

A viola nos jornais de Minas Gerais: a utilização dos impressos nos processos de registro do patrimônio imaterial

La viola en los periódicos de Minas Gerais: la utilización de los impresos en los procesos de registro del patrimonio inmaterial

Erika Caroline Damasceno Costa
Graduanda em História
Universidade Federal de Minas Gerais
damasceno.erika95@gmail.com

Recebido em: 18/11/18

Aprovado em: 28/01/19

Resumo: Alguns objetos atuam como canal físico de comunicação, agregando diversos elementos imateriais que se relacionam com a forma como os detentores se apropriam deles – tornando-os parte fundamental das manifestações culturais e da construção de símbolos e linguagens que influenciam diretamente suas formas de se relacionar socialmente –, o que os torna bens culturais. Como é o caso das violas em Minas Gerais, que, dada sua importância para práticas culturais populares mineiras, tornou-se objeto para o registro dos saberes, linguagens e expressões musicais a ela relacionadas, pelo IEPHA/MG. Diante disso, a partir da experiência de pesquisa que subsidiou o registro das violas como patrimônio imaterial do estado, esse trabalho se propõe a refletir sobre a importância da cultura impressa nos processos de registro, analisando os periódicos mineiros dos séculos XIX e XX, que figuraram como documentos importantes no esforço de compreender os lugares socioculturais ocupados pelo instrumento ao longo desse período.

Palavras-Chave: Violas, Cultura impressa, Periódicos mineiros.

Resumen: Algunos objetos actúan como canal físico de comunicación, agregando diversos elementos inmatereales que se relacionan con la forma como los poseedores se apropian de ellos - haciéndolos parte fundamental de las manifestaciones culturales y de la construcción de símbolos y lenguajes que influncian directamente sus formas de relacionarse socialmente -, lo que los convierte en bienes culturales. Como es el caso de las violas en Minas Gerais, que, dada su importancia para prácticas culturales populares mineras, se convirtió en objeto para el registro de los saberes, lenguajes y expresiones musicales a ella relacionadas, por el IEPHA / MG. En este

sentido, a partir de la experiencia de investigación que subsidió el registro de las violas como patrimonio inmaterial del estado, ese trabajo se propone a reflexionar sobre la importancia de la cultura impresa en los procesos de registro, analizando los periódicos mineros de los siglos XIX y XX, que figuraron como documentos importantes en el esfuerzo de comprender los lugares socioculturales ocupados por el instrumento a lo largo de ese período.

Palabras-Clave: Violas, Cultura impresa, Periódicos mineros.

Introdução

Esse trabalho tem por objetivo refletir sobre a importância da cultura impressa nos processos de registro do patrimônio cultural imaterial, a partir da experiência de pesquisa que subsidiou o processo de registro dos *Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais*, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG, como patrimônio imaterial do estado, concluído no dia 16 de junho de 2018.

Enquanto tramitava na Assembleia Legislativa de Minas Gerais - ALMG o Projeto de Lei Nº 1921/2015 que declarava como patrimônio histórico cultural e imaterial do estado a manifestação musical da Viola Caipira Mineira, o IEPHA recebeu um encaminhamento vindo da Secretaria Estadual de Cultura - SEC, no dia 22 de julho de 2015, em que, através da demanda vinda de um grupo de violeiros também envolvidos no reconhecimento do bem cultural, requeria-se o registro dos modos de fazer e tocar a viola como patrimônio imaterial de Minas Gerais, baseado na importância e protagonismo do instrumento em diversas manifestações culturais do território.

Durante o estudo, percebeu-se que a materialidade da viola era elemento importante do registro, mas que essa estava intimamente associada a um complexo universo de simbologias, linguagens, manifestações, ritos, celebrações, sentimentos e redes de sociabilidade. Isso ampliou a abordagem do projeto, nos fazendo refletir sobre a relação entre material e imaterial nos processos de interpretação e reconhecimento das memórias coletivas construídas em torno do instrumento. As práticas da fabricação – que incluem desde a matéria prima a uma série de instrumentos para sua construção –, os sons – que estão fortemente relacionados ao tamanho e formato dos bojos e braços das violas –, e os ritmos e toques – que não se fazem sem a escolha, disposição e afinação das cordas –, revelam que pensar o patrimônio imaterial excluindo sua inteiração com a cultura material mostra-se insuficiente para a compreensão do universo cultural no qual está inserida a viola.

Segundo pesquisador José Newton Meneses (2009, p. 20), a maneira dicotômica com a qual material e imaterial vem sendo interpretados nas discussões sobre bens culturais, são “fruto de uma opção didática” que é “herdeira de uma tradição que opõe o natural e o cultural, nas discussões sobre cultura”, já que o “lugar e o valor dos instrumentos e dos saberes, das matérias-primas e das técnicas, do produto e dos seus significados, formam uma unidade complexa”. Nesse sentido, os atos de tocar e fazer violas e as maneiras como se manifestam as relações entre os tocadores e fazedores e o instrumento, denotam que, no processo de registro em questão, a separação entre a materialidade e a imaterialidade é impensável.

Patrimônio Cultural Imaterial

A partir da década de 1980 um conjunto de iniciativas – tais como os tombamentos realizados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) da Serra da Barriga, no ano de 1985, em Alagoas, onde estavam localizados os quilombos de Zumbi e em 1986, na Bahia, o Terreiro da Casa Branca um dos mais antigos centros do candomblé do estado –, desencadeou um processo de sensibilização do Congresso Nacional que resultou na presença do patrimônio cultural imaterial na Constituição de 1988 (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p.15). Através do art. 215 estabeleceu-se a responsabilidade do Estado em proteger “as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, 1988, n.p), e do art. 216 constituiu-se como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988, n.p).

