

RUI MARQUES

# Toe ira:

memórias,  
etnografias e ciclos  
de revivalismo de  
uma viola de arame



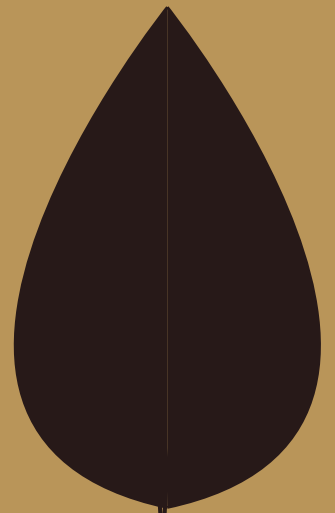
universidade de aveiro





# Toe ira:

memórias,  
etnografias e ciclos  
de revivalismo de  
uma viola de arame





# Índice

<b>Nota introdutória</b>	<b>07</b>
<b>Capítulo 1 • Memórias</b>	<b>11</b>
<i>Viola ou guitarra?</i> Um “quebra-cabeças” persistente	12
Violeiros em Coimbra (séculos XVI-XIX)	17
Os construtores da viola de doze cordas em Coimbra	19
Os violeiros de Coimbra e as exposições comerciais e industriais do século XIX	25
A viola de arame, instrumento de futricase e estudantes: violistas, contextos performativos e repertórios (séculos XIX-XX)	29
<b>Capítulo 2 • Etnografias</b>	<b>43</b>
“O que existe num nome?” – Sobre os múltiplos sentidos dos termos <i>toeira</i> e <i>toeiro</i>	43
Da <i>viola de arame</i> à <i>viola toeira</i> : processo de consolidação terminológica	54
Etnografia: mapeamento e caracterização da <i>viola toeira</i>	60
<b>Capítulo 3 • Revivalismos</b>	<b>71</b>
Dinâmicas de revivalismo no pós-25 de Abril	71
O projeto de “recuperação da <i>viola toeira coimbrã</i> ” no contexto das políticas culturais locais	76
O revivalismo dos processos construtivos, na segunda metade da década de 1980	83
<b>Notas finais</b>	<b>93</b>
<b>Referências</b>	<b>97</b>
<b>Nota biográfica</b>	<b>103</b>



# Nota Introdutória

Este livro é um dos resultados de um trabalho de investigação sobre as violas de arame portuguesas e o seu revivalismo, ao qual me dediquei entre 2019 e 2022, no âmbito do projeto “EcoMusic - Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI” (PTDC/ART-FOL/31782/2017)<sup>1</sup>, desenvolvido a partir do polo do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança na Universidade de Aveiro, com coordenação de Maria do Rosário Pestana (Investigadora Responsável) e Jorge Freitas Branco (co-Investigador Responsável).

Em meados da década de 2010, as dinâmicas de revivalismo das violas de arame portuguesas observadas, nas décadas precedentes, de modo transversal a todo o país, repercutiram-se na cidade de Coimbra, em torno da designada *viola toeira*. Descrita por Ernesto Veiga de Oliveira como um instrumento em vias de desaparecimento (Oliveira 1966, 131-134), esta viola instigou ações de salvaguarda e divulgação que implicaram violeiros, músicos e investigadores. Este renovado interesse pelo referido cordofone emergiu nas oficinas de violaria da cidade e foi estimulado em 2015, com a realização do 1.º *Curso de Construção de Violas Toeiras*. Nos anos seguintes, a *viola toeira* transitou das oficinas para os palcos, foi incluída na produção discográfica de músicos ativos em Coimbra e passou a estar representada em fóruns como o *ÀCORDA - Encontro de Cordofones Tradicionais Portugueses*<sup>2</sup>.

O estudo que desenvolvi articulou metodologias de trabalho de campo e pesquisa em fontes documentais. O trabalho de campo, iniciado em 2019, privilegiou o diálogo com músicos e construtores de cordofones e incluiu a realização de entrevistas, o acompanhamento do processo de construção de violas toeiras e a participação em ensaios, apresentações públicas e fóruns de discussão. No decurso do trabalho de campo constatei que o discurso veiculado pelos agentes comprometidos com projetos de revivalismo da viola toeira deixa transparecer uma clara intenção de estabelecer vínculos com o (eventual) passado deste instrumento, por meio da invocação de fontes documentais, muitas

---

1. Projeto cofinanciado pelo Programa Operacional Competitividade e Internacionalização e pelo Programa Operacional Regional de Lisboa, na sua componente FEDER/FNR, e por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e Tecnologia, na sua componente de Orçamento de Estado.

2. A primeira edição do *ÀCORDA* decorreu em 2018, numa parceria entre o Instituto Politécnico de Coimbra, o Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora e a Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional. A edição de 2019 contou com o apoio da Câmara Municipal de Coimbra. Em 2020, 2021 e 2022, a equipa organizadora deste Encontro passou a incluir investigadores do Projeto *EcoMusic - Práticas Sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI*.

das quais remontam aos séculos XVIII e XIX. Estas fontes, que enformam as dinâmicas de revivalismo da viola toeira, são, no entanto, escassas e fragmentadas. Visando contribuir para uma leitura crítica e sistemática destes fragmentos de memória, realizei pesquisas em diversos arquivos, bibliotecas e museus.

A abordagem histórica a esta viola de arame teve como móbil fundamental o diálogo com construtores e tocadores. Os trajetos da pesquisa que precedeu a redação deste estudo foram, em boa parte, pragmaticamente definidos a partir das interrogações surgidas durante as discussões com estes interlocutores. Um dos propósitos deste livro é, na verdade, o de retribuir a cooperação das dezenas de pessoas e instituições implicadas neste trabalho de investigação, que não se pretende dirigido apenas a um público académico, mas — *sobretudo* — a músicos, violeiros e demais interessados pelos cordofones portugueses.

No primeiro capítulo — *Memórias* — proponho-me sistematizar a informação reunida sobre os construtores e tocadores de viola de arame que mais se destacaram em Coimbra, entre meados de oitocentos e o século XX, bem como documentar os repertórios musicais e contextos performativos associados a este instrumento. No seguimento deste enquadramento histórico, o segundo capítulo — *Etnografias* — centra-se no papel exercido pelos folcloristas e etnógrafos que, no século XX, contribuíram para o mapeamento e caracterização da viola toeira e, inclusive, para a consolidação desta designação. Finalmente, o terceiro capítulo — *Revivalismos* — documenta e discute projetos orientados para a revitalização da viola toeira levados a cabo em Coimbra nas décadas de 1980 e 1990, identificando os seus impulsionadores e explorando os objetivos e valores que pautaram esses projetos.

A opção pela publicação deste livro em formato eletrónico prende-se com propósito de tornar acessível ao leitor um vasto conjunto de conteúdos que visa complementar e aprofundar (ou mesmo contestar) o conteúdo do texto, abrindo caminho para interpretações divergentes e estimulando a continuidade do debate. As hiperligações que pontuam este texto remetem para métodos de viola, excertos de catálogos de exposições, recortes de publicações periódicas, fontes bibliográficas, transcrições musicais, registos fotográficos e fonográficos, desenhos técnicos de instrumentos musicais e vídeos de excertos de entrevistas, entre outros documentos. Armazenados e sistematizados na base de dados do projeto “EcoMusic - Práticas sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, estes registos podem ser acedidos no *website* do referido projeto (<http://ecomusic.web.ua.pt>), que congrega igualmente outros resultados da investigação sobre a viola toeira.





1.



# Memórias

A partir da segunda década do século XXI, a viola de arame tida como característica da cidade de Coimbra conquistou o interesse de músicos, construtores e investigadores que, por meio de pesquisas em museus e acervos particulares, têm dado um importante contributo para o mapeamento e a caracterização de violas que correspondem ao modelo atualmente designado *toeira*. Na sua maioria, estas violas não estão datadas. Ainda assim, a análise das características construtivas e decorativas destes instrumentos e, em alguns casos, as informações inscritas nos respetivos rótulos, permitem situar a produção das violas mais antigas na segunda metade do século XIX. Coincidentemente, a literatura publicada nas últimas décadas de oitocentos e no início do século XX faz sobressair a centralidade da viola em diversas manifestações musicais na cidade de Coimbra.

Este capítulo visa sistematizar e aprofundar o conhecimento disponível sobre os violeiros e as oficinas de violaria ativos em Coimbra entre meados do século XIX e o início do século seguinte. São também objetivos do estudo dar a conhecer algumas das figuras que, neste período, se destacaram como tocadores de viola e documentar os contextos performativos em que este instrumento se fez ouvir.

Numa fase preliminar da pesquisa, a consulta de bibliografia especializada e de métodos instrumentais fez sobressair que, ao longo do tempo, o termo ‘viola’ tem vindo a ser empregue para aludir a cordofones de diferentes tipologias. Acresce que, com alguma frequência, os termos ‘viola’ e ‘guitarra’ surgem aplicados como sinónimos, para representar um mesmo instrumento musical. Sendo esta circunstância potencialmente geradora de ambiguidades, o capítulo inicia-se com uma discussão sobre os termos utilizados em Portugal desde o final do século XVIII para distinguir a viola de doze cordas de outros cordofones. Após esta clarificação, o enfoque será colocado nos violeiros que, segundo a documentação analisada, se distinguiram como construtores deste instrumento a partir da segunda metade de oitocentos, na cidade de Coimbra.

O estudo tomou como ponto de partida informações divulgadas em diversas plataformas *on-line* e alargou-se à consulta de catálogos, revistas e relatórios de exposições comerciais e industriais organizadas em Portugal na segunda

metade de oitocentos<sup>1</sup>. Foram também consultados jornais publicados em Coimbra nos períodos em que estiveram patentes as exposições de 1869 e 1884. Os dados que resultaram destas pesquisas foram sistematizados, permitindo a redação de breves notas biográficas sobre alguns dos violeiros identificados. A investigação estendeu-se ao acervo do Arquivo Histórico Municipal de Coimbra (AHMC). Das pesquisas realizadas neste arquivo não resultaram novos dados sobre os violeiros oitocentistas previamente identificados. Foi possível, no entanto, aceder a um conjunto de autos de registo de cartas e alvarás de examinação dos ofícios de “violeiro” e de “fazer cordas de viola”<sup>2</sup>, sendo os mais antigos datados do final do século XVI. Estes autos não se relacionam cronologicamente com o assunto de que trata este capítulo. Ainda assim, o texto compreende uma breve síntese destes documentos, na expectativa que possam ser úteis para investigadores implicados no estudo da violaria em Portugal.

Tendo em vista identificar os contextos performativos nos quais a viola foi utilizada durante o recorte temporal em estudo, foram analisados documentos de tipologia diversa, nomeadamente artigos publicados em periódicos locais e nacionais, crónicas e livros de memórias escritos por ex-estudantes da Universidade de Coimbra e biografias de músicos que se destacaram como violistas, bem como registos fotográficos que, embora sejam escassos, ilustram a pluralidade de contextos em que este cordofone marcou presença.

---

## ***Viola ou guitarra? Um “quebra-cabeças” persistente***

[...] a viola d'arame está ligada a velhíssimas tradições e vem mencionada em remotas páginas d'história patria. E o pior é que, para quebra-cabeças dos investigadores, é sempre citada com o nome de *guitarra!* (Lambertini 1914a, 14).

O termo ‘viola’ admite múltiplas interpretações, sobretudo quando aplicado isoladamente. Esta ambiguidade persiste desde há vários séculos. Segundo Manuel Morais, o termo ‘viola’ é empregue em Portugal desde meados do século XV como “nome genérico de uma família de instrumentos de corda com braço” (Morais 2016, 393). Ou seja, o vocábulo ‘viola’ não designa um instrumento específico, mas uma tipologia de cordofones. Morais acrescenta que,

---

1. Acedi a esta documentação na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na Biblioteca da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e na Biblioteca do Departamento de Ciências da Vida da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

2. Ressalvo que a pesquisa realizada no AHMC não foi extensiva nem sistemática. Agradeço às funcionárias deste arquivo todo o apoio prestado na identificação destes documentos e a gentileza de terem realizado as respetivas transcrições.

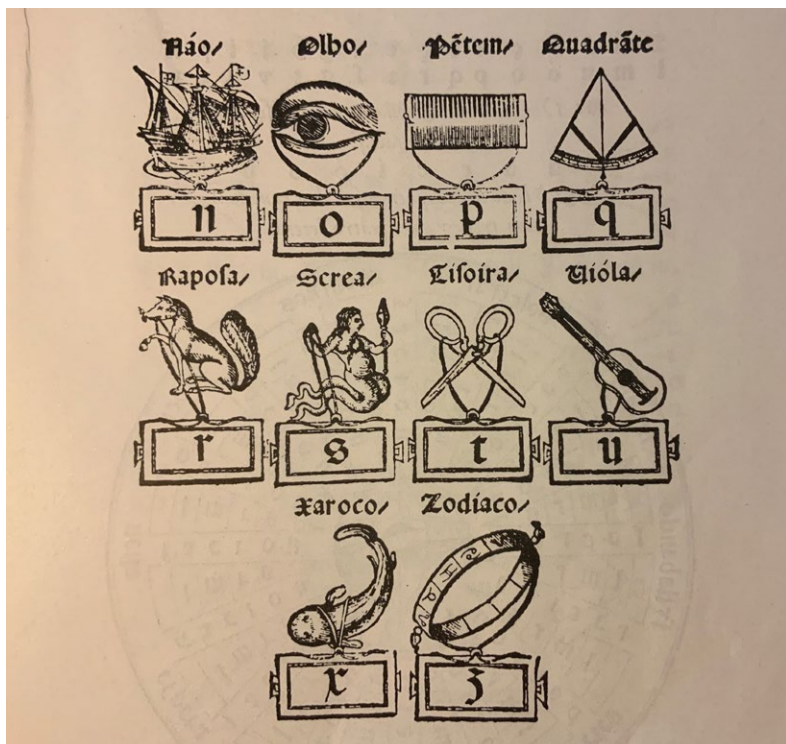
consoante o modo como estes cordofones são tocados, podem ser distribuídos em dois grupos distintos: cordofones de corda dedilhada ou palhetada, definidos como *violas de mão* e cordofones de corda friccionada, descritos como *violas de arco* (*idem*, 393-394).

No século XXI, o termo ‘viola’ é sobretudo utilizado em Portugal para designar três instrumentos distintos, nomeadamente a *viola de arco* (ou *violeta*), da família do violino, a *viola dedilhada* (com múltiplas denominações, entre as quais *viola francesa*, *violão*, *viola acústica*, *guitarra*, *guitarra espanhola* e *guitarra clássica*) e um conjunto de cordofones comumente representados sob o nome genérico de *violas portuguesas*, *violas populares portuguesas* ou *violas regionais portuguesas*. O primeiro destes instrumentos facilmente se distingue dos demais, pela aposição do complemento ‘de arco’, que imediatamente remete para o grupo dos cordofones friccionados. Todavia, o termo ‘viola’ continua, atualmente, a circular indiferenciadamente por distintos instrumentos. Para além da já mencionada ambiguidade do termo ‘viola’, persiste o “quebra-cabeças” a que se referia Lambertini em 1914, ou seja, a utilização indistinta dos termos ‘viola’ e ‘guitarra’.

Na verdade, as palavras ‘viola’ e ‘guitarra’ continuam, atualmente, a ser aplicadas como equivalentes em Portugal, sobretudo no vocabulário coloquial. Se, por um lado, cada um destes termos é empregue para designar diferentes cordofones, por outro, ambos são utilizados indiferentemente, para representar um mesmo instrumento musical. No que respeita ao grupo dos cordofones dedilhados com braço, o vocábulo ‘viola’ remete principalmente para dois instrumentos distintos, ambos com caixa de ressonância em forma de ‘8’. Refiro-me ao cordofone com (pelo menos) seis cordas simples que, ao longo do tempo e segundo os contextos performativos nos quais se inseriu, tomou múltiplas denominações (*vd.* acima), sendo as mais usuais, no século XXI, *guitarra* e *guitarra clássica*<sup>3</sup> e ao cordofone armado com cordas metálicas dispostas em ordens duplas ou triplas (em número e configuração variáveis), de que são exemplo as diversas violas de arame portuguesas.

Como procurarei sintetizar, a ambiguidade lexical entre os vocábulos ‘viola’ e ‘guitarra’ persiste desde há séculos na língua portuguesa. Não obstante, existem evidências de que a palavra ‘viola’ estava plenamente estabelecida no léxico português, ainda no século XVI. Refira-se, a título de exemplo, o diagrama *Introducam pera aprender a ler*, parte integrante da *Grammatica da lingua portuguesa com os mandamentos da santa madre igreja*, publicada por João de Barros ca. 1540. Neste diagrama, o desenho de uma viola serve como auxiliar mnemónico para a fonética da letra V.

3. Estas designações, que se encontram generalizadas no vocabulário comum, são também as preponderantes no âmbito da atividade de instituições do ensino artístico especializado da música (nos níveis iniciação, básico e secundário) e do ensino superior. No domínio da música popular, este instrumento é também designado como *viola* ou *violão*.



**Figura 1.** Pormenor do diagrama *Introducam pera aprender a ler*, por João de Barros (reproduzido em Buescu 1971).

Segundo Manuel Morais, o termo ‘viola’ foi aplicado em Portugal desde o século XV para representar um cordofone de mão com caixa de ressonância em forma de oito e braço longo<sup>4</sup> (Morais 2016, 395-396). O mesmo autor expõe que, em documentação produzida a partir de meados do século XVI, este tipo de cordofone aparece também designado, ainda que menos frequentemente, como ‘guitarra’, e relaciona a equivalência destes termos com o bilinguismo praticado na corte portuguesa desde o início desse século (*idem*, 396).

Em linha com o autor que venho a citar, Isabel Rei Samartim refere que os vocábulos ‘viola’ e ‘guitarra’ foram empregues como sinónimos durante séculos, em toda a Península Ibérica, para fazer referência a cordofones dedilhados de braço (Samartim 2019, 53-55). Samartim sustenta que estas palavras apenas começaram a adquirir conotações distintas a partir do século XVII, e relaciona “a divisão do caminho entre os vocábulos *guitarra* e *viola*” com a organização da Península em dois Estados independentes, na sequência da Guerra da Restauração (1640-1668) e da assinatura do Tratado de Lisboa, em 1668 (*idem*, 49-50):

Acompanhando o afastamento político das duas maiores entidades administrativas da península, pode ter-se produzido um afastamento nem tanto musical quanto de nomenclatura, que se reflete no emprego das palavras *guitarra* e *viola*. Quando o vocábulo *guitarra* está estabelecido em toda a Europa, em Portugal predomina o termo *viola*. O abandono progressivo, por parte castelhana, do termo *vihuela* tampouco parece casual. O que tinha sido uma cultura musical partilhada entre músicos peninsulares a interpretarem o mesmo instrumento nas diferentes cortes peninsulares [...] agora divide-se em duas palavras de etimologia diversa, uma latina (*guitarra*),

4. Para uma descrição mais pormenorizada desta tipologia de instrumentos *vd.* Morais 2016, 395-396.

a outra, pré-latina (viola), a representarem a divisão política que se consolidará no século XIX com a formação de dois Estados modernos (Samartim 2019, 57).

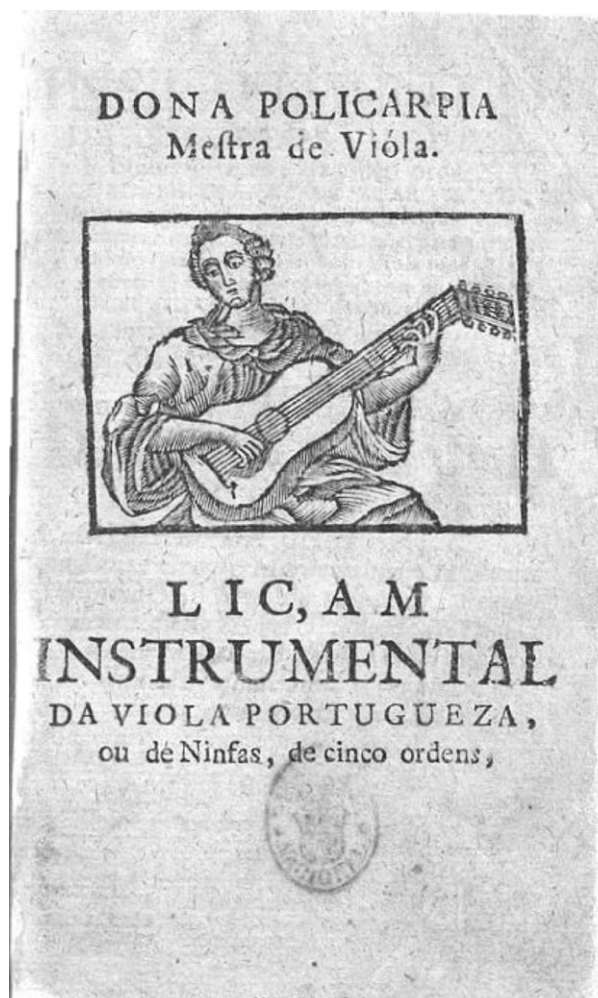
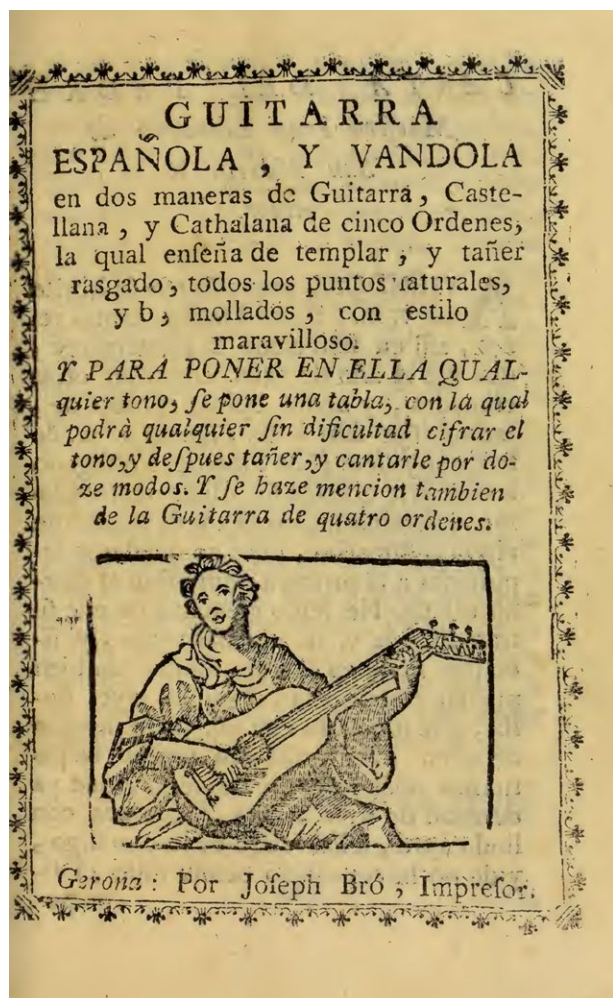
Com efeito, os métodos, tratados e partituras produzidos por autores portugueses durante o século XVIII ilustram que, em Portugal, o vocábulo ‘viola’ ganhou vantagem sobre o termo ‘guitarra’ (vd. Samartim 2019, 57). O método *Liçam Instrumental da Viola Portuguesa, ou de Ninfas, de Cinco Ordens*<sup>5</sup>, publicado em Lisboa por João Leite Pita da Rocha, em 1752, é particularmente ilustrativo do domínio da designação ‘viola’ no nosso país. Parte significativa deste trabalho consiste numa imitação, com ligeiras adaptações, do método de *Guitarra Española, y Vandola en dos Maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de Cinco Ordenes*, da autoria do catalão Joan Carles Amat. Publicado pela primeira vez no final do século XVI, o método de Amat foi sucessivamente aumentado e reeditado até ao século XIX (Samartim 2019, 51). Comparando o conteúdo dos métodos supracitados percebe-se que, na verdade, ambos se destinavam ao mesmo instrumento: a *Viola Portuguesa* de Pita da Rocha e a *Guitarra Española* de Amat têm o mesmo número de ordens de cordas e partilham a mesma afinação e o mesmo modo de execução.

A prevalência do termo ‘viola’ está também patente, por exemplo, no conhecido método *Nova Arte de Viola* publicado em Coimbra por Manuel da Paixão Ribeiro, em 1789, que adiante explorarei com maior detalhe. Note-se, porém, que os vocábulos ‘viola’ e ‘guitarra’ (ou ‘cithara’) foram também apresentados como equivalentes em dicionários de língua portuguesa publicados no século XVIII<sup>6</sup>. Veja-se, por exemplo, a entrada “Viôla” do *Vocabulario Portuguez & Latino*, publicado em 1721 por Raphael Bluteau:

**Viôla.** Instrumento Musico de cordas. Tem corpo concavo, costas, tampo, braço, espelho, cavallette para prender as cordas, & pasta para as dividir, & para as pôr em proporção igual; tem onze trastos, para se dividirem as vozes, & para se formarem as consonancias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, & corda prima, a contraprima, & o bordão. Ha violas de cinco requintadas, violas de cinco sem requinte, violas de arco, &c. Chamãolhe commummente *Cithara*, posto que o instrumento, a que os Latinos chamãrão *Cithara*, podia ser muito diverso do que chamamos Viola (Bluteau 1721a, 508).

5. A “viola portuguesa” de que trata o método de Pita da Rocha é armada com doze cordas, distribuídas por cinco ordens (duplas nas três primeiras ordens e triplas nas restantes), tal como a atualmente designada *viola toeira*. Observa-se também (pelas indicações sobre o modo de afinar o instrumento) que a relação intervalar entre as várias ordens é coincidente com a da *viola toeira*.

6. Reportando-se ao caso espanhol, Isabel Rei Samartim expõe que, no século XIX, o vocábulo ‘vihuela’ (correspondente a ‘viola’, em português) caiu progressivamente em desuso, sendo substituído pelo termo ‘guitarra’ que, como vimos, foi amplamente aplicado como equivalente nos séculos precedentes (Samartim 2019, 50). Em contraste, o vocábulo ‘viola’ persistiu em Portugal. Acresce que, segundo a autora que venho a citar, o uso das palavras ‘viola’ e ‘guitarra’ como sinónimos começou a perder sentido em Portugal ainda no século XVIII, dada a crescente popularidade da designada *guitarra inglesa* (*idem*, 59). A partir desta altura, o termo ‘guitarra’ passou a ser aplicado sobretudo para nomear instrumentos da família dos cistres, ou seja, cordofones de corpo periforme. Esta utilização intensificou-se no século XIX, durante o qual se consolidou a construção da *guitarra portuguesa*, bem como a produção de repertório e métodos didáticos e a promoção de contextos de atuação para este instrumento (*idem*, 59-60). Reservado o termo ‘guitarra’ para os instrumentos da família dos cistres, o vocábulo ‘viola’ permaneceu em uso para designar dois tipos de cordofones com enfraque que, entre outros aspetos, diferem no que respeita aos respetivos encordoamentos.



Figuras 2 e 3. Frontispícios dos métodos de Joan Carles Amat (1761) e João Leite Pita da Rocha (1752)

No *Diccionario Castellano, y Portuguez*, o autor que venho a citar apresenta o termo português 'viola' como equivalente de 'guitarra', em castelhano (Bluteau 1721b, 24; 103).

Como adiante documentarei, sustentando-me em dados decorrentes da pesquisa sobre as oficinas de violaria conimbricenses da segunda metade de oitocentos, as denominações mais recorrentes neste período para distinguir estes instrumentos eram *viola franceza* ou *violão* (representando o cordofone com seis cordas de tripa) e *viola* ou *viola de arame* (para aludir ao instrumento armado com cinco ordens de cordas metálicas).



## Violeiros em Coimbra (séculos XVI-XIX)

A atividade de violeiro estava regulada pelo *Regimento dos Violeiros* portugueses de 1572 e pelas suas posteriores atualizações. Nele estabelecem-se regras relativas à construção dos cordofones, nomeadamente à tipologia dos instrumentos, aos materiais e às técnicas utilizadas (Morais 2016, 407-409). Paralelamente, um conjunto de examinadores selecionado pelas corporações de ofícios<sup>7</sup> assegurava que a profissão fosse exercida apenas por aqueles que faziam prova das suas competências construtivas. Na pesquisa que realizei no Arquivo Histórico Municipal de Coimbra (AHMC) tive oportunidade de analisar quatro autos de registo de cartas emitidas pelos juizes examinadores dos ofícios de ‘violeiro’ e ‘de fazer cordas de viola’ das cidades de Lisboa e do Porto, bem como os alvarás das entidades municipais que validaram essas mesmas cartas. Embora ofereçam pouca informação sobre os instrumentos musicais produzidos em Coimbra, estes documentos dão conta da existência de violeiros nesta cidade, pelo menos desde o final do século XVI. Dois registos, ambos datados de 1597, comprovam a apresentação, junto da Câmara de Coimbra, das cartas e alvarás de examinação dos ofícios de fazer cordas de viola e de violeiro conferidas a Fernão Domingues, em Lisboa, em 1592 e 1593, respetivamente. Nas cartas de examinação, os juizes destes ofícios consideraram Fernão Domingues “auto e suficiente” para fazer “hua viola Chãa” e cordas de violas “de delgado athe bordois de des fios”. Estas cartas foram validadas pelos membros da Câmara de Lisboa, que emitiram os respetivos alvarás, autorizando Fernão Domingues a exercer as atividades de violeiro e fabricante de cordas de viola, a título vitalício. Os documentos referidos foram ratificados pelas autoridades de Coimbra em 1597, sugerindo que Fernão Domingues se terá estabelecido nesta cidade (AHMC/ Registo, vol. 9, 1596-1598, fl. 9; AHMC/ Registo, vol. 11, fl. 49v).

