seu *Diccionario de guitarristas*, publicado em Buenos Aires em 1934, escreve:

*"Antiguo aire de danza en compás ternario, utilizado como tema de variaciones instrumentales por los compositores del siglo XVII y XVIII. Parece de origen español."*

*disfrazados sobre sus hombros; unos muchachos vestidos de doncellas que, com las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan. Y también tañen sus sonajas, y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de 'folia', de la palabra toscana 'folle' que vale vano, loco, sin seso."* Pe. Raphael Bluteau, em seu *Vocabulario portuguez e latino*, publicado em Lisboa entre os anos de 1712 e 1727, escreve: "Folia. Derivafe do Grego Phelcos, que quer dizer Homem ridículo, ou de Phaulos também Grego, que às vezes val o mefmo, que liviano, & doudo, (como notou Henrique Estevo, no Livro da precedência do idioma Francez. De Phelcos, ou Phaulos, fizeraõ alguns Autores Follus, que foy ufado na baxa Latinidade por Doudo, louco (...)) Entre nós Folia val o mefmo que Festa de varias peffoas, tangendo, & cantando com tanbor, & pandeiro, ou Dança com muytas foalhas, & outros instrumentos, com tanto ruido, extravagancia, & confufaõ, que os que andao nella parecem doudos. (...) Qualquer efpetaculo, jogo, ou demoftração alegre, que fe faz em dias de fefta." Higinio Anglès e Joaquín Pena, no referido *Diccionario de la musica labor*, escrevem: "El nombre de Folia aparece primeramente en Portugal, en 1505, en forma de danza, cuya melodía fué famosa durante el s. XVII por el uso que de ella hicieron los músicos europeos. (...) Hacia 1600 es citada esta danza por Cervantes, junto com la zarabanda y la chacona. Un siglo más tarde, el Cancionero de Sablonara contiene 3 Folias, arregladas para 3 y 4 voces." Thomas Borba e Fernando Lopes Graça, em seu *Dicionário de Música*, publicado em Lisboa em 1958, escrevem: "Antiga dança portuguesa", afirmam os dicionaristas, "mas, na verdade, muito mal conhecida entre nós. (...) 'quas lusitani follias vocant'. O Cancioneiro de Sablonara (princípios do século XVII) transcreve algumas folias a três e quatro vozes e um manuscrito do Escorial três, com acompanhamento de baixo cifrado". Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu *Dicionário Aurélio da língua portuguesa* — 1988, escreve: "Forma musical espanhola que, por seu estilo e construção se aproxima da Chacona ou da Passacale e se presta facilmente à variação instrumental."



*Salinas lo citaba en el año 1577, y Cervantes lo menciona junto con la Zarabanda y la Chacona. En 1623, el italiano Carlos Milanutio incluía entre sus danzas de carácter español (españoletas, gollardas, etc.), algunas Folias."*

Higinio Anglés e Joaquim Pena, em seu *Diccionario de la musica labor*, publicado em Barcelona em 1954, dizem:

*"Forma musical basada sobre um tema melódico típico el cual se prestaba a la variación instrumental. (...) Los vihuelistas españoles del siglo XVI incluyeron en sus obras la forma de la Folia en algunas de sus "pavanas" para vihuela (...) En los libros de guitarra de Ruiz de Ribayaz y Gaspar Sanz se encuentran asimismo varias Folias extendida su melodía por toda Europa."*

Thomas Borba e Fernando Lopes Graça, em seu *Dicionário de música*, publicado em Lisboa em 1958, escrevem:

*"A primeira referência concreta à celebrada dança acha-se no cancioneiro Musical (1500). Parece que nesta época o ritmo da folia era ainda muito incerto, porquanto o alaudista espanhol Alfonso Mudarra transcreve uma (1546) em binário, ao passo que, quase na mesma ocasião (1547), Valderraban Anriquez faz a transcrição de outra em ternário, compasso em que depois se fixou. Para guitarra transcrevem-nas também Ruiz de Ribayas (1672) e Gaspar Sanz (1674 e 1697)."*

Assim é que compositores vihuelistas e guitarristas ibéricos dos séculos XVI e XVII escrevem peças musicais na forma de folias, dentre os quais Luys de Milan, em seu *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de 1536, Alonso Mudarra, em *Tres libros de música en cifras para vihuela*, de 1546, Enríquez de Valderrabano em *Libro de música de vihuela*, intitulado *Silva de Sirenas*, de 1547, Diego Pisador, em seu *Libro de música de vihuela*, de 1552, Gaspar Sanz, em seu *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, de 1674 e Lucaz Ruiz de Ribayas, em *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra*, de 1677.



Então, a julgar pelo vínculo histórico da vihuela e da guitarra com esta forma de manifestação, e tendo em vista as diversas citações documentais que afiguram instrumentos musicais trazidos nas naus portuguesas, pode-se bem supor sobre a também presença desses instrumentos a bordo, embarcados e trazidos também ao Brasil.

