

É um ser vivo: substituição, adaptação e padronização de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil

It's a living being: substitution, adaptation and standardization of music instruments between Africa, Europe and Brazil

Nina Graeff 

Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Música, João Pessoa, PB, Brasil
info@ninagraeff.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Section Editor: Fernando Chaib
Layout Editor: Edinaldo Medina
License: "CC by 4.0"

Submitted date: 09 aug 2022

Final approval date: 24 fev 2023

Publication date: 23 mar 2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.40743>

RESUMO: Instrumentos musicais são geralmente pesquisados sob uma ótica eurocêntrica, que os observa enquanto objetos fixos e padronizados, a partir de aspectos físicos sobretudo visíveis, e os compara a instrumentos tidos como padrão oriundos sobretudo da música de concerto europeia. Tendo como mote principal a investigação da viola machete do samba de roda, este terceiro artigo do projeto Tons de Machete cruza registros históricos e iconográficos da presença de instrumentos africanos no Brasil e dados coletados em campo com sambadores e luthiers de viola, desconstruindo a ideologia da origem europeia de instrumentos e práticas da música popular no Brasil. Busco demonstrar como instrumentos musicais não são meros objetos fixos passíveis de transferência imutável de uma cultura a outra, mas que, como os "seres vivos" que constituem seus materiais de construção em contextos tradicionais, são constantemente adaptados a diferentes contextos, sendo muitas vezes substituídos e ressignificados de acordo com a prática musical.

PALAVRAS-CHAVE: Instrumentos musicais; Viola machete; Música afro-brasileira; Normatividade musical ocidental; Decolonialidade.

ABSTRACT: Music instruments are generally investigated from a Eurocentric point of view that, based on physical and visible aspects, observes them as fixed and standardized objects and compares them to canonic instruments mainly from European concert music. Having as main object of study the viola machete of samba de roda, this article crosses historical and iconographic records of the presence of African instruments in Brazil with data collected with sambadores and viola luthiers in the field, in order to deconstruct the supposed European origin of instruments and practices of popular music in Brazil. I seek to demonstrate how music instruments are not mere fixed objects that were immutably transferred from one culture to another, but that, like the "living beings" that constitute their materials, are constantly adapted to different contexts, being often replaced and re-signified within the musical practice.

KEYWORDS: Music instruments; Machete guitar; Afro-Brazilian music; Western musical normativity; Decoloniality.



1. Introdução

“É um ser vivo”: assim falou Mateus Aleluia ao tomar nas mãos uma viola machete construída na década de 1960 pelo luthier de Santo Amaro da Purificação, Clarindo dos Santos. Adquirido por Mestre Celino de Terra Nova aos seus 11 anos de idade e restaurado pelo luthier mineiro Luís Armando quase sessenta anos depois, o instrumento respirava através de suas diferentes madeiras de diferentes tempos e lugares, pulsando memórias e musicalidades impregnadas em seu corpo pronto para dançar e cantar novamente nos braços de seu Celino.

Ao pesquisar e interagir com instrumentos musicais a partir de uma ótica plural e transversal, baseada em suas próprias histórias e práticas tanto de execução quanto de construção, percebe-se que não representam meros meios de produção sonora, mas de seres vivos em constante transformação e interação com os contextos, pessoas e musicalidades de seu entorno. Instrumentos musicais são geralmente pesquisados sob uma ótica eurocêntrica, que os observa enquanto objetos fixos e padronizados a partir de aspectos físicos sobretudo visíveis – sua forma, medida e maneira de produzir som –, e os compara a instrumentos da música europeia e norte-americana fabricados e difundidos mundialmente. Assim, instrumentos tradicionais da cultura popular são considerados ora como uma versão inferior, pois menos aprimorada, desses instrumentos “padrão”, ora como sua versão antiga e primitiva, como é o caso das rabecas e violas brasileiras em relação ao violino e ao violão. Enquanto isso, instrumentos tradicionais, seus personagens e histórias, principalmente de matizes africanos, permanecem invisibilizados e incompreendidos, até caírem em desuso, serem adaptados ou substituídos por instrumentos de fábrica, a maioria dos quais representantes de culturas europeias e estadunidenses.

Com a patrimonialização do Samba de Roda do Recôncavo Baiano em 2005, a viola machete, instrumento à época virtualmente desaparecido da região, passou a figurar como um de seus principais personagens ao ter grande parte dos objetivos e ações do plano de salvaguarda dedicada à sua reconstrução e aprendizagem (IPHAN 2006). Embora o instrumento pertença a uma família de instrumentos tipicamente portugueses, as violas, e tenha origem atribuída à Ilha da Madeira de Portugal, suas técnicas e musicalidades remetem a matizes africanos (Pinto 1991; Graeff; Pinto 2012; Graeff 2015), afinal seus praticantes são afrodescendentes.

Meu projeto de pesquisa Tons de Machete, realizado entre 2019 e 2020 em uma parceria com a Universidade de Aveiro em Portugal, cruzou os saberes de luthiers, mestres, sambadores, músicos em torno da viola machete e de registros em vídeo e áudio de um dos grandes violeiros de Santo Amaro da Purificação, seu João de Deus, cantando chulas e tocando cinco toques ou tons de machete: técnicas instrumentais que resultam em padrões rítmico-melódicos, cada um em uma tonalidade diferente¹. O objetivo era repatriar o material coletado por Tiago de Oliveira Pinto na década de 1980, propiciar a possibilidade de aprendizagem daquelas técnicas em grande parte já esquecidas pelos praticantes atuais, e compreender melhor a história do instrumento, apresentando-o a luthiers e violeiros de outras regiões do Brasil e de Portugal.

¹ Link para mais informações e acesso aos vídeos após breve registro: www.ninagraeff.com/tonsdemachete.

Ao longo das Encruzilhadas Sensíveis (Graeff 2023a) geradas pelo projeto, no entanto, logo percebi como minhas próprias premissas de pesquisa mistificavam aquele instrumento específico, enquanto outros instrumentos e questionamentos emergiam como tão ou mais relevantes. Como demonstrado no primeiro artigo da série (Graeff 2023a), os sambadores não apenas valorizam como dominam diversos instrumentos, seja porque o samba acontece de maneira situacional, de acordo com as pessoas presentes e os instrumentos que tiverem à mão, como pela acessibilidade destes. Por exemplo, os dois grandes mestres da viola machete atualmente, Aurino da Viola de Maracangalha-BA e Mestre Celino, começaram tocando em sua juventude, respectivamente, sanfona e cavaquinho, instrumentos à época mais acessíveis, além de tocarem outros. Esse fato não se limita ao samba de roda, mas caracteriza práticas musicais populares e tradicionais do Brasil resultando no multi-instrumentismo e na consequente “substituibilidade” de seus praticantes (Graeff e Resende 2021).

A partir do cruzamento de registros históricos e iconográficos da presença de instrumentos africanos no país e dados coletados em campo com sambadores e luthiers de viola, busco desconstruir a ideologia da origem europeia de instrumentos e práticas da música tradicional e popular no Brasil. Para tanto, demonstro como instrumentos musicais não são meros objetos passíveis de transferência de um lugar ou de uma cultura a outra, mas que, como os “seres vivos” que constituem os materiais de sua produção em contextos tradicionais, são constantemente adaptados a diferentes contextos e por diferentes pessoas e coletivos, sendo muitas vezes substituídos por outros difundidos internacionalmente e ressignificados a partir da prática musical que os emprega.

O texto está dividido em três seções. A primeira discute a presença de instrumentos musicais africanos no Brasil, sobretudo entre lamelofones e cordofones, e seus possíveis processos de substituição e ressignificação ao longo da história. A segunda enfoca mais detalhadamente em adaptações da viola machete no Recôncavo Baiano². A terceira tece reflexões entorno da falsa premissa de que instrumentos musicais tenham um padrão de construção e sonoridade, premissa vinculada à Normatividade Musical Ocidental (NMO, Graeff 2020) e à racionalização da música europeia (Weber 1921) consequentes da mercantilização, modernização e institucionalização de práticas musicais da Europa disseminadas por todo o mundo.

2. Substituibilidade e ressignificação de instrumentos desde África até o Brasil

A substituição de instrumentos e consequente multi-instrumentismo de mestres do samba do Recôncavo Baiano não se trata de um caso específico do gênero musical ou da região. Pelo contrário, corresponde a uma dinâmica comum a práticas musicais populares, sobretudo às da diáspora africana, como demonstra o antropólogo austríaco Gerhard Kubik em relação às adaptações de instrumentos e técnicas africanos em solo norte-americano tanto no Blues (Kubik 1996) quanto no Jazz (Kubik 2017). Nessas obras, o autor revela através de inúmeros exemplos etnográficos, iconográficos e sonoros, como diversos aspectos musicais africanos, entre eles técnicas de construção e de execução de instrumentos, moldaram e seguem moldando a história e a prática de ambos os gêneros musicais desde sua origem.

² Agradeço ao luthier e amigo Rodrigo Veras pela leitura do artigo e por suas imprescindíveis contribuições principalmente à seção sobre a viola machete.

Tais adaptações e ressignificações, resultantes de um violento processo de migração forçada e de escravização desumana e desumanizadora nas Américas, podem ser consideradas verdadeiras “criações interculturais inovadoras” que “se cristalizaram com instrumentações substituídas e modeladas de acordo com o ambiente, bem como com modificações teóricas e coreográficas” (Nzewi, 2020, 128-129). Assim, elas podem ser vistas como uma necessidade situacional, muitas vezes imposta, já que práticas e instrumentos musicais negros foram sistematicamente proibidos e perseguidos tanto nos EUA quanto no Brasil, mas também como uma capacidade criativa e inovadora, uma “*substituabilidade*” (Graeff e Resende 2021).

As análises de Kubik demonstram ainda como “instrumentos fabricados em fábricas ocidentais devem ser entendidos como ‘representantes’ de instrumentos africanos conhecidos no passado remoto”³ (Kubik 1999, 88, tradução nossa), assim como na atualidade. Os exemplos do antropólogo austríaco para essa tese não se limitam à música afro-americana, abrangendo também as relações entre culturas central-africanas, sobretudo angolanas, e afro-brasileiras (Kubik 1979; 2013).

O trabalho de Rafael Galante (2015) representa uma grande contribuição nesse mesmo sentido, aportando diversos exemplos iconográficos de instrumentos africanos em África, em Portugal e no Brasil e discutindo suas adaptações e cristalizações em determinados formatos e terminologias⁴. Mais recentemente, Flávio Vieira da Cunha Silva (2020) igualmente oferece diversas fontes iconográficas, muitas acompanhadas de exemplos em áudio, demonstrando como, na segunda metade do século XIX, “ocorreu o desaparecimento quase total desse instrumental” africano “pela consolidação da formação de uma música popular urbana” (Silva 2020, 501).

Essas perspectivas contrariam a ideia essencialista de preservação e autenticidade de práticas e instrumentos das culturas populares e tradicionais. Esta define arbitrariamente objetos, datas, locais específicos a serem considerados “tradicionais” – como o caso da viola machete, que virtualmente desapareceu a partir de 1978 no Recôncavo da Bahia (Graeff e Pinto 2012; Graeff 2015) – e outros vistos como “transformações”, modernizações e, conseqüentemente, descaracterizações do que foi definido como tradicional – como no caso do cavaquinho, instrumento associado ao samba urbano do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, tais perspectivas refutam a ideia dominante que atribui a origem de instrumentos musicais de países colonizados à Europa, e não a comunidades indígenas existentes no Brasil pelo menos 40.000 anos antes da colonização europeia, nem africanas e afrodescendentes, que em diversos momentos da história do Brasil representaram a maior parte de sua população. Tal crítica, realizada em relação aos pífanos nordestinos em artigo anterior (Santana e Graeff 2021), revela uma faceta da Normatividade Musical Ocidental (Graeff 2020), já que os instrumentos europeus são tomados como norma e parâmetro de investigação e comparação históricas, organológicas e musicológicas.