Na pesquisa realizada no AHMC não encontrei quaisquer referências ao ofício de violeiro durante o século XVII. Do extenso levantamento de violeiros portugueses recentemente publicado por Pedro Caldeira Cabral consta apenas o nome de Jerónimo Lopes, ativo em Coimbra em 1619 (Cabral 2019, 215). No que respeita ao século XVIII, o AHMC conserva dois documentos que dão conta da atividade de outros tantos violeiros na cidade de Coimbra. O primeiro destes documentos, datado de 1713, é um registo da carta de examinação do ofício de violeiro outorgada a Manoel Fernandes, morador na cidade de Coimbra, na sequência da sua aprovação numa prova realizada perante os juizes da arte de violeiro da cidade do Porto. Manoel Fernandes, definido como “assistente na cidade de Coimbra”, foi considerado “auto e suficiente pera poder executar a dita arte em a cidade de Coimbra [e] em toda a parte deste reino obrando tudo o que toquava a dita arte de violleyro”. A carta de examinação foi ratificada pelos vereadores do Senado da Câmara da Cidade do Porto e, posteriormente, copiada nos registos da Câmara de Coimbra (AHMC/ Registo, vol.

7. Esta regulação foi exercida até 1834, tendo sido extinta com a implantação do regime liberal (Decreto de 7 de maio de 1834).

43, fl. 135v-136). O segundo documento, datado de 1754, atesta o registo de uma carta de examinação do ofício de violeiro concedida a Manoel Freyre, morador na Rua Direita, na cidade de Coimbra (AHMC/Licenças e Juramentos, n.º 5, 1738-1770).

Já no século XIX, a única menção ao ofício de violeiro surge num documento que remonta ao período da primeira invasão francesa. Este documento, denominado *Lançamento de Contribuição Extraordinária de 1808*, surge na sequência de um decreto emitido por Junot, comandante do exército francês, que impôs ao país o pagamento de uma “contribuição extraordinária de guerra” que recaiu sobre os “oficiais de porta aberta” e os “lugares de venda nas praças públicas e fora delas” (Andrade 1990, 112). No sentido de proceder à cobrança deste imposto, a Câmara de Coimbra determinou a elaboração de uma lista que identifica e localiza os “oficiais de porta aberta” no termo de Coimbra. Dessa lista consta apenas um violeiro, Joze Lopes, com oficina na Rua Direita (*idem*, 125)<sup>8</sup>.

COMPLEMENTAR  
COMPLEMENTAR  
COMPLEMENTAR  
COMPLEMENTAR  
COMPLEMENTAR  
COMPLEMENTAR

---

8. É de admitir que o número de violeiros estabelecidos em Coimbra tenha aumentado significativamente no decurso do século XIX: no inventário de violeiros portugueses elaborado por Pedro Caldeira Cabral encontramos os nomes de 16 violeiros com atividade documentada nesta cidade, entre a década de 1820 e o início do século seguinte (Cabral 2019, 219-220).

## Os construtores da viola de doze cordas em Coimbra

Como acima referi, as mais antigas violas de arame de doze cordas construídas nas oficinas de violaria de Coimbra que, conservadas em museus ou em acervos particulares, chegaram aos nossos dias, são datáveis da segunda metade de oitocentos. Na obra *A Guitarra - bosquejo histórico* Armando Simões qualifica os construtores de cordofones ativos em Coimbra no século XIX como “esplêndidos violeiros, fabricantes das violas de doze cordas, como os não havia em mais parte alguma” (Simões 1974, 83). Algumas páginas adiante, este autor justifica o atraso da generalização da guitarra em Coimbra pela circunstância de, nesta cidade, “sempre ter imperado a viola de arame construída por violeiros altamente especializados no fabrico deste instrumento” (*idem*, 112).

O autor que venho a citar refere que, em meados de oitocentos, existiam em Coimbra duas oficinas de violaria: uma em Montarroio, nas proximidades do atual Pátio da Inquisição, e outra “ao Paço do Conde”, na Baixa da cidade, e indica que ambas as oficinas se dedicavam à produção de “violas de doze cordas, segundo o modelo de Paixão Ribeiro (1789)” e “de cavaquinhos” (Simões 1974, 115)<sup>9</sup>.

Na oficina sediada na Rua de Montarroio (que viria depois a transitar para a Rua Direita) trabalharam António Augusto dos Santos Couceiro (1818-1888) e dois dos seus filhos, João dos Santos Couceiro (ca. 1850-1905) e Joaquim dos Santos Couceiro (1855-?), bem como os oficiais Ladislau Pinto de Magalhães e Joaquim da Silva Bica. No final do século XIX, Augusto Nunes dos Santos (1859-1915), genro do fundador, deu continuidade à atividade desta oficina, com a colaboração de Adriano Freitas dos Santos Espingarda, Manuel Ferreira Neves e Armando Neves, que viriam a estabelecer-se por conta própria na Baixa da cidade.

Na oficina situada no Paço do Conde trabalharam José Rodrigues Bruno e Joaquim Wladislau Bruno, cuja atividade se encontra documentada durante a segunda metade do século XIX. Os irmãos Bruno deram formação a Bento Martins Lobo, violeiro que viria a estabelecer-se nesta mesma oficina.

---

9. Os instrumentos musicais conservados em coleções públicas e em acervos particulares, bem como as notícias publicadas em periódicos locais e a documentação produzida no âmbito das exposições comerciais e industriais realizadas na segunda metade do século XIX revelam que, para além da viola e do cavaquinho, os violeiros associados a estas oficinas construíram também outros cordofones, entre os quais o violão (ou *viola francesa*), a guitarra, o bandolim e o violino (à época designado *rebeca*).

## >> António Augusto dos Santos [Couceiro] <<

(n. Botão, Coimbra, 31.01.1818; m. 11.12.1888). Violeiro. Filho de Manuel dos Santos (Roxo, Lorrão, Penacova) e Maria Rita [?] (Botão). Foi batizado a 10 de janeiro de 1819. Em 1841 casou com Eugénia Rito Couceiro (Ponte de Mucela, Arganil e Vila Nova de Poiães). O casal estabeleceu-se na cidade de Coimbra (freguesia de Santa Cruz), primeiro na Rua de Montarroio e posteriormente na Rua Direita, n.ºs 16-18 (Taborda 2016, 295). Dois dos filhos deste casal deram continuidade ao ofício do pai, nomeadamente João dos Santos Couceiro (1848-1905) e Joaquim dos Santos Couceiro (1855-?).

Segundo Michel'Angelo Lambertini, a oficina de António dos Santos começou a funcionar em 1845 (Lambertini 1914a, 17). Este é também o ano indicado por Armando Simões (1974, 126-127). Nesta oficina, especializada na construção e reparação de cordofones e na venda de acessórios, trabalharam, para além do seu fundador, dois dos seus filhos, João dos Santos Couceiro e Joaquim dos Santos Couceiro, bem como dois outros funcionários, Ladislau Pinto de Magalhães e Joaquim da Silva Bica (Simões 1974, 127). No início da década de 1870 os irmãos Couceiro emigraram para o Brasil e os restantes funcionários deixaram a oficina para se estabelecerem por conta própria como violeiros na baixa de Coimbra (Nunes [em preparação], 180; Simões 1974, 126-127; Taborda 2016, 295). António dos Santos formou também nesta oficina Augusto Nunes dos Santos, que se tornou seu genro em 1883 e deu continuidade a esta empresa familiar a partir de meados da década de 1880 (*ibid.*).

Os instrumentos manufaturados nesta oficina foram exibidos em várias exposições realizadas em Portugal durante a segunda metade do século XIX. Na documentação que consultei, as designações comerciais utilizadas para fazer referência à oficina fundada por António Augusto dos Santos variam ao longo do tempo, refletindo as sucessivas transformações na composição desta empresa familiar: *António dos Santos & Filhos*, *António dos Santos & Filho* e *António dos Santos & Genro*.

## >> Exposição Internacional do Porto, 1865. <<

Um anúncio publicado na edição de 8 de agosto de 1865 do jornal *Commercio de Coimbra* informava que, num salão de cabeleireiro em Coimbra, estava “patente uma viola francesa feita pelos srs. António dos Santos e filho”, que tinha como destino a “Exposição industrial portuense” (Taborda 2016, 301). Segundo o catálogo oficial desta exposição, a empresa “António dos Santos & Filhos” foi a única representante dos construtores conimbricenses de instrumentos nesta exposição (*Catálogo oficial* 1865, 60).

## >> Exposição Industrial de Coimbra, 1869. <<

De acordo com o catálogo desta exposição, a empresa “António dos Santos & Filhos” foi distinguida com uma medalha de prata pela apresentação de vários instrumentos, designadamente uma viola (de nogueira preta, choupo e plátano), um violão (de nogueira preta, choupo e pinho de Flandres) e um cavaquinho (de mogno) (*Exposição distrital* 1869, 149)<sup>10</sup>.

## >> Exposição Distrital de Coimbra, 1884. <<

Na revista desta exposição António dos Santos é referido como “o representante de uma dynastia de artistas, que hoje reside no Brazil, e que professa com distincção. o mesmo officio” (Madeira 1884, 47-48).

10. No seu estudo sobre os violeiros da família Couceiro, Marcia Taborda inclui um recorte do jornal *O Conimbricense* de 3 de julho de 1869 que clarifica que a viola e o violão acima referidos foram construídos por João dos Santos Couceiro, enquanto o cavaquinho tinha sido feito por Joaquim dos Santos Couceiro, à época com apenas 12 anos, tratando-se do “primeiro objecto completo que faz no officio de violeiro” (Taborda 2016, 305). Nunes transcreve uma notícia publicada no jornal *O Tribuno Popular* n.º 1402, de 14 de julho de 1869, segundo a qual esta empresa apresentou “Uma viola construída de quatro espécies de madeira, plátano, faia, nogueira e buxo; um violão de nogueira preta nas costas e pinho de Flandres na frente, com magníficos bordados de madrepérola, que se vende por 18\$000 reis. Um cavaquinho de mogno e pinho de Flandres, feito por Joaquim dos Santos, filho do expositor, que apenas tem 13 anos de idade, vende-se por 3\$500 reis” (Nunes [em preparação], 179).

Segundo este documento, a empresa “Antonio dos Santos & Filho, de Coimbra” foi premiada com uma medalha de prata pela apresentação de uma “viola de plátano” e de um “violão de pau-óleo”, ambos “com embutidos” (*idem*, 173). Numa resenha publicada na *Revista Ilustrada* deste certame, António Simões Barbas (professor de música da Universidade de Coimbra, que viria a ser o primeiro maestro da Estudantina Académica de Coimbra, fundada quatro anos depois, em 1888) apreciou estes instrumentos. Sobre a viola, que designa “viola d’arame”, destaca positivamente a “regularidade com que está feito o delineamento da cercadura dos embutidos de madreperola que guarnecem o campo superior, regularidade que falta muitas vezes nos instrumentos deste género” (Barbas 1884, 38). Já no que respeita ao violão, que designa por “viola franceza”, refere que é um instrumento “ornado de embutidos bem dispostos, tem a cabeça elegantemente talhada e os buracos para as cravelhas forrados de madreperola e por fóra um disco de osso, o que faz com que a parte superior do instrumento esteja bem elegante” (*idem, ibidem*). Considera, no entanto: “Pena é que o som não corresponda aos bonitos exteriores e que, pela má construção do braço, haja uma distância maior do que a que se requer entre as cordas e o braço, o que torna o instrumento áspero” (*idem, ibidem*).

## >> Exposição Industrial de Lisboa, 1888. <<

Segundo o catálogo desta exposição, António dos Santos participou sob a designação “António dos Santos & Genro” (Associação Industrial Portuguesa 1888, 74).

Conhecem-se, em 2022, três violas construídas por António dos Santos<sup>11</sup>. Uma, datada de ca. 1870, faz parte do acervo do Museu Nacional da Música (n.º de inventário: MNM 0340). O Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz conserva no seu espólio duas violas deste violeiro: uma datada

de 1870 e outra, sem data (n.ºs 575 e 576 do catálogo “Património Musical da Figueira”).

## >> Augusto Nunes dos Santos <<

(n. Coimbra, 25.05.1859; m. Coimbra, 22.12.1915). Violeiro. Filho de Justiniano dos Santos e Ana de Jesus. Foi batizado em São Bartolomeu, paróquia da cidade de Coimbra, em 1859. Frequentou os cursos noturnos promovidos pela Associação dos Artistas de Coimbra (fundada em 1862), tendo realizado com sucesso o exame de instrução primária em junho de 1869, com a classificação de *Bom* (Taborda 2016, 304). Em 1883 casou com Maria da Conceição dos Santos Couceiro, filha do violeiro António Augusto dos Santos (1818-1888). No início da década de 1880, deu continuidade à atividade da oficina fundada por António dos Santos, de quem se tornou sócio<sup>12</sup> e com o qual aprendeu o ofício de violeiro.

Augusto Nunes dos Santos desenvolveu a sua atividade na oficina fundada em meados da década de 1840 por António dos Santos, sediada em Coimbra, na Rua Direita, n.ºs 16-18 (Taborda 2016, 295). Com efeito, esta morada consta nas etiquetas de vários instrumentos construídos por Augusto Nunes dos Santos nas últimas duas décadas de oitocentos e no início do século XX. Em vários anúncios publicados na imprensa periódica local de Coimbra, este violeiro assume-se como sucessor do seu sogro (vd. por exemplo *O Defensor do Povo* de 20 de novembro de 1893; *Resistência* de 12 de novembro de 1903)<sup>13</sup>. Garantiu o fornecimento e manutenção de cordofones à orquestra do Teatro Académico (1838-1888) e à Tuna Académica da Universidade de Coimbra, a partir de 1888 (Nunes [em preparação], 181).

Na oficina da Rua Direita trabalharam, como oficiais, Adriano Freitas dos Santos Espingarda<sup>14</sup>,

11. Consideram-se aqui os instrumentos cujas etiquetas se referem a António dos Santos ou à empresa António dos Santos & Filhos.

12. No catálogo da Exposição Industrial de Lisboa realizada em 1888 a oficina de António dos Santos aparece referida com a designação “António dos Santos & Genro” (Associação Industrial Portuguesa 1888, 74).

13. Dados coligidos por Adamo Caetano, divulgados no blog *Guitarra de Coimbra* (Nunes 2015b).

14. Segundo António Manuel Nunes, o violeiro Adriano Freitas dos Santos Espingarda trabalhou na oficina de Augusto Nunes dos Santos até 1892, ano em que se estabeleceu por conta própria na atual Rua Martins de Carvalho, nas proximidades do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Nunes [em preparação], 181-183).

Manuel Ferreira Neves e Armando Neves<sup>15</sup>, todos os quais viriam a estabelecer-se por conta própria, com oficinas de violaria na cidade de Coimbra (*idem*, 181-183). A oficina de Augusto Nunes dos Santos estava ainda em funcionamento na segunda década do século XX. Num trabalho publicado em 1914, Michel'Angelo Lambertini incluiu esta figura numa lista de construtores de cordofones ativos à data da publicação (Lambertini 1914, 17).

Da etiqueta aplicada por Augusto Nunes dos Santos nos instrumentos por si construídos consta a seguinte informação: “Augusto Nunes dos Santos/ sucessor de António dos Santos/ Manufactor de Instrumentos de cordas/ Premiado na Exposição Distrital de Coimbra em 1884/ com medalhas de prata e na de Lisboa em 1888/ Vende Cordões Verdigais e todos os acessórios para rebeca/ 16-Rua Direita-18” (Simões 1974, 128). Sobre a participação de Augusto Nunes dos Santos nestas exposições foi possível recolher os seguintes dados:

---

### >> Exposição Distrital de Coimbra, 1884. <<

Segundo o catálogo desta exposição, promovida pela Escola Livre das Artes do Desenho, Augusto Nunes dos Santos foi premiado com uma medalha de prata pela apresentação de uma “guitarra de madeira de faia, com chapa de leque e embutidos” (Madeira 1884, 173; Simões 1974, 127). Num texto de António Simões de Carvalho Barbas publicado na *Revista Ilustrada* deste certame, este instrumento foi descrito nos seguintes termos: “[o] tampo superior é orlado de embutidos de madeira e de madrepérola, tendo por baixo do cavalete uma lira dos mesmos embutidos” (Barbas 1884, 38).

---

15. Armando Neves nasceu em Coimbra em 1876. Sobrinho de Manuel Ferreira Neves, funcionário da oficina liderada por Augusto Nunes dos Santos, começou a trabalhar nesta mesma oficina em 1893, com 17 anos. Em 1904 estabeleceu-se por conta própria, num estabelecimento situado na rua Adelino Veiga, n.º 38, que manteve até 1927, ano em que transitou para o bairro de Santa Clara (Nunes [em preparação], 184). Segundo os dados avançados por Pedro Caldeira Cabral, Armando Neves manteve atividade como violeiro entre 1904 e 1936 (Cabral 2006, 82).

### >> Exposição Industrial de Lisboa, 1888. <<

O nome de Augusto Nunes dos Santos consta do catálogo desta exposição (Associação Industrial Portuguesa 1888, 74). Armando Simões menciona que, neste certame, foram premiados com medalha de prata “as firmas António dos Santos e genro e Augusto Nunes dos Santos” (Simões 1974, 127).

Conhecem-se, em 2022, seis violas construídas por Augusto Nunes dos Santos. Uma delas, incluída no acervo do Museu Nacional de Etnologia (n.º de inventário: BB.301), foi adquirida em 1965 por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira ao violeiro e tocador Raúl Simões (Oliveira 2000, 31). Outras três violas foram mapeadas por colaboradores do blog *Guitarra de Coimbra*: uma pertenceu a Augusto Lamartine (Coimbra), outra encontra-se à guarda de Madalena Batista (Ançã) e a terceira faz parte do acervo do Rancho Folclórico e Etnográfico de Vale de Açores (Mortágua). Em 2021 e 2022 foram sinalizadas mais duas violas com a etiqueta de Augusto Nunes dos Santos, na oficina do violeiro Orlando Trindade, na localidade de Vidais (Caldas da Rainha).

---

### >> Os violeiros da oficina do Paço do Conde: José Rodrigues Bruno e Joaquim Wladislau Bruno <<

Os irmãos José Rodrigues Bruno e Joaquim Wladislau Bruno exerceram a sua atividade como construtores de instrumentos de cordas na cidade de Coimbra. A oficina situava-se no Paço do Conde, contígua à hospedaria então existente neste local, na baixa de Coimbra. Os dados disponíveis sobre a atividade destes violeiros são escassos. Permitem, no entanto, situar a atividade da *oficina dos Brunos* na segunda metade do século XIX. Segundo Armando Simões, esta oficina estava já em atividade em 1850 (Simões 1974, 115; 129). Esta datação carece, contudo, de confirmação. A pesquisa realizada até este momento permite, ainda assim, atestar que a ofici-

na do Paço do Conde estava em atividade na segunda metade da década de 1860, período durante o qual alguns instrumentos construídos pelos irmãos Bruno foram exibidos na Exposição Internacional do Porto, em 1865, e na Exposição Industrial de Coimbra, realizada em 1869. Sobre a participação dos irmãos Bruno nestes dois certames foi possível compilar as seguintes informações:

---

### >> Exposição Internacional do Porto, 1865. <<

Reportando-se a uma lista de prémios publicada na edição de 16 de fevereiro de 1866 do jornal *Commercio do Porto*, Marcia Taborda refere que o júri desta exposição internacional distinguiu Joaquim Wladislau Bruno com uma menção honrosa, por uma viola (Taborda 2016, 303-304). O nome de Joaquim Wladislau Bruno não consta do *Catalogo Oficial* desta exposição (1865). O rótulo de uma viola a que acedi em janeiro de 2020 na oficina de Fernando Meireles, em Coimbra, confirma esta distinção: nele consta a inscrição: “Joaquim Wladislau Bruno & irmão/ a fez em Coimbra ao Paço do Conde/ Premiados com menção honrosa na exposição do Porto de 1865”.

---

### >> Exposição Industrial de Coimbra, 1869. <<

Segundo o catálogo desta exposição, promovida pela Associação dos Artistas de Coimbra, Joaquim Wladislau Bruno apresentou uma viola, tendo sido distinguido com a medalha de prata (*Exposição districtal...*, 1869, 153).

Chegaram aos nossos dias várias violas saídas da oficina dos irmãos Bruno. Destas, a mais conhecida foi construída por José Rodrigues Bruno e faz parte da coleção do Museu Nacional da Música (n.º de inventário MNM 1269). Antes de transitar para esta entidade, integrou o acervo do Museu Nacional Machado de Castro, onde foi estudada, medida e fotografada pela equipa de Ernesto Veiga de Oliveira, no âmbito do mapeamento territorial realizado

na década de 1960 (Oliveira 1966, 133-134). Foram identificadas outras três violas, cujas etiquetas fazem menção à oficina de “Joaquim Wladisláo Bruno e irmão”: a primeira encontra-se no Museu da Música Portuguesa (n.º de inventário: MMP/AA351), a segunda no Museu Nacional de Etnologia (n.º de inventário BB.300) e a terceira faz parte de um acervo particular.

Segundo Armando Simões, os irmãos Bruno deram formação a Bento Martins Lobo, que viria a estabelecer-se na oficina do Paço do Conde (Simões 1974, 129-130).

---

### >> Bento Martins Lobo <<

(n. Tui, Pontevedra, Galiza, 1843; m. Coimbra, depois de 1912). Violeiro. Os dados recolhidos até ao momento não permitem senão breves apontamentos biográficos sobre esta figura. Segundo Armando Simões, Bento Martins Lobo (Bento *Martines* Lobo, em galego) nasceu na localidade de Tuy. Terá passado pela cidade do Porto antes de se estabelecer em Coimbra (Simões 1974, 129). Já nesta cidade, aprendeu a construir cordofones na oficina situada no Paço do Conde com os irmãos José Rodrigues Bruno e Joaquim Wladislau Bruno embora, opina o autor que venho a citar, “sem nunca alcançar a notoriedade dos mestres” (*idem, ibidem*). Simões assinala que Bento Martins Lobo se dedicou à construção de cordofones (violas, guitarras e cavaquinhos) tendo-se estabelecido em vários locais da cidade de Coimbra, incluindo a oficina dos irmãos Bruno (*idem*, 129-130). O autor que venho a citar prossegue com uma peculiar descrição (que continua a ser veiculada no século XXI), segundo a qual Bento Martins Lobo “usava suíças, casaco quase fraque, boné no alto da cabeça e o vinho levava-o a alta cantoria. Tinha um cão chamado Nilo a que a rapaziada chamava Galiota, nome que passou para o dono que era conhecido pelo Bento Galiota” (*idem*, 130).

Bento Martins Lobo vendia os instrumentos por si construídos em feiras e romarias dos municípios da Beira Litoral. Segundo Armando Simões, vendeu a primeira guitarra de Antero da Veiga na romaria das Senhora das Preces, concelho

de Oliveira do Hospital, em julho de 1885 (Simões 1974, 130). Baseando-se numa notícia publicada na edição de 12 de outubro de 1912 do jornal *Gazeta de Coimbra*, António Nunes assinala que, à data desta publicação, Bento Martins Lobo encontrava-se inválido, “tendo recolhido ao Asilo de Celas, com despesas de manutenção a cargo da Associação dos Artistas de Coimbra” (Nunes [em preparação], 177). Da análise de catálogos e revistas de exposições de cariz comercial e industrial, é possível aferir que este violeiro estava profissionalmente ativo nas décadas de 1860 a 1880:

---

### >> Exposição Industrial de Coimbra, 1869. <<

Segundo o catálogo desta exposição, Bento Martins Lobo apresentou uma “rebeca”, tendo sido distinguido com uma medalha de cobre (*Exposição districtal* 1869, 154).

---

### >> Exposição Distrital de Coimbra, 1884. <<

Foi premiado com uma medalha de cobre, atribuída pela apresentação de dois instrumentos, nomeadamente uma “guitarra em fôrma de lira” e uma “viola de pau-oleo com embutidos de madre-pérola e de diferentes madeiras” (Madeira 1884, 174). Na sua resenha crítica aos “instrumentos de corda” patentes nesta exposição, António Simões Barbas refere-se à “guitarra com forma de lira” como “bem acabada” e descreve a “viola d’arame” como “o instrumento deste género mais bem acabado que se encontra na Exposição, já pela delicadeza e elegância do cavalete com embutidos, como pela elegância da cabeça e perfeição das caravelhas que têm um pequeno botão de osso onde as cordas se prendem para afinar” (Barbas 1884, 38).

### >> Exposição Industrial de Lisboa, 1888. <<

Armando Simões assinala que Bento Martins Lobo foi premiado nesta exposição (Simões 1974, 130). Da análise do 1.º volume do catálogo desta exposição, confirma-se a presença deste violeiro neste certame (Associação Industrial Portuguesa 1888, 74).

Conhecem-se atualmente duas violas de arame construídas por Bento Martins Lobo. A mais conhecida trata-se precisamente de um dos instrumentos que este violeiro apresentou na Exposição Distrital de Coimbra, certame inaugurado no dia 1 de janeiro de 1884, no Colégio do Carmo. Esta viola foi sinalizada por Domingos Morais numa coleção particular e estudada por Orlando Trindade que, em julho de 2011, fez o seu desenho técnico. Várias fotografias, da autoria de Joaquim António da Silva, foram divulgadas on-line, nomeadamente no blog *Guitarra de Coimbra V* (publicação de 23 de setembro de 2015, incluindo um artigo da autoria de António Manuel Nunes, António Freire e João Vila), e na página de Facebook *Toeira* (várias publicações, entre agosto e novembro de 2013). As dimensões e características estéticas desta viola foram também descritas por António Nunes ([em preparação], 142). Este instrumento foi replicado em 2015 por Eduardo Loio, na Escola de Construção de Cordofones da Associação Fado ao Centro. A segunda viola construída por Bento Martins Lobo integra a coleção de instrumentos musicais do músico e investigador Pedro Caldeira Cabral.

---



## Os violeiros de Coimbra e as exposições comerciais e industriais do século XIX

No início do século XXI estão em curso vários projetos orientados para a revitalização e divulgação das *violas de arame portuguesas*. No que respeita à *viola toeira*, tida como característica da região de Coimbra, observa-se o envolvimento de um número crescente de músicos, construtores de instrumentos e investigadores. Entre outras ações, estes agentes têm vindo a desenvolver um trabalho de inventariação e estudo de cordofones construídos por violeiros conimbricenses<sup>16</sup>.

Alguns destes instrumentos conservam etiquetas que identificam os respetivos fabricantes, bem como os locais onde estavam sediadas as suas oficinas. Dessas etiquetas constam, por vezes, inscrições que remetem para os prémios e distinções obtidos pelos violeiros em certames industriais e comerciais. Partindo destes elementos, foi possível sinalizar a participação de vários violeiros conimbricenses em quatro grandes exposições promovidas em Portugal na segunda metade do século XIX. Refiro-me à *Exposição Internacional do Porto* (1865), à *Exposição Districtal de Industria, Agrícola e Fabril e de Archeologia* (Coimbra, 1869), à *Exposição Districtal de Coimbra* (1884) e à *Exposição Nacional das Industrias Fabris* (Lisboa, 1888).

Os catálogos, revistas e relatórios publicados por ocasião destes eventos constituem uma importante fonte de informação sobre as oficinas de violaria que, na segunda metade de oitocentos, estavam ativas na cidade de Coimbra. Estas publicações permitem saber quem eram os violeiros mais destacados nesta época e contribuem para identificar os instrumentos por eles fabricados, bem como, em alguns casos, quais os materiais utilizados na sua construção. Ademais, estes documentos esclarecem sobre os termos que, nesta fase, se encontravam estabelecidos para designar os distintos tipos de cordofones a que acima fiz referência.