Já na década de 1990 as ações realizadas pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO, no sentido de valorizar o patrimônio cultural imaterial – tais como a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989) e a instituição do programa de Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (1997)– exerceram grande influência no Brasil (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p.15). No dia 4 de agosto de 2000, o Decreto nº3551 – complementado pela resolução nº 1, de 3 de agosto de 2006 que operou na definição processual do patrimônio imaterial e no entendimento do sentido de tradição – tornou-se o principal marco legal das políticas públicas adotadas pelo país a respeito do tema, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criando o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Tal Decreto compreende:

o Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro como os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam. [Definição que] indica o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais. (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p.12).

O conceito elaborado pelo Decreto nº 3551/2000 é consoante às formulações da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, aprovada pela UNESCO, na Conferência Geral realizada em Paris, no ano de 2003. Tendo como finalidade a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial – pela conscientização de sua importância no âmbito local, nacional e internacional; o respeito das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos; e a cooperação e assistências internacionais –, a Convenção entende como patrimônio cultural imaterial:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (UNESCO, 2003, n.p).

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial é um instrumento legal que reconhece e busca valorizar os bens culturais. Tal processo passa pela identificação do bem e a produção de conhecimento sobre ele, pelos meios técnicos adequados, que se tornará acessível ao público. Por conseguinte, o bem é inscrito em um dos quatro Livros de Registro correspondentes às categorias da dimensão imaterial do patrimônio cultural:

1) **Saberes:** conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. 2) **Formas de expressão:** manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas. 3) **Celebrações:** rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social. 4) **Lugares:** mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas. (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p.19; grifos meus).

O pedido de registro é uma demanda coletiva da própria sociedade, recebido pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico – nacionais ou estaduais – que avaliam sua procedência e relevância decidindo por seu deferimento ou indeferimento. Quando deferidos os pedidos vão para a instrução, onde é elaborado o dossiê de registro, compostos por uma descrição detalhada do bem a ser registrado, acompanhada de toda a documentação

correspondente ao bem e ao processo. Finalizado o estudo, o processo é encaminhado a um Conselho Consultivo para a deliberação. Além disso, tendo em vista o dinamismo das manifestações culturais, os processos de registro devem ser renovados a cada dez anos (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 19).

O Decreto nº3551/2000 em seu art. 8º previa a “implementação de uma política de inventário” que foi instrumentalizada através da criação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, metodologia desenvolvida pelo IPHAN para “produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores, portanto, que constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social” (CAVALCANTI; FONSECA, 2008, p. 22). O INRC é um procedimento de investigação importante para a identificação de referências culturais que, geralmente, norteiam os processos de pesquisa que compõe os dossiês de registro.

O processo de Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais

Os governos estaduais de várias localidades do Brasil têm estabelecido instrumentos semelhantes ao Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Em Minas Gerais, o IEPHA/MG é o órgão gestor do patrimônio cultural imaterial do estado, recebendo propostas de registro de órgãos e entidades públicas da área cultural, ou de qualquer cidadão, sociedade ou associação civil. Os pedidos são avaliados pela equipe técnica da Gerência de Patrimônio Imaterial – GPI, quando deferidos, a instrução é realizada pelo próprio corpo técnico ou por entidades capacitadas para tal. A deliberação é feita pelo Conselho Estadual do Patrimônio Cultural – CONEP, órgão colegiado, subordinado à Secretaria de Cultura.

A instrução do processo de registro dos *Saberes, Linguagens e Expressões da Viola em Minas Gerais*, teve início após a mobilização de uma série de violeiros que solicitaram ao poder executivo e legislativo, simultaneamente, o reconhecimento das violas como patrimônio cultural do estado. A relevância do pedido foi certificada, tendo em vista a importância da viola para as práticas culturais mineiras já que no processo de registro das Folias de Minas – aprovado pelo CONEP no dia 6 de fevereiro de 2017 –, por exemplo, a viola foi um instrumento de grande destaque entre os grupos de folia cadastrados no IEPHA durante o processo. Além disso, os resultados apontados pelo projeto de Inventário Cultural do Rio São Francisco – realizados pelo IPEHA em parceria com a Universidade de Montes claros entre os anos de 2012 e 2016 –, também

evidenciaram a importância do instrumento contendo, inclusive, uma ficha de inventário sobre a viola caipira.

Depois de elaborado um plano de trabalho para nortear as pesquisas, foi desenvolvido um formulário online onde violeiras, violeiros e construtores de viola de todo o estado poderiam se cadastrar. O cadastro, que recebeu mais de 1350 inscrições de detentores distribuídos entre 383 municípios, foi um dispositivo importante para a elaboração do mapeamento que auxiliou na identificação dos saberes, linguagens e expressões que cercam o universo do instrumento e dos detentores. O próximo passo, então, foi a busca por bibliografias e materiais audiovisuais produzidos sobre o tema. Nesse processo foram acessados diversos arquivos de natureza textual – como teses, dissertações, livros, artigos, dossiês, panfletos, jornais, acervos de arquivos, leis e decretos, textos de viajantes, etc. –; acervos audiovisuais – tais como documentários, filmes, CDs, discos, fotografias, pinturas, etc. –; e informações contidas em ambientes virtuais – tais como blogs, sites, redes sociais, vídeos da plataforma *youtube*, etc. Além das pesquisas bibliográficas e documentais, também foram empreendidas pesquisas de campo onde entrevistas foram realizadas e expressões culturais – como as folias, congados, catiras, rodas de viola, batuques e dança de São Gonçalo – foram acompanhadas.