Fontes iconográficas e relatos de viajantes europeus visibilizam a presença de instrumentos africanos no cotidiano de diversas regiões brasileiras. É o caso especialmente de Jean-Baptiste Debret, pintor francês

³ “Some Western factory-manufactured instruments are to be understood as “standing for” African instruments known in the remote past” (Kubik 1999, 88).

⁴ O trabalho de 2015 é a dissertação de Rafael Galante, que atualmente finaliza sua tese de doutorado aprofundando ainda mais a temática.

que morou no Brasil entre 1816 e 1831, afinal “descontando os preconceitos mais ordinários da época, os africanos que retratou evocam uma humanidade normalmente negada aos escravizados e forros” (Silva 2006, 68). A análise desses registros é valiosa para revelar como instrumentos africanos podem ter passado por processos de adaptação e substituição por instrumentos europeus, reconfigurando musicalidades, técnicas de execução e suas sonoridades resultantes, às novas plataformas de produção sonora. Segundo Debret,

os negros benguelas e africanos devem ser citados como os mais musicais, e são sobretudo notáveis pela arte de fabricação de seus instrumentos, tais como a *marimba*, a *viola da Angola*, espécie de lira de quatro cordas; o violão [sic, violino, do francês *violon*], cujo corpo é um coco atravessado por um bastão que lhe serve de cabo, e no qual se amarra uma única corda de latão presa por uma cravelha; e enfim o *oricongo*, que represento aqui. (Debret apud Bandeira e Lago 2008, 166, grifos meus)

Nesse relato vinculado à sua aquarela “O velho Orfeu africano” de 1826, Debret identifica quatro instrumentos africanos, comparando-os a instrumentos europeus a fim de facilitar sua descrição para leitores franceses: a marimba, um dos nomes dados a lamelofones, a serem discutido mais adiante; a viola da Angola, representada nas figuras 1 e 2 abaixo; um instrumento que o autor compara a um violino de uma corda, mas que pode ser associado a diversos instrumentos monocórdicos friccionados africanos⁵ e que podem ter sido ressignificados nos diversos formatos das rabecas brasileiras; e o oricongo, um dos nomes do berimbau.

A respeito da viola de Angola, o pintor identifica semelhanças não com uma viola portuguesa, mas com uma lira de quatro cordas. Ainda que o termo viola fosse “um nome genérico para qualquer instrumento musical de cordas dedilhadas, percutidas ou friccionadas” (Silva 2006, 68), o pintor comparou o instrumento a uma lira provavelmente por se tratar de um cordofone sem braço, com as cordas presas a arcos e não rentes a um braço, tocadas com duas mãos paralelas, tal como pluriarcos representados, com quatro ou mais cordas, em diversas fontes que também o denominam de viola. Abaixo uma figura desenhada pelo próprio Debret no Rio de Janeiro entre 1817-1829, e outra de Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792 no Norte do Brasil de pluriarcos que denominaram como violas:

⁵ Por exemplo, Njarka da região do Mali e tocado pelo famoso artista Ali Farka Touré <https://www.youtube.com/watch?v=SIY2LLDZ2Z8>, Gonje da região entre Gana e Burkina Faso, <https://www.youtube.com/watch?v=VzqDq2R7KT0>, Endingidi de Uganda, <https://www.youtube.com/watch?v=InpGDzEjYKY>, e Tchakare de Moçambique <https://youtu.be/6ZwGo0hrwFo>.

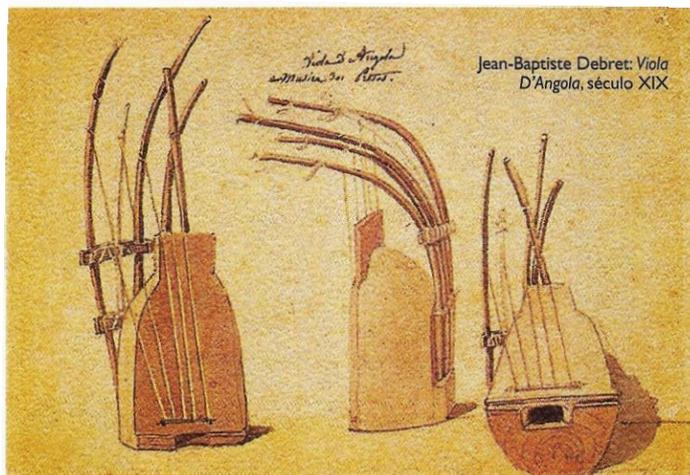


Figura 1 - Viola d'Angola da música dos pretos”, desenho de Jean/Baptiste Debret, Rio de Janeiro 1817-1829. Fonte: Museu Castro-Maia, Rio de Janeiro, reproduzida em Silva (2006, 70).

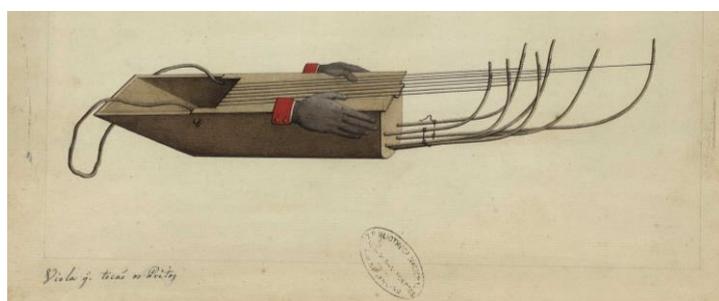


Figura 2 - “Viola que toçã os pretos”, desenho de Alexandre Rodrigues Ferreira, 1783-1792, Norte do Brasil. Fonte: Codina & Freyre – Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1141031.jpg

Como bem detalha Rafael Galante (2015, 114-124), aportando ainda outros exemplos iconográficos de África e do Brasil, esse cordofone remete ao *nsambi*, instrumento documentado no Congo já no século XVII e no Brasil no século XIV, o qual representa apenas um tipo de uma diversidade de pluriarcos documentados já no século XVI e presentes em toda a África Central.



Figura 3 – Foto publicada por G. Ermakoff como “negro portando objeto desconhecido”, provavelmente feita no Vale do Paraíba, por volta de 1870. Fonte: Galante 2015.

Segundo Salomão Jovina da Silva (2006), a fotografia acima, a única de um pluriarco africano no Brasil, retrata uma chihumba de quatro cordas, similar ao instrumento descrito por Debret, também de quatro cordas. Além do instrumento em si, chama a atenção na foto a maneira como o instrumento é tocado, não com as mãos paralelas e ao lado da caixa de ressonância, como no nsambi, mas sim transversalmente:

O fato de que a postura corporal do personagem não seja típica na execução desse instrumento sugere que a imagem possa ter registrado o momento de transição de uma técnica africana para outra, utilizada para executar as violas ibéricas, que foram adotadas pelos africanos desde os primeiros contatos com cordofones lusitanos. (Silva 2006, 70)

Além da postura corporal, que permite que a mão direita dedilhe as notas enquanto a esquerda muda sua afinação ou as abafe, como no braço de uma viola ou violão, outro aspecto é relevante. A posição, na mão direita, do dedo indicador dobrado que esconde o polegar sobre as cordas, enquanto os demais dedos ficam para fora do instrumento, sugere o uso da técnica polegar-indicador, a mesma empregada por violeiros antigos do Recôncavo, por guitarristas de diversos países, e em lamelofones, como será detalhado a seguir. Nesse exemplo e naquilo que Salloma se refere como “transição de uma técnica africana para outra”, percebe-se como a substituíbilidade de instrumentos se corporifica na já mencionada “substituabilidade” de músicos populares, uma

habilidade criativa de expressar-se através de técnicas musicais e de traduzir tal expressão em diversas plataformas de produção sonora. (...) O desaparecimento de determinados instrumentos não significa a extinção de suas técnicas e sonoridades, seja em manifestações musicais mais tradicionais ou nas expressões mais “modernas”. Afinal, esses saberes sensíveis são armazenados no corpo de quem os pratica, e não na materialidade dos instrumentos. Assim, a *substituabilidade* parece contribuir para que determinadas práticas e sonoridades sejam transmitidas de geração em geração, mesmo na falta de determinados instrumentos, pois as traduz em novas plataformas. Dessa forma, muitas técnicas, ritmos, melodias, harmonias, movimentos, toques são compartilhados entre instrumentos (percussivos, melódicos, harmônicos), tocadores e estilos, em diversos tempos e lugares. (Graeff e Resende 2021, 4)

A substituabilidade pode ter se projetado em instrumentos modernos oriundos da Europa quando do desaparecimento e substituição de instrumentos africanos, principalmente daqueles populares no Brasil no século XIX, como marimbas (Travassos 1995) e lamelofones. Lamelofones são uma família de instrumentos idiofones que produzem o som a partir de lamelas. Seus formatos e terminologias são diversos (Silambo 2020b; 2021), entre os quais são conhecidos no Brasil termos como mbira, kalimba e kisanji. Na descrição de Debret, o pintor se refere a um lamelofone como marimba, termo “que se referia aos vários tipos de lamelofones centro-africanos que aqui existiam e que, segundo as fontes do século XIX, eram provavelmente os instrumentos musicais mais populares entre a população de africanos escravizados (Galante 2015, 31). Thiermann (1971) indaga as razões de seu desaparecimento da paisagem musical do Rio de Janeiro, processo que pode ter ocorrido em outras regiões do país e influenciado o desenvolvimento de práticas musicais como o samba. No samba de São Paulo, por exemplo, Affonso de Freitas testemunhou a presença de uma marimba:

O samba, ainda em 1860 e até mesmo em 1865, pelas festas religiosas ou dias santos de guarda, reunia-se no Pátio de São Bento, obtida licença oficial, a escravatura da cidade na realização dos seus folgares religiosos que eram suas danças características. O negrume formava então tantos grupos quantas as origens étnicas em que se subdividia, e as danças e os cantares rompiam ao ruído seco do reque-reque, ao som rouco e soturno dos tambus, das puítas e dos urucungos que, com a marimba solitária, formavam a coleção dos instrumentos africanos conhecidos em nossa terra. (Affonso A. de Freitas, apud Galante, 2015, 132).

Na descrição, encontram-se igualmente os arcos mencionados por Debret, os oricongos, aqui grafados como urucungos, as puítas, nome anterior da cuíca no Brasil (Galante, 2015), o reco-reco, presente em diversas fontes iconográficas, e uma marimba. É possível que a marimba não se trate de um lamelofone nesta descrição, mas de fato de um xilofone marimba. Porém, o lamelofone aparece retratado sob o mesmo nome em outras fontes da época, como no desenho de Debret de 1826 “Marimba. Passeio de domingo à tarde”:



Figura 4 - Marimba. Passeio de domingo à tarde”. Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1826. Fonte: Bandeira e Lago 2008, 165.