Resumindo a questão, José Alberto Sardinha, em seu já citado livro *A viola campaniça, o outro Alentejo*, reafirma:

*"Sabe-se que os navegadores portugueses transportavam violas e outros instrumentos nas suas viagens (lembre-se o caso da expedição militar de Alcácer Quibir), que assim foram espalhando pelas sete partidas do mundo."*

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."*

Assim é que, herdada de Portugal, a viola se fez presente no Brasil, resultando daí diversas formas originais, constituindo, hoje, parte fundamental de nosso instrumental popular.<sup>54</sup> Viola caipira, viola cabocla, viola de dez cordas, viola de pinho, viola brasileira, viola de arame, viola de tripa etc. No Brasil muitos são os nomes atribuídos ao mesmo instrumento. Apesar de

<sup>54</sup> Alceu Maynard de Araújo, em seu já citado livro *Folclore nacional*, 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 codificados e condenados nas Ordenações Filipinas. Na terra além-mar eles iriam viver e as danças, cantos, cerimônias religiosas contribuíram para anular a nostalgia."



mantida a sua estrutura básica, as tradições musicais de cada região determinaram o aparecimento de outros tipos de violas, fruto da miscigenação das culturas diversas, em especial a negra e a indígena. Viola de cabaça, viola de bambu, viola de buriti e viola de cocho, entre outras.

Presente em diversos contextos da vida no país, a viola foi inclusive utilizada pelos jesuítas no processo catequético dos indígenas no século XVI. Sobre o assunto, Pe. Serafim Leite, em seu livro *História da Companhia de Jesus no Brasil*, publicado em Lisboa e Rio de Janeiro no ano de 1938, afirma:

*"Consta que o padre Antônio Vieira foi o introdutor, no Pará, da viola e de outros instrumentos musicais, que trouxera do reino. O interesse do jesuíta pela música e pelo seu ensino está patenteado na legislação interna da Companhia de Jesus, que ele redigiu, - o 'Regulamento das aldeias do Maranhão e Pará' -, onde se lê, no parágrafo 15: 'Nas escolas de ler e escrever das aldeias, havendo número bastante, ensinem-se também a a cantar e a tanger instrumentos'."*

Em 1584, José de Anchieta em sua *Informação do Brasil e suas Capitanias*, referindo-se a uma das aldeias de índios do colégio da Bahia, relata:

*"(...) les enseñam a cantar y tienen su capilla de canto y frautas para sus fiestas, y hazen sus danças a la portuguesa com tamboriles y vihuelas com mucha gracia, como si fueron muchachos portugueses".*

Sobre as festas com danças, procissões e tragicomédias realizadas pelos jesuítas nas aldeias do colégio da Bahia, registra-se em *Relaçam geral das festas*, impresso em Lisboa em 1623, o seguinte relato de uma passagem<sup>52</sup> acontecida em um evento em homenagem à canonização de Santo Ignácio de Loyola e São Francisco Xavier:

---

<sup>52</sup> Citado por Souza Viterbo em seu livro *Artes e artistas em Portugal*, publicado em Lisboa no ano de 1920.



"As quatro partes do mundo para se mostrarem agradecidas aos grandes beneficios, que por meyo deste zelo receberam, não só fizeram o celebre acompanhamento, que logo veremos, mas também ordenarão hũa 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 hũa Ema que guiaua a dança, fazendo o som dous Bugios, com viola e pandeiro. (...) Seguiu-se hũa dança das sete artes mechanicas, que são as do laurador, caçador, do soldado, do marinheiro, do surtião, do tecelam, & do ferreiro. Todos vestião muito ao proprio, leuauam na mão suas diuizas, Arado, espada, remo, tenta, lançadeira, martelo, com elles a som de viola & pandeiro, faziaõ tantas, & tam nouas mudanças que recreauão muito a todos."

Sobre a também presença do instrumento em outros contextos, de espetáculos públicos e ambientes privados no estado de São Paulo, Paulo Castagna e Jaelson Trindade, em seu artigo *Música pré-barroca luso americana: o grupo de Mogi das Cruzes*, publicado em São Paulo no ano de 1996, afirmam:

"A prática ordinária da música no mundo colonial estava profissionalmente vinculada aos atos litúrgicos e às festas religiosas. Mas, também, ainda que excepcionalmente, podia ocorrer durante a encenação de pequenas 'óperas', comédias e entremeses. De resto, a documentação tem mostrado que entre as populações dessas vilas paulistas do Seiscentos e Setecentos, era usual tanger viola, harpa, cítara e até pandeiro."

Presente em diversos segmentos sociais da população, especialmente nos ambientes populares, o cultivo da viola também se deu nos meios aristocráticos, representando para estes não um meio de vida, mas sim um recurso a mais em seu grau de instrução, voltado para a prática diletante do fazer musical como elemento de distinção social. Assim é que Pedro Taques de Almeida Paes Leme, em seu *Nobiliarchia paulistana*,<sup>56</sup> publicado no Rio de

<sup>56</sup> *Nobiliarchia paulistana histórica e genealógica*, publicado em *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 41, em 1870.