Entre as ações que compuseram o processo destaca-se, também, a realização do seminário *Viola: o fazer e o tocar em Minas*, realizado pelo IEPHA nos dias 16 e 17 de maio de 2017, onde as discussões contribuíram diretamente para a pesquisa, na medida em que ampliaram as concepções e percepções dos pesquisadores sobre as relações entre o instrumento e as práticas coletivas, religiosas e identitárias do povo mineiro. A fim de entender a funcionalidade do instrumento nas mais diversas expressões culturais e artísticas do estado, bem como a figura dos tocadores e fazedores de viola, foram elaboradas dez fichas do Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais – IPAC/MG, que buscaram representar a relação da viola com os campos dos saberes das formas de expressão.

E, por fim, foi elaborado o dossiê de registro onde empreendeu-se o aprofundamento da análise. No dossiê indicou-se o registro dos *Saberes, Linguagens e Expressões da Viola em Minas Gerais* como patrimônio cultural imaterial do estado e a inscrição dos Modos de Fazer as Violas em Minas Gerais no Livro de Registro dos Saberes e das Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais, no Livro das Formas de Expressão.

A viola e seu processo histórico de enraizamento na cultura mineira

A viola, da qual se trata o processo de registro, é um instrumento da família dos cordofones, composta por dez cordas dispostas em cinco ordens de cordas duplas, que podem ser afinadas de diversas maneiras. Os formatos e elementos que conformam a viola variam de acordo com cada instrumento e as formas, técnicas e materiais de sua fabricação, que pode ser artesanal, como muito se usa em algumas regiões interioranas do estado ou industrial. Os elementos fundamentais são: o braço – onde geralmente fica a cabeça com as tarraxas, que servem para afinar as cordas; e os trastes, que indicam as escalas – e a caixa de ressonância – onde geralmente fica a abertura, na maioria das vezes, circular, localizada no tampo superior da caixa, por onde sai o som do instrumento; o cavalete, onde são fixadas as extremidades das cordas pelos pinos; e as marchetarias, que são adornos presentes no tampo superior da caixa.

Descrever a trajetória desse instrumento musical tem levantado diversas perspectivas para o surgimento e adaptação do objeto ao longo do tempo. A viola tem suas origens no instrumento árabe chamado Alaúde, que chegou à península ibérica por volta de 722, sendo o primeiro instrumento de cordas dedilhadas, com braço e possibilidade de modificação de notas a chegar a Europa (VILELA, 2015, p. 33). Durante os séculos posteriores, o alaúde passou por sucessivas transformações, tais como o aumento do braço e da caixa de ressonância, que ganhou um formato cinturado, aproximando-se ainda mais da viola que viria séculos depois aportar na América Portuguesa. Ao longo dos anos, a localização geográfica passou a distinguir e conferir identidade ao instrumento e às formas como ele era tocado e afinado (VILELA, 2015, p. 35).

Em Portugal, onde também houve grande proliferação dos cordofones, ao longo dos séculos XV e XVI as violas se tornaram muito populares e eram tocadas em praticamente todas as regiões do país (VILELA, 2015, p. 34). Nesse momento, inseridos num contexto de expansão marítima, os colonos portugueses trouxeram, junto ao projeto de colonização da América, o instrumento que atuou fortemente com os jesuítas no processo de catequização indígena. O padre José de Anchieta, um dos padres mais importantes da representação da presença jesuíta na colonização do Brasil, escreve sobre o processo de evangelização através das práticas musicais:

Os meninos índios fazem suas danças à portuguesa [...] com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses, e quando fazem estas danças põem uns diademas na cabeça, de penas de pássaros de várias cores e desta sorte fazem também os arcos e empenam e pintam o corpo (ANCHIETA, 1989, p. 746).

Ao longo dos séculos XVII e XVIII a viola se disseminou pela colônia, e conquistou grande popularidade, especialmente por ser um importante componente das diversas atividades musicais de base profana e religiosa. Em seu processo de popularização, a viola ganhou diversas formas, nomes e universos culturais, originando, por exemplo, a viola de fandango, viola de cantoria, viola caipira, viola sertaneja, viola nordestina, viola cabocla, dentre outras. E esta riqueza de nomes e tipos é também observada nos toques e nas afinações encontradas por todo o país.

Em Minas Gerais, a chegada da viola se deu em torno dos séculos XVII e XVIII, momento em que o foi ocupado território grandes contingentes populacionais. As incursões das tropas bandeirantes e a descoberta do ouro trouxeram migrantes vindos do sul, especialmente de São Paulo, e do norte, especialmente dos engenhos nordestinos que se transferiam com suas escravarias para as regiões auríferas coloniais (FLORENTINO; RIBEIRO; SILVA, 2004). Tais fluxos migratórios disseminaram pelo estado culturas musicais distintas. No sertão, porção norte do estado, as influências musicais nordestinas, marcada principalmente pela forte presença portuguesa no nordeste nos primeiros anos de colonização, fez emergir dali um modo de tocar mais técnico, próximo à forma como a viola era tocada em Portugal (VILELA, 2015, p. 43). Já na porção sul e sudeste do estado, a viola que fazia parte da rotina de roça dos tropeiros, perdeu grande parte do requinte técnico português, mas ganhou uma forma de tocar com características rítmicas mais abertas (VILELA, 2015, p. 43).