A figura 4 mostra um pequeno cortejo realizado por homens negros caracterizados batendo palmas, tocando reco-reco, dois lamelofones e carregando um estandarte. Cortejos acompanhados de instrumentos de percussão de frequência indefinida, tal como pandeiros ou reco-recos, e de instrumentos de frequência definida – equivocadamente chamados de melódicos ou harmônicos⁶, como lamelofones,

⁶ Na Normatividade Musical Ocidental tende-se a diferenciar instrumentos musicais pelas principais funções da Teoria Musical Ocidental, melodia, harmonia e ritmo, funções essas específicas de um pensamento voltado à música de concerto europeia. Dessa forma, um violão ou um piano são considerados instrumentos harmônicos, por sua possibilidade de executar acordes, mais de uma nota ao mesmo tempo; uma flauta ou oboé são considerados melódicos por executarem notas sucessivas apenas verticalmente, e não ao mesmo tempo, formando um ou mais intervalos harmônicos; e instrumentos percussivos são considerados rítmicos, por não produzirem, em sua maioria, frequências definidas pelas quais se identificariam melodias ou harmonias. Entretanto, tais nomenclaturas não compreendem outras formas de pensar e fazer música, nem dedicam atenção à infinita diversidade de instrumentos não

cordofones, instrumentos de sopro – são até hoje muito comuns na história e na atualidade do Brasil, seja em festas de comunidades rurais como nas escolas de santo do Recôncavo Baiano, em congados mineiros, ou mesmo no carnaval do Rio de Janeiro. Por isso, a imagem de Debret nos permite imaginar no lugar dos dois lamelofones, dois cordofones. Estes talvez seguissem a divisão entre cordofones do samba chula indicada por Mestre Jaime do Eco entre “cordas finas e grossas”⁷, isto é, sons mais agudos e mais graves, sendo o lamelofone menor à esquerda o mais agudo, como o machete ou o cavaquinho no samba; e o da direita de caixa, maior e com ampla caixa de ressonância, o mais grave, como o violão ou a viola no samba. Essa imaginação é reforçada por outra fonte iconográfica, uma fotografia registrada pelo percussionista Djalma Corrêa em 1973 em Cachoeira, no Recôncavo Baiano:



Figura 5 - Samba de Roda de Suerdieck na Festa da Boa Morte em Cachoeira, agosto de 1973. Fonte: Acervo Djalma Correa - sob responsabilidade de José Caetano Dable Corrêa⁸.

Embora o momento do samba representado acima se trate de uma roda e não de um cortejo, ele ocorre anualmente ao ar livre, sendo precedido por um cortejo durante a Festa da Boa Morte (Marques, 2008). Independente deste detalhe, os paralelos entre as duas imagens e contextos são diversos: homens negros tocando instrumentos de frequência indefinida, incluindo reco-recos, e de frequência definida, sendo um cavaquinho agudo no fundo à esquerda, uma viola e um violão mais graves à frente, que compõem o

européus que as transcendem. O próprio lamelofone e a o xilofone marimba são considerados instrumentos de percussão, apesar do primeiro ser dedilhado, e não percutido, e de ambos executarem melodias, harmonias e ainda outras formas nem melódicas nem harmônicas, mas de notas intercaladas, que em casos específicos correspondem à técnica hoquete e em outros formam padrões denominados “interlocking patterns” (Kubik 1988), e que eu chamo de maneira mais ampla de “ritmos entrelaçantes”.

⁷ Mestre Jaime do Eco, de São Francisco do Conde-BA, é mestre sambador, cantor de chula e tocador de cavaquinho, bandolim, guitarra baiana e, mais recentemente, machete, do grupo Samba Chula Poder do Samba. A explicação sobre a divisão de cordas pode ser encontrada no terceiro artigo da série (GRAEFF 2023b) e na live de entrevista No Sotaque das Cordas de 8 de outubro de 2020. <https://youtu.be/oVltCSN4VUM>

⁸ O site do qual foi extraída a imagem, www.sotaquesdosamba.com.br, não se encontrava mais disponível durante a redação deste artigo. Entretanto, foi possível encontrar essa e outras imagens do evento em vídeo do YouTube produzido a partir do mesmo site: <https://www.youtube.com/watch?v=Mj01e8iHNRI>.

conjunto de cordas típico ao samba da época (cf. Wadley 1981), acompanhado de palmas, como de costume no samba de roda e como demonstram demais registros do evento.

O objetivo aqui não é atestar uma relação direta entre as duas imagens, nem entre os dois eventos e localidades distintos, mas sim demonstrar iconograficamente e de maneira transversal como, apesar de suas diferenças, práticas musicais podem revelar diversas similaridades que apontam para histórias, processos e epistemologias senão comuns, no mínimo distintos das narrativas dominantes ocidentocêntricas, merecendo seu próprio lócus de entendimento. Teriam diversos instrumentos africanos simplesmente desaparecido no Brasil junto de suas práticas, ou sido constantemente reconfigurados e ressignificados de acordo com os contextos em que se inscreviam e seguem se inscrevendo?

Segundo Kubik, as causas para o desaparecimento de lamelofones no Rio de Janeiro – e na Bahia? – apontado por Thiermann podem coincidir com as do processo de redução da prática de lamelofones na África Central na década de 1960:

a introdução de transportes modernos que fez com que cada vez menos pessoas realizassem jornadas a pé, eliminando conseqüentemente a necessidade de um instrumento para entreter as caminhadas; o barulho terrível do tráfego motorizado em cidades modernas faria com que os lamelofones simplesmente não fossem escutados. Um terceiro fator poderia ser que o crescente acesso da população negra a guitarras, devido a mudanças econômicas. Na África Central durante o boom econômico do pós-guerra (1950-1966), o violão “seco” se tornou a “sucessor” de um tipo específico de lamelofone. Em alguns casos músicas e estilos foram transferidos diretamente do lamelofone para o violão.⁹ (Kubik 2013, 81, trad. nossa)

Para exemplificar tal processo de substituição, verificado igualmente por Ernst Brown na música do Zimbábue (Brown 1994), pensando na viola machete e nos diversos cordofones do samba de roda, há uma hipótese elaborada pelo etnomusicólogo paulista Tiago de Oliveira Pinto em diálogo com os trabalhos de Kubik. Segundo o autor, a técnica de alternância polegar-indicador, na qual se alternam os dois dedos enquanto os demais nada dedilham, podendo servir de apoio para a mão sobre o tampo, tal como empregada na viola machete poderia representar uma ressignificação ou “transferência” de estilos e técnicas empregadas em lamelofones (Pinto 1991), como ocorrido na África Central¹⁰. Dessa forma, “é

⁹ “The introduction of modern transport which made fewer people perform long journeys on foot, and therefore also eliminated the need for a pastime instrument during the walks; the terrible noise in modern cities through motor traffic would make the soft-voices lamellophones simply unheard. A third fator could have been the increasing availability of guitars to the Black population with the changing economic situation. In Central Africa during the postwar economic boom (1950-1966) the ‘dry’ guitar became the ‘successor’ of a specific type of lamellophone.”

¹⁰ O autor recomenda a audição do álbum *Sanza and Guitar. Music of the Bena Luluwa of Angola and Zaire*, de 1976, para uma compreensão aural dessa substituição e ressignificação técnica entre o lamelofone e a guitarra. Link para o álbum: <https://youtu.be/DJfmAJ10ZCk>

possível, portanto, que ecos da música de lamelofone do passado ainda vivam em estilos rurais de guitarra do Brasil até hoje”¹¹ (Kubik 2013, 81, trad. nossa).



João da Viola utilizando a técnica polegar-indicador na viola machete, Santo Amaro-BA, 1987. Os demais dedos não dedilham nenhuma corda, servindo de apoio para a mão sobre o tampo. Foto: Tiago de Oliveira Pinto (Pinto, 1991).

Embora a técnica polegar-indicador seja típica também de diversas técnicas de guitarras europeias e árabes, como no alaúde árabe e renascentista, no “dedilho” da guitarra portuguesa ou na “figueta” da vihuela de mão espanhola, a hipótese de Oliveira Pinto e de Kubik busca menos definir uma origem para a técnica do que propor uma perspectiva afrocentrada de processos musicais africanos e afro-diaspóricos. Ou seja, a questão não é determinar onde surge a técnica, seguindo uma perspectiva difusionista que define um ponto de origem de onde se difundiriam práticas culturais, mas sim compreendê-las sob um ponto de vista transcultural que reconhece pontos de interseção, sem estabelecer hierarquias, entre elas. Afinal, “reconhecer as deslumbrantes demonstrações de criatividade no tocar, dançar e cantar é muito mais significativo do que estabelecer a propriedade ou origens de recursos materiais e técnica”¹² (Agawu 2016, 19, trad. nossa).

Como consequência, em vez de supor que um africano escravizado tenha aprendido no Brasil a tocar a técnica do “dedilho” com seu Senhor português, supondo a inexistência ou o esquecimento do primeiro sobre sua própria forma de tocar e uma suposta superioridade musical do segundo, reitera-se outras possibilidades mais simétricas: que o africano já tocava com uma técnica parecida, e/ou que sua técnica possa ter se imposto no instrumento europeu, senão já influenciado sua emergência em Portugal muito antes da colonização do Brasil.

Outro motivo apontado por Kubik para o desaparecimento dos lamelofones vincula-se a seu potencial sonoro reduzido: não apenas o volume do barulho das cidades aumenta com sua modernização, tornando

¹¹ “It is possible, therefore, that echoes of the past lamellophone music live on in some rural Brazilian guitar styles even today.”

¹² “Acknowledging the dazzling displays of creativity through playing, dancing, and singing is far more significant than establishing ownership or origins of material resources and techniques” (Agawu 2016, 19).

um cortejo com lamelofones como o representado por Debret inaudível, mas o volume de diversos contextos em que as práticas musicais acontecem, especialmente com o advento do microfone e da amplificação. As tecnologias de amplificação e equalização de voz e instrumentos no Brasil são uma realidade desde o advento da gravação elétrica em 1927, “que não apenas representou um importante avanço em qualidade, mas também introduziu alterações tanto na prática de gravação quanto na experiência auditiva” (Gomes 2014, 76), tornando-se cada vez mais uma exigência nas performances de música popular. O guitarrista baiano Jurandir Santana atribui a ausência da viola na música urbana de Salvador no início de sua carreira na década de 1980, entre outros, à sua inicial inadequação para a amplificação no palco:

Eu lembro que tinha guitarra, guitarra normal rolava, mas violão, instrumento acústico amplificado não tinha aqueles prés, não existia. Então a gente comprava aqueles captadores (...) e ligava com cabo no amplificador (...). Depois foi saindo as violas caipiras já amplificadas... Então, pra fazer os shows era uma mão na roda, porque quando você microfonava a viola com os outros instrumentos de percussão era uma confusão danada, porque você aumentava o microfone da viola e o surdo entrava, entrava o pandeiro, entrava tudo... Eu acho que é por isso também, isso é um dos fatores que saíam as violas já com prés e tal, eu comprei minha viola não tava nem ligando pro som, eu tava ligando pro som do pré. “Tá bonito o som elétrico eu vou lá”, depois que eu fui descobrir que ela não tinha tanto som assim, mas era um som encorpado pra gravar. (Jurandir Santana, NO SOTAQUE DAS CORDAS¹³, 2020, min. 2’44”05)

As práticas musicais eletrificadas se estabeleceram em Salvador sobretudo a partir de 1951, quando Dodô e Osmar, que já haviam inventado o precursor da guitarra baiana, o pau elétrico, em 1942, saíram na avenida do carnaval com seus instrumentos amplificados, inaugurando o que viria a se tornar o trio elétrico (Paulafreitas 2011, s.n.). Assim, determinados instrumentos musicais se estabeleceram nas práticas musicais populares da Bahia muito cedo, como a guitarra baiana e a guitarra elétrica mencionada por Jurandir Santana, instrumento ao qual mais se dedicou e pelo qual é mais conhecido. Enquanto isso, instrumentos como a viola e a viola machete foram sendo abandonados, principalmente na capital de Salvador, por não corresponderem às demandas técnicas e estéticas dos novos tempos. Já em zonas mais rurais como as do Recôncavo Baiano, sua presença perdurou através de diversas adaptações.

3. Adaptações de cordofones no samba do Recôncavo Baiano

Foi só nas últimas décadas que passaram a ser construídas industrial e artesanalmente violas com sistema de captação, assim como lamelofones artesanais como os do Atelier Mukhambira¹⁴ de Moçambique, encabeçado pelo músico-pesquisador Luka Mukhavele. Se antigamente os cordofones construídos artesanalmente no Recôncavo Baiano como pelo célebre luthier Clarindo dos Santos, falecido em 1978, não tinham sistemas de captação ou outras tecnologias elétricas correspondentes a novas demandas

¹³ Vídeo disponível no link: <https://youtu.be/mBa3qriLQwg>.