Janeiro no ano de 1870, relata sobre a decisão de Salvador Correia de Sá<sup>57</sup> em contratar os serviços de Francisco Rodrigues Penteado<sup>58</sup> como professor de viola de seus três filhos, no ano de 1648:

*"A nobre família dos Penteados teve origem em São Paulo em Francisco Rodrigues Penteado, natural de Pernambuco, para onde veio ser morador seu pae Manoel Correa com casa, saindo de Lisboa; e em Pernambuco se estabeleceu com negocio grande. Tendo este filho Francisco Rodrigues Penteado já bem instruído em artes liberais, sendo excelente e com muito mimo na de tanger viola, e destro na arte da música, seu pai o mandou a Lisboa sobre dependência de uma herança que ali tinha; o filho, porém, vendo-se em uma corte das mais nobres da Europa e com prendas para conciliar estimação, cuidou só no estrago que fez do cabedal que recebeu, consumindo em bom tratamento e amizades: Refletindo depois que não estava nos termos de dar satisfação da comissão com que passara de Pernambuco a Lisboa, embarcou na frota do Rio de Janeiro com Salvador Correa de Sá e Benevides em 1648, o qual tendo de passar a Angola, como passou, para a restaurar dos holandeses, o deixou na cidade do Rio muito recomendado pelo interesse de instruir nos instrumentos músicos a suas filhas, e ao filho mais velho Martim Corrêa com quem estava unido pela igualdade dos annos. Do Rio de Janeiro, pela demora em Angola do dito*

<sup>57</sup> Salvador Correia de Sá e Benevides (1591-1688). Político e militar português nascido no Brasil, descendente da família dos Sá, fundadores da cidade do Rio de Janeiro. Exerceu por três vezes o cargo de governador do Rio de Janeiro, de 1637 a 1642, em 1648, e entre 1659 e 1660, destacando-se, ainda, pela reconquista de São Paulo de Luando (atual capital de Angola), até então em poder dos holandeses, no ano de 1648, exercendo, consequentemente, o cargo de governador entre 1648 e 1651.

<sup>58</sup> Francisco Rodrigues Penteado nasceu em Pernambuco por volta do ano de 1630, filho do comerciante português Manoel Correa e Clara de Miranda, falecendo em São Paulo em 13 de novembro de 1673. Atribui-se a Francisco Rodrigues Penteado a fundação em 1653 da Capela de Nossa Senhora da Piedade de Araçariguama, São Paulo, sendo esta a capela mais antiga daquela localidade, destruída no século XVIII. Sua localização situava-se a cerca de dois quilômetros de onde hoje fica a matriz da cidade.



*Salvador Correa de Sá, que ficou feito general daquele reino, passou para a vila de Santos Francisco Rodrigues Penteado; e já desta vila subia para São Paulo contratado para casar com uma sobrinha de Fernando Dias Paes, que foi quem o ajustou para este casamento."*

Ainda na Bahia do século XVII registra-se a figura de Gregório de Matos e Guerra, a quem o renomado Silvio Romero, no século XIX, refere-se como *"delicioso cantor de modinhas e tocador de viola"*. Em sua obra, inúmeras são as citações que o poeta seiscentista faz ao instrumento, como nesta *Desempulha-se o poeta depois de gozar esta dama de huns çapatos que lhe pediu*, dando uma dimensão bastante clara do seu envolvimento com a viola:

*"Um cruzado pede o homem,  
Anica pelos sapatos,  
mas eu ponho isso à viola  
na postura do cruzado:  
Diz, que são de sete pontos,  
mas como eu tanço rasgado,  
nem nesses pontos me meto,  
nem me tiro desses trastos.  
Inda assim se eu não soubera  
o como tens trastejado  
na banza dos meus sentidos  
pondo-me a viola em cacos:  
Ó cruzado pagaria,  
já que fui tão desgraçado,  
que buli co'a escaravelha,  
e toquei sobre o buraco.  
Porém como já conheço,  
que o teu instrumento é baixo,  
e são tão falsas as cordas,  
que quebram a cada passo:  
Não te rasgo, nem ponteio,  
não te ato, nem desato,  
que pelo tom que me tanges,  
pelo mesmo tom te danço.  
Busca a outros temperilhos,  
que eu já estou destemperado, ..."*



Interessante notar como Gregório de Matos, usando de duplo sentido, descreve o fim do relacionamento com uma amante de nome Anica, utilizando terminologia específica ligada a elementos musicais, interpretativos e constitutivos do universo da viola: "...mas eu ponho isso à viola na postura do cruzado" (...na postura do cruzado, referindo-se a uma "posição" da mão esquerda no braço do instrumento, resultando um dado acorde musical representado pelo signo  $\boxplus$ ,<sup>56</sup> segundo os sistemas de cifragem de acordes em tablatura dos séculos XVI e XVII. "Diz, que são de sete pontos" (pontos, significando as sete notas da escala musical, as quais se montam os acordes), "mas como eu tanjo rasgado, nem nesses pontos me meto" (ou seja, tocar acordes, no estilo rasgueado, para o acompanhamento da voz, e não notas melódicas, no estilo ponteadado, ou solista), "nem me tiro desses trastos" (referindo-se aos trastos da viola, ou sejam, as divisões das casas no braço do instrumento). "... o como tens trastejado na banza dos meus sentidos" (significando tocar errado, esbarrando nos trastos do instrumento). "... que buli co'a escaravelha" (referindo-se às cravelhas; os pinos que servem para estender ou afrouxar as cordas, afinando o instrumento), "e toquei sobre