No início do século XIX a viola já figurava como um instrumento muito popular presente em grande parte do país. Humberto Amorim, músico e pesquisador que realizou um extenso levantamento em anúncios de jornais circulados no Brasil entre os anos de 1808 e 1830, afirma que os “cordofones de cordas dedilhadas – especialmente as violas – [foram os instrumentos] que mais recorrentemente estiveram nas mãos de escravos negros, pardos e mulatos durante os períodos colonial (1500-1822) e imperial (1822-1889) do Brasil” (AMORIM, 2017, p. 103). Seu lugar entre os integrantes das camadas mais baixas, fez com a viola passasse por um momento de profunda marginalização entre a segunda metade do século XIX e os primeiros anos do século XX. Apenas por volta das primeiras décadas do século XX, numa conjuntura de êxodo rural, que enchiam as cidades de trabalhadores vindos dos interiores, acompanhado do grande *boom* do rádio e do disco, é que a música vinda da roça passa a ser valorizada no meio artístico urbano pelas gravadoras que impulsionam sua produção e distribuição e, junto a ela, a viola volta à evidência a partir da construção de uma nova identidade para a sociedade rural que se urbanizava.

Patrimônio imaterial e a revolução documental

As pesquisas históricas documentais tem se mostrado parte importante nos processos de registro do patrimônio imaterial. A identificação de elementos que permearam a vida das comunidades ao longo do tempo e que permanecem fazendo sentido para memória coletiva, denota a necessidade de registros para que o desenvolvimento econômico e tecnológico não implique na perda das autonomias culturais. No entanto, ao pensar em patrimônio imaterial, que geralmente relaciona-se à cultura popular, a utilização apenas de registros documentais oficiais não é capaz de satisfazer a todas as questões propostas ao longo do processo de pesquisa, nesse sentido é necessário ampliar os olhares de pesquisa para utilização de fontes diversas.

A partir da década de 1940, o advento da primeira geração dos *Annales*, trouxe uma nova discussão que ampliaria significativamente os tipos de fonte documental a serem utilizadas na pesquisa histórica. Nesse movimento, a definição do que poderia ser usado como fonte no processo de construção do conhecimento histórico passou a abranger desde objetos da cultura material a dados estatísticos, obras literárias, iconografias, testamentos, canções, processos criminais, diários particulares e, também, os jornais (LAPUENTE, 2015). Além disso, essa “revolução documental” foi acompanhada de uma proposta de interdisciplinaridade, que permitia o estudo de novos objetos, a emergência de novas problemáticas e hipóteses e a possibilidade de novas abordagens.

Ainda assim, embora a historiografia francesa já avançasse no uso dos periódicos como uma possibilidade de fonte para o fazer histórico, no Brasil tal fonte era vista com certa desconfiança, por ser considerada uma fonte suspeita, carregada de intencionalidades e parcialidades, e assim não atendendo à necessidade do historiador obcecado na busca pela verdade (CAPELATO, 1988). Foi apenas, após os movimentos de maio de 1968, com a terceira geração dos *Annales* que fortalecia a produção da História Cultural, a historiografia brasileira altera sua visão considerando o jornal não apenas como objeto, mas como documento-fonte (LAPUENTE, 2015).

Desde então, grande é o volume de trabalhos que têm utilizado a imprensa como fonte para fundamentar seus objetos de pesquisa. No entanto, o uso dos jornais na pesquisa demanda certos cuidados. É preciso analisar objetivamente o texto que aparece escrito nos periódicos, e subjetivamente aquilo que não está escrito, isto é, o que cerca o imaginário dos homens daquele

tempo, sob a luz do contexto histórico e cultural em que tais textos foram escritos, ancorado na relação e contraponto entre o texto jornalístico e outras fontes.

No processo de registro dos *Saberes, Linguagens e expressões musicais da Viola em Minas Gerais*, a fim de mapear os caminhos percorridos pelo instrumento no território mineiro e também compreender o lugar sociocultural por ele ocupado ao longo dos séculos, diversas fontes documentais e bibliográficas foram utilizadas, como citado. Dentre elas os periódicos produzidos e distribuídos no estado entre os séculos XIX e XX se mostraram uma rica fonte de pesquisa para a produção desse mapeamento sociocultural.

A viola nos jornais de Minas Gerais dos séculos XIX e XX

Durante o estudo foram analisadas as ocorrências para a palavra chave *viola*, apontadas pelo sistema de busca da Hemeroteca Digital Brasileira em 21 jornais mineiros¹, nesses jornais, as violas apareceram em ambientes e contextos diversos, de acordo com o período e os locais de cada impresso. Anteriormente ao ano de 1888, ano da abolição da escravatura no Brasil, o maior número de ocorrências da palavra viola, nas publicações, estava nos anúncios de recompensa pela captura de escravos fugidos. Geralmente, nesses anúncios, os senhores procuravam descrever com riqueza de detalhes todas as características do indivíduo procurado para facilitar sua captura. Além das descrições físicas e dos trejeitos de cada fugitivo, também eram relatadas suas habilidades, dentre as quais a prática de tocar a viola aparece com distinta frequência.