¹⁴ <https://www.mukhambira-musical.online>

musicais, os sambadores tinham que buscar outras soluções para a manutenção e adaptação de seus instrumentos aos novos contextos.

Desde o início do projeto Tons de Machete era um de meus grandes objetivos conhecer Mestre Celino de Terra Nova. Celino, além de ser junto de Mestre Aurino de Maracangalha um dos violeiros antigos a dominar a viola machete atualmente, já havia sido documentado em vídeo, em 1987 por Tiago de Oliveira Pinto, tocando uma viola machete feita por Clarindo dos Santos durante um lindramô, cortejo de rua destinado à arrecadação de fundos para uma festa de candomblé, em São Francisco do Conde. Abaixo uma imagem de seu Celino no evento:



Figura 6 - Imagem capturada a partir de vídeo de Mestre Celino tocando sua viola machete Margarida em um lindramô em São Francisco do Conde, 1987. Fonte: Acervo pessoal de Tiago de Oliveira Pinto.

Uma das propostas do projeto Tons de Machete era conseguir uma viola machete confeccionada por Clarindo dos Santos para levá-la a Portugal, possivelmente ao local tido como seu lugar de origem, a Ilha da Madeira, e à luteria Trevo em Pouso Alegre-MG¹⁵, com a finalidade de analisá-la em encruzilhadas sensíveis com luthiers e tocadores, bem como para possivelmente tirar sua forma para a construção de uma nova. Após tentativas com outros proprietários de machetes de Clarindo¹⁶, consegui visitar seu Celino uma segunda vez antes de partir a Portugal, porém sem esperança de tomar emprestado seu pequeno tesouro, senão apenas fotografá-lo.

Após assistirmos o vídeo do lindramô junto a dona Nicinha do Samba e Alexnaldo Santos, comecei a perguntar a Mestre Celino sobre o instrumento tocado por ele naquele evento. Ele contou que aquela tinha sido sua primeira viola, comprada após juntar o valor necessário aos 11 anos de idade¹⁷, e que seu

¹⁵ A escolha da luteria se deu pela proximidade de meu companheiro e antropólogo pesquisador do samba, Caio Csermak, com o luthier Luís Armando, considerado um dos maiores luthiers de viola do Brasil e que constrói violas para artistas como Almir Sater e Ivan Vilela.

¹⁶ Perguntando a Milton Primo, que possui duas machetes de Clarindo, ele me recomendou procurar a família do falecido professor Raimundo Sodré. Após conhecer sua esposa, entrei em contato com sua irmã Nilsa, que é quem guarda com muito zelo sua machete na Dinamarca, onde reside, há anos. A responsabilidade sobre a relíquia do irmão não permitiu o empréstimo do instrumento para uma viagem internacional.

¹⁷ Antes da viola Margarida, Mestre Celino teve um cavaquinho que ganhou aos 8 anos de idade.

nome era Margarida. Tive que perguntar algumas vezes o que tinha acontecido com a viola, se ele ainda a possuía, pois Mestre Celino desconversava; até dizer que estava guardada em um armário. Ao ceder ao meu interesse insistente, foi buscar o instrumento e me entregou uma machete chamada Preta. Nem imaginando que a Preta também tinha sido construída por Clarindo, afinal era pintada e envernizada, comentei que ela era muito diferente daquela que havíamos visto no vídeo, que não tinha as belas flores marchetadas de Clarindo. Foi então que seu Celino saiu para buscar em um lugar ainda mais escondido da casa sua Margarida.

Pedi para fotografar os dois instrumentos, enquanto ele me contava como diversas pessoas o abordaram para comprar, pegar emprestado, levar a viola Margarida para o museu da casa do samba, mas que ele não havia cedido a nenhum pedido. No exato momento em que eu tirava a foto abaixo, sue Celino me disse algo como: “eu nunca entreguei ela a ninguém, mas em você eu tô confiando”:



Figura 7 - Viola Margarida e Viola Preta, construídas por Clarindo de Jesus, adaptadas por Mestre Celino. Foto: Nina Graeff, 24/09/2019, Terra Nova-BA.

O braço e o cavalete da viola Margarida vistos na foto, assim como o fundo do instrumento, foram uma tentativa frustrada do próprio mestre em reconstruí-lo. Apenas o tampo e as paredes eram originais. Já a viola Preta, segundo Celino, mantinha toda construção original, ainda que com a mão quebrada¹⁸, tendo sido posteriormente adicionada de um captador para sua amplificação.

Celino disse que eu podia escolher qual delas levar. A proposta inicial de transportar uma viola a Portugal tornou-se secundária ao ver Margarida toda deteriorada e inutilizável e perceber o desejo de seu Celino de poder tocá-la novamente. Por isso, prometi-lhe trazê-la quatro meses depois restaurada, caso fosse ainda possível salvar o pouco material original que restou, o que impossibilitou sua transportação a Portugal. Para tanto, registrei seu Celino explicando os aspectos que considerava importantes para a restauração em um vídeo enviado por Whatsapp ao luthier Luís Armando da Lutheria Trevo, assim como enviei depoimento seu a Mestre Celino explicando como cuidaria de sua viola tão querida e valiosa.

¹⁸ Os buracos da mão da viola preta são característicos do sistema de tarraxas, diferente das cravelhas utilizadas nas violas de Clarindo que se tem registro, por isso é possível que tenham sido feitas outras alterações no instrumento. Já a pintura e o verniz podem ter sido feitos por Clarindo, já que em fala sua a ser citada nas próximas páginas, fica subentendido que ele também pintava e envernizava instrumentos.

Devido à sua deterioração, não foi possível reconstituir a Margarida tal como era antigamente e como desejava seu Celino, com a altura do braço rente ao corpo (sem escala elevada) e apenas 10 casas, o que permitiria ao violeiro incrustar seus próprios trastes no corpo, como aqueles vistos no corpo da viola Preta, para "pinicar" (improvisar dedilhando em cordas agudas) onde quisesse. Para Mestre Celino, a escala elevada do braço, técnica padrão na construção moderna de violões e violas, atrapalha o pinicado. Entretanto, a fragilidade da única peça original que pode ser mantida, o tampo, exigiu uma nova estrutura para o instrumento.

Luís Armando, insatisfeito com o resultado sonoro da viola restaurada, fez questão de surpreender a todos ao construir uma viola nova para seu Celino, além da que eu havia encomendado para mim. O luthier queria que seu Celino pudesse experimentar uma machete de estrutura moderna, com som mais potente. Reproduzo abaixo uma fotografia das três violas juntas confeccionadas pelo luthier mineiro ao lado direito de uma machete construída por seu Zé Carpina de Amélia Rodrigues-BA, e outra do momento de entrega das duas machetes a seu Celino:



Figura 8 - Machete construída por Zé Carpina, e machetes confeccionadas por Luís Armando; machete Margarida de tampo e faixa lateral originais de Clarindo dos Santos; machete 01 feita para a autora; e machete 02 construída para Mestre Celino. Foto: Nina Graeff, 13/01/2020, Pouso Alegre.



Figura 9 - Seu Elói segurando a machete Margarida restaurada e Mestre Celino tocando a nova machete construída por Luís Armando. Foto: Nina Graeff, 19/01/2020, Terra Nova.

Para além da encruzilhada não apenas de saberes sensíveis, mas de encantamentos que essas fotos representam, afinal esse processo não foi estimulado por nada mais que uma troca de afetos e generosidades entre pessoas que mal se conheciam – eu, Luís Armando e Mestre Celino¹⁹ – a imagem das quatro machetes juntas é notória. A machete de seu Zé Carpina tem medidas consideravelmente maiores, tendo inclusive um corpo bem mais fundo que a de Clarindo, o que levou alguns sambadores a chamá-la de três-quartos e de machetão. Já nas outras três machetes, Luís Armando manteve as medidas do tampo e do braço de seu Clarindo, enquanto experimentou variações em todos os demais aspectos de sua construção: para cada uma utilizou uma combinação diferente de tipos e conseqüentemente cores de madeira, assim como de cavaletes e decorações; também decidiu por utilizar tarraxas incrustadas verticalmente na Margarida, em vez de presas nas laterais, aproximando-as das antigas cravelhas; e também aumentou a altura dos corpos das duas machetes novas, sendo a minha a maior das três, com a finalidade de ampliar seu som. Há certamente muitos outros detalhes e diferenças de luteria entre as violas machetes trabalhadas pelo luthier. Interessa aqui atentar para o fato de que um luthier, ou o músico que lhe faz a encomenda, não busca de forma alguma seguir um padrão de construção e fazer instrumentos iguais.

A própria ideia de que o machete e demais instrumentos construídos por Clarindo dos Santos seguem um formato ou técnica de construção únicas é equivocada. Em entrevista gravada em áudio por Ralph Waddey na oficina de seu Clarindo em 1977, o luthier relata como começou a construir instrumentos. Apesar de seus primeiros instrumentos adquiridos terem sido um cavaquinho e depois um bandolim, comprados do

¹⁹ O dia em que seu Celino magicamente decidiu me emprestar sua Margarida era apenas a terceira vez em que nos encontrávamos, enquanto ele e Luís Armando nunca se falaram, apenas se viram pelos vídeos que registrei. Mesmo assim, o luthier não cobrou nada pelas violas, em um ato de generosidade incomparável ao qual serei eternamente grata.

luthier de quem buscava copiar os instrumentos, seu Lídio, o primeiro instrumento que construiu foi uma viola três quartos. Logo depois lhe encomendaram uma viola meia regra, que fez de pinho, seguida de dois cavaquinhos, um de jacarandá e outro de madeira paraíba. Na entrevista ainda são mencionados outros instrumentos que construía, inclusive um que fez para o pesquisador: "A sua de tarraxa: ali é regra inteira. (...) Tem machetinho que eu fiz a forma, mas a forma apodreceu, não fiz mais não. Tem o machetão que é essa forma"²⁰. Abaixo pode-se observar outras fotografias de violas feitas por Clarindo, todas com cravelhas de madeira no lugar do sistema moderno de tarraxas:



Figura 10 - Violas feitas por Clarindo dos Santos. Esq.: Viola três-quarto e viola machete, com contra-cavelete no tampo. Foto: Ralph Waddey, 1977 (WADDEY, 1980: 200). Cen.: Viola machete de Zé de Lelinha, com rastilho e encordoamento até o final do tampo com cordal. Foto: Luiz Santos (IPHAN, 2006: 43). Dir.: Violas machete de Milton Primo que serviram de referência para a primeira viola machete construída por Rodrigo Veras, também com cordal ao final do tampo e rastilhos na frente. Foto: Rodrigo Veras, Dezembro de 2012, fonte: <https://corpodusom.blogspot.com/2013/06/viola-machete-construida-para-milton.html>

Nas violas da primeira foto, vê-se o encordoamento mais comum de violas e violões atuais, com as cordas presas a um cavelete no tampo do instrumento. Nas seguintes se visualiza sobre o tampo um rastilho (ou o espaço onde ficava no caso da última viola), que Clarindo chama de contra-cavelete, que mantém a elevação das cordas antes de seu rebaixamento natural ao serem esticadas e presas em um duas placas de metal no fim do tampo, uma espécie de cordal como no bandolim ou no banjo. Essa técnica empregada igualmente na viola machete de João de Deus, assim como nas duas de seu Celino, levou Oliveira Pinto a tecer paralelos organológicos com cítaras (PINTO, 1991: 115). Também se visualizam diferentes decorações nos tampos e formas de unir o braço ao corpo (algumas mais arredondadas, outras trianguladas) e a combinação de diferentes madeiras em cada instrumento.

No diálogo com Ralph Waddey, cada pergunta do pesquisador tentando definir tamanho, terminologia e técnica empregada é rebatida pelo luthier com exemplos de sua prática e dos diversos instrumentos que os rodeiam:

²⁰ Entrevista com Clarindo dos Santos em sua oficina concedida a Ralph Waddey, Santo Amaro da Purificação, 21/11/1977. Fonte: acervo pessoal de Mário Lamparelli.