<sup>56</sup> Pe. Raphael Bluteau, em seu *Vocabulário portuguez & latino*, escreve: *Na viola he o differente modo, com que o tangedor poem os dedos nos trafes; As posturas da mão no tanger viola faõ Forças, Trempe, Caranguejo, Vaõ, Cruzado, &c*". Felipe Pedrell, em seu *Diccionario técnico de la música*, publicado em Barcelona em 1894, escreve: "*Cruzado: Nombre de la postura de un acorde en la guitarra que diferia según el sistema de cifra adoptado por unos y otros vihuelistas*". Lucas Ruiz de Ribayaz, em seu método *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española - 1677*, escreve: "*Dos maneras ay de cifrar para tañer la Guitarra, vna para quien aprende de rafgado, y otra para quien aprende de punteado, para darles facil inteligencia. A estas cifras, supuesto el principio, de que los numeros que fe efcruven fobre las lineas, indican los trafes, y las lineas las cuerdas, y que fe han de pifar con la mano izquierda, no mas que aquellas en que fe hallaren los numeros: en los trafes que indican dichos numeros, fe aduerte, para que el que aprende entre en el conocimiento de los puntos que ha de faber para tañer de rafgado, que fe comienza por el cruzado, el qual con otros doze que fe figuen despues de el, es menester que el que aprende, los encomiende a la memoria, para entrar despues con facilidad, tañendo todo lo que hallare cifrado para de rafgado; (...) Cifra el cruzado poniendo vn dos en terceras, las quales fe pifan con el indice en segundo trafte, y vn tres en segundas, que fe pifan con el anular en tercer trafte; y vn dos en prima, que fe pifa con el largo en primer trafte, y dos ceros en cuartas, y en quintas.*"



o buraco" (significando buraco, a boca situada na caixa de ressonância do instrumento). "... que o teu instrumento é baixo" (baixo, no sentido de sons graves), "e são tão falsas as cordas, que quebram a cada passo" (aludindo a cordas de baixa qualidade, que quebram a cada compasso de música tocado): "Não te rasgo, nem ponteio" (não tocar acompanhamento, nem solo), "não te ato, nem desato" (não pôr, nem tirar as cordas, mantendo o instrumento desencordado), "que pelo tom que me tanges" (referindo-se a tonalidade específica de uma música tocada), "Busca a outros temperilhos, que eu já estou destemperado" (temperilho, significando temperamento, afinação do instrumento).

Na Bahia do século XVIII a presença da viola é atestada por E. M. Le Gentil de La Barbinais, em 1718, e relatada em seu livro *Nouveau voyage au tour du monde*<sup>60</sup>, publicado em Paris no ano de 1728. Referindo-se à prática de se fazer serenatas à época, La Barbinais afirma ter visto na cidade de Salvador:

*"portugueses vestidos de roupões, rosário ao pescoço e espada nua sob as vestes, a caminhar debaixo das janelas de suas amadas de viola na mão, cantando com voz ridiculamente terna cantigas que faziam lembrar música chinesa, ou as nossas gigas da Baixa Bretanha".*

No ano de 1728 também na Bahia, Nuno Marques Pereira, em seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*<sup>61</sup>, referindo-se aos "...abusos, que se achão introduzidos, pela malícia diabólica, no Estado do Brasil", o autor nos dá o seguinte relato, seguido de comentário repleto de interpretação moral:

*"E foi o caso: que estando eu uma noite na cidade da Bahia, ouvi ir cantando pela rua uma voz: e tanto que punha fim à copla, dizia, como por apoio da cantiga: Oh*

<sup>60</sup> *Nouveau voyage au tour du monde / par M. Le Gentil; enrichi de plusieurs plans, vûes & perspectives des principales villes & ports du Pérou, Chily, Bresil, & de la Chine; avec une description de l'empire de la Chine.*

<sup>61</sup> *Compêndio narrativo do peregrino da América. Em que se tratam vários discursos espirituais, e moraes, com muitas advertências e documentos contra os abusos, que se achão introduzidos, pela malícia diabólica, no Estado do Brasil.*



*diabo! E fazendo eu reparo em palavra tão indecente de se proferir, me disseram que não havia negra, nem mulata, nem mulher dama, que o não cantasse, por ser moda nova, que se usava (...) Porém, eu me persuado, que a maior parte destas modas lhe ensina o demônio: porque ele é grande poeta, contrapontista, músico e tocador de viola e sabe inventar modas profanas, para as ensinar àqueles que não temem a Deus”.*

Sobre a presença da viola no Rio de Janeiro setecentista, sabe-se da existência de inúmeros construtores e reparadores desse e de outros instrumentos na cidade, todos com comércio regular estabelecido em vários pontos, na Rua da Prinha e Rua das Violas, entre outras, sendo esta última assim denominada devido a grande concentração na mesma de profissionais artesãos construtores e reparadores do instrumento nela estabelecidos. Dentre os registros de fabricantes existentes, conhecemos os nomes de Izidoro dos Reis Carrilho, Thomé José da Silva, Bento da Silva Campos, Thomé Gonçalves Barbosa e Salvador José de Almeida Farias, construtores de violas, rabecas e rabecões e até mesmo cravos.<sup>42</sup>

No século XIX, o Brasil recebe a visita de inúmeros viajantes estrangeiros, dentre os quais destacam-se médicos, naturalistas, militares, religiosos, engenheiros etc., de formação e interesses variados, que registraram suas impressões sobre diversos aspectos da terra brasileira e de sua gente, incluindo as práticas musicais.