No *Catalogo Oficial da Exposição Internacional do Porto*, inaugurada no Palácio de Cristal a 15 de setembro de 1865, apenas aparece mencionada uma oficina de violaria conimbricense. Trata-se da empresa António dos Santos & Filhos, que, neste certame, apresentou uma “viola franceza” (*Catalogo Oficial* 1865, 60). A designação *viola francesa* (que continuará a ser aplicada nas décadas seguintes, nos catálogos das exposições acima mencionadas) remete, muito provavelmente, para o cordofone armado com seis cordas simples, com caixa de ressonância em forma de ‘8’ e escala em ressalto sobre o tampo harmónico, dividida cromaticamente por 17 trastos (Morais 2010, 1335). Segundo Manuel Morais, este cordofone generalizou-se em Portugal a partir do segundo quartel de oitocentos, sendo denominado *viola franceza*<sup>17</sup> para o diferenciar do seu

16. Muitos dos dados resultantes deste trabalho têm vindo a ser disponibilizados na internet, sobretudo em *blogs* (com destaque para o *Guitarra de Coimbra*, com contributos de vários autores) e em diversas páginas na rede social digital *Facebook*.

17. Isabel Rei Samartim relaciona a generalização da designação “viola franceza” com a “enorme influência musical que a França exerceu em Portugal e no resto da península durante os séculos XVIII e XIX” (Samartim 2019, 59). Esta influência verificou-se também em Itália, desde meados do século XVIII (*idem*, 50). Neste país, o instrumento armado com seis cordas simples foi nomeado *chitarra francese*, para o distinguir da *chitarra battente*, de cinco ordens de cordas metálicas, duplas e/ou triplas (Tyler e Sparks 2012, 218-219).

homónimo, de menores dimensões e encordoamento de cinco ordens (*idem, ibidem*). Com efeito, encontramos a designação *viola francesa* nos títulos de vários métodos editados em Portugal no decurso do século XIX e no início do século seguinte<sup>18</sup>.

A Exposição Distrital organizada em 1869 pela Associação dos Artistas de Coimbra contou com a participação de vários violeiros estabelecidos nesta cidade. O violeiro Bento Martins Lobo conquistou uma medalha de cobre, com a apresentação de uma “rebeca” (*Exposição districtal* 1869, 154). A já referida oficina de António dos Santos & Filhos exibiu três cordofones, que lhe valeram uma medalha de prata, nomeadamente uma “viola de noqueira preta, choupo e plátano”, um “violão de noqueira preta, choupo e pinho de Flandres” e um “cavaquinho de mogno” (*idem*, 149). Igual distinção mereceu uma “viola” construída por Joaquim Wladislau Bruno (*idem*, 153). Na lista de prémios desta exposição, o termo *violão* é utilizado para fazer referência ao instrumento acima descrito como *viola francesa*<sup>19</sup>. A utilização destes termos como equivalentes está documentada, por exemplo, no *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira:

**Violão** ou **Viola franceza**, *s.m.* ou *f.* **Guitare**, *fr.* **Guitarre**, *all.* **Chitarra**, *it.* Instrumento de cordas dedilhadas, um dos mais generalizados que hoje existem. [...] Antes da vulgarização do piano, foi o violão instrumento favorito das salas e successor do alaude. As senhoras portuguesas e brasileiras, no principio do seculo actual, tinham-o como acompanhador constante das suas famosas modinhas; foi por essa época que se deu o nome bem improprio de *viola franceza* (Vieira 1899, 527-528).

As oficinas de violaria de Coimbra marcaram também presença na Exposição Distrital inaugurada nesta mesma cidade no dia 1 de janeiro de 1884. Num texto que traça um percurso pelos vários espaços deste certame assinala-se que:

Em uma Exposição de Coimbra não deviam faltar a guitarra, a viola e o violão, os instrumentos, que, representando uma industria importante, caracterisam uma das feições predominantes e sympathicas do povo portuguez, e mais especialmente dos habitantes d'esta cidade, — a poesia das canções e das romarias populares (Madeira 1884, 47-48).

Este pequeno excerto evidencia o recurso a uma terminologia própria para designar três cordofones distintos, aqui qualificados como característicos da

---

18. A obra *Arte de muzica para a viola franceza*, assinada por João Pedro S. S. e publicada em Braga em 1839 marca a primeira aparição da designação ‘viola francesa’ no título de um método instrumental em Portugal (Morais 2012, 658).

19. O termo ‘violão’ consta em vários métodos didáticos publicados em Portugal entre 1878 e 1925 surgindo, por vezes em simultâneo, como sucede no *Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão)* de Alves Rente, publicado no final da década de 1910 (Morais 2010, 1336).

música popular coimbrã: “a guitarra, a viola e o violão”. Na relação dos prémios e distinções atribuídos pelo júri da Exposição Distrital, estes instrumentos são descritos mais detalhadamente. António Duarte Mendes, da Figueira da Foz, obteve uma menção honrosa por uma “viola franceza de pau preto, com braço de nogueira” (Madeira 1884, 175). A oficina de António dos Santos apresentou à avaliação do júri uma “viola de plátano” e um “violão de pau-óleo”, ambos com embutidos, com os quais obteve uma medalha de prata (*idem*, 173). Também classificado com uma medalha de prata, Augusto Nunes dos Santos expôs uma “guitarra de madeira de faia, com chapa de leque e embutidos” (*idem, ibidem*). Ao violeiro Bento Martins Lobo foi atribuída uma medalha de cobre pelos dois instrumentos que apresentou: uma “guitarra em fôrma de lyra”<sup>20</sup> e uma “viola de pau-óleo com embutidos de madreperola e de diferentes madeiras” (*idem*, 174).

Do primeiro número da *Revista Ilustrada* publicada no âmbito da Exposição Distrital de Coimbra de 1884 consta uma resenha crítica aos instrumentos musicais acima mencionados, assinada por António Simões de Carvalho Barbas, professor de música da Universidade de Coimbra, que viria a ser o primeiro maestro da Estudantina Académica de Coimbra, fundada quatro anos depois, em 1888. Nesta resenha, Simões Barbas descreve a *viola* e o *violão* apresentados pela oficina de António dos Santos (*vd. acima*) designando-os, respetivamente, como uma *viola de arame* e uma *viola francesa*.

O Sr. Antonio dos Santos apresentou dois especimens, um de viola d'arame, outro de viola franceza: o primeiro é notavel pela regularidade com que está feito o delineamento da cercadura dos embutidos de madreperola que guarnecem o campo superior, regularidade que falta muitas vezes nos instrumentos deste genero: o segundo tambem ornado de embutidos bem dispostos, tem a cabeça elegantemente talhada e os buracos para as cravelhas forrados de madreperola e por fóra um disco de osso, o que faz com que a parte superior do instrumento esteja bem elegante. Pena é que o som não corresponda aos bonitos exteriores e que, pela má construção do braço, haja uma distancia maior do que a que se requer entre as cordas e o braço, o que torna o instrumento aspero (Barbas 1884, 38).

Este texto de Simões Barbas reforça que, como acima mencionei, os termos *violão* e *viola francesa* eram, no final do século XIX, aplicados como equivalentes. Da resenha crítica de António Simões Barbas sobressai também a utilização da designação *viola de arame*, para representar a “viola de plátano com embutidos” fabricada na oficina de António dos Santos (Madeira 1884, 173). A mesma designação volta a surgir nesta resenha. Reportando-se à “viola de pau-óleo” de Bento Martins Lobo (*idem*, 174), Simões Barbas teceu o seguinte comentário:

20. Este cordofone integra a coleção do Museu Nacional da Música. O catálogo da exposição *O Som da Saudade - A Cítara Portuguesa* inclui três fotografias deste instrumento, bem como dados sobre as respetivas medidas e matérias-primas (Cabral 2019, 106-107).

O Sr. Bento Martins Lobo apresentou [...] uma viola d'arame, que é o instrumento d'este genero mais bem acabado que se encontra na Exposição, já pela delicadeza e elegancia do cavallete com embutidos, como pela elegancia da cabeça e perfeição das caravelhas que tem um pequeno botão d'osso onde as cordas se prendem para afinar (Barbas 1884, 38).

A “viola d'arame” de Bento Martins Lobo descrita por Simões Barbas chegou aos nossos dias<sup>21</sup>. Corresponde ao modelo de instrumento que, na segunda década do século XXI, tem sido tomado como referência por diversos construtores de cordofones para a recuperação da atualmente designada *viola toeira*.



**Figura 4.** Pormenor do cravelhal da viola construída por Bento Martins Lobo para a exibição na Exposição Distrital de Coimbra de 1884. Fotografia de Joaquim António da Silva.

21. Esta viola foi sinalizada por Domingos Morais numa coleção particular e estudada pelo construtor Orlando Trindade que, em julho de 2011, fez o seu desenho técnico. Fotografias deste instrumento, acompanhadas da sua descrição e do referido desenho técnico, foram divulgadas em várias plataformas on-line (Morais 2011), como o blog *Guitarra de Coimbra V* (Nunes 2015a), e a página de Facebook *Toeira* (várias publicações, entre agosto e novembro de 2013). As dimensões e características estéticas desta viola foram também descritas por António Manuel Nunes (Nunes [em preparação], 142).

Os dados que acima apresentei e discuti contribuem para elucidar sobre a terminologia que, na segunda metade de oitocentos, era utilizada para designar os diferentes cordofones dedilhados construídos pelos violeiros de Coimbra. Nos documentos cotejados, o vocábulo *guitarra* refere-se a um instrumento da família dos cistres, com caixa periforme e mecanismo de afinação em chapa de leque. As designações *viola francesa* e *violão* surgem como sinónimos, para aludir ao cordofone com enfranque e escala em ressalto sobre o tampo, armado com seis cordas simples. Por sua vez, o termo *viola*, aplicado isoladamente ou com o complemento *de arame* remete para um instrumento com caixa de ressonância em forma de ‘8’ (de menores dimensões, comparativamente à *viola francesa* ou *violão*), escala ao nível do tampo harmónico e armado com 12 cordas metálicas, dispostas em ordens duplas e triplas. Este cordofone corresponde, no que respeita à sua morfologia e encordoamento, ao instrumento que, já no século XX, será documentado nos trabalhos de etnógrafos e folcloristas como *viola toeira*.

---

## **A viola de arame, instrumento de futricas e estudantes: violistas, contextos performativos e repertórios (séculos XIX-XX)**

Como adiante desenvolverei, a utilização do sintagma *viola toeira* para representar a viola tida como característica da região de Coimbra (distinguindo-a de outros modelos de violas, associados a outras regiões do país) apenas aparece documentada a partir do final da década de 1930. O termo utilizado para aludir a este instrumento (bem como à generalidade das restantes *violas portuguesas*) durante todo o século XIX e, inclusive, nas primeiras décadas do século seguinte, foi *viola*, ou *viola de arame*.

Nas fontes escritas que tive oportunidade de consultar, a menção mais remota à *viola de arame* surge na obra *Os muzicos portugueses*, publicada por Joaquim de Vasconcellos em 1870. Sabemos, porém, que o recurso a cordas metálicas para armar a viola se observava pelo menos desde a última década do século XVIII, quer em Portugal, quer no Brasil (Budasz 2001, 15). Em Coimbra, o uso de cordas de arame terá coexistido com o das então comuns cordas de tripa. No seu método *Nova Arte de Viola*, impresso em 1789 na Real Imprensa da Universidade de Coimbra, Manuel da Paixão Ribeiro<sup>22</sup> explicitou um conjunto de instruções sobre o modo de selecionar as cordas para a viola, das quais destaco a seguinte passagem:

---

22. No frontispício deste método, Manuel da Paixão Ribeiro descreve-se como “Professor Licenciado de Grammatica Latina, e de ler, escrever, e contar em a Cidade de Coimbra” (Ribeiro 1789). *Vl.* também Vasconcelos 1870, 148-149 e Vieira 1900, 259-260.

Também se póde encordoar a Viola com arame; e esta encordoadura he mais duravel, e se faz com menos despeza [...] e desta sorte teremos duas encordoaduras por cento e vinte, quando huma das outras [de tripa] importa em duzentos e quarenta. He verdade, que estas cordas requerem grande modificação dos dedos para sacarem boas vozes, o que se não consegue logo que se entra a usar dellas; porém também não ha duvida, que costumando-se qualquer a ellas consegue isto, e a Viola se não differença de hum Cravo (Ribeiro 1789, 6-7).

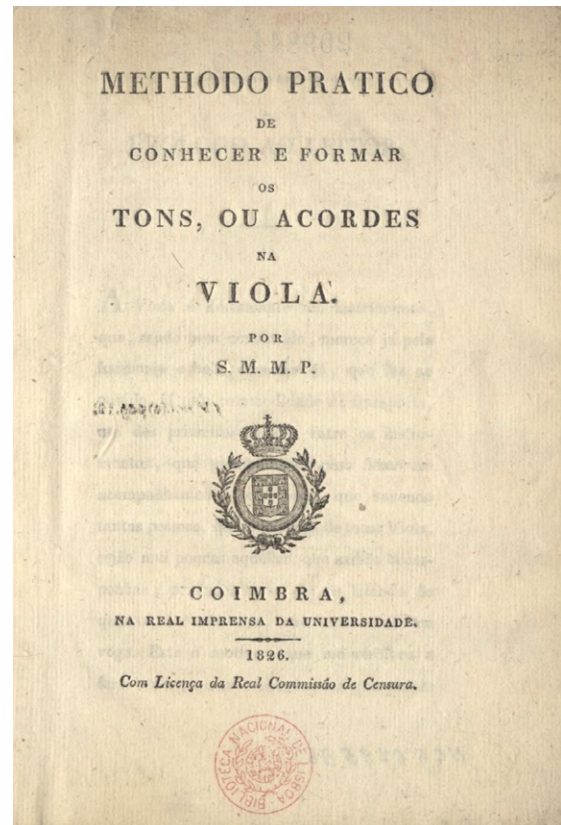
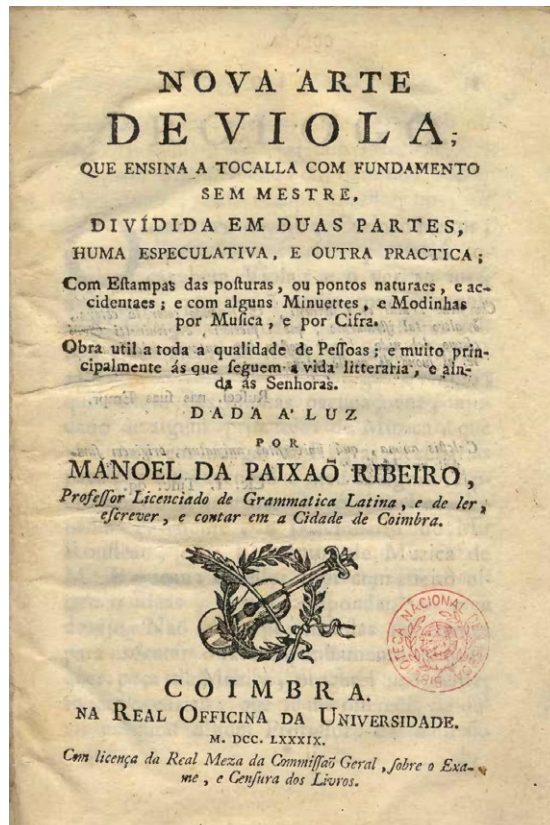
A opção por cordas de arame constituiria, segundo Paixão Ribeiro, uma solução de encordoamento mais durável e menos dispendiosa que, ademais, possibilitaria uma aproximação do timbre da viola ao do cravo. Rogério Budasz observa que a transição das cordas de tripa para as de metal pode ter sido estimulada por uma eventual preferência pela sonoridade de cordofones como a guitarra inglesa (que, como acima mencionei, se popularizou em Portugal durante o século XVIII), cujo encordoamento metálico lhe conferia uma maior projeção sonora (Budasz 2001, 16).

Em 1826, cerca de quatro décadas decorridas desde a publicação de *Nova Arte de Viola* foi editado, também em Coimbra, o *Methodo Pratico de Conhecer e Formar os Tons, ou Acordes, na Viola*, da autoria de Simplicio de Moura Machado Pinto<sup>23</sup>. O instrumento a que este autor dedicou o seu *Methodo Pratico* corresponde, no que respeita ao encordoamento e à afinação, à viola de que tratara Paixão Ribeiro.

No primeiro capítulo deste método, intitulado *Modo de encordoar e afinar a Viola*, Machado Pinto prescreveu a utilização de “carrinhos n.ºs 5 e 6, amarellos; e 7, 8, 9, ou 10, brancos; um bordão de retroz e outro de arame” (Pinto 1826, 5). Ou seja, excetuando o bordão de retrós (fio de seda torcido) adicionado à ordem dos baixos, todas as restantes cordas seriam de metal, circunstância que sugere que, à data desta publicação, o recurso a este tipo de encordoamento estaria generalizado.

---

23. O autor deste método identifica-se apenas com as suas iniciais (cf. figura 6). O nome completo foi avançado por Manuel Morais (2012, 654).



Figuras 5 e 6. Frontispícios dos métodos de viola de Manoel da Paixão Ribeiro (1789) e Simplicio de Moura Machado Pinto (1826).

Note-se, no entanto, que a designação *viola de arame* não figura em qualquer dos métodos supracitados. Como acima aludi, esta expressão aparece aplicada por Joaquim Vasconcellos no dicionário biográfico *Os muzicos portugueses*, publicado em 1870. No primeiro volume desta obra, Vasconcellos dedicou uma extensa e elogiosa biografia a José Dória (1824-1869), médico reconhecido como um dos principais violistas da cidade de Coimbra. A reverência a este instrumentista aparece espelhada, por exemplo, numa nota publicada 15 anos após a sua morte no periódico local *O Tribuno Popular*, que assinala o interesse dos visitantes da Exposição Distrital de Coimbra de 1884 perante a exibição, em lugar de destaque, da sua viola:

Na primeira salla acha-se exposta a viola do mallogrado amator José Doria, um nome cheio de tradiçoes na historia da vida coimbrã. A querida companheira do nosso infeliz patricio chama a particular attenção dos visitantes da Exposição (*O Tribuno Popular* de 5 de janeiro de 1884, 1).

A biografia acima mencionada oferece pouca informação sobre as características do instrumento tocado por Dória, ao qual Vasconcellos se refere como uma “*Viola, denominada vulgarmente de Arame*” (Vasconcellos 1870, 83). O autor não deixa senão algumas considerações subjetivas, ao descrever esta viola como “um instrumento pequeno, modesto e debil” (*idem*, 85), com um

“timbre estranho e som misterioso” (*idem*, 84)<sup>24</sup>. Aludindo a uma das composições originais de José Dória, intitulada *Capricho de Concerto*, Vasconcellos destaca o virtuosismo deste violista, relatando algumas técnicas de execução por ele empregues, nomeadamente “os efeitos de *harmonicos, cordas duplas, triplas, trinados (!), dedilhação, de sourdine, etc.*” (*idem*, 87).

Uma parte substancial do texto de Joaquim de Vasconcellos centra-se na enumeração e descrição das obras musicais interpretadas por José Dória. Referindo-se a uma das últimas apresentações públicas deste instrumentista, realizada no final da década de 1860, Vasconcellos evidencia a multiplicidade de géneros musicais que integravam o seu repertório:

As canções simples, desprezenciosas, os *Tangos*, os *Fados*, as *Serenatas*, ouviam-se com mais agrado do que essas peças de largo fôlego, essas phantasias difíceis que ele tocava sobre motivos de Operas. A Viola não é instrumento para assombrar pela dificuldade de mecanismo, mas só para dizer bem uma pequena canção popular que se ensina então facilmente no ouvido (Vasconcellos 1870, 88-89).

Uma outra figura que, na segunda metade do século XIX, se distinguiu como tocador de viola foi João de Deus Nogueira Ramos (1830-1895), que frequentou a Universidade de Coimbra entre 1850 e 1859. Na obra *As modernas ideias na literatura portuguesa*, publicada em 1892, Teófilo Braga enumerou algumas das “melodias populares” acompanhadas à viola por João de Deus, em vários locais da cidade de Coimbra:

E quando elle fazia retinir no largo da Feira em vespera de feriado a banza gemente, acudiam os grupos, envolviam-no, e iam todos levados para o Penedo da Saudade, para a Fonte do Castanheiro, ao som das melodias populares do *Choradinho*, do *Ladrão, ladrão*, do *Fado da Severa* e *Agua leva o regadinho*, recordando as feições tradicionais de cada provincia. A viola de arame, dominava-a tanto como o José Doria. [...] Depois de José Doria, para que João de Deus fosse ouvido na viola com encanto, é porque elle dispounha de pasmosas faculdades de expressão musical; essas melodias eram sempre acompanhadas da letra tradicional ou improvisada” (Braga 1892, 20-22).

No ano do desaparecimento de João de Deus, ao redigir uma síntese biográfica deste poeta e pedagogo, Teófilo Braga voltou a destacar o modo como a sua viola “coloria as canções do povo” (Braga 1895, 139):

E na viola? a viola de arame, que tocava á maravilha, que dominava quasi tanto como José Doria, o melodista extraordinario, biographado por Joaquim de Vasconcellos, nos Musicos portugueses? Se o João fazia retinir, na Feira, em vespera de feriado, a banza gemente, quando a noite cahia, acudiam os grupos, cercavam-no e eil-os

24. Ao informar que do repertório interpretado por José Dória faziam parte “três ou quatro reduções [de fantasias sobre motivos de óperas de Verdi e Gounod] agradáveis com acompanhamento de *Violão*” (Vasconcellos 1870, 84), Joaquim Vasconcellos traça uma distinção clara entre a *viola de arame* e o *violão* (também designado, à época, *viola francesa*, como acima discuti).



todos levados em bando para o Penedo da Saudade, para a Fonte do Castanheiro, até altas horas; as melodias populares do *Choradinho*, do *Ladrão, ladrão, do Malhão, Água leva o regadinho*, e outras tantas com que cada provincia se representava nas suas reminescencias [...] (Braga 1895, 139).

Também em 1895, na biografia *João de Deus e Sua Obra*, o escritor e crítico literário Reis Dâmaso (1850-1895) referiu-se a João de Deus e à sua “inseparável viola de arame”:

No meio das gerações academicas João de Deus passava despercebido, destacando-se apenas pela sua natureza contemplativa e apathica; os que o conheciam de mais perto adivinhavam n'elle, pelas manifestações affectivas do seu character, um indistincto sentimento esthetico, que se manifestava ora pelos traços graciosos do desenho á penna, ora pelos improvisos melodicos na inseparavel viola de arame, ora nos repentés pittorescos da conversação intima em que deslumbrava pela eloquencia. [...] Por esses dons referidos que nenhum outro possuia, e pela doçura de character, essa mocidade entusiasta que o cercava, adorava-o, querendo a todos os instantes ouvil-o, não o dispensando nunca nos divertimentos, nas troças, nos *cavacos*, que duravam horas esquecidas. Quando elle pegava na banza, que tocava admiravelmente, dominando-a tanto como José Doria, todos os olhares se lhe dirigiam com a expressão da maior admiração e entusiasmo (Dâmaso 1895, 10-11).

As alusões à viola de arame - também designada ‘banza’, no contexto coimbrão<sup>25</sup> - na literatura publicada nas últimas décadas do século XIX reiteram a associação deste instrumento a práticas musicais de cariz popular. Na documentação consultada, a primeira menção à utilização da viola no acompanhamento

25. A utilização do vocábulo ‘banza’ como sinónimo de ‘viola de arame’ surge, por exemplo, em evocações a João de Deus e José Dória, pela mão de figuras como Teófilo Braga, Reis Dâmaso (vd. acima Braga 1892; Braga 1895; Dâmaso 1895) e Pinto de Carvalho (1903, 235-6). No livro, que espelha algumas das suas vivências enquanto estudante em Coimbra, Antão de Vasconcellos recorda a tocadora Maria da Esperança (prostituta oriunda do Porto, falecida ca. 1860) e as “suas endeixas ao som da banza”, que define como “viola de corda de arame” (1920, 263-4). Ao aludir às festividades de São João em Coimbra, o mesmo autor volta a referir-se à ‘banza’, distinguindo-a de outros cordofones: “As raparigas organizavam comissões, compostas das mais bonitas, e eram estas que iam incorporadas agenciar o preciso, não esquecendo [...] os bohemios fadistas, tocadores de banza, guitarra, violão, pandeireta; os bons cantadores, marcadores, improvisadores e dansadores” (*idem*, 400). Mais adiante, Vasconcellos reitera esta distinção, ao assinalar que “No fado de Coimbra, quando as guitarras ponteavam em terça, os violões chamavam nos bordões, as banzas vinham gemendo na cadencia de menor para maior” (*idem*, 405). Num apêndice às suas *Memórias*, intitulado *Diccionario da Bohemia*, Antão de Vasconcelos confirma, de forma sucinta: “Banza — Viola de corda de arame”. No final da década de 1930, Octaviano do Carmo e Sá faz equivaler as designações ‘viola toeira’ e ‘banza’ (vd. adiante Sá 1939). Armando Simões refere-se também à “chamada viola de arame ou banza”, caracterizando-a como uma “viola de doze cordas em cinco ordens” (1974, 79; 115). Note-se que o termo ‘banza’ foi também empregue, no final do século XIX, para aludir à guitarra [portuguesa]. No *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos encontramos uma referência às “banzas”: “A musica do fado, já não é hoje, como foi outr’ora, considerada *musica torpe e obscena*, propria só das viellas e dos antros [de] vício, onde a maruja e a soldadesca embriagada, tangiam brutalmente em banzas immundas, acompanhando-a com indecorosos versos e batiam com danças lascivas” (1893, 31). No *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, o substantivo “banza” é definido como “Denominação chula [popular] da guitarra” (1899, 87). Já no século XX, Borba e Lopes-Graça definiram «banza» como «Grosseira guitarra africana de quatro cordas» assinalando que «Em determinadas circunstâncias, os amadores do fado aplicam, poéticamente, o mesmo nome à guitarra portuguesa” (1962, 144).

de danças e canções populares surge numa descrição das fogueiras de São João<sup>26</sup> assinada por A. A. Gonçalves (*O Zephyro*, de 29 de fevereiro de 1872, 2).

No livro *Coimbra Antiga e Moderna*, publicado em 1886, Borges de Figueiredo coloca a viola nas mãos de estudantes e futricas, referindo-se a este instrumento a propósito de diversas práticas, entre as quais as serenatas fluviais no Rio Mondego (Figueiredo 1886, 109) e as romarias realizadas em redor da igreja de Santo António dos Olivais, dedicadas a Santo António, à Senhora das Dores e ao Espírito Santo (*idem*, 335). O autor sublinha a centralidade da viola (que distingue do *violão*, ou *viola francesa*) nas *fogueiras* de São João:

A viola foi sempre um dos instrumentos mais favoritos dos conimbricenses. Nas serenatas do Mondego e noutras pelas ruas e suburbios da cidade, reina ella a par da flauta e do violão (viola franceza), já enchendo os ares de suas harmonias, já formando o acompanhamento de graciosos cantares.

É, porém, na noite de S. João, quando pelas ruas se accendem as fogueiras, que mais campêa a viola, e mais brilham as cantigas populares. [...] Em torno do poste central, aonde ordinariamente toma lugar a *orchestra*, composta ás vezes de viola, violão e flauta, mas em geral constando só da primeira, começam, acompanhadas de canções populares, e dos competentes estalos dos dedos, as danças de roda, em que tomam parte promiscuamente as cachopas, os estudantes e os futricas, os quaes em tal noite quazi sempre e tacitamente dão treguas á sua inimizade (Figueiredo 1886, 312).

Um texto publicado uma década depois num semanário ilustrado da capital faz alusão ao “som gemente da viola”, descrita como instrumento acompanhador das canções e danças das *fogueiras* de São João (*Branco e Negro* de 10 de maio de 1896, 1). Em 1902, reportando-se ao seu tempo de estudante em Coimbra (1879-1885), Trindade Coelho inclui a viola no conjunto instrumental das fogueiras:

Encostados ao mastro grande, abancavam de ranchada os tocadores, quase todos aforrados. E, mal a guitarra começava a zanzar, que é como quem diz, a contar das suas às raparigas, entravam logo a dizer com ela, como excelentes vizinhos, a viola, os ferrinhos, o harmónio e as castanholas (Coelho 1902, 122).

Além de Coimbra encontrámos no concelho da Figueira da Foz imagens fotográficas reveladoras da utilização da viola de arame, em tudo similar ao que hoje designamos *viola toeira*, em contextos de romaria e de salão.

---

26. Sobre esta prática musical e coreográfica na cidade de Coimbra *vd.* o estudo de Avelino Correia (2007).



Foto: Carlos Relvas  
Col. Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz

**Figura 7.** Romaria a Santa Olaia. Ferreira-a-Nova, Figueira da Foz, ca. 1890. Colódio.  
Autor desconhecido. Col. Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz.