Ralph Waddey: O que é que determina a regra? É o braço ou é o tamanho da caixa? - Clarindo dos Santos: É tudo. Olha, essa caixa depende de uma regra desse tamanho, porque se botar uma regra daquela sua, porque esse cavalete vem pra aqui. Agora, aquela regra daquela viola ali, ela é menor, mas ela dá pra essa. [...] Agora tem outra regra daqui, que esse cavalete vem pra aqui mais. Então quando eu faço viola sem o cavalete de madeira, pregada aqui, eu faço com o braço maior, com a regra maior, porque isso vem pra aqui e o [contra-?] cavalete aqui pregado não tem importância. [...] - RW: Agora, quando o cavalete vai aí até o fim e prende aí atrás, o contra-cavalete fica onde? - CS: Quando é nessa regra ele fica aqui mesmo... - RW: Depois do lugar [do cavalete?]... - CS: E quando é da regra maior que eu tenho, ele vem pra aqui assim. - RW: Dois centímetros (abaixo da referência anterior?) - CS: Esse aqui não vai cavalete de madeira, senão fica feio. Agora, se botar regra maior que eu tenho aí e botar o cavalete de madeira, esse [contra]cavalete vem pra aqui oh, fica feio. (Entrevista de Ralph Waddey com Clarindo dos Santos, 21/11/1977, Santo Amaro da Purificação-BA)

Embora não seja possível visualizar os instrumentos e posições das peças indicadas por Clarindo, nem as verificar com Ralph Waddey, falecido no início do projeto Tons de Machete, o diálogo entre ambos é revelador. Primeiramente, Clarindo explica e demonstra que a “regra” da viola envolve não uma medida específica de uma parte ou do corpo inteiro do instrumento, por exemplo do braço e seu número de trastes, como sugerem as tabelas comparativas de Corrêa (2014, 66). Para Clarindo, a regra envolve “tudo”, isto é, uma relação variável de proporção entre todas as partes: tamanho de braço e de caixa que inclui sua profundidade, localização do cavalete e, quando empregado, do contra-cavalete etc. Depois, ao explicar sobre a aplicação do contra-cavalete para o encordoamento até o final do tampo, quando abre mão do cavalete de madeira, o luthier deixa claro que a relação não é meramente geométrica, mas estética: a depender do tamanho da regra, a posição do cavalete e/ou do contra-cavalete muda, podendo “ficar feio”. Sobre o efeito estético na sonoridade, o diálogo segue:

RW: Agora, o som da viola que tem o cavalete aqui no fundo é diferente? - CS: É a mesma coisa. O povo tem esse negócio. Muita gente vem aqui e diz “eu quero o tampo da viola branco, sem envernizar. Porque solta mais o som”. Mas não é, isso vai de acordo com a madeira. Aí uma madeira boa, [bate na madeira] cedro, pinho paraíba, tudo bom de som. E se fizer tudo disso, ave maria, fica um som grosso danado. [...] Tem uns pinho que eu faço a viola toda de pinho e dá dura de corda danada. E tem outras que eu faço toda de pinho, como de João de Deus lá de Santo Amaro - é sambador, tanto grita como toca - e a violinha dele é famanada em Santo Amaro, toda de pinho: é a qualidade do pinho, depende da qualidade do pinho. (Entrevista de Ralph Waddey com Clarindo dos Santos, Santo Amaro, 21/11/1977)

Para Clarindo, portanto, o tipo de encordoamento que emprega o cavalete de madeira se apresenta como mera questão de estética visual, que não intervém na sonoridade do instrumento. Essa é definida muito mais pelo tipo e combinação de madeiras utilizadas, além das relações geométricas do instrumento, já que “o construtor pensa na relação som-estrutura, inclusive com a madeira, o pedaço de pau que ele vai ter ali na frente”, o que “vai variar de instrumento pra instrumento” (Rodrigo Veras, áudio de Whatsapp em

20/01/2021). A relação som-estrutura varia ainda de acordo com aquilo que é desejado pelo músico que encomenda o instrumento.

Ainda dois aspectos chamam a atenção nessa fala de seu Clarindo. Primeiro, a coincidência de mencionar justamente João de Deus e sua viola Criolinha, anos antes dos registros de Tiago de Oliveira Pinto. Através dela, fiquei sabendo que a Criolinha, “famanada”, isto é, famosa na região assim como seu dono, foi feita utilizando apenas madeira de pinho em todas as suas partes. Clarindo considera João de Deus e Maurício como os melhores violeiros da região, e comenta que o primeiro “é sambador: tanto grita como toca”, chamando atenção para o fato de que um bom sambador faz bem as duas coisas.

Um segundo aspecto é que, ao se referir às madeiras de qualidade para a construção dos instrumentos, Clarindo bate em cada madeira. Ao mencionar a Luís Armando esses três tipos de madeira como referência na construção de machetes antigos, ele não sabia do que se tratava a madeira “paraíba”, termo empregado regionalmente. Quando lhe mostrei esse trecho de áudio da entrevista, Luís Armando reconheceu a madeira imediatamente apenas pelo som da batida de seu Clarindo, concluindo que era um tipo específico de pinho. Ou seja, o conhecimento em torno de instrumentos musicais não envolve apenas questões geométricas e visuais, mas outros “saberes sensíveis” (Graeff 2018): sentidos como a escuta, o toque, o olfato, desenvolvidos através de anos de experiência e que estabelecem relações profundas com os materiais e sonoridades envolvidos nos processos de construção.

Se a relação som-estrutura mencionada por Rodrigo Veras é variável para um mesmo construtor, igualmente variam as tecnologias de construção empregadas. Mestre Aurino de Maracangalha, que é sobrinho e afilhado de Clarindo dos Santos, comentou ao assistir os vídeos de João da Viola²¹ que seu machete e os machetes da época eram feitos de facão e a partir de uma moldura feita no chão, como na técnica artesanal de pandeiro demonstrada por Mestre Celino na videoaula “Mestre Celino dá o toque: construção de pandeiro”²². Considerando a citação anterior de seu Clarindo de que sua forma de machetinho apodreceu, pode-se imaginar que as formas utilizadas servissem de referência para o tamanho do buraco a ser feito no chão, o qual seguraria a madeira lateral do instrumento pelo tempo necessário para moldá-la de acordo com o formato desejado – segundo Mestre Aurino oito dias. Hoje em dia existem diversas ferramentas para atingir este objetivo, assim como a cola, que, como comenta Aurino: “naqueles dias quem falava em cola? Era na base da brocha e alfinete!” (Mestre Aurino, entrevista em 18/09/2019, Maracangalha-BA).

Outro exemplo de mudança na tecnologia da construção da viola foi apontado pelo luthier Luís Armando. Ao abrir o corpo da viola Margarida de Mestre Celino, ele estranhou a ausência do leque harmônico²³, estrutura importante para a sustentação das cordas sem que o tampo empene, no lugar do qual havia apenas duas traves paralelas:

²¹ Em entrevista realizada em 18/09/2019, Maracangalha-BA.

²² <https://youtu.be/nBBAEbOvB48>, minuto 22’51.

²³ Conversa pessoal em 26 de setembro de 2019.



Figura 11 - Luthier Luís Armando, da Lutheria Trevo, abrindo o fundo da viola machete Margarida construída por Clarindo de Jesus e restaurada por Mestre Celino. Foto: Nina Graeff, Pouso Alegre, 26/09/2019.

Segundo o luthier, a estrutura do leque harmônico já é padrão na construção moderna de violas há muitas décadas. Sua ausência denotaria uma técnica antiga, possibilidade corroborada por um desenho feito em 1976 pelo luthier Vergílio Artur de Lima de duas violas mineiras antigas (Corrêa 2014, 74), que apresenta estrutura interna do tampo como a da foto acima, com apenas duas travas ou, como anotou o luthier no rascunho, “sem reforços”. Já o leque harmônico é aplicado, de diversas formas, na construção de violas machete pelo luthier pernambucano Rodrigo Veras, responsável pelo ensino de construção da viola machete dentro do projeto “Essa viola dá samba!”, ocorrido no Recôncavo Baiano entre 2015-2018 e liderado pelo músico e sambador Milton Primo. A foto do processo de construção de uma viola machete em uma das oficinas pelo participante Adson Sant’anna²⁴ mostra um leque harmônico sendo prensado:



Figura 12 - Leque harmônico híbrido de uma de viola machete sendo construída por Adson Sant’Anna dentro no projeto Essa viola dá samba! Fonte: Site do projeto. <https://sites.google.com/view/essavioladasamba/apresentação>

Segundo Rodrigo Veras, o leque acima trata-se de um leque, utilizado apenas no projeto para “simplificar o ensino-aprendizagem” já que “serve tanto para viola com cordal (com barra transversal às fibras do tampo) ou só com cavalete” (Rodrigo Veras, conversa de Whatsapp em 29/03/2022) Ou seja, o luthier adaptou a construção para o contexto específico dos aprendizes da oficina, combinando as tecnologias para possibilitar ao mesmo tempo duas opções de construção; uma com cavalete e outra com cordal. O luthier afirma que na construção de outros instrumentos com cordal, como bandolins e guitarras portuguesas,

²⁴ Adson Sant’anna segue pesquisando e construindo violas machete em colaboração com Milton Primo.

tampouco é necessário o leque harmônico, sendo suficiente uma barra transversal, que pode ser reforçada em outros pontos para equalizar o tampo (Rodrigo Veras, conversa de Whatsapp em 29/03/2022).

Sobre o uso variado do leque harmônico e de outras tecnologias, o luthier segue o que chama de uma “compreensão dinâmica”, que não determina uma ou outra técnica, estrutura, material ou medida como melhor ou pior que a outra; mais desenvolvida ou mais atual do que a outra. Sobre a decisão pelo emprego do leque harmônico, ele afirma:

Isso em hipótese alguma quer dizer que é melhor. Pelo contrário, o que se percebe é que aparentemente os instrumentos com menos estrutura no tampo têm uma ressonância e um som na hora que é feito realmente muito mais amplo, no sentido que você tem menos trava na madeira, então você “brrram”: vibra o tampo inteiro (...) eu não tô pensando em fazer um instrumento pra tocar legal durante um tempo, talvez preencher algum requisito estético ou mesmo de preservação de patrimônio (...) precisava, durante o projeto ainda mais, propor um instrumento que durasse para atender as expectativas da comunidade da Pitangueira em ter violas que fossem utilizáveis para o ensino aprendizagem que se estende até os dias atuais (...) agora mesmo eu tô pondo tensor no braço. Não é o braço que empena? Pronto, se o braço empenar, ele vai voltar... então eu tenho que pensar no peso... são transformações que eu faço... (Rodrigo Veras, áudio de Whatsapp em 20/01/2022)

Rodrigo reconhece as vantagens e desvantagens de cada tecnologia nas decisões que toma, contrariando a “falsa premissa de que inovação e evolução do design resultem necessariamente em aprimoramento”²⁵ (Barclay 2003, 24, trad. nossa). No exemplo acima, demonstra ter prezado no projeto pela durabilidade do instrumento, afinal, por mais que seu resultado sonoro atenda às expectativas do tocador que o encomendou no ato da entrega, seguramente o comprador cujo instrumento apresentar defeitos ao longo do tempo terá muita insatisfação. O problema de empenar o tampo da viola machete, por exemplo, é bastante comum, tendo ocorrido com a minha viola feita por seu Zé Carpina e, segundo relatos de mestres, com outras machetes feitas recentemente por construtores de pouca experiência²⁶, trazendo este tipo de insatisfação aos compradores.