Em alguns anúncios, os escravos tocadores de viola, vinham associados ao “costume” de participar de determinadas atividades e expressões culturais tais como sussa, cateretês e batuques. No ano de 1836, por exemplo, o jornal intitulado *O Universal* divulgou um anúncio de recompensa pela captura de Luiz, de vinte e oito anos, que havia fugido da Vila de Atibaia, na província de São Paulo, há cerca de sete anos. O anúncio, além de descrevê-lo como detentor do ofício de sapateiro, também destacava que Luiz sabia “ler, e escrever” e era “tocador de viola, muito dado à sucia [sussa], e à dança” (*O UNIVERSAL*, 1836, p. 4). Outro caso elucidativo a esse respeito é o do escravizado Manuel, de 35 anos, cujo anúncio de recompensa por sua

¹ A saber: *A Actualidade* (Ouro Preto, 1878), *A Província de Minas* (Ouro Preto, 1884), *A Voz de Minas* (Belo Horizonte, 1960), *Correio de Uberlândia* (Uberlândia, 1939), *Correio de Minas* (Juiz de Fora, 1894), *Diário de Minas* (Ouro Preto, 1866), *Folha Mineira* (Juiz de Fora, 1949), *Gazeta de Paraopeba* (Villa Paraopeba, 1935), *Lavoura e Comercio* (Uberaba, 1978), *Liberal Mineiro* (Ouro Preto, 1882), *Minas Geraes* (Ouro Preto, 1892), *Arauto de Minas* (São João Del Rei, 1877), *O Baependyano* (Baependy, 1877), *O Campo Bello* (Campo Belo, 1898), *O Combate* (Caratinga, 1894), *O Lar Catholico* (Juiz de Fora, 1891), *O Leopoldinene* (Leopoldina, 1881), *O Reporter* (Uberlândia, 1955) *O Universal* (Ouro Preto, 1825), *Voz Diocesana* (Campanha, 1965) e a revista *Alterosa* (Belo Horizonte, 1949).

captura, divulgado em 1882, no jornal *Liberal Mineiro*, além de descrever cuidadosamente seus traços físicos, ainda o caracterizava como “conversador”, “insinuante”, que usava “cigarrar, beber cachaça, tocar viola e frequentar cateretês” (LIBERAL MINEIRO, 1882, p. 4). Os conteúdos desses anúncios nos permite inferir que a viola era parte importante do universo cultural dos trabalhadores escravizados.

Durante o século XIX, não foram encontradas muitas referências que demonstrem como as violas eram fabricadas e distribuídas no estado – apenas um anúncio de venda de viola foi localizado, referente à vendas no município de Queluz de Minas sobre o qual falaremos adiante. Para que negros escravizados, mulatos e pardos tivessem tão significativo acesso ao instrumento é provável que eles próprios os fabricasse. Isso pode ser interpretado a partir da relação em que muitos dos anúncios faziam entre os fugitivos tocadores de violas e a carpintaria. Como nos casos de Laurindo, Pedro e Luiz.

O anúncio, para a captura de Laurindo, do distrito de Paulo Moreira, no Termo de Mariana, fora publicado em fevereiro de 1873, por José Pedro Gomes, no jornal *Diário de Minas*, e o descrevia como um crioulo, de vinte e dois anos, que gostava de tocar viola e era “tropeiro e carpinteiro” (DIÁRIO DE MINAS, 1873, p. 3). Já Pedro, no jornal *Liberal Mineiro*, que fugiu do distrito de Dores do Monte Alegre, no município de São João Nepomuceno, cujo anúncio de fuga, publicado em 1883, o caracterizava como tocador de viola, “inclinado a carpinteiro e pedreiro, trabalha em roça” (LIBERAL MINEIRO, 1883, p. 4). E, por fim, cita-se o caso de Luiz, cujo anúncio, publicado em 1882, no jornal *A Província de Minas*, contava que o fugitivo de vinte anos, era um “tocador de viola e presepista” (A PROVÍNCIA DE MINAS, 1882, p. 4) e também trabalhava como carpinteiro.

Além disso, Luiz havia fugido de uma fazenda localizada na cidade de Queluz de Minas, cidade afamada desde a primeira metade do século XIX como produtora de belas e famosas violas, que perpetuaram suas produções e vendas para várias partes do Brasil até meados do século XX, quando o crescimento industrial abafou a produção artesanal das, até hoje conhecidas, *Violas de Queluz* (VILELA, 2015, p. 37). Ademais, o único anúncio de venda de viola encontrado nos jornais, foi publicado em 1885, no jornal *Liberal Mineiro*, referente ao estabelecimento de José Albino de Almeida Ceryno, chamado de *Depósito de Viola e Sal*, localizado na *Estação de Lafayette*, em Queluz de Minas. Sobre este depósito o jornal não traz muitos detalhes, a não ser de que no local eram vendidos “fazendas, armarinho, molhados e outros artigos”

(LIBERAL MINEIRO, 1885, p. 4). E, por sua localização em Queluz, é provável que o depósito também atuava na distribuição do instrumento.