**Figura 8.** Grupo de músicos (à flauta, Pedro Fernandes Thomaz). Negativo em vidro. Casa-Estúdio Carlos Relvas (1834-1894), final do séc. XIX. Col. Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz.

A *viola d'arame* aparece também mencionada na obra *Canções Populares da Beira*, publicada em 1896 por Pedro Fernandes Thomaz, na Figueira da Foz. No prólogo a este cancioneiro, Fernandes Thomaz associa a viola de arame a práticas musicais populares<sup>27</sup> e sinaliza que este instrumento estaria, nesta época, a perder terreno para a guitarra:

27. Fernandes Thomaz refere-se, possivelmente, à região de Coimbra. Na introdução a este cancioneiro José Leite de Vasconcellos assinala que “grande parte das cantigas” transcritas nesta obra foi “colhida na cidade de Coimbra” (Thomaz 1896, xxviii).

A facilidade de comunicações que actualmente põe em contacto directo a população das aldeias com as cidades, a emigração crescente para os centros populosos, tem influído d'uma maneira desastrosa nas canções do nosso povo, que vaee abandonando as formosas e singelas cantigas tradicionaes, e as suas características danças tão variadas e originaes, trocando-as pelas pretenciosas danças de sala, ou pelos “motivos” mais ou menos deturpados da “opereetta” em voga, pelo “fado”, transportado das vielas escuras das cidades para os campos e para as aldeias, com a substituição da antiga “viola d'arame” pela moderna guitarra... Urge pois archivar o que ainda resta de verdadeiramente original nas ingenuas canções do nosso povo, e são esses os intuitos d'este livro” (Thomaz 1896, v-vi).

Nas primeiras décadas do século XX, uma das figuras que mais atenção dedicou aos instrumentos musicais populares portugueses foi Michel'Angelo Lambertini (1862-1920). Na obra *Chansons et Instruments*, publicada em Lisboa em 1902, Lambertini traça um panorama sobre os instrumentos musicais populares em Portugal. À semelhança dos autores supracitados, Lambertini considera a *viola d'arame* como um dos instrumentos mais enraizados e generalizados no universo das práticas musicais populares:

Cet instrument du reste est, avec la *guitarra*, l'instrument typique du peuple portugais ; on peut le considérer même comme l'instrument classique de chez nous, étant donné qu'il est plus ancien que la *guitarra* et qu'il est considérablement employé dans tous les centres populaires (Lambertini 1902, 50).

Ao longo deste estudo, Michel'Angelo Lambertini serve-se da designação *viola d'arame* para se referir a múltiplas variantes deste cordofone, que associa a distintas regiões e localidades portuguesas<sup>28</sup>. O autor descreve algumas dessas variantes, oferecendo indicações sobre as respetivas particularidades morfológicas, encordoamentos<sup>29</sup> e afinações, contextos de utilização e técnicas de execução. Referindo-se à cidade de Coimbra e seus arredores, este musicólogo assinala que:

La *viola d'arame*, avec le *cavaquinho* et le triangle forment une combinaison assez vulgaire dans les alentours de cette dernière ville [Coimbra], où la nombreuse population académique a introduit également la *guitarra* lisboanaise avec un succès toujours croissant.

28. O estudo de Lambertini reflete uma conceção do território nacional português segundo uma divisão em *províncias*, unidades regionais de referência que vigoravam desde a reforma administrativa de 1832. Embora esta divisão não seja explicitada no texto, Lambertini refere-se ora aos nomes das províncias, ora às principais cidades dessas unidades territoriais.

29. Lambertini observa que “a viola de arame é geralmente montada com três [ordens de] cordas duplas para os agudos e duas [ordens de] cordas triplas para os baixos, num total de 12 cordas, das quais dez em aço nu e duas cobertas com uma fieira do mesmo metal ou de cobre” (Lambertini 1902, 50). Esta distribuição das cordas coincide com as indicações prescritas nos métodos de João Leite Pita da Rocha (1752), Manuel da Paixão Ribeiro (1789) e Simplício de Moura Machado Pinto (1826), acima mencionados.

L'accordéon y est heureusement exclu. Les *tricanas* (paysannes) de Coimbra préfèrent de beaucoup la musique chantée à la musique instrumentale ; on y trouve des chansons, et des danses qui sont vraiment belles, et parmi lesquelles on peut conter la *farrapeira, estaladinho, malhão*, etc.» (Lambertini 1902, 56).

A *viola de arame* continuará a merecer a atenção de Michel' Angelo Lambertini em trabalhos subsequentes. Na obra *Industria instrumental portuguesa*, publicada em 1914<sup>30</sup>, este autor qualificou a *viola d'arame* como o “instrumento nacional” português (Lambertini 1914a, 14), por oposição ao cordofone que, no século XXI, é amplamente conhecido como *guitarra portuguesa*. Esta consideração surge no seguimento de uma reflexão sobre a “decadência” que, de acordo com Lambertini, se vinha abatendo sobre o fabrico de instrumentos musicais em Portugal desde a segunda metade do século XIX (*idem*, 13). Contrastando com o declínio na produção da maioria dos instrumentos musicais<sup>31</sup>, prossegue o autor, a construção de cordofones como a guitarra e a viola de arame ter-se-á intensificado em Portugal a partir de meados de oitocentos (*idem, ibidem*). Da lista de “fabricantes da actualidade” apresentada por Lambertini consta o nome do conimbricense Augusto Nunes dos Santos, com a indicação de que este violeiro exercia a sua atividade na oficina fundada por António dos Santos, em 1845 (*idem*, 17).

Do ponto de vista de Lambertini, e sem embargo da popularidade que a guitarra alcançara no nosso país, o título de “instrumento nacional” estava reservado à “viola d'arame”:

A guitarra vinha principalmente d'Inglaterra. Era conhecida em toda a parte sob o nome de *cistro*. Adaptando-o aos nossos usos populares, copiamos servilmente este cistro e só muito mais tarde é que lhe applicamos um melhoramento especial, a chapa de leque. A guitarra não é portanto portugueza. No principio do sec. XIX ainda se lhe chamava guitarra inglesa e o primeiro methodo em portuguez que existe do instrumento claramente especifica que as melhores guitarras eram as que vinham d'Inglaterra. Mas o instrumento encontrou tal sympathia entre nós que, enquanto o iam abandonando no norte da Europa, creava fundas raizes em Portugal e originava uma industria que nunca teve igual em nenhuma das outras especialidades instrumentaes [...]

Com a viola d'arame não se dá precisamente o mesmo. Sob o nome de *guitarra* continua a fabricar-se em larga escala, não só em França e Hespanha, mas em muitos outros paizes. A nossa viola porem, inspirada sem duvida na viola franceza e na viola hespanhola (que tambem divergem entre si) não é uma copia nem d'uma nem d'outra. O modelo é differente, as cordas são outras, até o modo de tocar se não parece. O portuguez fez para o seu instrumento nacional, porque a viola d'arame é que é realmente o seu instrumento nacional, fez um typo especial que se não confunde com nenhum outro. Nascida no Minho (?) ou nascida nas Ilhas portuguezas, a viola d'arame está ligada a velhissimas tradições e vem mencionada em remotas paginas d'istoria patria (Lambertini 1914a, 13-14).

30. Este trabalho de Lambertini foi também divulgado na revista *A Arte Musical*, entre setembro e novembro de 1914.

31. Lambertini refere-se sobretudo à insuficiente produção nacional de órgãos, pianos, instrumentos de cordas friccionadas e instrumentos de sopro que, no seu entender, colocava os músicos portugueses numa situação de excessiva dependência da importação de instrumentos fabricados em países europeus como a França e a Alemanha (Lambertini 1914a, 13).

Também em 1914, Michel'Angelo Lambertini assinou um ensaio sobre a música em Portugal que, após distribuição em fascículos, viria a ser incluído no IV volume da *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dedicado à história da música nos países ibéricos e publicado em Paris em 1920. Na parte final deste texto, Lambertini volta a debruçar-se sobre os instrumentos musicais populares portugueses. Dirigindo-se a um público francófono<sup>32</sup>, este musicólogo reitera o seu entendimento da viola de arame como o “instrumento nacional” português (Lambertini 1914a, 14). O autor que venho a citar destaca a ampla disseminação territorial da viola de arame, cuja utilização sinaliza “em quase todas as províncias continentais, bem como nas ilhas da Madeira e dos Açores” (Lambertini 1920, 2410). Aludindo à remota implantação deste cordofone em Portugal<sup>33</sup>, Lambertini classifica-o como “o instrumento clássico entre nós” (*idem, ibidem*). Em várias passagens do texto - muitas das quais imbuídas de um manifesto bucolismo - este autor qualifica a viola de arame como “o instrumento típico do povo português” (*idem, ibidem*), vinculando-a a práticas musicais de matriz rural e enfatizando a sua primazia no acompanhamento de danças e canções:

Il y a des provinces où la viola est la compagne inséparable de tout paysan, de tout laboureur, de tout ouvrier rustique, dans ses moments de loisir. Il lui confie les soucis de son dur labeur ; il lui raconte, plein de trouble, de tristesse, les dédains de la femme aimée, et lance aussi, de sa guitare fidèle, un joyeux appel aux solides gars et filles du village, qui les entraîne aux danses alertes et pimpantes, aux gaies chansons du dimanche (Lambertini 1920, 2410).

Parmi les instruments, c'est la guitare, sous le nom de *viola*, qui est l'accompagnement obligé de la chanson et de la danse portugaise dans les provinces qui ont su conserver plus respectueusement les traditions, et c'est avec elle que les *cantadores* (chanteurs) les plus en renom remportent leurs plus éclatantes victoires rustiques (Lambertini 1920, 2466).

Estes contributos de Michel'Angelo Lambertini permitem antever que, nas primeiras décadas do século XX, a viola de arame conservava um lugar de destaque no universo das práticas musicais populares, de modo transversal a grande parte do território português. Ainda assim, Lambertini alerta para a progressiva perda de relevância dos “instrumentos nacionais”, relacionando-a com a popularização do “acordeão alemão” e com a crescente difusão de bandas filarmónicas que, segundo o autor, se sobrepunham “à música característica de cada província” (Lambertini 1920, 2467):

32. Esta circunstância justifica que, ao longo do texto, Lambertini apresente várias notas sobre a terminologia utilizada para representar os instrumentos musicais. Este autor começa por esclarecer que, ao empregar o termo *viola* não se refere à *viola* (instrumento de arco), mas ao instrumento conhecido como *guitarra* na generalidade das línguas europeias (Lambertini 1920, 2410). Logo de seguida, nova chamada de atenção para distinguir a *guitarra portuguesa* (da família dos cistres) do instrumento conhecido como *guitare* na língua francesa (*idem, ibidem*). Mais adiante, chamando a atenção para o uso indistinto, em português, dos termos *viola* e *guitarra*, Lambertini assinala a aplicação da designação *violão*, como equivalente de *viola espanhola* (*idem, 2468*).

33. Para reforçar a antiguidade da prática da viola em Portugal, o autor remete para as frequentes alusões à ‘viola’ nas obras de Gil Vicente (Lambertini 1920, 2410).

Malheureusement, le peuple oublie à dessein les vieilles chansons et les vieilles danses traditionnelles, qui étaient pour ainsi dire la force vive de l'âme populaire. Les instruments même les plus typiques se cantonnent en certaines provinces, deviennent de plus en plus rares et seront bientôt peut-être appelés à disparaître tout à fait. [...] C'est l'accordéon allemand, au son nasillard et vulgaire, que certains villages acceptent par trop complaisamment et qui trop souvent remplace les instruments nationaux. Cette absurde habitude ainsi que le nombre croissant de *philarmonicas* sont les principales causes de l'anéantissement progressif de la vraie musique du peuple (Lambertini 1920, 2467).

O descontentamento de Lambertini perante a secundarização dos instrumentos musicais populares (que, como acima referi, já tinha sido notada por Pedro Fernandes Thomaz em 1896, relativamente à viola de arame) ficou também patente numa crítica produzida por José Leite de Vasconcelos na década de 1920. Sobre as alterações à constituição dos grupos instrumentais que se apresentavam nas Fogueiras de São João, em Coimbra, este etnógrafo observa que:

Noutros tempos, a parte instrumental limitava-se à viola de corda de arame, ao cavaquinho e ao violão, mas o tal progresso tem feito tais diabruras em matéria de danças populares, que agora são violinos, flautas, rabecões e outros instrumentos de orquestra que nunca pensaram em desempenhar esse papel em “fogueiras”. Temos aqui em Coimbra um afamado rancho infantil, de cuja orquestra já faz parte um piano (Vasconcelos 1982, 384 cit. por Nunes [em preparação], 71-72).

---





( au violoncelle )

Étude

Crescendo

# 2.

Lari lo-lele  
 en he-i-de-pistar  
 di anda-  
 estaves a lavar ( bis  
 alari-lo-lele  
 en he-i-de-pistar

# Etnografias

## “O que existe num nome?” - Sobre os múltiplos sentidos dos termos *toeira* e *toeiro*

What's in a name? That which we call a rose by any other name would smell just as sweet (William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Ato II, cena 2).

Na documentação apresentada e discutida no capítulo anterior, a viola construída e tocada em Coimbra aparece referida, de modo genérico, como *viola*, ou *viola de arame*. Como vimos, a designação *viola toeira* não consta dos métodos de viola publicados em Coimbra no final do século XVIII e início do século seguinte. No catálogo e na revista da *Exposição Districtal de Coimbra* de 1884 surge, sob as designações de *viola* e *viola d'arame*, um cordofone cujas características morfológicas e plano decorativo são em tudo semelhantes ao instrumento que, no século XXI, é conhecido como *viola toeira*. Até 1939, a designação *viola toeira* está também ausente em obras literárias sobre Coimbra, bem como em artigos publicados na imprensa periódica local.

Na literatura consultada, a primeira alusão à *viola toeira* surge na obra *Nos Domínios de Minerva*, assinada pelo advogado conimbricense Octaviano do Carmo e Sá, em 1939. Numa descrição da Romaria do Espírito Santo, este autor refere que:

Era um dia cheio de cor e vida pelo pitoresco dos costumes, pela alacridade dos romeiros, pelo gracioso traje das raparigas, que bailavam ao som do cavaquinho, do harmónio, da viola toeira, com repenique de ferrinhos. [...] O “passe e vira”, entoado com o requebrar da banza marcadora do ritmo, era a grande indicação para o volteio gracioso daquelas enormes rodas de moços e moças de corações a vibrar de alegria (Sá 1939, 210).

Na monografia *A Tricana no Folclore Coimbrão*, publicada três anos depois, Octaviano Sá voltou a mencionar a *viola toeira*, ao enumerar os instrumentos musicais mais usuais nas Fogueiras de São João:

Na rua do Borrvalho, ainda tudo girava alegremente, soltando-se o par para outros braços ao som da guitarra, do cavaquinho, da viola toeira, do tilintar dos ferrinhos e do barulhento pandeiro” (Sá 1942, 34).

Adivinha-se na toada, no estilo dessas canções [cantigas de Coimbra publicadas no *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Galdino de Campos em 1893], a guitarra com seus trinados, o violão marcando o compasso, a viola toeira em requebros, o cavaquinho a fazer subir alto a voz maviosa da cantadeira, e os ferrinhos, ‘tic-tic’, a animarem o crescente entusiasmo do côro, do estribilho, dos pares em roda” (*idem*, 36).

Octaviano Sá não esclarece sobre a aplicação do qualificativo ‘toeira’ para designar a viola utilizada em festividades populares da cidade de Coimbra<sup>34</sup>. No decurso da investigação, sustentada quer em pesquisa bibliográfica quer em trabalho de campo, emergiram múltiplas aceções para os termos ‘toeira’ e ‘toeiro’. Como adiante discutirei, estes termos foram aplicados para particularizar uma corda (ou ordem de cordas), para qualificar um som grave ou intenso, para fazer sobressair aspetos relacionados com a sonoridade da viola (como sejam o timbre, a tessitura ou a capacidade de projeção sonora) e para remeter para o papel de acompanhamento harmónico e rítmico desempenhado por este instrumento.

---

## Toeiras: uma ordem de cordas, referência para a afinação

Na literatura analisada, o vocábulo ‘toeiras’ aparece registado pela primeira vez no já citado método *Nova Arte de Viola*, publicado em Coimbra, em 1789, por Manuel da Paixão Ribeiro. O autor serve-se do termo não para designar a viola, mas para se referir a uma das ordens do respetivo encordoamento:

[...] passaremos a encordoar a Viola, o que se faz desta sorte: pôr-lhe-hemos primeiramente as Terceiras, a que vulgarmente chamaõ *Toeiras*. Para estas se escolheraõ duas cordas mais cheias, ou grossas. Em segundo lugar os Baxos, a que chamaõ vulgarmente *Simeiras*. Para estas escolheremos duas cordas com pouca diferença menos grossas, que as Terceiras. Em terceiro lugar as Segundas, que seraõ menos grossas que os Baxos. Em quarto lugar as Contras, chama-das vulgarmente *Requintas*: e estas devem ser com pouca diferença menos grossas que as *Segundas*. Em quinto lugar se poraõ as *Primas*, que devem ser as mais delgadas. Ultimamente se ajuntará aos Baxos hum bordaõ de prata, que seja delgado, e ás *Requintas* hum dito de

---

34. Na entrevista que me concedeu, e socorrendo-se das memórias das suas visitas à oficina de Raúl Simões na década de 1950, Jorge Gomes sustentou que este construtor de cordofones utilizava esta designação (entr. Jorge Gomes 2020). Este testemunho deixa em aberto a hipótese de os folcloristas e etnógrafos que, nas décadas de 1930 a 1960 se referiram à *viola toeira* terem disseminado, na redação dos seus estudos, um termo émico que até aí estaria restrito aos violeiros.

corda grossa [...]. Também este pode ser de prata; mas será mais delgado ainda, que o dos Baxos [...] (Ribeiro 1789, 5-6).

O excerto acima transcrito clarifica que a viola a que Paixão Ribeiro dedicou o seu método era - à semelhança do instrumento contemporaneamente conhecido como *viola toeira* - armada com doze cordas, distribuídas por cinco ordens (três duplas e duas triplas). O texto elucidava também sobre a terminologia que, no final do século XVIII, estava em uso para distinguir cada uma dessas ordens: *Primas, Segundas, Terceiras* ou *Toeiras, Contras* ou *Requintas* e *Baixos* ou *Cimeiras*. De acordo com a sequência sugerida para encordoar a viola, as cordas *toeiras* (as mais graves, excluindo os bordões) deveriam ser as primeiras a ser colocadas<sup>35</sup>. Mais adiante, Paixão Ribeiro recomenda um conjunto de regras para “*temperar, ou afinar a Viola*”. Segundo este autor, as cordas *toeiras* (ou *terceiras*) seriam também as primeiras a ser afinadas, servindo depois como diapasão para ajustar a tensão das restantes:

Estando encordoada a Viola pelo modo assima dito, principiaremos a afinalla, ou como se diz vulgarmente, a *temperalla*: e para isto procedendo pela mesma ordem, com que a encordoámos: afinaremos as Toeiras, igualando-as de fôrma, que se unaõ em huma mesma voz. Assim unidas, as pizaremos no segundo ponto, e nos daraõ a voz, em que devem ficar os Baxos, ou Simeiras soltas; e o bordaõ em oitava abaixo. Depois pizaremos os Baxos tambem em segundo ponto, e nos daraõ a voz, que devem ter as Segundas soltas. Em terceiro lugar, pizando as Segundas em terceiro ponto, produziraõ a voz, em que devem ficar as Contras, ou Requintas soltas, e o bordaõ em oitava abaixo. Ultimamente pizaremos as Requintas em segundo ponto, e teremos a voz, em que devem ficar as Primas soltas; e unidas estas, temos afinado a Viola (Ribeiro 1789, 7-8).

No seu *Methodo Pratico* publicado em 1826, Simplício de Moura Machado Pinto expõe também alguns preceitos para “encordoar e afinar a viola”. Logo no primeiro capítulo, percebemos que os termos indicados por Manuel da Paixão Ribeiro em 1789 para designar cada uma das ordens de cordas da viola continuavam a ser aplicados. As indicações de Machado Pinto reiteraram também que as cordas *toeiras* estabeleciam um ponto de referência para afinar a viola:

A Viola consta de tres pares de cordas, que se chamão, principiando pelas mais delgadas, primas, segundas, e toeiras; ou primeira corda, segunda corda, e terceira corda; e de dous ternos, formados cada um de duas cordas e um bordão, aos quaes, pela mesma ordem, se dá o nome de requintas e baixos, ou quarta e quinta corda. [...] Assim encordoada a Viola, passaremos á sua afinação, ou como vulgarmente se diz, a temperal-a. Para isto afinaremos uma toeira pelo

35. Esta indicação poderia ter um alcance prático: pela sua posição central no encordoamento da viola (e, ademais, sendo as cordas com maior calibre), a colocação prévia das *toeiras* contribuiria para evitar a deslocação do cavalete móvel durante o processo de encordoamento. Francisco Dias descreve um procedimento idêntico, referindo-se à viola açoriana “de dois corações” (Dias 1981, 589).

tom de G do instrumento, a quem queremos acompanhar, ou a levaremos á altura (maior, ou menor tensão), que quizermos, e com ella poremos a outra toeira unisona [...] (Pinto 1826, 5).

Como adiante será desenvolvido, a aplicação do sintagma *viola toeira* para fazer referência à viola de arame de Coimbra (diferenciando-a de outras variantes, associadas a outras regiões do país) foi documentada por figuras como Armando Leça, em 1939 e em 1947, e Ernesto Veiga de Oliveira, em 1966. Ambos os autores justificam esta denominação remetendo para a utilização do termo ‘toeira’ no método de Paixão Ribeiro e enfatizando a ligação deste autor à cidade de Coimbra. No entanto, neste método, o termo ‘toeira’ é unicamente aplicado para assinalar uma ordem de cordas.

Todavia, esta associação suscita dúvidas. A consulta de dicionários de música, catálogos de coleções, estudos sobre instrumentos e cancioneiros, entre outras fontes escritas, permitiu aferir que o emprego do termo ‘toeira’ como designativo de uma corda (ou de uma ordem de cordas) não é exclusivo da viola de arame *de Coimbra*.

No *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, o termo “toeiras” aparece definido como “o terceiro par de cordas na guitarra” (Vieira 1899, 498)<sup>36</sup>. Em 1914, Michel’Angelo Lambertini aplicou o mesmo termo para designar a ordem de cordas central da *viola madeirense* (Lambertini 1914b, 32), a quarta corda do *rajão* ou *machete* (*idem*, 33) e a terceira do *cavaquinho* (*idem*, 34). Na edição de 1962 do *Diccionario de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, a entrada “Toeira” remete igualmente para a terceira ordem de vários instrumentos de corda, entre os quais a *guitarra portuguesa* e o *bandolim* (Borba e Lopes-Graça 1962, 633)<sup>37</sup>. O etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira serve-se deste termo para designar a terceira ordem de cordas da *viola campaniça* (Oliveira 1966, 135), a quarta ordem do *rajão madeirense* (*idem*, 142), a terceira ordem da *guitarra portuguesa* (*idem*, 146) e a ordem central da *viola açoriana de tipo terceirense* (Oliveira 1986, 16-17).

Segundo os autores supracitados, o termo ‘toeira’ foi empregue em Portugal pelo menos desde o final do século XVIII para aludir à terceira corda (ou ordem de cordas) de diversos cordofones. Nos métodos de viola publicados em Coimbra em 1789 e 1826, esta corda é particularizada como sendo uma referência para afinar as restantes. O mesmo sucede em diversas obras publicadas ao longo do século XX<sup>38</sup>. Em 1914, referindo-se aos cordofones madeirenses<sup>39</sup>, Michel’Angelo Lambertini observou que:

36. Esta entrada do *Diccionario* de Ernesto Vieira remete para a utilização do termo ‘toeiras’ no método de Manuel da Paixão Ribeiro (Vieira 1899, 498).

37. Borba e Lopes-Graça remetem igualmente para a aplicação do termo ‘toeiras’ em *Nova Arte de Viola* (1962, 633).

38. A título de exemplo, na edição de 1957 do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Moraes Silva, um dos sinónimos atribuídos ao verbo *toar* (do latim *tonare*) é, precisamente, “afinar” (Silva 1957, 926).

39. Note-se que, em todos os exemplos facultados por Lambertini (*vd.* acima), as cordas ‘toeiras’ são afinadas em *sol*, tal como sucede na viola a que Manuel da Paixão Ribeiro e Simplicio de Moura Machado Pinto dedicaram os seus métodos, publicados em 1789 e em 1826, respetivamente.

Os madeirenses chamam *toeira* e *alamiré* ao *sol* da viola ou de qualquer outro dos instr.<sup>os</sup> da mesma família, servindo esse *sol*, que equivale ao da 4.<sup>a</sup> corda do violino, para a afinação recíproca dos vários instr.<sup>os</sup>. Ha ahi um duplo erro de terminologia: *toeira* é uma palavra empregada desde o sec. XVIII para significar a *terceira* dos instr.<sup>os</sup> de cordas dedilhadas; o *alamiré* quer dizer *lá*, e portanto nunca pode ser empregado para designar qualquer outra nota da escala (Lambertini 1914b, 32).

Esta funcionalidade das cordas *toeiras* foi também sublinhada por Armando Simões que sustenta que, “nos tempos anteriores ao aparecimento do diapasão universal”, era esta parcela de cordas (a mais grave) que “dava o tom da afinação”<sup>40</sup> (Simões 1974, 147).

Descrevendo a *viola de dois corações* (a açoriana), Francisco Dias define “Terceiras ou Toeiras” como “duas cordas de arame, afinadas em uníssono [...] as quais fazem ouvir o Sol<sub>3</sub> da escala dos harmónicos” (Dias 1981, 589)<sup>41</sup>. Tal como os autores acima mencionados, Dias justifica a atribuição do nome *toeiras* a esta ordem de cordas pelo facto de estas estabelecerem um guia para a afinação, não apenas da viola, mas também de outros instrumentos musicais:

[as ‘toeiras’] são as primeiras cordas a serem afinadas, e daí se afinam as restantes, e ainda por serem as Toeiras a ‘corda maestra’ — diapasão — por onde se afinam quaisquer outros instrumentos que tomem parte nos balhos ou noutra diversão (*idem, ibidem*).

## Toeiro: um instrumento com uma tessitura grave

Na bibliografia acima citada o termo ‘toeiras’ foi documentado por vários autores como designativo da ordem de cordas central de distintas violas de arame portuguesas, entre as quais a *campaniça* e as violas dos arquipélagos da Madeira e dos Açores. Não obstante, apenas a viola tida como característica da cidade de Coimbra e seu entorno foi denominada *toeira*.

40. O autor estabelece uma relação entre os termos ‘toeira’ (corda que serve de referência para afinar) e ‘tenor’ (do latim *tenere*) (Simões 1974, 152). No *Dicionário Musical* de Ernesto Vieira, uma das definições apontadas para o termo “tenor” assinala o seguinte: “tenor ~ Empregou-se, não se sabe bem porquê, como sinónimo de diapasão, tessitura, ou extensão de qualquer voz ou instrumento” (Vieira 1889, 620-621).

41. No século XXI, nos Açores, o uso do termo ‘toeiras’ para designar a terceira ordem de cordas da viola de arame local é já pouco frequente. Segundo Rafael Carvalho, violista e professor de *viola da terra*, esta denominação é apenas conhecida da “malta mais estudiosa” e de “alguns antigos” (com. pess., 26 de março de 2020). Encontramos uma alusão à corda *toeira* no poema “Cantigas à minha viola”, escrito pelo açoriano Vitorino Nemésio (1901-1978), também ele tocador de *viola da terra*: “[...] Cada prima é uma flor/ Cada cravelha é um fruto// Cada bordão é um zangão / Cada *toeira* uma abelha [...]” (Nemésio 1950, 77-79, cit. por Morais 2012, 662).

No decurso da investigação constatei que, em Coimbra e em outros distritos da região centro de Portugal, o termo ‘toeira’ foi também aplicado a outros cordofones, com características organológicas distintas. Refiro-me à *guitarra toeira* e à *cítara toeira*. De acordo com Pedro Caldeira Cabral, a denominação *guitarra toeira* corresponde a um modelo de guitarra (ou *cítara*) construído nas oficinas conimbricenses entre cerca de 1880 e 1915 (com. pess., 10 de dezembro de 2020). Este modelo, de uso sobretudo popular, diferenciava-se do seu homólogo lisboeta ao nível do seu sistema construtivo: em virtude da utilização de madeiras pouco densas e da aplicação de apenas uma *travessa*, ou *barra harmónica*, a *guitarra toeira* era um instrumento menos robusto e, portanto, menos suscetível de suportar encordoamentos de elevadas tensões (*idem*). Por conseguinte, estas guitarras tinham um comprimento de corda vibrante mais longo (ca. de 54cm), correspondente a uma tessitura mais grave (*idem*)<sup>42</sup>.