Henri Koster, em seu *Travels in Brazil*, publicado em Londres no ano de 1817, descreve assim uma cena de rua vista por ele na cidade do Recife em 1813:

*“Os negros livres dançavam diante de uma de suas choupanas. As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e*

<sup>42</sup> Citados por Nireu Cavalcanti, em seu livro *O Rio de Janeiro setecentista*, publicado no Rio de Janeiro em 2004.



*freqüentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas."*

Em seu livro *Reisen nach Brasilien*, publicado em Frankfurt no ano de 1820, Maximiliano Príncipe de Wied-Neuwied, de passagem pela Bahia, escreve em 1817:

*"Não se vê, pelo Brasil, outro instrumento, senão violas."*

Assim é que inúmeros registros atestam a rápida disseminação da viola no país no século XIX, dentre os quais destaca-se *"Viagem pelo Brasil"*, publicado em Munique em 1823<sup>63</sup>. Em sua obra, Spix & Martius dão interessantes testemunhos:

*"O brasileiro tem disposição alegre, pronto para divertir-se. Quase por toda parte onde chegávamos à noite, éramos recebido com as toadas das violas, a cujo acompanhamento se canta ou se dança. (...) O principal encanto desta dança (batuque), para os brasileiros, está nas rotações e contorções artificiais da bacia, que eles exageram quase tanto como os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, horas intermináveis sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas..."*

*"É aqui a viola, tanto quanto no sul da Europa, o instrumento favorito."*

A inglesa Maria Graham, em seu *Journal of a voyage to Brazil*<sup>64</sup>, publicado em Londres no ano de 1824, descrevendo de forma detalhada a decoração de uma casa baiana, observa:

*"Há em geral um sofá em cada extremidade da peça e, à esquerda e à direita, uma longa fila de cadeiras como se nunca pudessem ser mudadas de lugar. Entre as duas filas de assentos há um espaço que, disseram-me, é muito usado para dançar; e em cada casa vi ou uma guitarra ou um piano."*

<sup>63</sup> A obra só foi publicada no Brasil no ano de 1938.

<sup>64</sup> *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823.*



Na região Centro-Oeste do Brasil, Raimundo José da Cunha Matos, em seu artigo *Chorografia histórica da Província de Goyaz*, publicado no Rio de Janeiro em *Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, no ano de 1874, relata sobre a presença do instrumento sendo utilizado por senhoras, como acompanhamento do canto nas liturgias e festas de igreja:

*"A musica fez progressos, ou foi cultivada com gosto em toda a provincia de Goyaz: e apesar da decadencia da mesma provincia, ainda se encontram na cidade, e nos arraiaes muitos homens que tocam rabeca, rabecão e outros instrumentos de corda; tanto assim, que nas festas das igrejas sempre a musica vocal é acompanhada de musica instrumental; mas não ha quem toque instrumentos fortes de sopro. Algumas senhoras cantam soffivelmente e tocam psalterio, citharas, guitarras e violas."*

E Flausino Rodrigues Valle, referindo-se à segunda metade do século XIX, nos dá mais uma afirmativa da presença da viola no âmbito da cultura de origem africana no país, em seu livro *Elementos de folk-lore musical brasileiro*, publicado em São Paulo em 1936:

*"Ha mais de um seculo que a viola caipira ou viola de arame tem merecido a preferencia dos negros, contando entre elles e as caboclas eximios tocadores."*

Sobre a presença do instrumento no sul do Brasil, Alceu Maynard de Araújo, em seu livro *Folclore nacional*, publicado no Rio de Janeiro em 1964, escreve:

*"Trago para estas páginas o testemunho insuspeito de meu avô materno, Virgílio Maynard, tropeiro, que dos 12 aos 60 anos de idade, isto é, desde 1870 palmilhou as invias estradas do Rio Grande do Sul a São Paulo. Contava que nunca vira seus peões e camaradas viajarem sem sua viola, quase sempre conduzida dentro de um sacco, amarrada à garupa de seu animal vaqueano."*

Resumindo, Mucio Teixeira, em seu livro *Os gaúchos*, publicado no Rio de Janeiro em 1920, escreve:

*"O gaúcho é o tipo mais notável do Brasil, tanto na sua vida innocente e simples, como nas rasgos e picos da sua"*



*indomita bravura. (...) A sua arma de guerra é a viola, o seu pinho, como elle diz, derretendo o 'figueirote', cheio de manimolencias...*"