Durante o século XIX, em Minas Gerais, a viola se configurou como um instrumento que tinha por principal lugar sociocultural os ambientes rurais, fazendo parte do cotidiano dos sertanejos. Isso fica nítido nos relatos de viagem publicados nos jornais. Alguns viajantes, ao descreverem o que viam pelo interior do país, não deixavam de destacar a presença do instrumento na vida cotidiana dos habitantes dali. Como no caso do Dr. Carlos Hamaria Bendicto Ottoni, cujo relato de sua viagem, intitulado *Viagem ao Rio São Francisco*, publicado em 1884, no jornal *Liberal Mineiro*, descreve os caminhos pelo qual o bacharel em direito, nomeado Juiz de Direito da Comarca do Itapirassaba, atual Januária, percorreu pelo norte de Minas. Ao passar por uma localidade que Carlos Ottoni chama de Serra do Cabral, onde hoje está situada a cidade Buenópolis, ele conta que “a riqueza do sertão é o gado” e a partir daí descreve como o trato com gado dita o ritmo das ações do homem sertanejo. Durante a seca sobem para a serra, regressando apenas com o início das “primeiras chuvas” trabalhar nas roças. Nesse período, segundo Dr. Carlos Ottoni, durante o dia os sertanejos trabalham bastante, mas sempre ao final do dia de trabalho se reúnem e “cantã, tocão viola, rufão caixas e dão gargalhadas” e conclui caracterizando-os como “Povo Alegre e Folgazão!” (LIBERAL MINEIRO, 1884, p. 3).

Além dos relatos de viagem, as crônicas, poemas, quadrinhas e sonetos também são denotativos do lugar da viola no imaginário social comum. No esforço atribuir verossimilhança à ficção, esses acabavam por denunciar, com detalhes, como era a vida cotidiana dos sertanejos, trazendo, frequentemente, a associação entre a viola e a vida tranquila, mas festiva, do campo. O jornal *O Leopoldinense*, que circulou no município de Leopoldina nas últimas décadas do século XIX, publicou em agosto 1881, numa sessão intitulada de *Contos e Histórias*, uma narrativa que contava o dia a dia de uma senhora chamada, Maria das Dores, uma boa e velha senhora, que morava num cortiço onde a chamavam-na de Baronesa. Dentre os personagens que são descritos ao longo da trama está um rapaz mulato, cujo nome não é dito, que morava numa casinha próxima à de Baronesa, e que a noite fazia-se ouvir cantando “ao som de viola, umas trovas sensuaes e requebradas” (O LEOPOLDINENSE, 1881, p. 1). Um mês depois, em setembro de 1881, foi publicado, no mesmo jornal, um soneto intitulado AD. Porto, cujo autor denominava-se como *Mineiro Itabyrano* em que a viola aparece como parte do conjunto de instrumentos musicais de uma festa religiosa tocada pelos devotos que caminhavam em procissão:

Ao toque da bandurra, e da viola
Os devotos de Momo em procissão,
Levavão o seu Deus, e d'ante mão
De penas enfeitarão a padiola [...]
(O LEOPOLDINENSE, 1881, p. 3)

A viola nunca perdera seu espaço no meio popular, continuando presente nas crônicas, relatos de viajantes, poemas, conteúdos literários e nas manifestações culturais diversas. Algumas reportagens mostram sua presença nas festas religiosas, tais como *Congado*, *Folia de Reis* e *Festas Juninas*, também em festas tradicionais do nordeste, e dos interiores do sudeste e do centro-oeste.

No entanto, embora sendo um instrumento de popularidade consolidada entre negros, escravos, pardos e homens simples do campo, a viola não tinha o mesmo espaço entre os integrantes da elite brasileira. Especialmente no final do século XIX, tempos de crescente urbanização e busca pela modernização do país, os instrumentos clássicos vindos da Europa, como o piano e o violino, ganhavam notoriedade na alta sociedade. Tais instrumentos, considerados mais requintados eram vistos como superiores aos instrumentos populares – dentre os quais a viola se destaca – que foram sendo marginalizados. Tal fenômeno é facilmente identificado nos jornais. Em junho de 1875, o jornal *Diário de Minas* recebeu uma “carta particular”, vinda do município de Três Pontas que denunciava a situação “desanimadora” da cidade quanto ao “estado de segurança individual e de propriedade”. Segundo o autor da carta, tal insegurança era consequência “quase que exclusivamente [da] falta de instrução e a pecaminosa ociosidade” em que vivia grande parte da população do município. Ao descrever o perfil dos “criminosos” vistos na localidade, o autor da carta diz: “Encontra-se nas povoações magotes de homens robustos, munidos de viola e de faca, e que nenhuma ocupação honesta têm.” (DIÁRIO DE MINAS, 1875, p. 4). Nesse contexto é possível perceber dois elementos representativos do lugar sociocultural que a viola ocupava naquele momento, primeiramente como um instrumento marginalizado que, no imaginário do autor, era sinônimo de vadiagem, arruaça e munição, tal qual a faca, e também como um instrumento popular tocado nas ruas pelos homens das camadas mais baixas da sociedade.

Ainda elucidativo sobre o lugar marginal ocupado pela viola nesse período, em 1885, no Jornal O Baependyano, numa reportagem intitulada *O tocador de viola*, o redator noticia a apresentação de Pedro José Vaz, que aconteceu em maio daquele ano no *Club das Regatas Guanabarenses*. Segundo o autor da matéria, a apresentação foi surpreendente porque o público

presente que “naturalmente não esperava sentir-se commover aos sons de tão tosco instrumento, applaudiu com entusiasmo o hábil artista, que nada menos fez do que transformar a viola em apreciável instrumento, de onde arrancou melodias encantadoras” (O BAEPENDYANO, 1885, p. 2).