O termo ‘toeira’ surge também aplicado a um outro cordofone, também da família dos cistres: a *cítara toeira*. Caldeira Cabral assinala que, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte, este modelo de *cítara* foi fabricado e difundido em vários distritos da região centro de Portugal, nomeadamente Coimbra<sup>43</sup>, Viseu e Guarda (Cabral 2019, 208-209). A exposição *O Som da Saudade - A Cítara Portuguesa*<sup>44</sup>, que contou com a coordenação científica deste músico e investigador, incluiu duas *cítaras toeiras* de construtores do distrito de Coimbra: uma com 15 cordas (três ordens triplas e três duplas), construída cerca de 1910 pelo violeiro conimbricense Augusto

---

42. Segundo este músico e investigador, a *guitarra toeira* caracteriza-se também por ter uma caixa de ressonância mais baixa e, em alguns exemplares conhecidos, o tampo ligeiramente abaulado (Pedro Caldeira Cabral, com. pess., 10 de dezembro de 2020). No que respeita à morfologia deste instrumento, a descrição de Caldeira Cabral é condicente com a de Armando Simões que, contudo, não emprega a designação *guitarra toeira*. Na obra *A Guitarra - bosquejo histórico*, este autor refere-se às “autênticas guitarras de Coimbra”, às “guitarras coimbrãs” e às guitarras do “tipo de Coimbra” (Simões 1974, 84-85) fabricadas nesta cidade em finais do século XIX (*idem*, 115) e assinala as suas especificidades, contrapondo-as às suas congéneres de Lisboa e do Porto: ilhargas mais baixas (*idem*, 85) e escala mais longa, correspondendo a um maior comprimento de corda vibrante, em linha com uma afinação mais baixa (*idem* 85- 86; 95; 115). Segundo Simões, a afinação desta guitarra fixava-se dois pontos abaixo do modelo de Lisboa (*idem*, 95). Esta é também a afinação indicada para a *guitarra toeira* (ou *guitarra banza*) por Luís Castela (2011, 71-72), que se refere a este cordofone como um dos instrumentos integrantes da “tocata mondeguiña” (*idem*, 70), apontando para a sua aplicação em conjuntos instrumentais populares. No mesmo sentido, Avelino Correia refere-se à “guitarra toeira de Coimbra” como um instrumento característico das manifestações musicais tradicionais na cidade de Coimbra (Correia 2014, 174-175). Este etnomusicólogo acrescentou que *guitarra toeira* era o nome atribuído à guitarra em Coimbra, antes das modificações introduzidas em meados do séc. XX por Artur Paredes, em colaboração com os construtores da família Grácio (com. pess., 9 de dezembro de 2020). António Manuel Nunes sustenta ter ouvido antigos tocadores populares de Coimbra referirem o termo ‘toeira’ aposto a *guitarra*. Segundo este historiador, *guitarra toeira* remetia para o primitivo modelo de guitarra de Coimbra (construída com madeiras autóctones, com escala de 17 pontos e ilhargas mais baixas, comparativamente ao modelo atual). Nunes acrescentou que a aposição do termo ‘toeira’ cumpria também o desígnio de diferenciar a guitarra de utilização popular (tocada sobretudo de rasgado, no acompanhamento de danças e canções) do modelo resultante das metamorfoses estimuladas por Artur Paredes (com. pess., 9 de dezembro de 2020). Um dos mais reconhecidos representantes populares do toque deste instrumento foi Flávio Rodrigues da Silva (1902-1950). No catálogo da exposição fotográfica e documental *Músicos Salatinas (1880-1947)*, que esteve patente na Casa Municipal da Cultura de Coimbra em outubro de 2012, este instrumentista é descrito como um “virtuoso da guitarra toeira” (CMC 2012, 30).

43. Caldeira Cabral sustenta que “é nesse modelo popular que radica a tradição do fabrico da cítara [guitarra] de Coimbra, ainda hoje afinada um tom abaixo da congénere de Lisboa e possuindo um tiro de corda mais longo e um perfil do corpo mais próximo dos modelos das restantes cítaras europeias” (Cabral 2019, 83).

44. Esta exposição esteve patente no Museu do Fado, em Lisboa, entre 31 de maio e 29 de setembro de 2019.



Nunes dos Santos (*idem*, 112-113) e outra com 18 cordas (seis ordens triplas), fabricada em 1917 em Vale Centeio (Rabaçal, concelho de Penela) por Manuel Pedro Pinheiro (*idem*, 114-115). Segundo o autor que venho a citar, estes modelos de cítara foram também produzidos no distrito de Viseu, por Olympio de Barros Gouveia e Silva, no lugar de Riobom (Cambres, concelho de Lamego) e no distrito da Guarda, pelo violeiro António Caetano da Cruz Abrantes, em Vila Nova de Tazem, no concelho de Gouveia (*idem*, 105).



Pedro Caldeira Cabral: Sobre o termo 'toeira'

Segundo Caldeira Cabral, a *cítara toeira* possui algumas especificidades que a diferenciam do modelo mais comum da cítara (usualmente designada, na atualidade, *guitarra portuguesa*). Para além de ser armada com mais cordas, trata-se de um cordofone de maiores dimensões (Cabral 2019, 83) e com um comprimento de corda vibrante mais longo, que possibilita a sua afinação numa tessitura mais grave, correspondente à voz de barítono<sup>45</sup> (*idem*, 138).

Tais particularidades (maior volume da caixa de ressonância, maior comprimento de corda vibrante e a aplicação de ordens de cordas duplas e triplas, incluindo bordões) deixam antever que a *cítara toeira* seria um instrumento capaz de tocar em registos graves, de características reverberantes e com grande potencial de projeção sonora, capaz de se fazer ouvir em espaços abertos (Cabral 2019, 105). Caldeira Cabral refere-se à *cítara toeira* como um instrumento “de uso popular no mundo rural das Beiras”<sup>46</sup> e destaca o seu papel

45. Na entrevista que me concedeu, Pedro Caldeira Cabral esclareceu que, comparativamente aos atuais modelos de *cítara portuguesa* [*guitarra portuguesa*], a *cítara toeira* era geralmente afinada uma quarta ou uma quinta perfeita abaixo (entr. Caldeira Cabral 2020), e acrescentou que esta afinação corresponde à descrita em 1858 no *Diccionario das palavras que habitualmente se adoptão em música*, traduzido e acrescentado por José Ernesto de Almeida (1807-1869) a partir de uma obra de François-Joseph Fétis (1784-1871).

46. Numa entrevista concedida a Pedro Caldeira Cabral em 1998, o violeiro António da Costa Pinto, de Vila Nova de Tazem, informou que, no início do século XX, as designações *cítara toeira* e *cítara campeira* remetiam, na região da Guarda, para uma “guitarra de construção simples, feita de pinho e com cravelhas de pau”, com apenas uma barra harmónica (Cabral 2019, 134; 138; entr. Caldeira Cabral 2020).

no acompanhamento de “danças e cantigas regionais”, em contextos como as Fogueiras de São João e as festas em honra da Rainha Santa Isabel, no caso de Coimbra (*idem, ibidem*).

Face aos dados acima apresentados fica claro que, em termos organológicos, a *guitarra toeira* e a *cítara toeira* são instrumentos bastante distintos da *viola toeira*. Não obstante, todos estes cordofones, fabricados e disseminados na região centro do país entre as últimas décadas de oitocentos e o início do século seguinte, partilham algumas características, como sejam o emprego de bordões e um tiro de corda que torna possível o toque em tessituras graves<sup>47</sup>. Poderá a atribuição do designativo ‘toeira’ a estes instrumentos estar relacionada com a sua faculdade de emitir sons graves?

Incitado a esclarecer as razões que, na sua opinião, levaram à atribuição da designação *viola toeira* à viola de arame tida como característica da região de Coimbra, o construtor de cordofones Fernando Meireles sustentou que:

[...] tem a ver com o tiro de corda e com a afinação. As cordas ficam muito lassas, e muito bambas, e dá um som a que nós chamamos ‘toeiro’, um som grave. Profundo, mas grave. Toeiro. Tem a ver com isso, tem a ver com grave. Ela tem um tiro de corda de 50 [cm], e afina na altura da guitarra clássica, que tem 65 [cm]. [...] Por isso, as cordas ficam muito mais bambas e muito mais lassas, e o som é... é um som mais choco, mais profundo. É um som toeiro, chamamos nós toeiro! O nome vem daí (entr. Fernando Meireles 2020a).

Na entrevista que me concedeu, Fernando Meireles reiterou a aplicação dos termos ‘toeira’ e ‘toeiro’ para aludir a uma sonoridade grave. Não obstante, ao referir-se à *viola toeira* como um instrumento capaz de produzir um som ‘profundo’, ou ‘mais choco’, este construtor remeteu igualmente para a sua qualidade tímbrica, como adiante explorarei.



Fernando Meireles:  
“É o timbre que dita  
o nome”: sobre  
a designação ‘viola  
toeira’

47. Note-se que, em diversos levantamentos de vocabulário consultados no âmbito deste estudo, o termo ‘toeira’ é definido como o “bordão da viola” (Moreno 1899, 106; Pereira 1909, 127; Pereira 1912, 338), reforçando a interpretação de *corda toeira* como uma corda *grave*. No mesmo sentido, Ernesto Ferreira aplica as designações *toeira* e *bordão de toeira* para se referir às cordas da quinta ordem da *viola micaelense* (Ferreira 1927, 77).

## Som toeiro: uma sonoridade própria, um timbre característico

No decurso do trabalho de campo, vários entrevistados relacionaram a designação ‘viola toeira’ com as particularidades tímbricas do instrumento. Fernando Meireles enfatiza esta relação:

É a qualidade tímbrica. É o timbre. É o timbre que dita o nome. [...] isso é um termo que designa um tipo de som, ou uma corda lassa, bamba, toeira. Não é aquele som... forte, focal. É um som mais expandido, mais lasso, mais preguiçoso, digamos (entr. Fernando Meireles 2020a).

[...] a corda fica muito mais bamba e muito mais... muito mais lassa, o que dá este som mais batente, mais latoso, que é o chamado ‘som toeiro’, por isso é que ela tem este nome, de ‘toeira’ (entr. Fernando Meireles 2020b).

Ao caracterizar o som da viola toeira como sendo “batente” e “latoso”, Meireles aproxima-se da ideia que me foi transmitida por António Manuel Nunes. Instigado a explicitar em que consistia um *som toeiro*, este investigador socorreu-se de adjetivos como “banzo” e “meloso”, e sustentou ter ouvido a expressão “som toeiro” no seu contacto com tocadores de viola nos Açores, com a mesma aceção (António Manuel Nunes, com. pess., 9 de dezembro de 2020).

A associação de termos como ‘toeiro’ e ‘toeira’ a uma sonoridade qualificada como *batente, choca, latosa, banza* ou *melosa* não é, no entanto, consensual. Segundo Jorge Gomes, os instrumentos “com características toeiras” caracterizam-se por terem uma sonoridade “redonda”, “rigorosa” e “profunda”, bem como pela sua capacidade de afinação, sustentação e “equilíbrio harmónico” (entr. Jorge Gomes 2020). Referindo-se a guitarras com as referidas características<sup>48</sup>, este músico sustentou que:

[...] ela é toeira porque a qualidade que sai ao tirar um acorde... com as seis cordas, tirar um acorde completo, é de tal maneira rigoroso e profundo, que tem aquelas características que eu há bocado

48. Na entrevista que me concedeu, Jorge Gomes refutou a designação *guitarra toeira*. Este músico reconheceu, todavia, a existência de “guitarras com características toeiras” (entr. Jorge Gomes, 2020). Convidado a explicitar as especificidades organológicas destas guitarras, Jorge Gomes referiu-se ao facto de estas terem ilhargas mais baixas (comparativamente ao atual modelo da *guitarra de Coimbra*) e “uma escala diferente das outras guitarras” (*idem*). Relativamente à escala, este músico salientou a aplicação de trastos finos, feitos de materiais metálicos como o zinco ou o cobre que, por serem martelados (e, por conseguinte, ficarem menos salientes) facilitavam o ponto de contacto dos dedos com a escala do instrumento (Jorge Gomes, com. pess., 9 de dezembro de 2020). Segundo Jorge Gomes, são estas particularidades da escala que contribuem para a referida sonoridade “redonda” e para uma afinação mais precisa, nomeadamente no que respeita às ordens de cordas afinadas em unísono (*idem*). As referidas características concorrem também, segundo o músico que venho a citar, para a possibilidade de fazer ouvir acordes “homogéneos” e “concertados”, ou seja, dotados de um equilíbrio harmónico que permite a perceção de cada uma das notas que o compõem (*idem*). Jorge Gomes reconheceu estes atributos em várias guitarras construídas em Coimbra no séc. XIX por violeiros como os irmãos Bruno e Augusto Nunes dos Santos e, já no séc. XX, por Raúl Simões (*idem*).

lhe falei, uma beleza espetacular, quer dizer, o acorde entra todo... não entra uma nota de cada vez, entra todo na cabeça de um indivíduo! É profundo! É uma coisa... é um tom. É um tom que servia de padrão para qualquer... serve de padrão para referência, logo. É bem tocado, é afinado! [...] Era uma guitarra com características... de divisão harmónica, e de cordas... fabulosa! Aquilo saltava-se de um acorde para outro com uma ligação no ar! Uma poeira acústica bestial, quer dizer, isto não se encontra! [...] há um saltar de um acorde para outro, uma passagem de um acorde para outro, mas que nunca perde a continuidade! Integra-se, depois, no outro! É uma coisa!... E isso são... essas características são características de instrumentos que são toeiros (entr. Jorge Gomes, 2020).

O entendimento das características de um “som toeiro” expresso por Jorge Gomes é coincidente com as definições do adjetivo ‘toante’ apresentadas em alguns dicionários de música e de língua portuguesa: no *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, este termo remete para um som “que agrada ao ouvido” (1962, 630); na edição de 1957 do *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, Morais Silva define ‘toante’ como o “que toa, que soa bem” ou o “que afina com”, dando como exemplo “som de violão *toante* com o de guitarra” (Silva 1957, 925).

---

## Toeiro: um som intenso

Em diversos dicionários de língua portuguesa, dicionários de música e levantamentos lexicais, alguns dos significados apontados para termos como ‘toar’, ‘toeiro’ e ‘toeira’ remetem para a intensidade de um determinado som. Segundo Gomes Pereira, o vocábulo *toeira* derivou do étimo latino *tonaria*, do verbo *tonare*, que pode ser traduzido como “trovejar, soar, fazer som” (Pereira 1909, 127). No mesmo sentido, Heinz Kroll assinala que o vocábulo *toeira* deriva do verbo *toar*, com aceções como “emitir som”, “trovejar” e “fazer estrondo” (Kroll 1956, 142-143)<sup>49</sup>. Na décima edição do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* de António de Morais Silva, a entrada para o verbo *toar* (do latim *tonare*) aponta para vários sentidos, alguns dos quais remetem para um universo sonoro, como sejam “dar som ou tom forte”, “estrondear, trovejar”, “soar, ecoar, ressoar” ou “espalhar-se, divulgar-se” (Silva 1957, 926). Este dicionário apresenta outras palavras derivadas do verbo *toar*, nomeadamente o substantivo ‘toeira’, como sinónimo de “som forte” e o adjetivo ‘toeiro’ que os autores assinalam como sendo particularmente utilizado nas (então) províncias das Beiras e do Alentejo, para qualificar algo “que tem som forte” (*idem*, 939). Esta aceção foi também registada em obras de referência no domínio da música.

---

49. Tal como Fernando Barreiros (1937, 290), este linguista registou o termo ‘toeira’ como uma das muitas designações existentes em português para ‘embriaguez’, e relacionou este significado do termo com o “estrondo que o bêbedo faz” (Kroll 1956, 142-143).

Borba e Lopes-Graça definem o verbo ‘toar’ como “Soar, fazer-se ouvir bem, estrondear” (1962, 630). Na obra *The Guitar and its Music* James Tyler e Paul Sparks assinalam que, em português, a palavra ‘toeira’ remete, entre outros sentidos, para um “som forte” (Tyler e Sparks 2002, 216).

A utilização de palavras como ‘toar’ e ‘toeira’ para exprimir *intensidade sonora* deixa em aberto a hipótese de o termo ‘toeira’, quando aplicado a instrumentos musicais como a *viola toeira*, a *cítara toeira* ou a *guitarra toeira*, remeter para o seu volume sonoro. Na verdade, trata-se de instrumentos dotados de um número significativo de cordas (12, no caso da *viola toeira* e da *guitarra toeira* e 15, 18 ou mais cordas, no caso da *cítara toeira*), fabricadas em metal, aplicadas em ordens duplas e triplas, incluindo a utilização de bordões afinados à oitava. Nesta interpretação do termo, a *viola de arame* de que trata este estudo é, de facto, mais *toeira* do que instrumentos como o *violão* (ou *viola francesa*) ou o cavaquinho que, no contexto das práticas musicais populares em Coimbra, tocavam lado a lado.

---

## Toeiro: um instrumento com um papel de acompanhamento harmónico-rítmico

Na documentação produzida no século XIX e início do século XX, a *viola toeira* é sobretudo associada ao acompanhamento de danças e canções populares (*vd.* capítulo 1). Esta função harmónico-rítmica foi também identificada no que respeita à *cítara toeira* (Cabral 2019, 105) e à designada *guitarra toeira* (Castela 2011, 70; Correia 2014, 174-175). Na entrevista que me concedeu, Jorge Gomes correlacionou os termos ‘tom’ e ‘toeira’, deixando em aberto a hipótese de a designação ‘viola toeira’ remeter para a centralidade desta viola como instrumento de acompanhamento, no contexto das práticas musicais populares em Coimbra:

[...] será, pura e simplesmente, por o principal trabalho desse instrumento ser única e simplesmente acompanhamento? [...] Tipicamente, acompanhamento, onde se debitam tons, tons... os tons que são precisos para fazer o acompanhamento de uma peça qualquer. [...] toeira chama... faz o apelo à palavra ‘tom’. E o tom só é tom se for realmente bom, nítido... rigoroso. Não é? [...] Portanto, o nome deve ter surgido... são instrumentos toeiros, são para acompanhar. Será? Não será? Não sei (entr. Jorge Gomes 2020).



## Da viola de arame à viola toeira: processo de consolidação terminológica

Jorge Gomes: “‘Toeira’ faz o apelo à palavra ‘tom’”.

Na documentação cotejada, a primeira menção escrita à *viola toeira* surge pela mão de Octaviano do Carmo e Sá, em crónicas publicadas no diário português *O Primeiro de Janeiro* entre 1934 e 1938<sup>50</sup>. Esta denominação transitou, depois, para os trabalhos de outros autores. Em meados da década de 1940, no livro *Música Popular Portuguesa*, Armando Leça enfatizou a perda de carácter regional das práticas musicais e coreográficas associadas às fogueiras de Coimbra. Reforçando o seu argumento, Leça transcreveu um excerto de uma crónica de Octaviano Sá:

As chamadas canções das fogueiras de Coimbra, tais como actualmente se exibem nos pavilhões, são urbanas e não regionais. [...] Do Cronista Coimbrão de *O Primeiro de Janeiro* o Sr. Octaviano Sá, recortamos o seguinte: “As fogueiras há muitos anos que perderam o seu característico... As danças tomaram-se da evolução e são hoje contradanças marcadas, apuradas em ensaios. No largo do Romal, onde outr’ora tiveram a palma os ranchos de S. João, aí se iniciaram os folguedos populares. Em certa altura adaptaram-se versos a trechos de Zarzuela, operetas, etc.; com tal evolução surgiram os pavilhões. Os pares deixaram de pisar as pedras das ruas para subirem a estrados. Vieram as orquestras, pondo-se de parte a viola toeira, a guitarra, o cavaquinho, os pandeiros e os ferrinhos [...]” (Leça ca. 1947, 120).

50. Em 1939, uma seleção de crónicas dedicadas aos costumes académicos e populares em Coimbra foi republicado no livro *Nos Domínios de Minerva* (Sá 1939), acima mencionado.

Anos antes, a designação *viola toeira* tinha já sido aplicada por Armando Leça. Entre 1939 e 1940, sob o patrocínio da Comissão Executiva dos Centenários e com o apoio técnico da Emissora Nacional de Radiodifusão, este folclorista levou a cabo um levantamento sonoro de música de matriz rural extensivo a todo o território continental (Pestana 2012). Deste levantamento resultaram 487 registos sonoros, alguns dos quais gravados em Coimbra (*idem*).

Nos dias 18 de dezembro de 1939 e 18 de abril de 1940, Armando Leça e os técnicos da Emissora de Radiodifusão Nacional realizaram, no pátio do Grémio Operário (s.a. 1939b, 4), duas sessões de gravações sonoras do *Rancho Folclórico Tricanas de Coimbra* (ou *Rancho de Coimbra*), fundado em 1938. Leça contou com a colaboração do diretor deste agrupamento, Joaquim António de Almeida, de Raúl Mesquita, ensaiador e mandador, e da Comissão de Turismo da Câmara Municipal de Coimbra (s.a. 1939a, 1). Nos seus apontamentos, Armando Leça assinalou o nome dos instrumentos presentes nas músicas gravadas. A *viola toeira* surge associada a sete registos sonoros: *Estalado*, *Noite Serena* (ou *Colchete de Oiro*), *Vamos seguindo*, *Vira de Coimbra*, *Cavaco do rio*, *Ao som da Guitarra* e *Canavial das Canas*. Armando Leça anotou também a designação *viola toeira* na transcrição musical e poética da moda *Estalado*.

**Figura 9.** Transcrição da melodia e do texto poético da moda Estalado, por Armando Leça, ca. 1940. Documento gentilmente cedido por Rui de Freitas Lopes.

N.º 15

Estalado

(com Viola Toeira)

Coimbra

7

A ca pa do casti do casti, a ca pa do casti do casti, é  
 do do chita de re-luzes do = do do chita de re-luzes do do

Um fante de fante  
 humer, humer, humer, humer, humer, humer

Uma é ga ga, humer, humer, humer, humer

Adus é fante de fante  
 ai, adus, humer, humer, humer, humer  
 adus, humer, humer, humer, humer, humer  
 ai, adus, humer, humer, humer, humer

Hum, hum, hum, hum, hum, hum  
 em hei-de paistar

Francisco Guimarães, F.º & C.ª - R. do Almada, 130-Porto

No levantamento sonoro coordenado por Armando Leça foi utilizado um gravador de fita magnética AEG K4 (Pestana 2012, 198). A circunstância de as modas acima referidas terem sido gravadas em *mono* dificulta a diferenciação do som da viola toeira dos restantes cordofones da tocata do *Rancho de Coimbra*. As notas de campo de Armando Leça não oferecem informação sobre o nome do tocador que, nestas sessões de gravação, fez soar a viola toeira.

O som da viola toeira voltou a ser registado em 1959, num disco de 45 rpm gravado para a etiqueta *Alvorada*, da Rádio Triunfo, novamente sob a coordena-

ção de Armando Leça. Neste registo sonoro, o violeiro e tocador Raúl Simões (1891-1981) acompanhou a cantadeira Est(r)ela Abrantes nas modas *Estalado* e *Vira*. No acompanhamento instrumental destas modas destaca-se o recurso à técnica de rasgado, em simultâneo com apontamentos de percussão no tampo da viola toeira.



**Figuras 10 e 11.**

Capa e rodela do disco com a participação de *Estrela Abrantes* e *Raúl Simões*, 45 r.p.m., gravado para a etiqueta *Alvorada*, da Rádio Triunfo, em 1959 (MEP 60.133). Imagens gentilmente cedidas por Dulce Simões.





Entre 1957 e 1964, Armando Leça foi responsável por dois programas semanais de rádio transmitidos pelo emissor de Miramar do Rádio Clube Português (intitulados “Música da Nossa Gente” e “Do Minho ao Algarve”), nos quais divulgou a coleção de discos realizada entre 1959 e 1961 para a Rádio Triunfo (Pestana 2012, 97). A viola toeira surgiu, novamente pela mão de Raul Simões, nas emissões de pelo menos três episódios do programa “Do Minho ao Algarve”, emitidos nos dias 27 de outubro de 1959, 31 de janeiro de 1961 e 13 de março de 1962 ( *Guiões para a Série de Programas “Do Minho ao Algarve: Música da Nossa Gente”*, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal).

O MINHO ao ALCARVE

31 de Janeiro- 1961

192º programa de armando LEÇA

Discoda R.T. Estalado e Vira, e, Fades de Coimbra

.....

...MOTIVO REGIONAL..

De Coimbra, uma guitarrada de estudantes, vindos algures; variações à guitarra, poetizadas pelo desdebrar panorámico de Penedo da Saúde para os Campos de Mendego, pela Torre de Ante aos arcos de Sub-Ripas, e pela folhagem amarelecida do Cheupal..

....

Disco: Variações à Guitarra: Disco: 4-1033 (em ré menor)

.....

Coimbra cantando, manifesta-se urbana nas Canções das Fogueiras e, <sup>ilha</sup> Padroeira, Serenatas dos estudantes, se bem que nos futricas prevaleçam exímios tecadões de viola toeira ou guitarra

Hilário, vindo de Viseu, cantava suas Serenatas com versos populares e de peetas de seu tempo; Hilário, foi, talvez, o primeiro trovador universitário que legou a Coimbra a lírica amorosa e melódica que aparta a Serenata ceimbbrá do Fado de Alfama ou Mouraria, isto...quando se cantava o autêntico Fado da rua de Capelão a São Miguel alfamista..

...

Disco..4-1033, Fado da Despedida

O regionalismo musical, ouvi-se, porém, nos arrabaldes de Coimbra, ou seja e cantar e bailar típico da Beira Litoral.

Assim, o vão ouvir à Estrela Abrantes, acompanhada prioritariamente à viola toeira, por Raul Simões

Eis o Vira de Coimbra..

....

Discoda R.T.: Vira de Coimbra

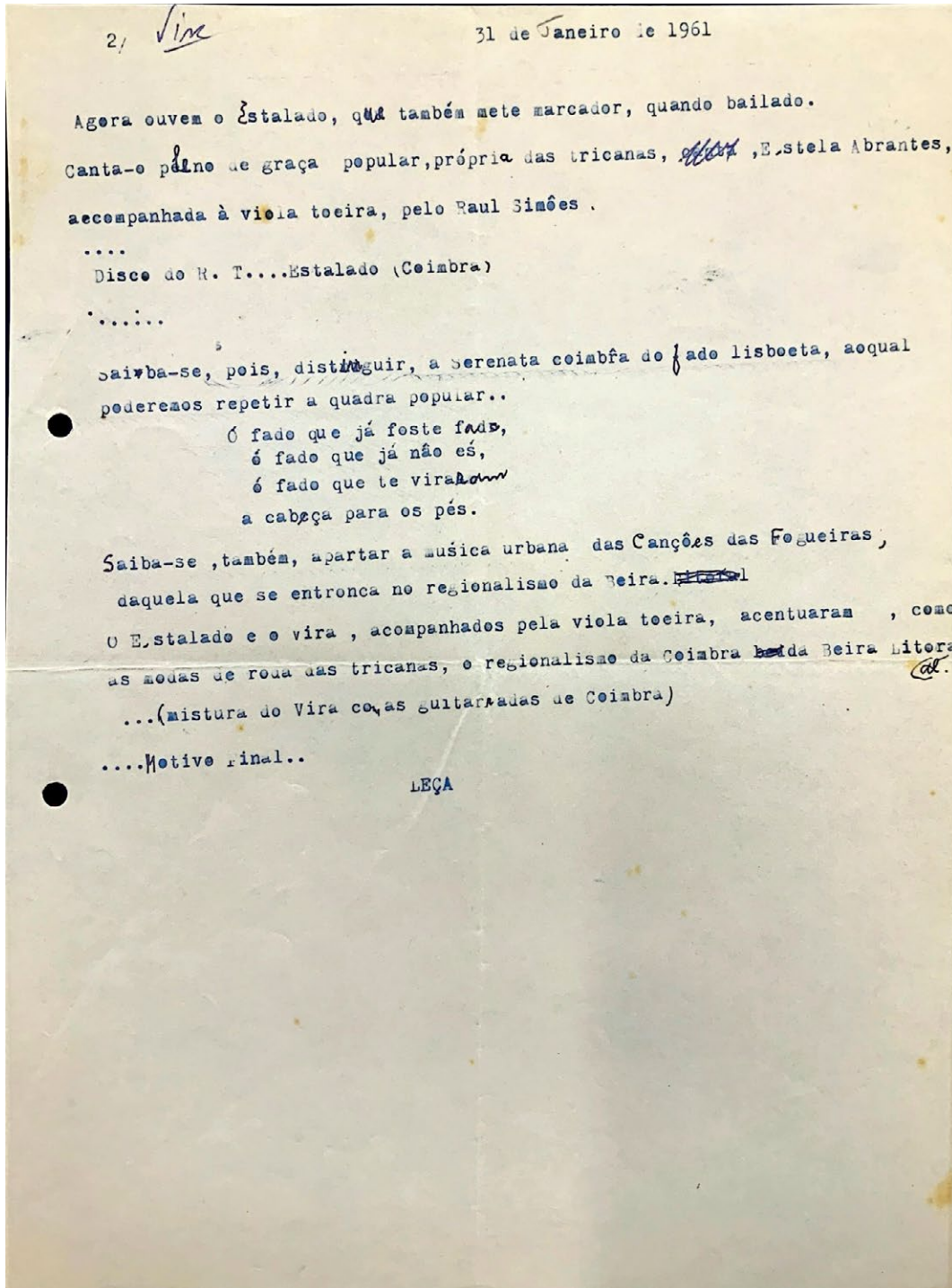


Figura 12.  
Guião do 192.º  
episódio  
do programa  
“Do Minho  
ao Algarve”,  
emitido a 31 de  
janeiro de 1961.