Além disso, violeiros e sambadores relembram sempre a dificuldade de afinar e manter a afinação das violas machetes antigas, por utilizarem cravelhas de madeira para segurar as cordas, no lugar do sistema moderno de tarraxas de metal. Segundo Mestre Aurino, o sistema de tarraxas “não existia não. Isso aí foi de 80 e poucos pra cá. (...) Tinha na viola grande, na regra inteira, algumas que tinham, quem pudesse botar, porque aquilo era caro. Era assim. Depois de 80, por aí sim, aí foi aparecendo e foi modificando”²⁷.

Aos poucos, os cordofones antigos já não correspondiam a novas demandas da prática musical: seu volume é baixo em um contexto microfonado e com mais instrumentos de percussão, devido a seus corpos pequenos e suas estruturas de construção; não eram amplificáveis para o palco; suas cravelhas são difíceis

²⁵ “False assumption that innovation and evolution of design necessarily result in improvement”.

²⁶ Mantenho aqui os mestres e os construtores no anonimato para evitar conflitos entre eles.

²⁷ Entrevista filmada com Mestre Aurino em 18 de setembro de 2019.

de afinar e de manter a afinação; eram estruturalmente mais frágeis e conseqüentemente menos duradouros que instrumentos de construção moderna, feitos em fábrica ou a mão.

Assim, pode-se perceber como a viola machete não foi sendo substituída por outros instrumentos apenas porque seus construtores foram morrendo sem pupilos a quem repassar seu conhecimento, mas também porque sua técnica de construção artesanal se tornou desatualizada, obsoleta dentro de novos contextos da prática musical. A “substituição” de determinadas tecnologias e materiais de construção por outras, ou as “transformações” que Rodrigo Veras afirma fazer e que Luís Armando também operou nas três violas machete, não representa descuido em relação a antigas práticas. Ao contrário, elas trazem à tona uma parábola no conceito de preservação: insistir na preservação de um determinado formato de instrumento ou de uma técnica de construção antigos intactos, nesse caso, implica em diminuir a durabilidade e aplicabilidade dos instrumentos em contextos musicais atuais, isto é, em reduzir seu próprio potencial de preservação tanto material como imaterial através de seu uso.

É por isso que seu Celino e seu Aurino tocavam, e seguem tocando, violas industrializadas antes de ganhar novas violas machete do projeto “Essa viola dá samba!”, e não porque não se importassem com a tradição da machete ou não soubessem tocá-la. É por isso também que Mestre Jaime toca bandolim, cavaquinho e guitarra baiana, todos amplificáveis, e não porque não tivesse ou não quisesse tocar viola machete, como a que adquiriu em novembro de 2021 com o luthier Gustavo Sant’Ana, de Goiás, através da internet, após diversas tentativas frustradas com construtores de sua região.



Fig. 13: À esquerda, João de Deus com machete Criolinha feita por Clarindo dos Santos, em foto de Tiago de Oliveira Pinto em Santo Amaro da Purificação-BA, 1984 (PINTO 1991, 155). No centro, Mestre Aurino tocando machete confeccionada pelo projeto Essa Viola dá Samba!, em foto de Samuel Macedo em Maracangalha-BA, 2017. À direita: Mestre Jaime do Eco e grupo Samba Chula Poder do Samba tocando sua guitarra baiana, em foto de Nina Graeff em Coroadó-BA, março de 2010.

Portanto, o uso da guitarra baiana, assim como do plectro no lugar da técnica polegar-indicador, por Mestre Jaime do Eco, ou de uma viola machete envernizada com tarraxas, cavalete e escala elevada com 14 trastes por Mestre Aurino não representam transformações desviantes de uma suposta tradição instrumental do samba do Recôncavo Baiano, cristalizada por narrativas e pesquisas de Waddey, Oliveira Pinto e do IPHAN sobre um ou outro instrumento feito em uma determinada época por um reconhecido luthier da região, Clarindo dos Santos. Pelo contrário, essas práticas representam a continuação de um processo dinâmico e situacional de substituíbilidade de instrumentos e substituíbilidade de músicos que é justamente o que garante, ao invés de deturpar, a transmissão de saberes sensíveis da tradição dentro de seus novos contextos.

4. O padrão é não ter padrão: instrumentos e Normatividade Musical Ocidental

Eu pretendo, na hora que analisar os instrumentos (as violas antigas do Recôncavo, na pesquisa de mestrado) constatar isso, ver que cada instrumento é diferente mesmo! Eu tô doido é pra falar: “oh, tá vendo, galera, não tem padrão, calma! O que tem é percursos, caminhos, possibilidades... Mas um padrão vai ficar difícil de estabelecer. (Rodrigo Veras, áudio de Whatsapp em 20/01/2021)

Cada instrumento, sobretudo artesanal, é de fato diferente, já que construído em um determinado momento, por um determinado construtor, para um determinado tocador e prática musical, com os materiais disponíveis e adequados a cada contexto. Após sua construção, um instrumento ainda passa por adaptações para atender às necessidades das práticas musicais em que se insere, interagindo “dialeticamente com as realidades culturais e físicas de seu entorno” (Racy 1994, p. 38). Então por que se define a viola como um cordofone de cinco cordas duplas de determinado tamanho e organologia, se existem diversas denominações, formatos e encordoamentos de violas? Por que se supõe que a rabeca é uma versão anterior, uma variação ou uma imitação do violino Stradivarius²⁸? E por que lamelofones são chamados de “piano de dedo” por não-africanos (ver Silambo 2020b), se não apresentam nenhuma relação histórica ou organológica com o piano europeu?

Quanto mais fontes se coletam na compreensão de instrumentos tradicionais como as violas da Bahia, mais se verifica que é antes a padronização de instrumentos musicais que representa uma exceção à regra, revelando-se como um aspecto da Normatividade Musical Ocidental (NMO, Graeff 2020). Isto é, a música Ocidental, sobretudo a europeia, mas cada vez mais a norte-americana, ao se difundir pelo mundo através de instrumentos, métodos de estudo instrumental, conservatórios, faculdades de música, impôs e segue impondo suas próprias visões, teorias e musicalidades através da colonialidade (Quijano 2005). Essas imposições resultam em um conjunto de normas que moldam a própria percepção do que é e de como se faz música. Por exemplo, em nossa sociedade é considerado músico aquele que estuda formalmente música, que aprende a ler partitura, que toca um instrumento do cânone europeu. Já quem canta em casa ou toca autodidaticamente reco-reco em rodas de choro é considerado amador. Nesse sentido discriminatório, pois hierarquizante, aprender música significa aprender violino, piano, violão, flauta, mas não pandeiro, por exemplo.

A NMO se reflete em instrumentos musicais de maneira a definir hierarquicamente quais são dignos de aprendizagem e dedicação, quais são considerados instrumentos musicais e quais não. Dessa forma, também define quais formatos são considerados padrão e de qualidade superior, estabelecendo uma linha evolutiva e ao mesmo tempo difusionista entre eles: se o violino Stradivarius é o padrão superior, desenvolvido no centro da Europa, rabecas nordestinas são variações inferiores ou mesmo predecessores

²⁸ Na Colômbia, diz-se que os violinos caucanos, do Pacífico Sul do país, feitos de bambu e utilizados em tradições afro-colombianas da região, foram criados por pessoas escravizadas que buscavam imitar seus senhores brancos tocando violinos Stradivarius. <https://www.youtube.com/watch?v=kjKk8zUfGBQ>

primitivos, que teriam vindo de Portugal, país europeu periférico, e estagnado no tempo desde que chegaram no Brasil.

O sociólogo alemão Max Weber, já em 1921 em seus “Os fundamentos racionais e sociológicos da Música”, reconhece no desenvolvimento e padronização de instrumentos musicais uma das principais ferramentas de racionalização da música europeia. Para ele, as adaptações dos instrumentos de cordas friccionadas na Europa culminaram na primeira cristalização de instrumentos padrão empregados na música de concerto, o violino, a viola (de arco) e o violoncelo:

Os numerosos gêneros de violas, que ainda eram vistos nos séculos XVII e XVIII, com os mais variados encordoamentos, freqüentemente com muitas cordas (...) foram um resultado dos experimentos incessantes, especialmente os do século XVI, dos costumes individualmente variáveis e das exigências das orquestras mais importantes. Contudo, todas elas desapareceram no século XVIII, diante dos três instrumentos modernos de cordas friccionadas: o violino, a viola e o *cello*. (...) Estes instrumentos, que formam o órgão especificamente moderno da música de câmara, o quarteto de cordas (...), mas também, e sobretudo, o núcleo da orquestra moderna, *podem ser vistos como um produto, obtido após longo experimento, da fabricação de instrumentos* em Brescia e Cremona. É muito significativa a diferença de potência destes instrumentos, em nada aprimorados desde o século XVIII, frente a seus antecessores. (Weber 1995, 137-138, grifo meu)

É possível tecer um paralelo entre os diversos formatos de violas de arco mencionadas acima com as violas brasileiras principalmente antigas, que apresentam também números diversos de cordas e de ordens, mas que diante de “três instrumentos modernos de cordas” dedilhadas foram desaparecendo ao longo do século XX: o violão, como o principal deles, de seis cordas simples, que comprovadamente substituiu a viola ao menos no Rio de Janeiro (Taborda 2002) e que compõe o cânone instrumental da música de concerto europeia; a viola “paulista” ou “caipira” de cinco ordens de cordas duplas e regra inteira, formato possivelmente estabelecido através de sua confecção em fábrica pela Giannini; e o cavaquinho, pequeno cordofone de quatro cordas simples, que outrora se referia junto a outros termos como machete e machinho (Oliva 2014) a diversos cordofones pequenos, independente do número de ordens e cordas²⁹. Os três instrumentos, tal como são conhecidos hoje, “podem ser vistos como um produto, obtido após longo experimento, da fabricação de instrumentos”, como coloca Weber na citação acima.

Weber situa na citação acima os três primeiros instrumentos europeus a serem padronizados, a se tornarem produtos, definindo também formatos modernos para a música feita em grupo, tanto em conjuntos de música de câmara quanto na própria orquestra moderna. Não é por acaso que ainda hoje compositores de música de concerto se dediquem à composição de quartetos de cordas e, claro, de música orquestral. O século XVII era o início de um período de consolidação da instrumentação e dos formatos dos instrumentos a serem empregados até a atualidade na música de concerto:

²⁹ É interessante notar como as análises do conto de Machado de Assis a ser discutido adiante, “O machete”, desconhecendo a existência da viola machete, interpretam o termo e o instrumento referido pelo escritor como um termo antigo para cavaquinho.

De um ponto de vista técnico, (...) poucas mudanças fundamentais foram feitas em qualquer instrumento da orquestra durante um século e meio. E poucos, se algum, dos muitos instrumentos inventados desde meados do século XIX alcançaram um lugar permanente na orquestra sinfônica. (...) O desenvolvimento não ficou parado, mas certamente há um reconhecimento de que o padrão estabelecido *funciona extremamente bem*, e que nenhuma mudança profunda de direção técnica é desejável, necessária ou mesmo possível.³⁰ (Barclay 2003, 37, trad. nossa, grifo meu)

Barclay evidencia como mesmo na história da música de concerto houve um processo de padronização de instrumentos musicais que significou a exclusão e o desaparecimento de outros formatos. Além disso, esse processo implicou na premissa de que o padrão estabelecido “funciona extremamente bem”, sendo considerado como tecnicamente superior a outras possibilidades, inclusive de possíveis adaptações a novos contextos. Nesse sentido é interessante perceber como, ao contrário das mudanças em contextos musicais populares e tradicionais às quais as práticas e instrumentos musicais têm de ser adaptados, as adaptações da música de concerto ocorrem nos contextos em que ela acontece: nas arquiteturas de salas de concerto com isolamento e maior potência acústica, no lugar da amplificação; na educação do público quanto ao silêncio a ser mantido durante a performance, limitando sua participação ao pagamento do ingresso e aos aplausos finais; nos programas que contextualizam a música a ser apresentada a ouvintes que não viveram na época de Bach, Beethoven, etc. O formato da música de concerto, considerado de alta qualidade, é que deve ser mantido e respeitado, enquanto seus contextos e públicos devem se adaptar para sua apreciação.