Só mais tarde, a partir da década de 1920, os jornais voltam a falar sobre a viola como um instrumento digno de apreciação. Nesse momento, o país passava por um novo contexto político, social, cultural e econômico, marcado, principalmente, pelo êxodo do trabalhador rural para os centros urbanos em busca de novas oportunidades de trabalho. Ao deparar-se com as cidades modeladas pela busca constante de modernização, baseada nos padrões europeus, o homem do campo precisou adaptar-se a um novo modo de vida urbano industrial. Nessa conjuntura a população rural valeu-se da musicalidade trazida do campo como forma de recriar e reafirmar sua nova identidade no ambiente urbano. Segundo Ivan Vilela (2015, p. 145), “a música sertaneja agiu como mantenedora dos valores referenciais deste povo no momento e após o êxodo rural”. Além disso, entre as décadas de 1920 e 1930, a radiodifusão atuou com impulsionadora da música sertaneja e caipira, na qual a viola era protagonista, no ambiente urbano, protagonismo que se consolidou ainda mais nas próximas décadas através da produção discográfica (VILELA, 2015, p. 146).

Apesar das resistências, que ainda existiam entre os indivíduos das camadas mais altas da sociedade, os escritores dos jornais acabaram por ter que reconhecer que a viola podia arrancar emoção de expectadores através das belíssimas apresentações dos violeiros que começavam a compor, com elogios, as páginas dos jornais. Inúmeras notícias sobre shows e apresentações de violas começaram a surgir com comentários de admiração. Nas festas populares, nas feiras e nas comemorações, a viola era uma das atrações principais. Os desafios de violeiros, por exemplo, passaram a interessar não somente as camadas populares ou a gente da roça, mas pessoas pertencentes a diversas camadas sociais e dos ambientes urbanos que, inclusive saíam de longe para presenciar as disputas de rimas e repentes ao som da viola, como mostra uma reportagem publicada 1949, na revista *Alterosa* (1949, p. 42).

Na década de 1950 a vida bucólica, retratada nas músicas caipiras, já não era sinônimo de atraso, mas de saudades e nostalgia dos amantes declarados do estilo musical. O violeiro não era mais visto como vadio qualquer, ou apenas como um homem rude do campo tocador de um instrumento sem nenhum refino, mas como um sensível artista que através de seu toque exprimia

sons vindos da alma. A exemplo disso, no ano de 1953, a revista *Alterosa* publica uma quadrinha intitulada *Enigmas*, que traz o seguinte trecho:

[...] Corda de viola é uma veia
Que tem do violeiro o sangue.
Paixão do dono a incendeia,
Se se fere, é viola exangue.
Quem vê a viola, num canto,
Não diz que tem coração,
Coração que dói e o pranto
Se exterioriza em canção.
A viola fica furiosa
De ciúmes, quando o violeiro
Procura alguma dengosa.
Violeiro é trampolineiro. [...]
(ALTEROSA, 1953, p. 104)

Na segunda metade do século XX, as produtoras musicais começaram a publicar propagandas dos discos das duplas de violeiros que, inclusive, passaram a participar de festivais de músicas na televisão. Na revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, por exemplo, em 1953, foi encontrado um anúncio da gravadora Continental, que lançava os discos das duplas de violeiros Tônico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho e Vieira e Vieirinha, todos tocadores de moda de viola (ALTEROSA, 1953). Já em 1956, o jornal de Juiz de Fora, *Folha Mineira*, numa sessão chamada *Discolândia*, anuncia que o departamento artístico da gravadora *Victor*, a fim de “incentivar os legítimos valores nacionais, proporcionando-lhes oportunidade de êxitos através das gravações” (FOLHA MINEIRA, 1956, p. 2), apresentava novas contratações, dentre as quais estavam as duplas caipiras Leoncio e Leonel, de São Paulo – que já havia atuado nas emissoras *Rádio América* e *Bandeirantes* e interpretariam *Bestaruzia* e *Namoro Invejoso*, um cururu e uma moda de viola – e Curió e Canarinho, dupla da Rádio de Belo Horizonte.

Por fim, nesse período a viola passa por transformações e novos ritmos e formas de tocar foram sendo inseridos ao universo musical caipira. Nesse momento a viola abre espaço para sua inserção em outros contextos e a televisão passa a ser um importante suporte de difusão de sua música. No periódico católico do *Voz Diocesana*, município de Campanha, foi publicada em setembro de 1968, numa coluna de nome *Televisão*, notícias sobre “O primeiro Festival de

Música Popular Brasileira”, realizado pela TV Tupi, que segundo a colunista fora um grande presente aos espectadores. A viola aparece na descrição da programação, como um instrumento empunhado pelos jovens que se apresentaram lindamente durante o festival: “Lá estavam os jovens, letra e música, poesia e som, levando-nos a um verdadeiro estouro de incontido orgulho... De viola e tamborim, eles cantaram a vida, a pátria, o amor, a mulher, o mar e a flor. E cantaram lindo” (VOZ DIOCESANA, 1968, p. 4). Dez anos depois, em 1978, o jornal *Lavoura e Comércio* publicou, a programação de domingo da Rede Tupi de Televisão, canal 5 da TV Uberaba, na qual às 8:30 da manhã era exibido um programa que levava o nome *Viola e Violeiro* (LAVOURA E COMÉRCIO, 1978).

E assim sucessivamente a viola foi ganhando espaço na cena urbana, sem perder seu lugar no ambiente rural e nas manifestações culturais diversas na qual estava, e está ainda hoje, inserida. Desde as mãos do negro escravizado e do homem rude do campo, nas rodas escondidas nos “interiores” do estado, para as mãos de reconhecidos artistas, nas afamadas canções pelas rádios, televisores e palcos de todo o país. No entanto, foi exatamente a sua estreita ligação com a cultura popular que garantiu a sua permanência ao longo dos anos, sobrevivendo às mudanças sociais, políticas e musicais, ocupando espaços distintos no imaginário comum e lugares socioculturais diversos.