—  
Espólio  
Armando Leça,  
Biblioteca  
Nacional de  
Portugal,  
A.L./28/2.

////

→

Figura 13.  
Coimbra,  
“Viola toeira”,  
s.d. Fotografia  
gentilmente  
cedida por  
Rui de Freitas  
Lopes.



## Etnografia: mapeamento e caracterização da viola toeira

Raúl Simões continuou a ser, nos anos seguintes, a principal referência para folcloristas e etnógrafos, no que respeita ao toque da viola toeira. Entre 1960 e 1965, Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira levaram a cabo um levantamento de instrumentos musicais populares portugueses, enquadrado no plano de ação da Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e patrocinado pelo Serviço de Música da mesma Fundação. Os relatórios anuais dirigidos por Ernesto Veiga de Oliveira à diretora do Serviço de Música da FCG (a que tive a oportunidade de aceder nos Arquivos Gulbenkian) revelam as dificuldades na aquisição de uma viola toeira para a coleção que esta Fundação pretendia constituir. Veja-se, a título de exemplo, um excerto do “Relatório dos trabalhos efectuados em vista à organização de uma coleção e estudo dos instrumentos musicais populares portugueses por encargo da Fundação Calouste Gulbenkian”, datado de 16 de dezembro de 1961 (FCG/MUS00234):

Da toeira, porém – documentada num exemplar notabilíssimo do Museu Etnográfico de Coimbra – a despeito de uma procura minuciosa em que, de povoação em povoação e de casa em casa, exploramos todas as pistas entrevistadas, não conseguimos descobrir já nenhum exemplar; dispomos apesar disso de uma, que nos foi cedida para a projectada exposição dos instrumentos musicais pelo Exmo. Senhor Dr. Armando Simões, ilustre Presidente da Câmara Municipal de Gois, que possui outros instrumentos de grande valor etnográfico, e que tem feito estudos muito apreciáveis acerca do assunto.

Os esforços envidados por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira para adquirir um exemplar deste cordofone estenderam-se, inclusive, à publicação de uma série de cinco anúncios na secção de compras e ofertas do periódico local *Diário de Coimbra*, em maio de 1962.

Nos anos seguintes, os relatórios dirigidos à Fundação Calouste Gulbenkian manifestam a continuidade da impossibilidade de obter uma viola toeira. Já em abril de 1965, estes estudiosos deslocaram-se a Coimbra, ao serviço do Centro de Estudos de Etnologia (Pereira, *in* Oliveira 2000, 31). Visando adquirir uma viola toeira, “o único dos grandes instrumentos” (*ibid.*) ausente da coleção reunida nos anos anteriores, visitaram a oficina de Raúl Simões, sediada no Bairro de Santana. Nesta ocasião, a equipa liderada por Veiga de Oliveira comprou a Raúl Simões uma viola construída por Augusto Nunes dos Santos (1859-1915).

# COMPRAS

**GARRAFAS VAZIAS**, de espumantes e vinho do Porto, compra aos melhores preços, Lucio dos Santos Duante. Terreiro de Santo António telef. 23905. 13

**LIVROS** — Compro de toda a literatura, antigos ou modernos, grandes ou pequenas quantidades e trato do assunto em casa do cliente. Carta a este jornal ao n.º 320. 3022

**VIOLA TOEIRA** de 12 cordas, compra-se, mesmo em mau estado. Resposta a Ernesto Oliveira, rua da Pena, 81 — Porto. 3292

**MÁQUINA DE TRICOTAR**, usada. Preferência «Knittax». Compra Figueiredo & Martins, L.da — Apartado 8, telef. 97359 — Anadia. 3426

Figura 14. Anúncio publicado na edição do *Diário de Coimbra* de 21 de maio de 1962.



**Figura 15.** Raúl Simões. Coimbra, Bairro de Santana, 1965. Fotografia publicada no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Ernesto Veiga de Oliveira/ Fundação Calouste Gulbenkian, 1966).

Deste encontro com Raúl Simões resultaram dois curtos registos sonoros da viola toeira. Neles, este violeiro e tocador informou sobre a afinação (*lá, ré, sol, si, mi*, do grave para o agudo), deu a conhecer alguns pormenores construtivos (cravelhal em madeira e escala traçada) e demonstrou a “marcação do *Estalado*”, exemplificando as técnicas de rasgado, ponteadado e percussão no tampo harmónico da viola. Este conhecimento sobre as técnicas de execução da viola toeira transpareceu no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, publicado no ano seguinte:

O seu toque combina de certo modo o pontiado e o rasgado – a linha melódica essencial nas cordas agudas, muito em baixo, alternando com acordes de rasgado e até com pancadas secas na caixa, com os nós dos dedos, fazendo de percussivo (Oliveira 1966, 134).

Nesta obra, Raúl Simões foi descrito como “um último construtor e tocador de viola toeira” (Oliveira 1966, xix). Ernesto Veiga de Oliveira aplicou reiteradamente a designação *viola toeira* no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* sem, no entanto, esclarecer as razões que o levaram a adotar esta nomenclatura. Numa breve nota, este etnólogo remeteu para o livro *Música Popular Portuguesa*, de Armando Leça, recuperando o excerto da crónica de Octaviano de Sá transcrito no início deste subcapítulo (Oliveira 1966, 92).

Na obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Ernesto Veiga de Oliveira considerou a *viola toeira* um instrumento praticamente extinto, do qual subsistiam “raros exemplares e escassa memória” (Oliveira 1966, 131-134). Sustentando-se na observação de um pequeno número de violas construídas nas oficinas conimbricenses na segunda metade do século XIX e no início do século seguinte<sup>51</sup>, este etnólogo descreveu detalhadamente a *viola toeira*:

A viola toeira, da região coimbrã e de um modo geral da Beira Litoral – de que subsistem raros exemplares, e escassa memória – assemelha-se muito à braguesa na forma geral da caixa, do braço e do cravelhal; ela mostra no braço os dez trastos característicos, e, nos modelos do famoso José Rodrigues Bruno, “ao Paço do Conde”, tem o comprimento total de 86 cm, sendo 23 de cabeça, 23,5 de “braço” e 39,5 de caixa; esta mede 20 cm de largura no bojo superior, 14,5 na cinta, e 26 no bojo inferior, com alturas de 7,5 e 9,3 nos bojos superior e inferior respectivamente; e tem sempre uma boca oval deitada, com 8 x 4,5 cm (Oliveira 1966, 133-134).

Tal como Armando Leça que, na década de 1940, tinha estabelecido uma relação entre a *viola toeira* tocada nas fogueiras de São João e as *cordas toeiras* referidas no método *Nova Arte da Viola*, publicado em 1789 (Leça ca. 1947, 120), Veiga de Oliveira procurou inscrever este instrumento numa linhagem histórica, tomando como referência mais antiga (no contexto português) esse mesmo método. Na verdade, a intenção de enquadrar historicamente os instrumentos musicais populares portugueses, articulando os dados da sua investigação etnográfica com a revisão de bibliografia especializada e pesquisa em fontes históricas, transparece ao longo da obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Em várias passagens deste livro, Veiga de Oliveira estabeleceu

51. Ao longo do livro, Ernesto Veiga de Oliveira refere-se a apenas duas violas: uma construída em meados do século XIX na oficina do Paço do Conde pelo violeiro José Rodrigues Bruno e outra, que descreve como um instrumento “extremamente rústico, todo de pinho, apenas com o cavalete formando o habitual desenho” (Oliveira 1966, 133-134). Uma das imagens que complementam o livro retrata o violeiro Raúl Simões, com a viola construída por Augusto Nunes dos Santos (1858-1915) que lhe foi adquirida em abril de 1965 pela equipa de Veiga de Oliveira.

uma correlação entre as violas toeiras mapeadas e analisadas no âmbito do seu estudo e a viola a que Paixão Ribeiro dedicou o seu método, observando diversas similitudes:

A viola toeira, de Coimbra, mostra ainda o velho encordoamento de doze cordas em cinco ordens – as três primeiras de duas, as duas últimas de três – descrito em 1789 por Paixão Ribeiro (e que já no século XVI Juan Carlos Amat indica para a ‘guitarra’ desse tempo), e que explica as doze cravelhas apenas para dez cordas que aparecem em alguns casos de outras regiões (Oliveira 1966, 91-92).

Como dissemos, a viola descrita em 1789 por Manuel da Paixão Ribeiro na *Nova Arte da Viola*, era também de doze cravelhas, com um encordoamento – e de resto também a forma e afinação – correspondentes à da actual toeira coimbrã. Poder-se-ia por isso supor que era esse o encordoamento geral da nossa viola setecentista em todo o País, reduzido mais tarde por toda a parte, excepto Coimbra, para dez cordas, após a ulterior substituição das cordas triplas por duplas; assim se explicariam as actuais violas amarantinas, campaniças e braguesas de doze cravelhas e só dez cordas; e as actuais braguesas de dez cravelhas representariam a simplificação desse tipo geral setecentista [...] Paixão Ribeiro é de Coimbra e refere-se talvez à viola coimbrã do seu tempo, que se terá mantido inalterável até aos nossos dias (*idem*, 130).

Mas vimos que, ao contrário dos outros tipos, a toeira conserva o velho encordoamento de cinco ordens, com doze cordas, as três primeiras duplas, as duas últimas triplas, já mencionado por Paixão Ribeiro, que era de Coimbra – as primeiras e segundas ordens, de aço, as quartas e quintas, com bordão e duas em latão, a terceira com bordão e corda de aço. A sua afinação era, do agudo para o grave, mi-si-sol-ré-lá, já indicada também por Paixão Ribeiro (*idem*, 134).

Algumas das particularidades das violas estudadas em Coimbra por Veiga de Oliveira na década de 1960 são, na verdade, coincidentes com a informação que consta do método *Nova Arte da Viola*, de 1789. Refiro-me ao número de cravelhas e cordas, bem como à organização do encordoamento em cinco ordens (três duplas e duas triplas). A afinação descrita no método de Manoel da Paixão Ribeiro é também coincidente com a afinação da viola toeira de Raúl Simões, registada por Veiga de Oliveira em 1965 (*vd. acima*).

Como vimos, Veiga de Oliveira fez também corresponder a “forma” da viola toeira à viola de Paixão Ribeiro (Oliveira 1966, 130). Este paralelismo carece, todavia, de uma observação mais atenta: o instrumento graficamente representado na *Estampa* que complementa o método *Nova Arte da Viola* difere das violas toeiras em que Veiga de Oliveira baseou o seu estudo, designadamente ao nível do formato do cravelhal e dos contornos do tampo harmónico. Estas diferenças são facilmente observáveis nas figuras seguintes.



Escala 1.<sup>a</sup> Estampa I.

Lugar dos Signos na Viola.



As letras grandes denotão Signos Naturaes, e as pequenas Sustenidos.  
Os graves não tem Signal algum, e os agudos são os que tem o ponto diante,  
por onde differem dos outros. Dizem-se as direitas principiando-se de cima  
da pestana, e as arçbas principiando-se do duodecimo ponto.

Figura 16. Estampa do método *Nova Arte de Viola*, de Manuel da Paixão Ribeiro (1789).

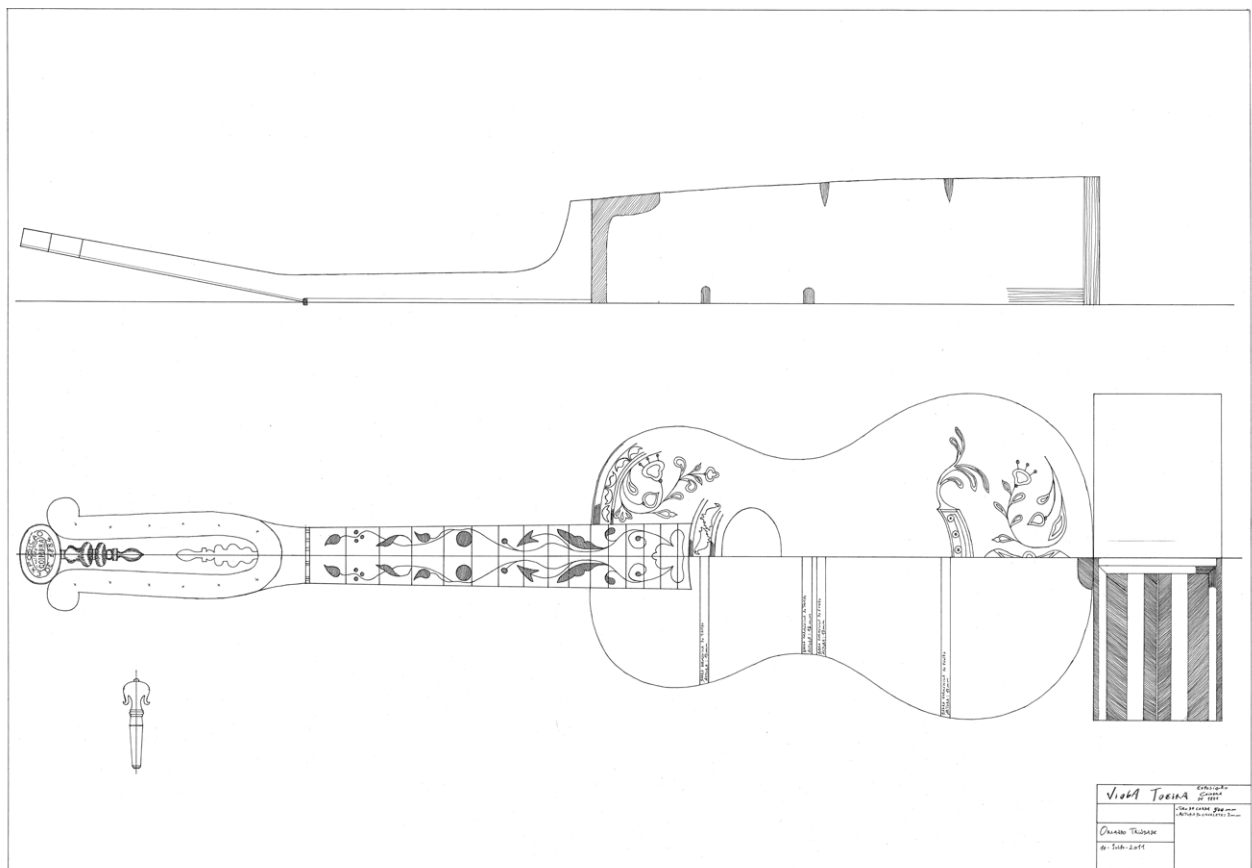


Figura 17. Recorte de desenho técnico da viola construída por Bento Martins Lobo para exibição na *Exposição Districtal de Coimbra* de 1884, da autoria de Orlando Trindade (2011).

Com efeito, enquanto a ilustração do método *Nova Arte de Viola* representa um instrumento com um cravelhal espatular, que alarga a partir da pestana em direção ao topo, a viola que serviu de base à descrição de Veiga de Oliveira é dotada de uma cabeça em forma de lira. Ademais, os contornos do tampo harmónico das violas referidas no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* diferem daqueles que figuram (parcialmente) na *Estampa* de Paixão Ribeiro, sendo mais próximos do perfil da *viola francesa*, ou *viola romântica* do século XVIII<sup>52</sup>.



*Pedro Caldeira Cabral: Características distintas da viola toeira*

*Pedro Caldeira Cabral: Acerca da documentação histórica sobre a viola do século XVIII e a sua relação com a viola toeira*

*Pedro Caldeira Cabral: Acerca da documentação histórica sobre a viola do século XVIII e a sua relação com a viola toeira*

52. Na entrevista que me concedeu, Pedro Caldeira Cabral considerou que a *Estampa* reproduzida no método de Manoel de Paixão Ribeiro remete “muito concordantemente” para o “padrão típico das violas portuguesas do século XVIII” (entr. Caldeira Cabral 2020). Confrontando as *violas toeiras* produzidas em Coimbra a partir da segunda metade do século XIX com as violas construídas no século XVIII por violeiros como António dos Santos Vieira, José do Rego Valente e Pedro Ferreira de Oliveira, este investigador salientou três transformações verificadas a partir de meados de oitocentos: a reformulação do cravelhal, que passou a ser construído em forma de lira, substituindo o habitual formato espatular das violas setecentistas; uma aproximação ao perfil da *viola francesa* (ou *viola romântica*), com um enfranque menos pronunciado do que o das violas do século XVIII; as modernizações ao nível do programa decorativo (*idem*). Caldeira Cabral relaciona estas transformações com a participação de violeiros portugueses em certames internacionais, potenciadores do conhecimento de técnicas e estéticas aplicadas em outros países, e destaca a influência de movimentos artísticos ao nível europeu, designadamente o *Arts and Crafts*, que irradiou a partir de Inglaterra, na segunda metade do século XIX e, já na transição para o século XX, o *Art Nouveau*, movimento marcado pelo predomínio de motivos florais e linhas curvilíneas, bem patentes em algumas das violas designadas *toeiras*, hoje conhecidas (*idem*).

Ao referir-se aos materiais das cordas da viola toeira, Ernesto Veiga de Oliveira estabeleceu também uma correlação com o método de 1789, inferindo a aplicação de cordas de aço e de latão (Oliveira 1966, 134). Como discuti no primeiro capítulo deste livro, Paixão Ribeiro sugere o encordoamento da viola “com arame”, como alternativa às então comuns cordas de tripa. No entanto, este autor apenas prescreve a utilização de carrinhos de arame “amarelo” e “branco” (Ribeiro 1789, 6), não explicitando quais as ligas metálicas utilizadas no fabrico das cordas.

Como acima referi, Veiga de Oliveira acedeu a um número reduzido de violas toeiras na sua passagem por Coimbra. Esta circunstância, assumida pelo próprio etnólogo quando refere a existência de “raros exemplares” deste instrumento (Oliveira 1966, 133), poderá ter propiciado generalizações. Aludindo às violas construídas por José Rodrigues Bruno na oficina do Paço do Conde, Veiga de Oliveira aponta que a viola toeira “tem sempre uma boca oval deitada” (*idem*, 134). Na maioria dos exemplares de *viola toeira* conhecidos, a abertura sonora no tampo harmónico tem, efetivamente, uma forma elíptica e uma orientação perpendicular às cordas. Ainda assim, o mapeamento recente de outras violas veio revelar a existência de violas com aberturas circulares, ou elípticas, mas com orientação paralela às cordas. É este o caso de uma viola saída das mãos de Joaquim Wladislau Bruno, na mesma época e na mesma oficina em que foi construído o exemplar estudado por Ernesto Veiga de Oliveira no Museu Machado de Castro, sinalizada na oficina de Fernando Meireles, em Coimbra. Em fevereiro de 2022, o construtor Orlando Trindade foi convidado a restaurar uma viola construída por Augusto Nunes dos Santos (datável do período entre 1888 e 1915), cuja abertura sonora é também em forma de elipse, com uma orientação paralela às cordas.

**Figura 18.**  
Pormenor da abertura sonora de uma viola construída depois de 1865 por Joaquim Wladislau Bruno na Oficina do Paço do Conde, em Coimbra, Oficina de Fernando Meireles.





O livro *Instrumentos Musicais Portugueses* (que conheceu duas reedições, em 1982 e 2000) afirmou-se como a principal referência neste domínio do conhecimento, tendo servido de base para o trabalho de vários estudiosos, nas décadas seguintes. Em muitos dos trabalhos publicados já no início do século XXI, a abertura sonora de forma elíptica é comumente apontada como uma das particularidades que distingue a viola toeira de outras violas de arame portuguesas (vd. por exemplo, Almeida 2002, 16; Almeida 2006, 117; Proença 2005, 142). Esta característica não é, contudo, exclusiva da viola toeira. A título de exemplo, Michel'Angelo Lambertini publicou uma gravura de uma “viola braguesa” com abertura elíptica horizontal (Lambertini 1920, 2410). Este formato de abertura sonora é também observável numa viola construída em 1876 pelo violeiro portuense José F. Sanhudo, descrita por Manuel Morais (2012, 658-659). Em setembro de 2021, tive oportunidade de observar, na oficina de Orlando Trindade, uma viola braguesa construída em 1860 na cidade do Porto, pelo mesmo violeiro, igualmente com abertura sonora elítica (entr. Orlando Trindade, 2021b). Note-se que o próprio Ernesto Veiga de Oliveira incluiu, no seu estudo, a imagem de uma viola braguesa com esta particularidade.

**Figura 19.** Pormenor da abertura sonora de uma viola construída entre 1888 e 1915 por Augusto Nunes dos Santos na Oficina da Rua Direita, em Coimbra. Vidais, Caldas da Rainha, Oficina de Orlando Trindade.



**Figura 20.** Duas violas de arame portuguesas, com abertura sonora elíptica: sobre a banca de trabalho, um exemplar construído em Coimbra (ca. 1900), por Augusto Nunes dos Santos; na vertical, uma viola construída no Porto, por Francisco Sanhudo, em 1860. Vidais, Caldas da Rainha, oficina de Orlando Trindade.

Como acima referi, Ernesto Veiga de Oliveira tomou a viola toeira como um cordofone “praticamente extinto” (Oliveira 1966, 131). Relativamente aos contextos de produção musical, recorreu aos trabalhos de António Augusto Gonçalves (1872), Borges de Figueiredo (1886), Alberto Pimentel (1904), Octaviano Sá (1942) e Armando Leça (ca. 1947), para concluir que:

No centro litoral e terras do Mondego, e nomeadamente em Coimbra, os conjuntos que como as rusgas minhotas acompanham os mesmos géneros musicais mais ligeiros tinham como instrumento principal, de modo paralelo, um terceiro tipo de viola popular, de cinco ordens de cordas de «arame» — a viola toeira — hoje praticamente desaparecida, mas que, ainda no último quartel do século XIX, antes do triunfo da guitarra, era usada pelos próprios estudantes nas suas serenatas e cantares, e sobretudo, até há poucas dezenas de anos, pelas gentes rurais das redondezas, a acompanhar as suas danças e cantares profanos e festivos, amorosos e desafios, nomeadamente na quadra de S. João, em que acorriam à cidade, junto às fogueiras; com ela viam-se outros instrumentos por vezes sem carácter local: violões e guitarras, flautas, pandeiros e ferrinhos, e, em épocas mais recentes, a harmónica. Aparecia também o cavaquinho, que parece ali ter tido outrora considerável favor, ao lado da viola, igualmente entre o povo e nas «serenatas» da Academia, sendo muito numerosas as referências a ele — sob o nome de machinho — que se fazem na *Macarronea*. Extinta a viola — e o cavaquinho —, subsistem apenas, em seu lugar, esses instrumentos menos característicos (que vão sendo substituídos pelas harmónicas e concertinas, ali chamadas também sanfonas) aos quais em certos casos se acrescentam formas peculiares” (Oliveira 1966, 67-68).

Como desenvolverei no próximo capítulo, o estudo de Veiga de Oliveira estabeleceu, nas décadas seguintes, as bases para o revivalismo dos processos construtivos da viola toeira.

3.



# Revivalismos

## Dinâmicas de revivalismo no pós-25 de Abril

Nas últimas décadas do século XX as autarquias portuguesas passaram a dispor de dotações crescentes no Orçamento do Estado. Segundo Idalina Conde, a progressiva autonomia financeira dos órgãos de poder local abriu caminho a uma tendência de descentralização cultural de iniciativa autárquica (Conde 2003, 64). De acordo com esta socióloga, o suporte financeiro das autarquias concretizou a intenção de constituir, “nas margens da periferia ou quase-periferia, campos culturais locais entrecruzando os seus agentes e recursos [...] com a translocalidade dos chegados por circuitos de difusão e itinerância” (*idem, ibidem*).

Foi neste quadro que, no final da década de 1970, a Câmara Municipal de Coimbra, por intermédio dos Serviços Municipais de Turismo (SMT)<sup>53</sup>, assumiu um conjunto de iniciativas dirigidas para a valorização e divulgação da cultura local, em domínios como a história da cidade, o artesanato, o “Fado de Coimbra”<sup>54</sup> e a etnografia e folclore<sup>55</sup>. Neste último domínio, os SMT concorreram para a revivificação de festividades locais como a Romaria do Espírito Santo, por meio da concessão de apoios monetários à Junta de Freguesia de Santo António dos Olivais e da promoção de atuações de ranchos folclóricos (AHMC, Ata CMT 13/02/1978) e as Fogueiras de São João, através da colaboração em eventos como a “Noite de Coimbra”, realizada em junho de 1978<sup>56</sup>.

53. Em 1987 esta estrutura municipal passou a designar-se Departamento de Cultura, Desporto e Turismo.

54. No âmbito do “Fado de Coimbra”, os SMT apoiaram a edição de livros e registos fonográficos e organizaram eventos como exposições e concursos. No que respeita à transmissão do conhecimento, este organismo levou a cabo vários seminários, cursos de guitarra de Coimbra e instituiu a Escola de Fado de Coimbra, que esteve em atividade no Edifício Chiado entre 1979 e 1981, sob a coordenação de Jorge Gomes e Fernando Monteiro.

55. Para uma lista mais pormenorizada das iniciativas promovidas por este organismo municipal entre 1978 e 1989, *vd.* Costa 2015.

56. A participação dos SMT neste evento consistiu na promoção de um concurso de mandadores, “avivando assim uma tradição que está extinta” (AHMC, Ata CMT 22/05/1978, 2). Esta dinâmica de revivalismo das *Fogueiras* prolongou-se ao longo da década de 1980, envolvendo diversas entidades, nomeadamente Centros de Dia (1981), o Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra, com a colaboração dos Serviços Culturais da CMC e do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro (1986) e o Grupo Folclórico de Coimbra (orientado por Nelson Correia Borges), com apoio da Junta de Freguesia da Sé Nova (1987). Na década de 1990, as *Fogueiras* aconteceram em vários lugares da cidade e contaram com a participação de agrupamentos como o Grupo de Cordas e Cantares de Coimbra e o Grupo de Música Tradicional do Coro dos Professores de Coimbra (*vd.* Correia 2007, 188-193).

No início da década de 1980, este impulso revivalista estender-se-ia à viola toeira, como adiante desenvolverei.

Uma das atribuições dos Serviços Municipais de Turismo foi a concessão de apoios financeiros aos agrupamentos de folclore do concelho de Coimbra, cuja atividade foi perspectivada como um “veículo da necessária promoção turística da região Centro” (AHMC, Ata CMT 13/02/1978). Nos anos que se seguiram à implantação do regime democrático, a profusão de pedidos de apoio por parte dos cerca de 30 grupos folclóricos sediados no concelho de Coimbra<sup>57</sup> tornou evidente a necessidade de definir critérios para a atribuição de subsídios a estes agrupamentos. Segundo António Rodrigues Costa, o modelo de financiamento que vigorava no final da década de 1970 premiava os grupos folclóricos consoante a quantidade das exibições realizadas, em detrimento da respetiva qualidade (Costa 1987, 38). Em 1977, no desempenho de funções enquanto chefe dos Serviços Municipais de Turismo da Câmara Municipal de Coimbra, Rodrigues Costa viu declinada uma proposta de permuta entre um dos grupos folclóricos do concelho e um grupo estrangeiro, que alegou a “falta de qualidade e verdade” dos agrupamentos conimbricenses (*idem, ibidem*).