Na região norte do Brasil registra-se na cidade de Belém do Pará em 1886 a inauguração da primeira loja de música, a José Mendes Leite & Cia, especializada na comercialização de partituras e instrumentos musicais. Nos primeiros anos de 1900 o já próspero estabelecimento anunciava seus produtos e serviços, atuando também no âmbito da importação de instrumentos e músicas, abarcando todas as grandes editoras européias. Em seu catálogo de instrumentos à venda constam as seguintes peças:<sup>65</sup>

*"Instrumentos de Madeira de Cordas.*

**Guitarras:**

*No 75. Guitarras de Leque, lisas; de madeira escolhida.  
No 76. Guitarras de Leque; ricas, com embutidos de madreperla, de fantasia, fabricação superior.*

**Violas:**

*No 77. Viola commum, de Maranhão, de 10 caravelhas, bem acabadas.  
No 78. Viola Paraense, de 10 caravelhas, fabricação superior.  
No 79. Viola Portuguesa, de 10 e 12 caravelhas, recomendadas pelo bom acabamento e superior afinação."*

Importante notar que o catálogo assinala a venda de violas confeccionadas no Maranhão e no Pará, demonstrando a já fabricação de instrumentos nacionais de boa qualidade, comercializados em igualdade de condições com os tradicionais instrumentos portugueses importados.

No início do século XX, com o advento da urbanização, os grandes centros recebem enorme contingente de trabalhadores vindos do campo em busca de novas oportunidades de vida nas cidades. Produto do êxodo rural, esta

<sup>65</sup> Citado por Vicente Sales, em seu artigo *Editoras de música no Pará*, publicado no ano de 1972 em *Revista brasileira de cultura*.



nova classe introduz nas grandes cidades padrões de cultura marcadamente do campo, incluindo o uso dos implementos necessários para a manifestação de suas práticas artísticas, como, por exemplo, a viola.

Com o surgimento do registro sonoro mecânico no Brasil, generalizam-se essas manifestações, criando segmentos específicos de mercado para o consumo cultural, considerando usos e costumes atinentes, estabelecendo inclusive as condições efetivas para a realização de eventos coletivos em torno de práticas culturais rurais, atendendo a expectativas desses segmentos.

Assim é que no ano de 1913, expandindo seus negócios no Brasil, a Casa Edison<sup>66</sup> realiza gravações musicais no estado do Rio Grande do Sul, registrando em discos duplos<sup>67</sup> o que de mais representativo existia naquela localidade, incluindo melodias acompanhadas por viola, entre outras, conforme registradas no respectivo catálogo de anúncios da gravadora:

*"Canções á Viola*

*Pelo velho JULIO LOPES, 72 annos*

*120761: O Monarcha (Canção) e O Dandão (Canção Gaúcha).  
120762: A Tyranna (Canção Gaúcha) e Maruca, olhai!  
(Canção Gaúcha)."*

E no mês de maio do ano de 1929 registram-se as primeiras gravações realizadas por violeiros-cantadores de modas de viola do interior de São Paulo, produzidas pelo folclorista, escritor e empresário Cornélio Pires para o selo Columbia.

Paralelamente, no que respeita ao aspecto autenticamente popular da viola, Luís da Câmara Cascudo, em seu livro *Vaqueiros e cantadores*, publicado

<sup>66</sup> Primeira gravadora brasileira, instalada no Rio de Janeiro no ano de 1900 por Frederico Figner (1866-1946), principiando com a gravação de cilindros metálicos. Em 1902 inicia as gravações em chapas de cera grandes, registrando parte importante da produção musical brasileira.

<sup>67</sup> Ou seja, contendo gravações em ambos os lados das chapas.



em Porto Alegre em 1939, informa as seguintes *Louvações*<sup>68</sup> recolhidas em Goiás e Mato Grosso:

*"Viola tem cinco cordas,  
cinco cordas mais não tem.  
Em cinco infernos se veja  
quem me apartou de meu bem".*

*"A viola sem a prima,  
A prima sem o burdão,  
Parece filha sem pai,  
No poder de seu irmão.  
A viola sem a prima,  
Sem a toeira do meio.  
Parece moça bonita,  
Casada com homem feio".*<sup>69</sup>

Nos anos de 1942 e 1943 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo realiza estudo pioneiro sobre o instrumento no país, atestando, entre outros, a sua ainda presença nas mais variadas manifestações musicais do povo. Ainda, em pesquisa realizada no estado do Ceará, Corrêa de Azevedo informa que a afinação básica do instrumento era "mi – si – sol – ré – lá", do agudo para o grave, a mesma, basicamente, daquela apresentada por Manuel da Paixão Ribeiro no já citado método *Nova arte de viola*, publicado em 1789 em Portugal.

<sup>68</sup> Anísio Melhor, no já citado livro *Violas*, escreve: "A Louvação é um typo de tyranna que se preocupa em elogiar e descrever com galhardia figuras da sala onde se encontram os violeiros. Ha nos tyrannistas cégos esse geito de adulação poetica, cujos resultados pecuniarios fazem pesar a viola e garantir uns dias de fortuna." Mário de Andrade, em seu já citado *Dicionário musical brasileiro* e em seu *Danças dramáticas*, define: "Canto louvando a alguém. É costume antigo nas festas sertanejas os cantadores locais louvarem os donos da casa ou o homenageado. (...) As louvações recebem no Nordeste às vezes o nome antigo de Loas, mas este nome designa especialmente certas recitações de alguns bailados (...) Algumas das Louvações são chamadas Benditos, são as que coincidem na temática, com as atuais canções de esmolar dos mendigos."