Considerações finais

O mapeamento feito através das publicações dos impressos mineiros aponta para um percurso bastante peculiar percorrido pela viola ao longo dos séculos XIX e XX até chegar ao status atual de patrimônio imaterial do estado, junto às diversas relações tecidas ao seu em torno. Existem diversas maneiras de se interpretar um patrimônio cultural. A partir da década de 1980, uma “reflexão sobre a função do patrimônio e a crítica à noção de patrimônio histórico e artístico” (FONSECA, 2003, p. 67) retira o protagonismo de determinados objetos sobre os quais a noção de patrimônio estava centrada, e que demandava conservação e restaurações técnicas, e lança luz sobre uma nova concepção de patrimônio cultural, na qual o aspecto fundamental é a relação da sociedade com a cultura e, portanto, sua preservação é uma prática social.

É inegável a importância material da viola na formação da identidade cultural mineira, no entanto, as ações humanas sobre ela, além de mudar as suas formas físicas de modelagens e fabricação, construíram à sua volta uma teia complexa de relações, saberes, linguagens e

expressões próprias de seus detentores, e que se transformaram ao longo do tempo. Portanto, embora seja importante como o suporte físico que manifesta tantas agregações, apenas sua representação material mostrou-se insuficiente para compreensão e interpretação de sua relevância como patrimônio cultural no decorrer dos estudos que fundamentaram seu processo de registro. Além disso, a mutabilidade dessas relações traz ressignificações que precisam ser, de tempo em tempo, revisitadas para mesurar até que ponto o registro fará sentido dentro da dinâmica cultural social.

O processo de registro dos Saberes, *Linguagens e Expressões Musicais da viola em Minas Gerais*, fora importante para ampliar nossos olhares, enquanto pesquisadores, especialmente sobre dois aspectos que circundam a identificação, interpretação e a patrimonialização cultural: primeiro, que a cultura material exerce grande influência na formação da identidade mineira, como um canal de comunicação que agrega diversos elementos intangíveis e que se relacionam com a forma como os detentores se apropriaram dos objetos e fazem dele parte fundamental, não somente nas manifestações e expressões culturais e religiosas, mas também na construção de signos e linguagens que atuam diretamente em suas formas de se relacionar socialmente.

E, por fim, sabendo que o processo de identificação não se faz sem uma análise documental e bibliográfica apurada, e se deparando com a escassez de documentos oficiais sobre o instrumento ao longo de períodos históricos onde sua existência foi desprezada pelas elites, a cultura impressa, em especial os jornais, foi de extrema importância para a compreensão do lugar sociocultural da viola ao longo dos séculos XIX e XX. Com a escolha de analisá-los não como um repositório dos fatos tais quais aconteceram, mas como relato subjetivo, desprendido dos, tão atuais, códigos éticos e carregado de intencionalidades que muito tem a dizer sobre o imaginário e as ações dos homens daquele tempo.

Referências Bibliográficas

Fontes

Alterosa, Belo Horizonte, 1 abr. 1949, p. 42.

_____, Belo Horizonte, 1 out. 1953, p. 104.

A Província de Minas, Ouro Preto, 14 set. 1882, p. 4

Diário de Minas, Ouro Preto, 11 fev. 1873, p. 3.

- _____, Ouro Preto, 9 jul. 1875, p. 4.
- Folha Mineira**, Juiz de Fora, 15 set. 1956, p. 2.
- Lavoura e Comércio**, Uberaba, 13 nov. 1978
- Liberal Mineiro**, Ouro Preto, 25 set. 1882, p. 4.
- _____, Ouro Preto, 15 dez. 1883, p. 4.
- _____, Ouro Preto, 13 jun. 1885, p. 4.
- _____, Ouro Preto, 18 jan. 1884, p. 3.
- Voz diocesana**, Campanha, 20 set. 1968, p. 4
- O Baependyano**, Baependy, 7 jun. 1885.
- O Leopoldinense**, Leopoldina, 4 ago. 1881, p. 1
- O Universal**, Ouro Preto, 24 jul. 1836, p. 4.

Bibliografia

- AMORIM, Humberto. “*A carne mais barata do mercado é a carne negra*”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **OPUS**, v. 23, n.2, ago. 2017, p. 89-115.
- ANCHIETA, José. *Poesias*. São Paulo: Ed. USP, 1989. p.746, apud NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola con anima**: uma construção simbólica. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, p.26.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Diário Oficial da União, Brasília, 5 out. 1988. Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html> > acesso em: 02/01/2019
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. p.199.
- FLORENTINO, Manolo; RIBEIRO, Alexandre V.; SILVA, Daniel D. **Aspectos comparativos do tráfico de africanos para o Brasil (séculos XVIII e XIX)**. Afro-Ásia, n° 31, 2004, p.83-126.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Para além da pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Carlos. (orgs.) **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.
- LAPUENTE, Rafael Saraiva. **O jornal impresso como fonte de pesquisa**: delineamentos metodológicos. In: Anais do 10º Encontro Nacional de História da Mídia. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-impressa/o-jornal-impresso-como-fonte-de-pesquisa-delineamentos-metodologicos/view> acesso em 06/11/2018

MENESES, José Newton Coelho. **Modos de fazer e a materialidade da cultura “imaterial”:** o caso do queijo Artesanal de Minas Gerais. Patrimônio e Memória, v. 5, n. 2, p. 19 – 33, 2009. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/75> acesso em 06/11/2018

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf> acesso em 02/01/2019

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história:** música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.