Visando impulsionar “o estudo, a valorização e a definição duma política de folclore” no concelho de Coimbra (s.a. 1978b, 1 e 4), os Serviços Municipais de Turismo organizaram o *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo*, que decorreu nos dias 7 e 8 de janeiro de 1978, num dos salões contíguos ao edifício das Piscinas Municipais de Coimbra (s.a. 1978a; s.a. 1978b; s.a. 1978h). Este seminário, para o qual foram convidados os dirigentes e demais elementos dos agrupamentos folclóricos concelhios, contou com intervenções de oradores “de reconhecida competência no campo da Etnografia” (Costa 1987, 39), entre os quais Henrique Gouveia (Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), Francisco Faria (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), António Pinho Brojo (intérprete do fado de Coimbra), Tomás Ribas, Eugénio Lapa Carneiro (Museu de Arte Popular de Lisboa), Augusto Gomes dos Santos (Federação do Folclore Português) e Rui Manuel Aguiar Seabra da Cruz (Grupo “O Cancioneiro de Águeda”) (s.a. 1978 a, 5; s.a. 1978b, 1 e 4; s.a. 1978c, 5)<sup>58</sup>. Segundo António Rodrigues Costa, este fórum contou também com a participação de Nelson Correia Borges e Manuel Louzã Henriques, médico psiquiatra que, desde a década de 1960, vinha colecionando instrumentos musicais populares portugueses (António Rodrigues Costa, com. pess., 31 de julho de 2020).

57. As atas das reuniões da Comissão Municipal de Turismo realizadas nos anos que se seguiram ao 25 de Abril espelham também o número crescente de requisições de subsídios por parte de Juntas de Freguesia e Comissões de Festas, para o pagamento de despesas relativas à apresentação de agrupamentos folclóricos em festas e romarias.

58. O programa do *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo* incluiu as seguintes palestras: “Etnologia e Folclore como meio de divulgação de uma cultura” (Henrique Gouveia), “A Música Popular Portuguesa” (Francisco Faria), “O fado de Coimbra. Sua presença no Folclore coimbrão” (António Pinho Brojo), “Projeto de uma definição e valorização de uma política de Folclore” (Tomás Ribas), “Ranchos Folclóricos. Questões que convém esclarecer preliminarmente” (Eugénio Carneiro), “Federação do Folclore Português: uma luta pela defesa da genuidade do Folclore Português” (Augusto Santos) e “O Cancioneiro de Águeda: uma experiência na recolha e salvaguarda do Folclore Português” (Rui Aguiar Cruz). O seminário terminou com uma exibição comentada do grupo “O Cancioneiro de Águeda” (s.a. 1978a, 5; s.a. 1978b, 1 e 4; s.a. 1978c, 5).



Figuras 21 e 22. Recortes dos jornais *Diário de Coimbra* e *O Despertar* (5 e 6 de janeiro de 1978).

Uma das repercussões<sup>59</sup> mais significativas deste Seminário, amplamente divulgado pela imprensa periódica local, foi o estabelecimento da Comissão de Análise do Folclore de Coimbra (CAFC), um órgão consultivo nomeado pela Câmara Municipal, que passou a assessorar os Serviços Municipais de Turismo nas deliberações sobre a atribuição de apoios aos agrupamentos folclóricos concelhios. Esta comissão foi “constituída por pessoas ligadas a assuntos etnológicos” (AHMC, Ata CMT 13/02/1978, 2), nomeadamente académicos vinculados à Faculdade de Letras e ao Museu Antropológico da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, um representante da Federação do Folclore Português (fundada em 1977), um membro designado pelos agrupamentos folclóricos do concelho de Coimbra e um representante da Associação do Folclore da Região de Coimbra, ou dos grupos concelhios, caso esta associação não viesse a ser constituída<sup>60</sup> (Costa 1987, 41).

Partindo das conclusões do *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo*, a Comissão Municipal de Turismo delineou um plano de ação denominado *Esquema de apoio ao Folclore da Região de Coimbra*, o qual mereceu a aprovação da Câmara Municipal (Costa 1987, 39). A implementação deste plano sustentou-se em pareceres emitidos pela Comissão de Análise do Folclore de Coimbra.

Numa comunicação apresentada ao II Congresso Nacional da Federação do Folclore Português, realizado em Coimbra em setembro de 1979, António Rodrigues Costa explicitou as orientações que, desde o ano anterior, regulavam a concessão de subsídios autárquicos aos agrupamentos folclóricos do concelho de Coimbra<sup>61</sup>. As normas então aprovadas estabeleceram que o apoio municipal a estes agrupamentos consistiria na comparticipação à aquisição e reprodução “de trajes recolhidos na Região de Coimbra” e de “instrumentos que tivessem sido habitualmente utilizados nas tocatas da Região”, na atribuição de sub-

59. O plano de ação delineado no *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo* compreendeu (1) a programação, pela Câmara Municipal, de “exibições periódicas de ranchos folclóricos do concelho”, “na época de maior afluxo turístico”, (2) o estabelecimento de “estímulos especiais” aos ranchos que viessem a desenvolver trabalhos de pesquisa de “elementos de cultura tradicional do concelho”, em articulação com entidades como o Museu de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, a Junta Central das Casas do Povo e os Serviços Municipais de Turismo, (3) a instituição de uma associação constituída pelos agrupamentos de folclore da região de Coimbra, que funcionaria como “elo de ligação” com a Federação do Folclore Português e (4) o empreendimento de esforços no sentido da manutenção do “rigor” dos trajes e dos instrumentos musicais empregados pelos grupos, nas suas apresentações públicas. Os participantes no seminário aprovaram também um conjunto de recomendações a vários órgãos governamentais (s.a. 1978h, 13). Para além destas conclusões, um artigo publicado pelos SMT num dos principais jornais da cidade destacou a necessidade de alterar a política de financiamento municipal aos Ranchos Folclóricos, e assinalou a intenção de nomear uma comissão independente, com a incumbência de “proporcionar materiais necessários aos trabalhos de reconstituição folclórica aos ranchos que demonstrem ter possibilidades de um mínimo de autenticidade” (s.a. 1978d, 1 e 9).

60. Da Comissão de Análise do Folclore de Coimbra (CAFC) fizeram parte figuras como Henrique Gouveia (Museu Antropológico da Faculdade de Ciências e Tecnologia), Pedro Dias (Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras), mais tarde substituído por Nelson Correia Borges, Francisco Faria (professor de História da Música na Faculdade de Letras), Rui Aguiar (membro do Grupo Típico “O Cancioneiro de Águeda”, em representação da Federação do Folclore Português) e Saúl Vaio, compositor e ensaiador designado pelos agrupamentos do concelho de Coimbra. A CAFC contou também com o contributo de Monsenhor Nunes Pereira, um dos fundadores do MAC - Movimento Artístico de Coimbra (António José Gabriel, com. pess., 30 de julho e 16 de novembro de 2020; António Rodrigues Costa, com. pess., 31 de julho e 11 de novembro de 2020).

61. Nos orçamentos da Zona de Turismo de 1978 e 1979 foram inscritos 300.000\$00 na rubrica “Promoção e Defesa do Folclore” (Costa 1987, 41).

sídios aos grupos cujas apresentações públicas ocorressem “fora do distrito de Coimbra” ou “no estrangeiro” e na promoção de permutas entre grupos (Costa 1987, 39-40). O acesso a estes apoios passou a ser restrito aos grupos reconhecidos pela Comissão de Análise do Folclore de Coimbra como detentores de “interesse folclórico”. A definição de “agrupamento com interesse folclórico” elaborada por esta Comissão estabelecia que:

Agrupamento com interesse folclórico será aquele que tenha por objectivos a pesquisa, preservação e difusão social de aspectos do Folclore e Ergologia da Região de Coimbra, ou, de outra forma, aquele que, respeitando o Folclore (costumes, lendas e tradições) da região em que Coimbra se insere, com particular relevo para as danças típicas de Coimbra, e seu termo, reproduza com qualidade mínima de execução coreográfica e musical, danças, cantares e tocatas (estas constituídas nomeadamente por concertina ou acordeão, flautas, violão, viola toeira, cavaquinho de madeira, bombo e instrumentos de ritmo), bem como os trajes e instrumentos utilizados em trabalhos artesanais, recolhidos junto do Povo da Região (Costa 1987, 41).

Definidos os critérios de qualificação dos grupos com “interesse folclórico”, a Comissão Municipal de Turismo promoveu, nos meses seguintes, palestras, reuniões e cursos de formação dirigidos a dirigentes, ensaiadores e representantes dos grupos etnográficos e folclóricos do concelho de Coimbra<sup>62</sup>. A estas ações seguiu-se um processo de seleção, por meio da aplicação de um inquérito (que visou avaliar a adequação dos repertórios, dos instrumentos incluídos nas tocatas e dos trajes e acessórios utilizados nas exibições dos grupos) e da apreciação de apresentações privadas perante os membros da Comissão de Análise do Folclore de Coimbra (Costa 1987, 41-2). Em resultado desta avaliação, apenas quatro dos cerca de 30 agrupamentos folclóricos existentes no concelho de Coimbra em 1979 viram reconhecido o seu “interesse folclórico” (*idem*, 42). Nos anos seguintes, a CAFC deu continuidade a este trabalho de acompanhamento e avaliação, alargando a qualificação de “interesse folclórico” a cerca de uma dezena de grupos<sup>63</sup>.

---

62. Logo em fevereiro de 1978, decorreram palestras com Pedro Dias, do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras (s.a. 1978f, 3) e Henrique Gouveia, do Museu e Laboratório Antropológico da Faculdade de Ciências e Tecnologia (s.a. 1978e; s.a. 1978g). Em novembro, a Comissão Municipal de Turismo e a Federação do Folclore Português promoveram um *Curso de reciclagem e formação acelerada de orientadores dos Ranchos Folclóricos*, que decorreu em Coimbra (AHMC, Ata CMT 23/10/1978; Costa 1987, 43). Este curso contou com a intervenção de figuras como Alcides Simões, Joaquim de Carvalho, Francisco Faria, Augusto Barreiros, Arlindo de Magalhães, Dialino Esteves, Mota Leite, Augusto Gomes dos Santos, Fernando Vitorino de Sousa e Manuel Chaves e Castro (s.a. 1978i).

63. António José Gabriel que, na sequência do *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo*, liderou o processo de qualificação do Grupo Folclórico e Etnográfico de Arzila como “agrupamento com interesse folclórico”, indicou-me o nome de alguns dos grupos que, no início da década de 1980, tinham obtido esta distinção: Grupo Folclórico da Casa do Povo de Ceira, Grupo Folclórico Camponeses do Mondego (Ribeira de Frades), Grupo Folclórico de Bordalo, Grupo Regional de Danças e Cantares do Mondego (Fala), Grupo Etnográfico da Casa do Povo de Souzelas, Rancho Típico de Vila Nova (Cernache) e Rancho Típico da Palheira (Assafarge). O Grupo Folclórico e Etnográfico de Arzila alcançou esta classificação em 1981 (António José Gabriel, com. pess., 30 de julho de 2020).

## O projeto de “recuperação da viola toeira coimbrã” no contexto das políticas culturais locais

Uma das conclusões aprovadas em 1978 pelos participantes no *Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e seu termo* destacava a necessidade de preservar os “instrumentos característicos” nas exposições públicas dos grupos folclóricos (s.a. 1978d, 9; s.a. 1978h, 13). Figuras como o médico Manuel Louzã Henriques e os professores universitários Francisco Faria e Nelson Correia Borges defenderam, neste seminário, uma seleção mais criteriosa do instrumental das tocatas dos agrupamentos de folclore do concelho de Coimbra, apelando à revitalização da viola toeira (António Rodrigues Costa, com. pess., 31 de julho de 2020). Como vimos, a definição de “agrupamento com interesse folclórico” elaborada pela Comissão de Análise do Folclore de Coimbra assinalava a viola toeira como um dos instrumentos musicais que deveriam integrar as tocatas dos grupos da região de Coimbra (Costa 1987, 41).

Os testemunhos recolhidos durante o trabalho de campo deixam antever que este instrumento estava ausente das tocatas dos agrupamentos conimbricenses há já várias décadas. Na entrevista que me concedeu, Jorge Gomes<sup>64</sup> afirmou que o único tocador de viola toeira ativo em Coimbra em meados da década de 1950 era Raúl Simões (entr. Jorge Gomes 2020). A escassez de tocadores de viola toeira foi igualmente observada por Manuel Louzã Henriques, que iniciara a sua coleção de instrumentos musicais na década de 1960. Numa entrevista ao seu filho, Luís Henriques, este colecionador, referiu que:

[...] em Coimbra, o único homem que eu vi tocar a viola toeira coimbrã era o Raúl Simões, que também as construía. Mas já ninguém ou pouca gente as comprava. Já não comprei nenhuma. E o homem já estava velho” (Henriques 2012, 53).

Esta ideia foi corroborada pelo etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira que, no índice dos tocadores anexo à primeira edição do livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, referenciou Raúl Simões (à época, com 75 anos de idade) como “um último construtor e tocador da viola toeira” (Oliveira 1966, xix). A terceira edição desta obra, publicada em 2000, incluiu um texto da autoria de Benjamim Pereira que, aludindo ao ano de 1965, se referiu a Raúl Simões como um “antigo construtor e exímio tocador”:

64. Jorge Gomes (n. Coimbra, 1941) destaca-se enquanto intérprete e, sobretudo, como professor de guitarra portuguesa. A partir do final da década de 1960, dedicou-se ao ensino deste instrumento, inicialmente a título particular e, depois, em organismos como o Centro de Apoio à Juventude, a Associação Cristã da Mocidade (1974), a Escola do Chiado (1979-1981) e a Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra (desde 1982), tendo colaborado também com a Tuna Académica da Universidade de Coimbra e com vários grupos folclóricos do concelho de Coimbra. Entre 1963 e 1967 foi mobilizado para a Guerra Colonial. De regresso a Coimbra, conciliou a frequência do curso de História na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra com um trabalho numa agência de viagens que funcionava nas instalações do posto de turismo de Coimbra. Nesta circunstância, conviveu com músicos e dirigentes dos agrupamentos folclóricos, com os quais trocou impressões sobre os repertórios por eles praticados e os instrumentos que constituíam as suas tocatas (entr. Jorge Gomes, 2020).

Em 1965 não realizámos prospecções especiais de recolha de instrumentos; mas aproveitámos todas as saídas e trabalhos de campo que levámos a efeito por conta do Centro de Estudos de Etnologia para completarmos, nas zonas percorridas, aquele objectivo. De passagem por terras de Coimbra, em Abril, tivemos a inesperada sorte de encontrar, finalmente, a viola toeira, o único dos grandes instrumentos que faltava na nossa colecção. O seu possuidor, Raul Simões, antigo construtor e exímio tocador, não se queria desfazer do instrumento, mas acabou por ceder às nossas instâncias (Oliveira 2000, 31).

Reportando-se aos anos que se seguiram ao 25 de Abril, Jorge Gomes referiu que a maioria dos tocadores e dos dirigentes dos grupos folclóricos de Coimbra não tinha sequer memória deste instrumento (entr. Jorge Gomes 2020). Foi neste contexto que, no início da década de 1980, os Serviços Municipais de Turismo (SMT), assessorados pela Comissão de Análise do Folclore de Coimbra, esboçaram um plano de “recuperação da viola toeira” (s.a. 1983a, 4). De acordo com as informações que me foram transmitidas por António Rodrigues Costa que, à época, liderava os SMT, este projeto visou os dotar os grupos “com interesse folclórico” de uma viola toeira propiciando, assim, o ressurgimento deste cordofone nas respetivas tocatas (António Rodrigues Costa, com. pess., 24 de julho de 2020).

O projeto iniciou-se com a aquisição, em 1982, do espólio da oficina do violeiro Raúl Simões, falecido no ano anterior (s.a. 1983a, 4). Nesse mesmo ano, com o patrocínio do Instituto do Património Cultural (AHMC, Ata da Câmara Municipal de Coimbra, 10 de maio de 1983), os SMT encomendaram ao músico e construtor Luís Filipe Roxo<sup>65</sup> dez violas toeiras. Na manufatura destas violas, Luís Filipe Roxo apoiou-se em informações recolhidas por Nelson Correia Borges, docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, membro da Comissão de Análise do Folclore de Coimbra e figura de proa na defesa da revivificação de práticas musicais populares desta cidade (António Rodrigues Costa, com. pess., 24 de julho de 2020).

65. Luís Filipe Roxo Ferreira (1940-2015) foi professor do ensino preparatório e professor de guitarra clássica. Frequentou o Conservatório Nacional de Lisboa, onde estudou com os professores Emilio Pujol (guitarra hispânica) e Cecília Borba (harpa). Lecionou na escola de guitarra clássica de Duarte Costa e no Conservatório Regional de Coimbra. Como instrumentista, integrou o Quarteto de Guitarras de Coimbra e o Grupo “Raízes de Coimbra” (Nunes 2015c). Entre o final dos anos 1970 e o início da década seguinte dedicou-se à construção de cordofones (Nunes [em preparação], 187), numa dependência da sua casa, situada no Bairro Norton de Matos, em Coimbra.



**Figuras 23 e 24.** Processo de construção de violas toeiras encomendadas pelos Serviços Municipais de Turismo de Coimbra para entrega aos grupos folclóricos. Oficina de Luís Filipe Roxo Ferreira, 1981. Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra.



Em maio de 1983, sete dessas violas foram entregues a outros tantos grupos folclóricos do concelho de Coimbra (s.a. 1983b, 4). Este projeto de iniciativa autárquica estendeu-se à organização de um “curso de iniciação à viola toeira”, lecionado por Luís Filipe Roxo (*idem*).

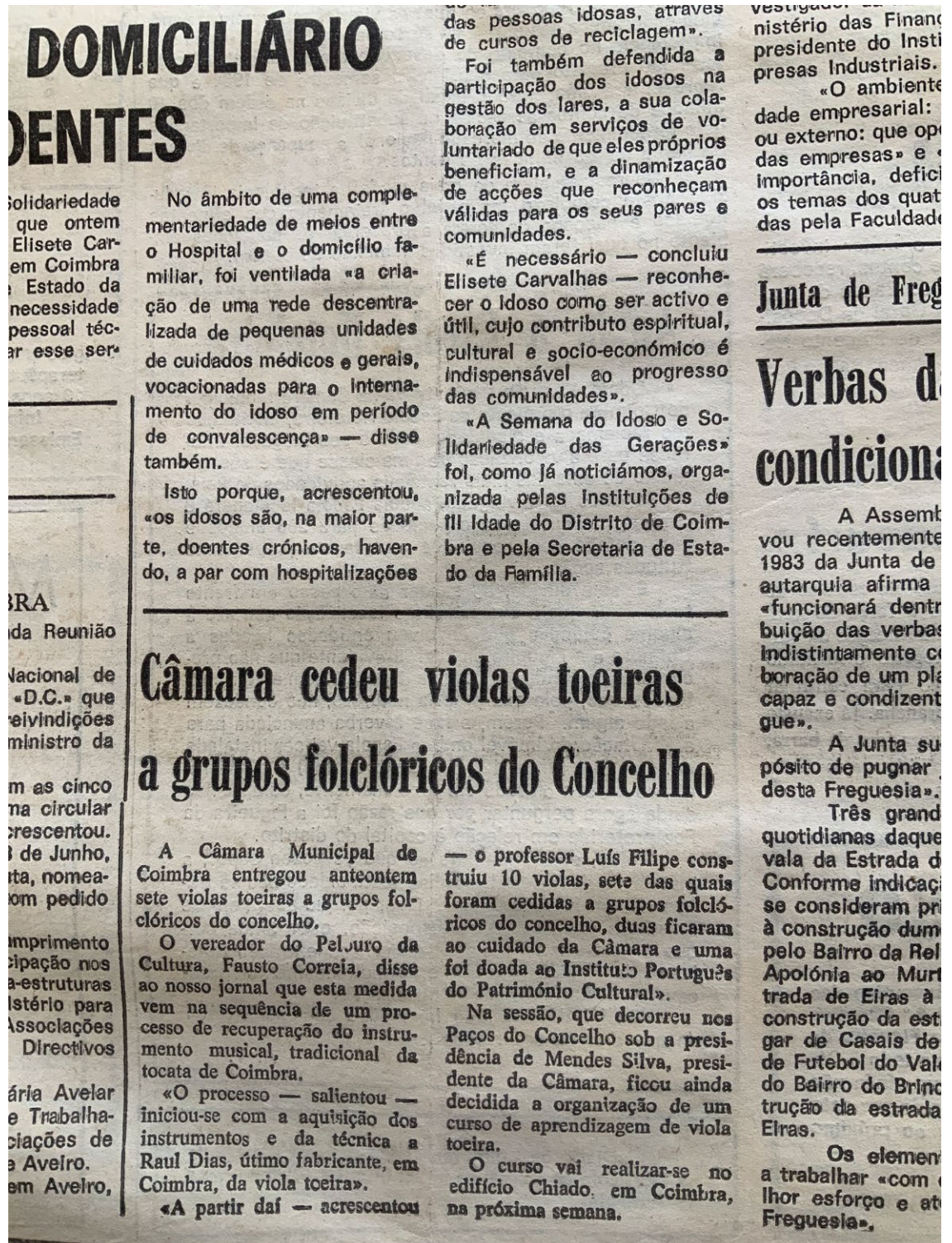


Figura 25. Recorte da edição do *Diário de Coimbra* de 9 de maio de 1983.

Um dos agrupamentos contemplados com uma viola toeira foi o Grupo Folclórico e Etnográfico de Arzila. Segundo António José Gabriel, diretor deste grupo, as sessões de formação promovidas pelos SMT no seguimento do seminário de 1978 e o diálogo com os membros da Comissão de Análise do Folclore de Coimbra proporcionaram a partilha de conhecimentos entre académicos, dirigentes, ensaiadores e membros dos grupos folclóricos (com. pess., 30 de julho de 2020). De acordo com este dirigente associativo, a atribuição das violas toeiras aos grupos foi precedida de algumas ações de esclarecimento organizadas pelos SMT. As informações transmitidas aos grupos basearam-se sobretudo no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Ernesto Veiga de Oliveira (*idem*).



**Figura 26.** Grupo Folclórico e Etnográfico de Arzila (GFEA). Lisboa, Estufa Fria, meados da década de 1980. Na última fila (quinto elemento, da direita para a esquerda), um membro da tocata do GFEA segura uma das violas toeiras construídas por Luís Filipe Roxo Ferreira, em 1982. Fotografia gentilmente cedida por António José Gabriel, Presidente da Direção do GFEA.



Em retrospectiva, António José Gabriel referiu que este livro (que alcançou particular notoriedade aquando da sua segunda edição, em 1982) contribuiu para “sensibilizar” os elementos dos grupos folclóricos para a valorização e recuperação dos instrumentos populares portugueses (*idem*). António Gabriel acrescentou que a *Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses* inaugurada em Coimbra em maio de 1985, no âmbito das *IV Jornadas de Cultura Popular do GEFAC - Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra*<sup>66</sup>, bem como os colóquios e debates inseridos nestes encontros, que contaram com a participação de figuras como Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira e Manuel Louzã Henriques, configuraram igualmente uma valiosa oportunidade de aprofundar conhecimentos sobre esta matéria (com. pess., 16 de novembro de 2020).



**Figura 27.** Inauguração da *Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Coimbra, Edifício Chiado, 3 de maio de 1985. Arquivo do GEFAC.

66. Esta exposição, inaugurada no dia 3 de maio de 1986, foi organizada em parceria com o Museu Nacional de Etnologia e a Câmara Municipal de Coimbra e esteve patente no Edifício Chiado.



**Figura 28.** Espetáculo e Debate “Folclore e Contrafacção”. Da esquerda para a direita: Armando Santos, [António Maria] Mourinho, Manuel Louzã Henriques (moderador) e Ernesto Veiga de Oliveira.

Coimbra, instalações da ACM, 6 de Maio de 1985. Arquivo do GEFAC.

Os esforços envidados pelo município tendo em vista a introdução da viola toeira nas representações do folclore em Coimbra não alcançaram, todavia, o sucesso esperado: as violas entregues aos grupos revelaram algumas insuficiências no que respeita à sua afinação e, inclusive, à resistência dos atadilhos, que não suportavam a tensão do encordoamento (entr. Jorge Gomes 2020; entr. António José Gabriel 2021)<sup>67</sup>. Após analisar uma dessas violas, Fernando Meireles<sup>68</sup> relacionou as referidas insuficiências com a inadequação das dimensões e do ponto de colocação do cavalete fixo e com a respetiva colagem com colas sintéticas (entr. Fernando Meireles 2021).

67. Não obstante estas insuficiências, António José Gabriel considerou o projeto de “recuperação” da viola toeira uma “boa experiência”, na medida em que contribuiu para que os membros dos agrupamentos de folclore passassem a ser mais criteriosos na escolha e aquisição dos instrumentos musicais para as respetivas tocatas (com. pess., 30 de julho de 2020).

68. Este construtor identificou também algumas discrepâncias relativamente às particularidades construtivas da viola toeira, ao nível da volumetria da caixa de ressonância, da espessura e acabamento do tampo e das ilhargas, da construção do braço e da seleção de matérias-primas (entr. Fernando Meireles 2021). Agradeço ao Rancho Típico da Palheira (Assafarge, Coimbra) o empréstimo da sua viola toeira, sem o qual esta análise não teria sido possível.

Pelo exposto, a viola toeira continuou, nos anos seguintes, ausente das tocatas da maioria dos grupos de folclore do concelho de Coimbra. O diminuto êxito desta iniciativa autárquica fez sobressair uma descontinuidade na cadeia de transmissão de conhecimentos sobre as especificidades da viola toeira e respetivas técnicas construtivas. Raúl Simões que, como vimos, fora descrito como “um último construtor da viola toeira” (Oliveira 1966, xix) falecera em 1981 sem sucessor no ofício, deixando em suspenso uma *linhagem* de violeiros tecida nas oficinas da cidade pelo menos desde meados de oitocentos.

## O revivalismo dos processos construtivos, na segunda metade da década de 1980

O projeto de “recuperação” da viola toeira promovido pelo Município de Coimbra estimulou a troca de impressões entre músicos e diretores de grupos folclóricos e contribuiu para gerar uma dinâmica de revivalismo da construção da viola toeira.

Os indivíduos dos grupos folclóricos ficaram um bocado... um bocado desiludidos [...] na altura em que aquilo aconteceu, em que aquilo *pfã*... veio tudo por água abaixo, eles falaram comigo. Eu falei também com eles! Porque eu queria saber porque é que foi. *Não é possível, então aquilo desprende-se tudo, pá? Não pode ser, aqui há gato!* E havia. Havia, porque aquilo não foi feito, realmente, com... se o Raúl Simões estivesse vivo tinha feito aquilo lindamente. Ah! Nas calmas!... (entr. Jorge Gomes, 2020).

Em meados da década de 1980, o guitarrista e professor Jorge Gomes consultou vários construtores de cordofones, com o objetivo de encomendar e adquirir uma viola toeira (entr. Jorge Gomes, 2020). Ao constatar que nenhum dos violeiros indagados detinha experiência na construção deste instrumento, este músico iniciou um processo de autoaprendizagem na construção de violas toeiras. Após uma tentativa (frustrada) de aceder a uma viola construída em meados do século XIX na oficina dos irmãos Bruno (que, à época, integrava a coleção do Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra), Jorge Gomes socorreu-se de imagens fotográficas e medidas recolhidas em museus por Nelson Correia Borges e, em sua casa, iniciou a construção de uma viola toeira:

[...] é nessa altura que eu, realmente, faço a coisa, e que consigo tirar uns acordes naquela toeirita que eu fiz. Estava muito embrionária, muito má... era bastante... eu fi-la praticamente na marquise, em minha casa, com facas, canivetes, como dizia o outro... e serrotes e limas... está mal. O que lá está, a madeira é boa, era boa, era pau santo. E noção. Mas... aquilo afinava... afinava! (entr. Jorge Gomes, 2020).



*“Com facas e canivetes”: Jorge Gomes refere-se à construção de réplicas de violas toeiras, na década de 1980*

Jorge Gomes deu por concluída a sua primeira viola toeira em junho de 1987. O instrumento foi oferecido a Manuel Louzã Henriques, e integrou a primeira exposição da sua coleção de instrumentos musicais (Henriques 2012, xii).



**Figuras 29 e 30.**  
Viola toeira  
construída por Jorge  
Gomes (pormenores).  
Coimbra, 1987.  
Coleção Louzã  
Henriques.



No decurso da construção deste instrumento, Jorge Gomes trocou ideias com Fernando Meireles que, desde 1986, se dedicava à manufatura e reparação de instrumentos musicais, na escola-oficina de construção de cordofones da Tuna Académica da Universidade de Coimbra:

[...] eu sempre tive uma ligação muito forte aqui com o Dr. Jorge Gomes, que dá aulas de guitarra na Secção de Fado. Pronto, ele conhecia bem o meu trabalho, conhece-me, e passava aqui muito tempo na minha oficina, comigo. E pronto, ele também é um aficionado da cultura tradicional, da música tradicional, começou-se a falar da toeira, porque ele ainda conheceu o Raúl Simões, que foi o último construtor, e, entretanto, ele também tocava aí no grupo, acho eu, da Casa do Pessoal da Universidade, em que o Nelson [Correia Borges], que era o diretor daquilo, portanto, era amigo dele, devem ter falado, e veio ter comigo pedir... se eu seria capaz de fazer toeiras. E eu... fiz (entr. Fernando Meireles, 2020a).