<sup>69</sup> "A viola sem a prima, a prima sem o burdão ...", referindo-se à primeira corda, a mais aguda, e à quinta corda, a mais grave da viola.



Em resumo, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em seu *Relação dos discos gravados no Estado de Goiás*, publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, escreve:

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

A viola de arame foi também utilizada no Brasil no âmbito da chamada música erudita quando, por sugestão de Rossini Tavares de Lima, então membro do Conselho Nacional do Folclore, o compositor Theodoro Nogueira<sup>70</sup> realizou extenso estudo sobre o instrumento<sup>71</sup>, terminando por compor as peças *Sete prelúdios para viola brasileira* e *Concertino para viola brasileira e orquestra de câmara*:

*"...desejando compor música para viola, tive que adquirir um exemplar, para estudá-la. Estabeleci a maneira de escrever para ela, usando clave de sol e clave de fá, em virtude dos tons oitavados e uníssonos".<sup>72</sup>*

Estas obras foram gravadas em 1963 pela extinta gravadora Chantecler no *long-play* intitulado *A viola brasileira*, tendo como solista do instrumento o ainda hoje afamado violonista Antônio Carlos Barbosa Lima, acompanhado por uma orquestra de câmara organizada e regida pelo maestro Armando Belardi.

<sup>70</sup> Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), compositor e violinista nascido na cidade de Santa Rita do Passa Quatro, em São Paulo. Aluno de Camargo Guarnieri, foi Membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e o primeiro compositor a escrever música de concerto para a viola.

<sup>71</sup> Inclusive reiterando a afinação básica "mi - si - sol - ré - lá", informada pelos estudos anteriormente feitos.

<sup>72</sup> Citado por Rossini Tavares de Lima, no já referido artigo *Estudo sobre a viola*.



Ainda hoje, mais ligada à vivência rural, como em outros países do mundo, a velha viola do século XVI encontra-se igualmente disseminada em nosso país, presente nas mais diversas formas de manifestação da cultura e da sociabilidade brasileira de, literalmente, todas as regiões, de Norte a Sul, com fortíssima presença no nordeste e centro-oeste do país.

Considerando o seu desenvolvimento, cabe ressaltar que a viola do século XVI, trazida ao Brasil pelos portugueses, não só apresenta características e desenvolvimento análogos aos da guitarra na Europa, como muito se pensa. Considera-se hoje a afirmação de que, em verdade, trata-se do mesmo instrumento, que, adaptado às diferentes condições locais, resguarda ainda o mesmo caráter.

Na Europa, as primeiras guitarras, apresentando corpo com o tradicional formato de oito, aparecem na Espanha e na Itália durante o período do Renascimento, no século XVI. Contando com apenas quatro ordens duplas de cordas de tripa e caixa de ressonância e braço bem menores do que os do violão atual, o instrumento tinha, por conseguinte, atuação circunscrita a uma região média aguda de frequências sonoras. Em outras palavras, a típica guitarra do século XVI era um instrumento pequeno, de aproximados 69 centímetros de comprimento, e de tessitura aguda, provavelmente afinado em intervalo de quarta ou quinta acima do violão de hoje. Alonso Mudarra, em seu já citado *Tres libros de música en cifras para vihuela*, a descreve como um instrumento de dez trastes e um bordão na quarta ordem.

Ainda, a referida obra de Alonso de Mudarra é a primeira a conter música escrita para uma guitarra de quatro ordens, incluindo quatro Fantasias, uma Pavana e uma Romanesca baseada no conhecido tema popular espanhol *O guárdame las vacas*.

Em fins do século XVI e princípio do XVII, sob a influência italiana da Escola Florentina, a música de caráter polifônico vai perdendo espaço para um novo tipo de produção, de textura homofônica, mais voltada para o desenvolvimento da melodia acompanhada. Ao mesmo tempo, com o surgimento da guitarra de cinco ordens, em fins do século XVI, a guitarra de quatro



ordens praticamente desaparece, dando lugar ao novo instrumento, de mais amplo potencial e maiores recursos técnicos. No entanto, é praticamente impossível precisar, com os dados atualmente disponíveis, o que determinou concretamente a evolução desse instrumento. Certo é que mudanças sociais e culturais ocorridas no período determinaram mudanças também nos gostos musicais da época, demandando, por sua vez, o surgimento de instrumentos representativos desses novos gostos, atendendo a expectativas, inclusive técnicas, estabelecidas.

Diferentemente da guitarra de quatro ordens do século XVI, sua sucessora de cinco ordens do século XVII apresentava dimensões mais amplas de tamanho, em torno de 94 centímetros de comprimento, guardando semelhança com aquela apenas no que respeita a também utilização de cordas duplas de tripa. Significa dizer, entre outras, que o novo instrumento, dotado de um mais amplo potencial técnico, incluindo caixa de ressonância mais larga e braço mais longo, apresentava recursos até então inexistentes em seu predecessor.