A suposta superioridade dos instrumentos e da música de concerto corresponde a uma ideologia evolucionista eurocêntrica, que os coloca no topo de uma linha evolutiva e normativa, relegando outras formas de fazer música a um estágio inferior dessa linha:

Uma crença comum desde o surgimento da organologia como disciplina no século XIX é a de um processo progressivo e essencialmente evolutivo. Os cidadãos europeus estavam cercados pelo desenvolvimento mecânico, pela engenharia e pela maturação do pensamento científico, enquanto a própria teoria da evolução humana se formalizou. (...) Nos processos de colonização, a civilização europeia havia encontrado e subsumido culturas 'primitivas', enquanto ao mesmo tempo os artefatos e práticas dessas culturas começaram a ser sistematicamente catalogados e preservados. Não foi difícil tirar conclusões gerais sobre a evolução dos instrumentos musicais, fazendo comparações diretas entre os itens coletados de culturas não desenvolvidas e aqueles feitos e utilizados dentro da esfera ocidental.³¹ (Barclay 2003, 23, trad. nossa)

³⁰ “From a technical point of view, though, few fundamental changes have been made to any instrument of the orchestra for a century and a half. And few, if any, of the many instruments invented since the middle of the nineteenth century have achieved a permanent place in the symphony orchestra. (...) Development has not stood still, but there is certainly a recognition that the established pattern functions extremely well, and that no profound change of technical direction is desirable, necessary, or even possible” .

³¹ “In the processes of colonisation, European civilisation had encountered and subsumed ‘primitive’ cultures, while at the same time the artefacts and practices of these cultures started to be systematically

É aí que os instrumentos da música de concerto se tornam a “norma”, o parâmetro de comparação na definição, formatação e valorização de instrumentos musicais. Instrumentos que integram o repertório da orquestra moderna europeia, como o violino, a flauta transversa e o violão, são reconhecidos como técnica e musicalmente superiores e universais, enquanto outros são considerados “representantes contemporâneos de las etapas más atrasadas de la línea evolutiva de la cultura” (Travassos 1995, 237), como é o caso da rabeca, do pífano e da viola artesanal.

Essa ideologia, longe de se limitar ao campo da música, integra aquilo que Dussel denomina “mito da modernidade” (Dussel 2005) em que a “civilização moderna [europeia] se autodescreveu como a mais desenvolvida e superior e, por isso, com a obrigação moral de desenvolver os primitivos, a despeito da vontade daqueles que são nomeados como primitivos e atrasados” (Bernardino-Costa e Grosfoguel 2016, 17). O mito da modernidade posiciona a Europa no centro e outras culturas na periferia da história e da linha evolutiva tidas como universais, de maneira que o “‘eurocentrismo’ da Modernidade é exatamente a confusão entre a universalidade abstrata com a mundialidade concreta hegemônica pela Europa como ‘centro’” (Dussel 2005, 30).

Não é difícil de enxergar esse mito em um país como o Brasil que, com uma diversidade de práticas musicais, segue reproduzindo a NMO tanto em espaços de formação musical quanto em projetos sociais que buscam, por exemplo, levar a música (de concerto) e seus instrumentos (europeus) a contextos marginalizados como a periferia de grandes cidades, com o intuito de “desenvolvê-los” culturalmente. É positivo que cada vez mais pessoas tenham acesso a diversas formas de conhecimento, de práticas culturais, expandindo sua visão de mundo e possibilidades de emancipação, porém existe uma imensa assimetria de poder entre quais conhecimentos e práticas são considerados dignos de difusão e financiamento, enquanto outros passam historicamente por silenciamentos.

A modernização e a ideia de inovação na música também se vinculam à mercantilização, já que “desde pelo menos o séc. XIX a produção industrial tem sido impulsionada por forças de mercado com ênfase no aprimoramento e obsolescência muito rápida”³² e que “há muitas evidências de que inovações são muito mais impulsionadas por necessidades da performance musical e lucro comercial”. (Barclay 2003, 23-24, trad. nossa)³³. Nesse sentido, um primeiro mercado de instrumentos musicais na Europa teria surgido ao final da Idade Média, quando

os progressos técnicos da construção dos instrumentos de cordas friccionadas estavam então também evidentemente relacionados com a organização corporativa-musical - em curso desde o século XIII - dos instrumentistas, tratados ainda no *Sachsenspiegel* [código da Saxônia] como sem direitos legais. Tal organização proporcionou pela primeira vez um

catalogued and preserved. It was not difficult to draw general conclusions on the evolution of musical instruments by making direct comparisons between items collected from undeveloped cultures and those made and used within the Western sphere.” (Barclay 2006, 23)

³² “Since at least the nineteenth century, industrial production has been driven by market forces that emphasise improvement and fairly rapid obsolescence”.

³³ “There is much evidence that innovation is actually driven more by the needs of music performance and commercial gain”.

mercado fixo para a construção de instrumentos, ajudando também a padronizar seus tipos. (Weber 1995, 137)

De acordo com essa passagem, o processo de mercantilização musical mostra-se vinculado à institucionalização do campo musical: instrumentistas e construtores de instrumentos se organizam corporativamente para reivindicar seus direitos legais. Seus ofícios passam a ser reconhecidos como serviços e seus artefatos como produtos passíveis de comercialização para além de seus contextos cotidianos e tradicionais. Assim, “é o aspecto técnico do ofício que é enfatizado na tradição europeia, e à medida que a ordem técnica se intensifica, seus instrumentos musicais se tornam cada vez mais mecânicos, eletrônicos, sintéticos e não naturais” (Ani 1994, 211, trad. nossa).

Ademais, conhecimentos musicais são cada vez mais documentados em tratados e métodos, estes também passíveis de uma disseminação que não apenas transcende os contextos geográficos em que foram escritos, mas também históricos, já que a escrita funciona como um “medium de eternização e de suporte da memória” (Assmann 2018, 195). Tratados e métodos, por sua vez, são reproduzidos em instituições de formação musical, sejam escolas, conservatórios ou mesmo aulas particulares, que por sua vez formam músicos e professores que reproduzem às próximas gerações os saberes transmitidos, e assim por diante.

A institucionalização do campo musical divide e especializa ofícios, separando o músico do amador, o compositor do intérprete e do construtor de instrumentos, o instrumentista do cantor e do dançarino, entre outros. Da mesma forma, a relação do instrumentista com seu instrumento, assim como com aquele que o constrói é transformada. Relações como a relatada pelo luthier Clarindo dos Santos, com um comprador que encomendou um instrumento sem pintura e verniz acreditando que teria mais potência sonora, mudam com processos de modernização e mercantilização, desaparecendo completamente na fabricação de instrumentos musicais. Já em contextos tradicionais, os próprios usuários de um instrumento musical é que muitas vezes o constroem de acordo com suas vontades e necessidades e a partir dos materiais presentes na natureza em seu entorno, como no exemplo oferecido pelo músico e pesquisador moçambicano Micas Silambo do instrumento Maguita, denominado assim por seu construtor e executante:

Relação que a pessoa cria com o instrumento em termos da própria concepção: a relação com o seu dedo, a relação com a sua mão, a dimensão do próprio instrumento - o volume, o tamanho do instrumento em relação com a pessoa que o executa - e o desenvolvimento de uma técnica específica. Então, nesse tipo de abordagem, você encontra pessoas que dizem que “não, o meu instrumento é um instrumento personalizado que só eu é que posso tocar”. Inclusive a técnica que cada um desenvolve é uma técnica específica consoante às suas finalidades. A afinação é uma afinação específica consoante à sua finalidade e de acordo com aquilo que ele quer tocar. O número de cordas também varia de acordo com as finalidades da pessoa, ou com a própria altura da sua voz (Micas Silambo 2020, MÚSICAS AFRICANAS, min. 23’25”)

Quando não os usuários, são artesãos da comunidade que os confeccionam em um diálogo constante com o futuro proprietário, como detalha o músico, pesquisador e construtor de instrumentos moçambicano Luka Mukhavele:

Tradicionalmente, instrumentos musicais são, geralmente, feitos para uso próprio. Um/uma instrumentista realizado é aquele que consegue fazer seu próprio instrumento. E, porque instrumentos são feitos a mão, cada um é único, tendo suas particularidades e identidade. O construtor investe bastante tempo em cada instrumento, desenvolvendo assim uma intimidade com ele. Quando um instrumento é encomendado, o construtor considerará o tamanho de sua mão, ou o próprio “encomendante” dará especificações quanto ao tamanho, a afinação e a tonalidade, se for o caso, para que o instrumento seja personalizado para ele/ela... Assim, o proprietário/encomendante participa do processo de construção, o que torna o instrumento personalizado/pessoal³⁴. (Mucavel 2018, 108, trad. nossa)

Ou seja, a modernização de instrumentos não resulta apenas em rupturas no continuum de práticas tradicionais de construção e execução, mas também em um distanciamento entre o músico, seu instrumento e os conhecimentos por trás tanto de sua construção quanto de sua produção sonora. Nesse sentido, Mukhavele sustenta a hipótese de que as “tendências/pressões da sociedade moderna atraem músicos a tecnologias user-friendly, como meios mais rápidos para atingir seus objetivos” (Mucavel 2018, 100), exigindo “cada vez menos conhecimento e habilidades críticas dos músicos” (98): o músico já não sabe a relação entre os materiais e as sonoridades produzidas no seu instrumento, não sabe como um determinado som, intervalo ou acorde se forma; ele aprende a reproduzir uma escala ou uma forma de acorde no braço de um violão³⁵ ou nas teclas de um piano. Com isso,

a ordem do mundo auditivo se transformou, então (com a mecanização e temperamento dos instrumentos), em um fenômeno visual e mecânico, bem como previsível. Agora tudo o que um instrumentista precisava fazer era olhar para a partitura musical e colocar o dedo em um determinado lugar e o som concebido na cabeça de outra pessoa sairia³⁶ (Walton 1971, 163, trad. nossa)

³⁴ “Traditionally, musical instruments are, usually, made for self-use. An accomplished instrumentalist is one who can make his/her own instrument. And, because instruments are made by hand, each one is unique, having its particularities and identity. The builder spends much time on each instrument, thus developing an intimacy with it. When an instrument is ordered, the builder will consider the size of the ‘orderer’s’ hand, or the ‘orderer’ himself, will give specification regarding the size, the tuning and the tonality, if applicable, so the instrument is customized to him/her (its owner). Thus, the owner/orderer participates in the construction process, which makes the instrument personal” (Mucavel 2018, 108).

³⁵ Esse exemplo é provido por Luka Mukhavele em sua enriquecedora palestra online “Novas Perspectivas e abordagens no Estudo de Músicas Africanas” realizada em 2021. Link: https://youtu.be/zBEN_VfnZUK

³⁶ “The order of the auditory world had now been transformed into a visual mechanical and predictive phenomenon. Now all a player had to do was look at the music and put the finger a certain place and out would come the sound that had been conceived long before in somebody’s head”

Esses dois autores diferenciam formas tradicionais africanas de saber e fazer música das modernas ocidentais, demonstrando como as primeiras compreendem uma visão holística e um ethos comunitário que não separam o indivíduo músico de um público a quem entretém, nem dos conhecimentos em torno de seu instrumento, da história e dos contextos em que faz sua música. A ideia europeia da “arte pela arte” baseia-se “no pressuposto de que há valor em separar a função da arte do sangue vital do grupo”³⁷ (Ani 1994, 215). O reconhecimento da separação do fazer artístico do sangue vital coletivo, isto é, da dimensão visceral que impulsiona seres humanos a se expressarem artisticamente produzindo sons e música para e com outros seres humanos e não-humanos, aproxima-se da concepção que perpassa a obra de Weber de “desencantamento do mundo” moderno, consequência de sua racionalização.