O primeiro registro de música escrita para a guitarra de cinco ordens encontra-se no já citado *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, publicado em 1554 por Miguel de Fuenllana, contendo seis Fantaisias, bem como duas transcrições de música vocal da época, sendo um Villancico e uma Missa. No referido livro o instrumento é denominado de vihuela de cinco ordens.

O primeiro método para guitarra de cinco ordens foi publicado em Barcelona em 1596<sup>73</sup> por Juan Carlos Amat, intitulado *Guitarra española de cinco órdenes*. A utilização do termo “guitarra espanhola” é assim justificado pelo autor:

“...El modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada española por ser más recibida en esta tierra que en otras.”

A partir daí, entre os anos de 1606 e 1714, são publicados mais de quarenta livros de música dedicados ao instrumento em diversos países, da Itália, Es-

<sup>73</sup> A primeira reedição conservada é de 1626.



panha, França, Inglaterra e Alemanha, dentre outros, formulando uma série de considerações teóricas e técnicas sobre o instrumento, bem como apresentando um sem-número de composições originalmente concebidas por guitarristas como Girolamo Montesardo, Giovanni Ambrosio Colonna, Benedetto Sanseverino, Luis Briçeno, Giovanni Battista Abatessa, Estienne Moulinié, Pietro Million, Tomasso Marchetti, Giovanni Battista Sfondrino, Francisco Corbetta, Michele Bartolotti, Nicolao Doizi de Velasco, Antonio Carbonchi, Carlo Calvi, Giulio Banfi, Anthoine Carré, Gaspar Sanz, Remy Médard, Lucaz Ruiz de Ribayas, Giovanni Pietro Ricci, Henry Grenerin, Antonio di Micheli, Nicola Matteis, Robert de Visée, Jacob Kremberg, Nicolas Derosier, Ludovico Roncalli, Francisco Guerau, François Champion e Santiago de Murcia.

A presença da guitarra barroca de cinco ordens se estende praticamente até o fim do século XVIII, apesar de já demonstrar entre a aristocracia, desde o início do século, crescente declínio, sendo preterida por instrumentos outros tais como a harpa, a flauta, a viola de arco e, finalmente, o piano-forte, na música dos salões.

Ainda, tendo em vista o enorme desenvolvimento técnico e musical alcançado pela guitarra barroca de cinco ordens, convertida em instrumento solista de excelência graças aos citados compositores, considera-se, também, que o nível de desenvolvimento musical atingido, bem como o grau de exigências técnicas decorrentes, contribuíram em muito para o seu desaparecimento, provocando o surgimento de um instrumento com mais um par de cordas graves, constituído de mais amplos recursos e muito mais possibilidades musicais. No que respeita à guitarra de seis ordens duplas, diferentemente de sua antecessora de cinco ordens, seu período de existência será curto, rapidamente substituída pelo instrumento de seis ordens simples — a viola francesa, instrumento conhecido no norte de Portugal e no Brasil, também com o nome de violão.



# SONORA BRASIL

## SANTA CATARINA

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

## PARANÁ

CURITIBA  
PARANAGUÁ  
PONTA GROSSA  
MARINGÁ  
GUARAPUAVA  
JACARÉZINHO

## RIO GRANDE DO SUL

PORTO ALEGRE  
MONTENEGRO  
CAMAQUÃ  
PELOTAS  
RIO GRANDE  
BAGÉ

## DISTRITO FEDERAL

BRÁSILIA

## MATO GROSSO

CUITABÁ  
RONDONÓPOLIS

## TOCANTINS

PALMAS

## PARÁ

BELÉM

## AMAZONAS

MANAUS  
BOA VISTA

## ACRE

RIO BRANCO

## RORAIMA

PORTO VELHO

## AMAPÁ

MACAPÁ  
LARANJEIRA DO JARI

## PIAUI

TEREZINA  
PARNAÍBA

## CEARÁ

FORTALEZA  
SORRAL  
JUAZEIRO DO NORTE

## MARANHÃO

SÃO LUIS

## PARAÍBA

JOÃO PESSOA  
CAMPINA GRANDE

## PERNAMBUCO

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

## ALAGOAS

MACETÓ

## BAHIA

VITÓRIA DA CONQUISTA  
FEIRA DE SANTANA  
SANTO ANTONIO DE JESUS  
SALVADOR





# CDRM

Centro de Difusão e Realizações Musicais

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.

- 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

Festa da Música Cidade Canção

REDE INTEGRADA 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



Uma iniciativa voltada para a difusão  
da Música Brasileira, contribuindo  
para o processo de descentralização  
da produção nacional



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**



# A História do Violão

*Mostra de Instrumentos Musicais*

*Desde 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 a mão 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.*





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, PA, AM, AC,**  
**AP, RR, MA, 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







TRADIÇÕES SONORAS  
DA ILHA DO DESTERRO

GENTIL DO OROCONGO  
E CONJUNTO \*\*\*\*\*



SONORA BRASIL  
SETEMBRO \* OUTUBRO \* NOVEMBRO