Portanto, a NMO é que estabeleceu e difundiu padrões para o fazer musical, incluindo para seus instrumentos, suprimindo ou no mínimo ignorando a diversidade de formas musicais existentes não apenas em outros continentes, mas mesmo dentro da Europa. Afinal,

os séculos de tradição da matematização e racionalização da música levaram o Europeu a esquecer sua origem e como ela é produzida naturalmente — ao contrário de sinteticamente (a mera imitação e descrição da música). Os Europeus não criaram a primeira música nem os primeiros instrumentos musicais; eles os encontraram e os tornaram objetos de estudo. Porque havia apenas uma maneira pela qual eles podiam entender essa música com a qual foram confrontados, eles analisaram-na, procurando por “leis” de harmonia e relações melódicas, mas incapazes de ouvir / sentir / compreender a manifestação cósmica do som (...). Os Europeus então criaram um facsímile e estilo em que se destacaram; ou seja, um estilo que expressava todo o poder e controle da estética e do valor Europeus. Eles criaram a sinfonia — uma obra-prima técnica e organizacional, o epítome da especialização em desempenho. (Ani 1994, 210, trad. nossa)

Os europeus criaram a sinfonia, a orquestra sinfônica, os instrumentos que a compõem e disseminaram pelo mundo a falácia de que essas supostas “obras-primas técnicas e organizacionais” seriam universais, centrais na história da música e da humanidade, mais evoluídas e conseqüentemente superiores às demais formas musicais existentes no mundo. São antes os padrões teóricos, técnicos, organológicos, estéticos, difundidos pela NMO que representam uma exceção em meio a uma infinita diversidade de possibilidades de se expressar musicalmente, de se construir, tocar e adaptar instrumentos musicais.

5. Considerações Finais

Não é uma linha evolutiva que traça a adaptação, modernização ou substituição de um determinado instrumento por outro, mas plural e transversal que condiz com as dinâmicas mutáveis e situacionais e, por isso diversas, da cultura popular. No Brasil, lamelofones não “evoluíram” nem foram substituídos diretamente pela viola e esta pelo violão. Seus contextos de construção e de prática, assim como as

³⁷ “The confused European conception of ‘art-for-art’s sake’- an idea predicated on the assumption that there is value in separating the function of art from the life-blood of the group”.

necessidades e expectativas de seus praticantes que mudaram. Os processos de mercantilização, modernização e institucionalização de instrumentos musicais do Hemisfério Norte não são diferentes aqui: a construção e difusão em larga escala de instrumentos ocidentais de fábrica como o violão e o cavaquinho, sim, suprimiram e seguem suprimindo paulatinamente instrumentos de difícil acesso, especialmente aqueles identificados com culturas populares e rurais, seja por serem feitos a mão, como a viola machete, a mbira, o nsambi, ou por necessitarem de manutenção especializada, como no caso da sanfona em tantas tradições como o próprio samba baiano. Entretanto, outros processos de reinvenção, ressignificação e adaptação como os da viola machete seguem ocorrendo.

Se os contextos mudam, mudam também suas práticas culturais. É nesse sentido que a pesquisa e projeto únicos de Luka Mukhavele em seu Atelier Mukhambira em Maputo atuam, estabelecendo pontes entre instrumentos musicais tradicionais e contextos atuais. Sua pesquisa acerca de instrumentos musicais tradicionais busca “estudar sua musicalidade: temperamento, afinações, timbres, técnica de tocar e os sons inerentes; contornar seus desafios e explorar seu potencial para os vários usos do contexto musical atual” e “desenvolver versões e/ou técnicas novas/melhoradas para que se adaptem os vários contextos atuais” (Mucavel 2018, 99, trad. nossa). Um dos principais instrumentos construídos no ateliê, que já conta com diversos discípulos inclusive no Brasil³⁸, é a mbira. Construída e amplificada de diversas maneiras, a mbira, no lugar de desaparecer e de ser substituída por guitarras ou outros instrumentos de maior potencial sonoro como no passado, passa hoje por um renascimento tanto em África como no Brasil. O mesmo ocorre com a viola machete desde o projeto Essa viola dá samba! e os caminhos encontrados por Rodrigo Veras, e mais tarde outros luthiers, para a sua adaptação aos contextos atuais do samba de roda e da música popular do país.

No lugar dos termos “resgate” ou “revitalização”, proponho a compreensão de “renascimentos” de certos instrumentos e suas práticas, evocando novamente o fato de se tratar de seres vivos. Um ser vivo pulsa; é dinâmico, interage com outros seres vivos de seu ambiente, adaptando-se flexivelmente a diferentes contextos. Um ser vivo morre e pode até mesmo se extinguir. Mas ele permanece vivo na memória coletiva de seus sucessores, podendo ressurgir em diversos formatos, diversas musicalidades, através da criatividade daqueles que carregam e que partem em busca de sua ancestralidade.

6. Referências

Agawu, Kofi. 2016. *The African Imagination in Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Ani, Marimba. 1994. *Yurugu. An African Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton: African World Press.

³⁸ É o exemplo do trabalho realizado pelo discípulo de Luka Mukhavele, Fabio Mukanya Simões <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2018/09/14/noticias-musica,233986/oficina-de-instrumentos-africanos-trazem-outras-sonoridades-a-bh.shtml>. Recentemente, em 2020, foi lançado um podcast abordando os lamelofones em África e sua ancestralidade no Brasil <https://soundcloud.com/escuta-ancestral>.

- Assmann, Aleida. 2018. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Bandeira, Julio; Lago, Pedro Corrêa do. 2008. *Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Barclay, Robert. 2003. “The development of musical instruments: national trends and musical implications”. In *The Cambridge Companion to the Orchestra*, org. por Colin Lawson, 22–41. Nova Iorque et al.: Cambridge University Press.
- Bernardino-Costa, Joaze e Grosfoguel, Ramón. 2016. “Decolonialidade e perspectiva negra.” *Revista Sociedade e Estado* 31 (1): 15–24.
- Brown, Ernst. 1994. “The Guitar and the ‘mbira’: Resilience, Assimilation, and Pan-Africanism in Zimbabwean Music.” *The World of Music* 36 (2): 73–117.
- Corrêa, Roberto Nunes. Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Dussel, Enrique. 2005. “Europa, Modernidade e Eurocentrismo.” In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, org. por Edgardo Lander, 25–34. Buenos Aires: CLACSO.
- Galante, Rafael Benvindo Figueiredo. 2015. “Da cupóia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX).” Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Gomes, Rodrigo de M. 2014. “Do fonógrafo ao MP3: algumas reflexões sobre música e tecnologia.” *Revista Brasileira de Estudos da Canção* 5: 73–82.
- Graeff, Nina, e Pinto, Tiago de Oliveira. 2012. “Música entre materialidade e imaterialidade: os tons-de-machete do Recôncavo Baiano / Music between Tangibility and Intangibility: the tons-de-machete from Recôncavo Baiano.” *Revista MOUSEION* 11/1: 72–97.
- Graeff, Nina; Resende, Lucas. 2021. “Ressonâncias atlânticas em cordofones do Nordeste: substituíbilidade e padrões acústico-mocionais entre instrumentos musicais”. In: *Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021*, João Pessoa. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2021. v. 31. p. 1–11.
- Graeff, Nina. 2015. *Os ritmos da roda*. Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA.
- Graeff, Nina. 2018. “Singing by and with heart: embodying Candomblé’s sensuous knowledge through songs and dances in Berlin”. *Revista Orfeu* 3/2: 44–71.
- Graeff, Nina. 2020. “Notas negras, pautas brancas. Abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira”. *Revista Claves* 9/14 (2020.2): 1–28.
- Graeff, Nina. 2023a. “Samba mudo: Saberes sensíveis que a música não fala e a pesquisa não vê nem salvaguarda. *Revista OPUS* 29 (2023a). No prelo.
- Graeff, Nina. 2023b. “A gente não sambava por nota: epistemologias do samba chula e Normatividade Musical Ocidental”. Em preparação.

- Kubik, Gerhard. 1979. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Kubik, Gerhard. 1988. *Zum Verstehen Afrikanischer Musik*. Leipzig: Reclam.
- Kubik, Gerhard. 1999. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kubik, Gerhard. 2013. *Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil*. Nova York: Diasporic Africa Press.
- Kubik, Gerhard. 2017. *Jazz Transatlantic Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture*. Jackson: Mississippi Univ. Press.
- Marques, Francisca. 2008. *Festa da boa morte e glória: ritual, música e performance*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Mucavel, Lucas. 2018. “Applied organology: challenges and potentials of traditional musical instruments in present-day contexts: Xizambi, Ximbvokombvoko, and Mbira.” *África [s] - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África* 5 (9): 97–116.
- Nzewi, Meki. 2020. “Por uma Musicologia Africana-Brasileira. Entrevista com Meki Nzewi”. *Revista Claves* 9 (14): 119–139.
- Oliva, João Luis. 2014. *O cavaquinho: tempos e modos, modas e lugares*. Lisboa: Ac Museu do Cavaquinho.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo*. Bahia. Berlim: Museum für Völkerkunde.
- Paulafreitas, Ayêska. 2011. “A evolução do trio elétrico e seus impactos nas práticas musicais do carnaval soteropolitano”. *EMBORNAL* 2(4): s.n.
- Quijano, Aníbal. 2005. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.” In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, org. por Edgardo Lander, 227–278. Buenos Aires: CLACSO.
- Racy, Ali Jihad. 1994. “A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz.” *Ethnomusicology* 38 (1): 37–57.
- Santana, Elen; Graeff, Nina. 2021. “Na rua pife, na aula flauta transversa: inquietações sobre o ensino de flauta no Nordeste”. In: *Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021*, João Pessoa. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2021. v. 31. p. 1–11.
- Santana, Jurandir. NO SOTAQUE DAS CORDAS: Jurandir Santana. l.: s. n., 2020. 1 vídeo (190 min). Publicado pelo canal de YouTube “Ressonâncias Atlânticas”. Disponível em: <https://youtu.be/mBa3qriLQwg>
Acesso em: 13 Fev. 2023.
- Silambo, Micas Orlando. 2020a. “Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música.” *Revista Música* 20 (2): 173–192.
- Silambo, Micas Orlando. 2020b. “Valeria a pena decolonizar as terminologias da mbira?” *Muiraquitã – Revista de Letras e Humanidades* 8: 3–33.

- Silambo, Micas. MÚSICAS AFRICANAS – MICAS SILAMBO. S. l.: s. n., 2020. 1 vídeo (116 min). Publicado pelo canal de YouTube “Ressonâncias Atlânticas”. Disponível em: <https://youtu.be/E6AHoqfFShI> Acesso em: 13 Fev. 2023.
- Silva, Flávio V. C. 2020. “Uso e exclusão de instrumentos negros na música brasileira dita popular: um estudo icono-fonográfico.” *5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*. Salvador, julho de 2020.
- Silva, Salomão J. 2006. “Viola d’Angola – Som de Raiz.” *Revista História Viva – Temas Brasileiros* 3: 70–76. São Paulo: Ediouro.
- Taborda, Márcia. 2002. “A viola de arame: origem e introdução no Brasil.” *Revista Em Pauta* 13 (21): 133–152.
- Theirmann, David. 1971. “The Mbira in Brazil.” *African Music Society Journal* 5 (1): 90–94.
- Travassos, Elisabeth. 1995. “Instrumentos Musicales Populares: la desaparición de la marimba.” *Revista Artesanías de América* 46-47: 237–252.
- Waddey, Ralph. 1981. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Reconcavo” of Bahia (Brazil) Part II: “Samba de Viola”. *Latin American Music Review* 2 (2): 252–279.
- Walton, Ortiz M. 1971. “A Comparative Analysis of the African and the Western Aesthetics”. In *The Black Aesthetic*, org. por Addison Gayle Jr., 161–172. Garden City: Anchor Book.
- Weber, Max. 1995 (1921). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Trad. Leonardo Weizbort. São Paulo, Edusp.