*Estímulos  
à construção  
da viola toeira,  
na década  
de 1980*



Fernando Meireles, então em início de carreira, viria a evidenciar-se como um dos protagonistas do revivalismo da viola toeira. Reportando-se ao período que se seguiu ao 25 de Abril de 1974, este artesão sinalizou a ausência da viola toeira das manifestações musicais em Coimbra e assinalou que o desígnio de dar uma nova vida a este instrumento foi sobretudo alimentado por académicos e músicos que visavam conferir uma maior *autenticidade* aos agrupamentos de folclore dos quais faziam parte:

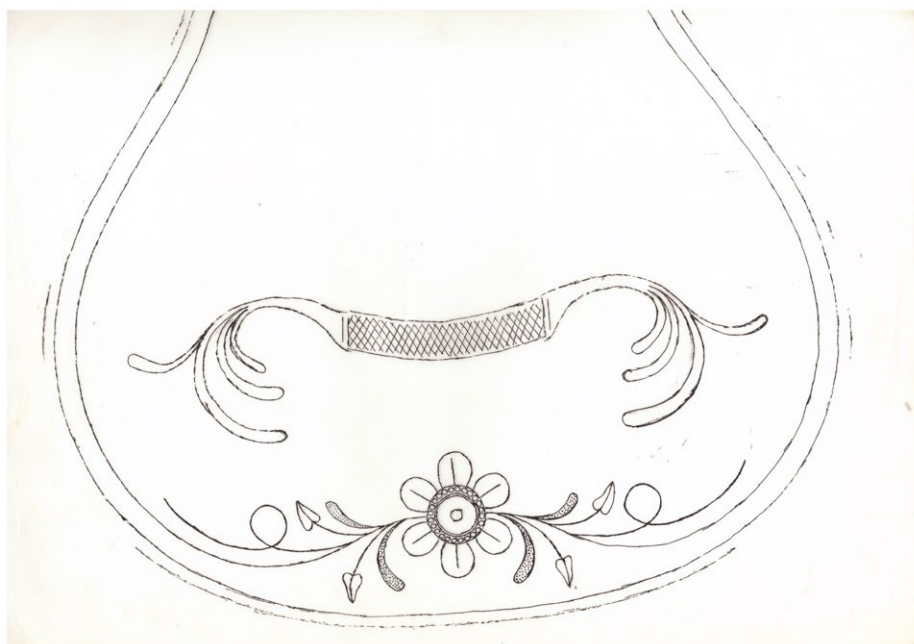
Quando eu comecei a fazer violas toeiras, os grupos folclóricos daqui da região... não tenho notícia que as tocassem. Pronto, como havia esse revivalismo, que estava presente em tudo, no artesanato, e não sei quê, no pós-25 de Abril houve aqui grandes movimentações à volta de tudo o que era cultura tradicional, pronto, aqui o pessoal de Coimbra mais erudito também entrou nisso, pronto. Os grupos folclóricos queriam melhorar qualquer coisinha, começaram a ter preocupações nos instrumentos, nos bandolins, nos cavaquinhos, em eliminar alguns instrumentos... não tão tradicionais, como eram

os acordeões, os clarinetes e quê... que estavam a fazer as funções musicais... e pronto, começaram a debruçar-se sobre a história do folclore, da música tradicional, da música regional de Coimbra, e descobriram as toeiras, não é? E quiseram inseri-las nos seus repertórios, nos seus agrupamentos (entr. Fernando Meireles, 2020a).



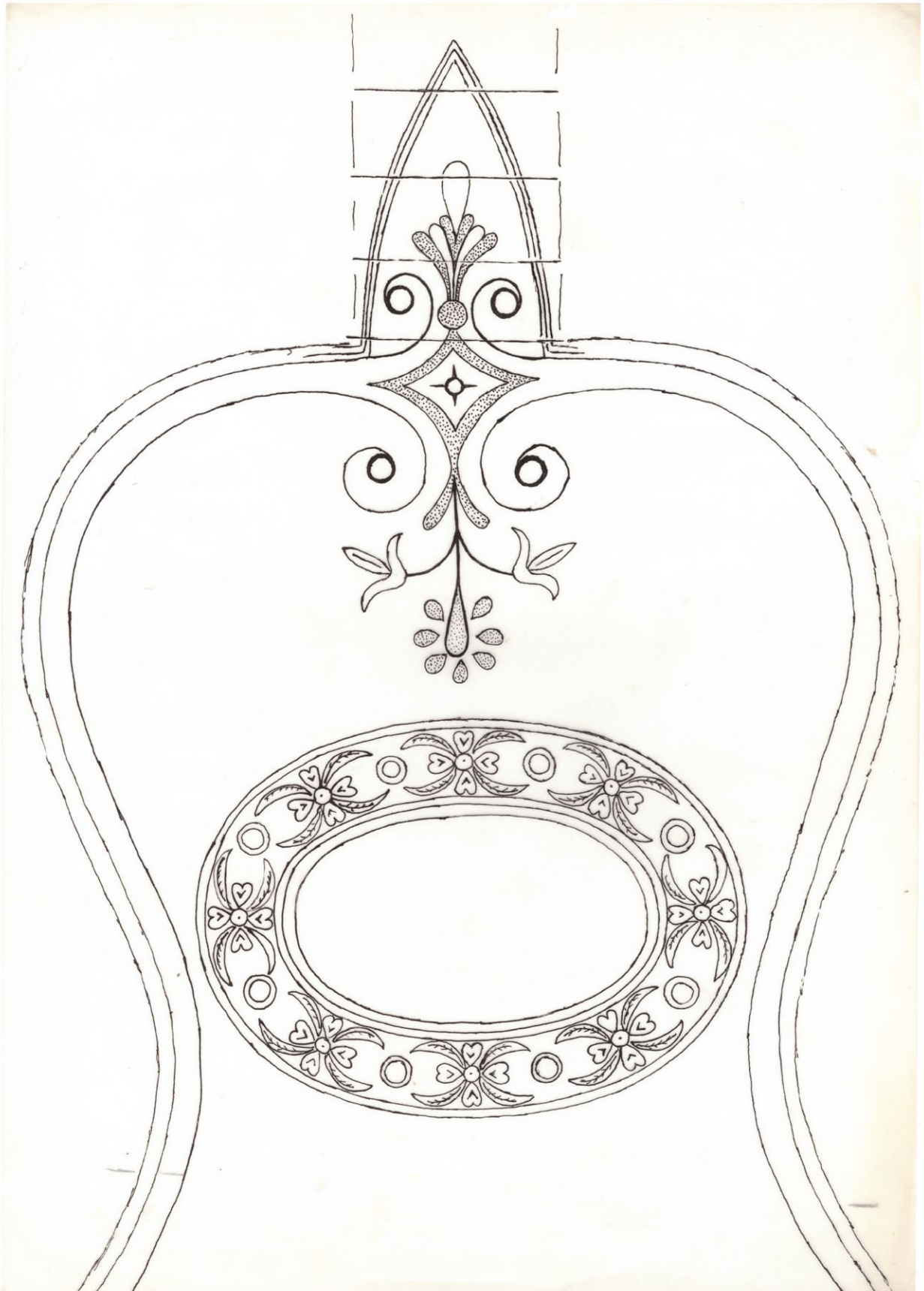
*Fernando Meireles refere-se ao revivalismo da viola toeira, na década de 1980*

Decidido a dar o seu contributo para resgatar do *esquecimento* a viola toeira, *devolvendo-a* aos músicos, Fernando Meireles empenhou-se num trabalho de pesquisa sobre este cordofone. Numa das entrevistas que me concedeu, este construtor sustentou que a obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, de Veiga de Oliveira, foi determinante na sua aprendizagem (entr. Fernando Meireles, 2020a). A leitura deste livro conduziu-o ao Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, onde teve oportunidade de analisar em pormenor uma viola de arame de doze cordas construída em meados de oitocentos por José Rodrigues Bruno, na célebre oficina do Paço do Conde, na Baixa da cidade.



**Figuras 31 e 32. Plano decorativo para a construção de uma réplica da viola do acervo do MNMC, fabricada por José Rodrigues Bruno, em meados do séc. XIX. Acervo de Fernando Meireles.**

<- e ->



Com a colaboração de Nelson Correia Borges, Fernando Meireles alargou o seu estudo a outros exemplares de violas de doze cordas, construídos nas oficinas conimbricenses do século XIX por figuras como José Rodrigues Bruno, Joaquim Wladislau Bruno, António dos Santos e Augusto Nunes dos Santos:

[...] o Nelson Borges arranjou-me muitas fotografias, de várias toeiras, com vários tipos de ornamentação, depois também havia uma aqui no Museu Machado de Castro, aquela muito bonitinha que anda aí agora a servir de referência, eu tive-a nas mãos, ela foi inteiramente copiada por nós, e fiz uma réplica também dessa. Foi uma altura em que houve um interesse muito grande e em que... houve uns anos que eu me dediquei quase exclusivamente a toeiras (entr. Fernando Meireles, 2020a).

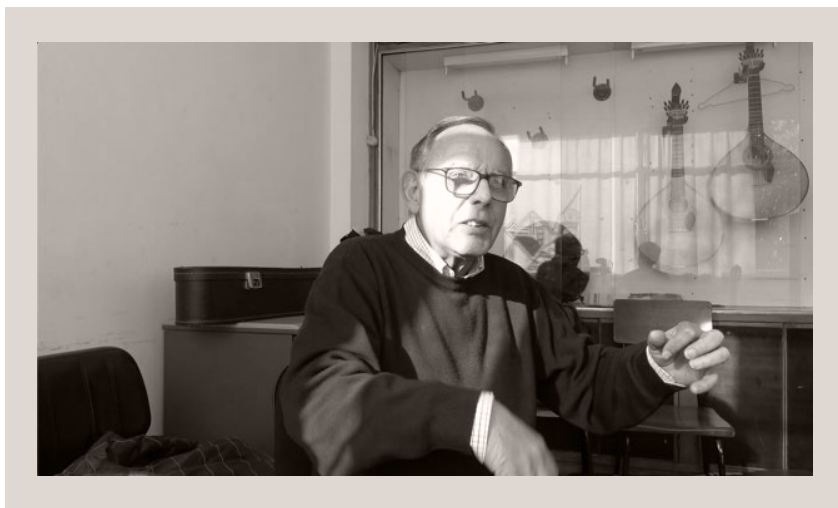




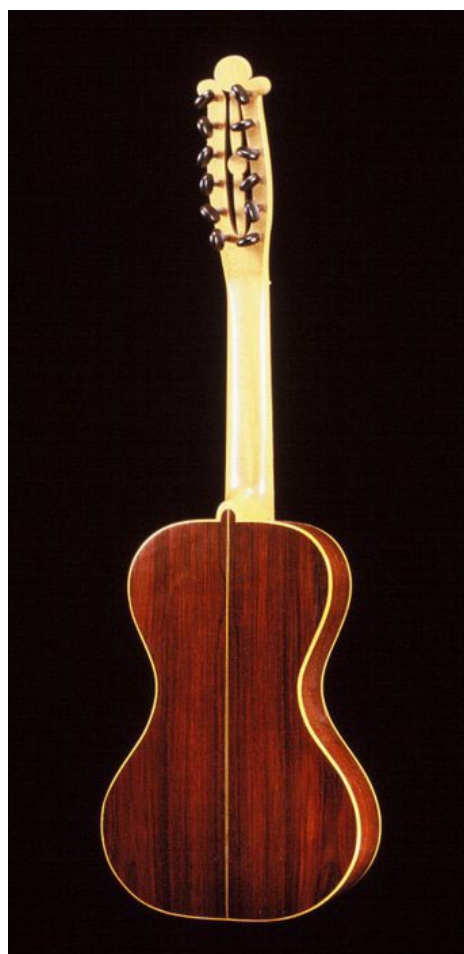


**Figuras 33 e 34.** Viola fabricada por José Rodrigues Bruno, em meados do séc. XIX. Fotografias de Nelson Correia Borges. Acervo de Fernando Meireles.

Assumindo a intenção de se manter fiel às formas, às matérias primas e às técnicas de construção aplicadas pelos violeiros oitocentistas acima referidos, Fernando Meireles encetou a manufatura de réplicas de violas. Neste projeto, contou também com o acompanhamento e o incentivo de Jorge Gomes, professor de guitarra portuguesa na Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra (a poucos passos da sua oficina), que conservava ainda na memória a sonoridade da viola toeira, que ouvira pela primeira vez na década de 1950, numa visita à oficina de Raúl Simões.



*Jorge Gomes:  
Memórias do toque  
da viola toeira, por  
Raúl Simões*



**Figuras 35 e 36.**  
Réplica da viola  
de José Rodrigues  
Bruno, construída  
por Fernando  
Meireles para a  
coleção de Manuel  
Louzã Henriques.  
Coimbra, 1986.  
Fotografias  
cedidas por  
Fernando  
Meireles.

À semelhança do que sucedera com a viola de Jorge Gomes, uma das primeiras *toeiras* construídas por Fernando Meireles, em 1986, teve como destino a coleção de instrumentos musicais de Manuel Louzã Henriques. No início da década de 1990, a construção deste cordofone foi também impulsionada por encomendas do Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra (fundado em 1985), bem como de músicos como Fernando Seabra Santos e Luís Garção Nunes, membros da Brigada Victor Jara.

**Figuras 37.**  
Cartaz da  
Coleção  
Louzã  
Henriques,  
inaugurada  
na Galeria do  
Turismo, em  
Coimbra, em  
2004.

GALERIA DO TURISMO

HORÁRIO | OPENING HOURS  
Inverno (Outubro a Março) | Winter (October/March)  
Terça a Sábado | Tuesday to Saturday  
10 - 13h · 14 - 18h | 10 a.m. - 1 p.m. · 2 - 6 p.m.

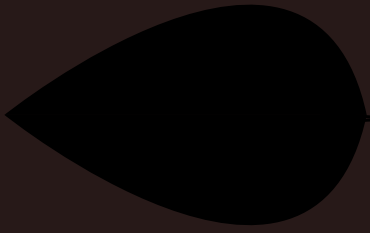
Verão (Abril a Setembro) | Summer (April/September)  
Terça a Sexta | Tuesday to Saturday  
11 - 13h · 14 - 19h | 11 a.m. - 1 p.m. · 2 - 7 p.m.

CONTACTOS  
Largo da Portagem  
Tel. 239 840 169  
chiado@cm-coimbra.pt

  
CÂMARA  
MUNICIPAL  
DE  
COIMBRA



*Colecção*  
**Louzã  
Henriques**



# Notas finais

*(em jeito de síntese)*

## Memórias

Entre o final do século XVIII e o início do século XIX foram publicados, na cidade de Coimbra, dois métodos dedicados à viola de doze cordas, deixando antever que, nesta época, este cordofone estaria já generalizado nesta cidade. Há registos da presença de violeiros em Coimbra desde finais do século XVI. Contudo, as violas que chegaram aos nossos dias remontam à segunda metade do século XIX. Essas violas foram construídas em duas oficinas: uma inicialmente sediada na Rua de Montarroio, próximo do Pátio da Inquisição, fundada por António dos Santos Couceiro, ao qual sucedeu Augusto Nunes dos Santos, e outra situada “ao Paço do Conde”, na baixa da cidade, onde trabalharam violeiros como José Rodrigues Bruno, Joaquim Wladislau Bruno e Bento Martins Lobo. Das mãos destes artesãos saíram os instrumentos que, nas últimas quatro décadas, têm servido de modelo aos violeiros comprometidos com projetos de revitalização da viola toeira.

A viola de arame teve grande centralidade nas manifestações musicais de estudantes e de futricas. Autores como António Augusto Gonçalves, António Madeira, Borges de Figueiredo, Pedro Fernandes Thomaz e Trindade Coelho destacaram o papel da viola no acompanhamento de danças e canções populares, nomeadamente nas Fogueiras de São João e nas romarias dedicadas a Santo António, à Senhora das Dores e ao Espírito Santo, em Coimbra. A literatura oitocentista distingue violistas como José Dória (1824-1869), pelo seu virtuosismo e pelas suas composições para viola, e João de Deus (1830-1895), pelas suas serenatas no Largo da Feira, no Penedo da Saudade e na Fonte do Castanheiro.

## Etnografias

Na literatura publicada até à década de 1930, a viola construída e tocada em Coimbra foi genericamente designada viola, ou viola de arame. Na verdade, autores como Joaquim de Vasconcellos, António Simões Barbas, César das Neves, Pedro Fernandes Thomaz, Michel’Angelo Lambertini e José Leite de Vasconcelos não fazem qualquer menção a viola toeira. O estudo revelou que as primeiras alusões textuais à viola toeira surgiram na década de 1930, em

trabalhos publicados por Octaviano do Carmo e Sá e Armando Leça que, todavia, não informam sobre a procedência do termo ‘toeira’. Esta circunstância motivou-me a inquirir o(s) significado(s) de ‘toeira’. A investigação histórica permitiu compreender que, pelo menos desde o século XVIII, o termo ‘toeira’ designa a corda central de distintos cordofones, a qual constitui uma referência para a afinação. Ademais, no século XIX e até inícios do século seguinte, o termo foi utilizado nos distritos de Coimbra, Guarda e Viseu para designar cordofones com tessituras graves e grande capacidade de projeção sonora, nomeadamente a cítara toeira e a guitarra toeira. O trabalho de campo junto de violeiros e instrumentistas revelou que o termo ‘toeira’ pode também remeter para as propriedades sonoras dos referidos instrumentos, bem como para o papel de acompanhamento rítmico-harmónico que habitualmente lhes é atribuído.

Os primeiros registos sonoros conhecidos da viola toeira foram realizados por Armando Leça, em 1939 e 1940. Na primeira metade da década de 1960, esta viola de arame foi também documentada por Ernesto Veiga de Oliveira que, no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, publicado em 1966, descreveu as suas características morfológicas, afinação e encordoamento, bem como as técnicas de execução associadas. Nas décadas seguintes, o livro de Veiga de Oliveira tornou-se uma referência fundamental para músicos e construtores de instrumentos, contribuindo para a disseminação da denominação viola toeira. Adotada por folcloristas e etnógrafos, em pleno século XX, a denominação viola toeira foi recorrentemente aplicada por múltiplos autores nas décadas seguintes. Mais recentemente, acompanhando as dinâmicas de revivalismo em torno dos cordofones populares em Portugal, esta designação tem vindo a ser amplamente divulgada em diversos fóruns na internet, circunstância que contribuiu sobremaneira para a sua generalização. Na atualidade, o sintagma viola toeira encontra-se plenamente estabelecido entre músicos, construtores de instrumentos e investigadores para designar o modelo de viola de arame tido como característico da região de Coimbra.

## **Revivalismo (pós-25 de Abril)**

Nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, a revivificação de práticas musicais populares mobilizou músicos, académicos e dirigentes de grupos folclóricos do concelho de Coimbra. Na transição para o regime democrático, o desígnio de recuperar a viola toeira foi projetado por académicos, tendo-se repercutido, já no início da década de 1980, nas políticas culturais do Município de Coimbra, que enquadrou a salvaguarda deste instrumento num plano de ação mais amplo, tendo em vista conferir maior autenticidade às representações do folclore local. Como vimos, os esforços a favor da inclusão da viola toeira nas tocatas de agrupamentos folclóricos não alcançaram o sucesso esperado, mas geraram uma nova dinâmica no domínio da construção. Nas décadas de 1980 e 1990, a manufatura de réplicas de instrumentos históricos, por

músicos e construtores como Jorge Gomes e Fernando Meireles, estabeleceu uma oportunidade para mitigar as descontinuidades na cadeia de transmissão do saber-fazer necessário à construção da viola toeira, particularmente evidentes após a morte de Raúl Simões, figura perpetuada na memória coletiva da cidade como o último construtor e tocador deste cordofone.

## Um novo ciclo de revivalismo

No século XXI, os cordofones portugueses (re)conquistaram a atenção de músicos, construtores de instrumentos musicais e investigadores de diversas áreas disciplinares. Paulatinamente, adquiriram relevância no âmbito de políticas culturais locais, alcançaram um lugar em palco, passaram a ecoar em edições discográficas e nos meios de comunicação social e transpuseram fronteiras entre distintos domínios de prática musical. Ademais, multiplicam-se os músicos que exploram estas violas como instrumentos solistas, abrindo caminho a novas abordagens composicionais e técnicas performativas e impulsionando o seu ensino, em contextos formais e não-formais.

Em meados da década de 2010, este crescente dinamismo teve ressonância em Coimbra, abrindo caminho a um novo ciclo de revivalismo da viola toeira, que percorreu (e continua a percorrer) múltiplos caminhos. Refiro-me ao estudo e construção de réplicas de instrumentos musicais históricos, ao aparecimento de novos violeiros, oficinas de violaria e cursos de construção e à inserção da viola toeira, pela mão de uma nova geração de músicos, em múltiplos géneros musicais e contextos performativos. Em pleno século XXI, as dinâmicas de revivalismo do toque e da construção da viola toeira transcendem as fronteiras do 'local', emergem como um processo em constante ramificação e distinguem-se das observadas nas décadas de 1980 e 1990 (vd. acima), nomeadamente no que respeita ao perfil dos seus impulsionadores e aos objetivos que as enformam. Este novo ciclo de revivalismo transporta especificidades que suscitam novas linhas de pesquisa e reflexão, impondo uma análise de pormenor, que justifica uma abordagem autónoma e diferenciada, numa espécie de sequela a este livro, já em preparação.

---





# Referências

## Bibliografia

- Almeida, José Lúcio. 2002. *Cordofones Portugueses*. Lisboa: Areal Editores.
- Almeida, José Lúcio. 2006. "As Violas de Arame do Continente" in *As Idades do Som - formas e memórias dos instrumentos construídos manufacturalmente e perspectivas de futuro*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional.
- Barreiros, Fernando Braga. 1937. Vocabulário Barrosão. *Revista Lusitana - Arquivo de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal*, vol. 35 (1-4): 239-303.
- Andrade, Carlos Santarém de. 1990. "A contribuição extraordinária de guerra no termo de Coimbra, em 1808" in *Arquivo Coimbrão*, vol. 31-32 (1990), 111- 257.
- Buescu, Maria Leonor. 1971. *Gramática da língua portuguesa: cartinha, gramática, diálogo em louvor da nossa linguagem e diálogo da viciosa vergonha/ João de Barros, reprodução fac-similada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Bluteau, Raphael. 1721a. *Vocabulario Portuguez & Latino* [...] (vol. VIII). Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva.
- Bluteau, Raphael. 1721b. *Diccionario Castellano, y Portuguez* [...] Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva.
- Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando. 1962. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Braga, Theophilo. 1892. *As modernas ideias na literatura portuguesa*. Vol. II. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Casa Editora; Lugan & Genelioux, Successores.
- Budasz, Rogério. 2001. "The Five-course Guitar ( Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries". Dissertação de Doutoramento, Faculty of the Graduate School University of Southern California.
- Buescu, Maria Leonor Carvalhão. 1971. *João de Barros - Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem e Diálogo da Viciosa Vergonha* [reprodução fac-similada]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Cabral, Pedro Caldeira. 2006. "A Viola Popular em Portugal" in *As Idades do Som - formas e memórias dos instrumentos construídos manufacturalmente e perspectivas de futuro*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional (ed.).
- Cabral, Pedro Caldeira. 2019. *O Som da Saudade - A Cítara Portuguesa*. Lisboa: EGEAC | Museu do Fado
- Câmara Municipal de Coimbra. 2012. *Músicos Salatinas 1880-1947. Exposição Fotográfica e Documental*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- Carvalho, Pinto de. 1903. *Historia do Fado*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, Sociedade Editora.
- Castela, Luís Pedro Ribeiro. 2011. "A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra - Subsídios para o seu estudo e contextualização". Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos (Estudos Musicais), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Coelho, José Francisco Trindade. sd. [1.ª edição 1902]. *In Illo Tempore*. s.l: Publicações Europa-América
- Conde, Idalina. 2003. Portugal em fim de século: uma modernidade plural. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, org. Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco, 59-72. Lisboa: Celta.
- Correia, Avelino. 2007. "Fogueiras de São João, o que elas vieram dar..." - *Um estudo etnomusicológico das fogueiras em Coimbra*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.
- Correia, Avelino Rodrigues. 2014. "Do Choupal até à Lapa - Etnografia do Constructo da Canção de Coimbra". Tese de Doutoramento em Ciências Musicais - Etnomusicologia, FCSH-UNL.
- Costa, António Fernando Rodrigues. 1987. *A acção das Câmaras Municipais no apoio ao folclore. Coimbra, um exemplo de colaboração possível entre as autarquias e a Federação do Folclore Português*. Separata de *Actas do II Congresso Nacional da Federação do Folclore Português (Coimbra, 15 e 16 de setembro de 1979)*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra - Serviços Culturais e Instituto Português do Património Cultural.
- Dâmaso, José António dos Reis. 1895. *João de Deus e Sua Obra*. Lisboa: Livraria Ferin & C.ª
- Dias, Francisco José. 1981. *Cantigas do Povo dos Açores*. Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura.
- Figueiredo, A. C. Borges de. 1886. *Coimbra Antiga e Moderna*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- Ferreira, Ernesto. 1927. *A alma do povo micalense*. Ponta Delgada: Oficina Artes Gráficas.

- Henriques, Luís Ferreira Lousã. 2012. “Sintonias e Assintonias da Coleção de Instrumentos Musicais Louzã Henriques”. Dissertação de Mestrado em “Museologia: Conteúdos Expositivos”, Departamento de História/ Departamento de Antropologia do ISCTE-IUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/4646>
- Kroll, Heinz. 1956. Designações Portuguesas para ‘Embriaguez’ (concl. do vol. VI). *Revista Portuguesa de Filologia*, vol. VII: 121-222.
- Lambertini, Michel’angelo. 1902. *Chansons et Instruments. Renseignements pour l’étude du Folk-lore Portugais*. Lisboa: Lambertini/Typ. Universal
- Lambertini, Michel’Angelo. 1914a. *Industria instrumental portugueza (apontamentos)*. Lisboa: Typ. do Anuario Commercial
- Lambertini, Michel’Angelo. 1914b. *Primeiro Nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa*: Catalogo Summario. Lisboa: A Editora Limitada.
- Lambertini, Michel’Angelo. 1920 [1914]. “Portugal”, in Lavignac, Albert e Laurencie, Lionel, *Encyclopédie de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire* (vol. IV). Paris: Librairie Delagrave, 2401-2469.
- Leça, Armando. s.d. [ca. 1947]. *Música Popular Portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- Morais, Manuel. 2010. Viola Francesa (violão). In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo- Branco, 1335-1336. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates.
- Morais, Manuel. 2012. “A Viola de Arame no Contexto Português (séculos XVIII-XX)” in *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*, 651-664. Lisboa: INCM/FCCG.
- Morais, Manuel. 2016. “A Viola de Mão em Portugal (c. 1450 - c. 1789)” in *NASSARE- Revista Aragonesa de Musicologia*, vol. XXII, 393-462.
- Moreno, Augusto. 1899. Vocabulário Transmontano (Mogadouro e Lagoaça) [2.ª parte]. *Revista Lusitana: arquivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal*, vol. 5 (1897-1899): 88-114.
- Neves, César Augusto Pereira das e Campos, Gualdino de. 1893. *Cancioneiro de Musicas Populares* (vol. I). Porto: Empresa Editora Cesar, Campos & C.ª.
- Nunes, António Manuel. [em preparação]. *Coimbra, epicentro da viola toeira. As vidas de um cordofone*. Coimbra: Fado ao Centro/ Fundação INATEL
- Oliveira, Ernesto Veiga de. 1966. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Oliveira, Ernesto Veiga de. 1986. *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Oliveira, Ernesto Veiga de. 2000. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pereira, A. Gomes. 1909. Tradições Populares e Linguagem de Villa Real - Parte II, Linguagem Popular. *Revista Lusitana: arquivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal*, vol. 12 (1-2): 93-132.
- Pereira, A. Gomes. 1912. Vocabulários de Vários Concelhos de Vila Real. *Revista Lusitana: arquivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal*, vol. 15 (1-4): 333-350.
- Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a Música Portuguesa (1910-1940)*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Pimentel, Alberto. 1904. *A Triste Canção do Sul*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho – Editor.
- Proença, Maria José. 2005. *Domingos Machado - um Artesão de Braga*. Braga: edição da autora.
- Sá, Octaviano. 1939. *Nos Domínios de Minerva - Aspectos & Episódios da vida Coimbrã*. Coimbra: Arménio Amado - Editor.
- Sá, Octaviano. 1942. *A Tricana no Folclore Coimbrão*. Coimbra: Comissão Municipal de Turismo
- Samartim, Isabel Rei. 2019. Apontamentos para uma História das Violas/Guitarras Insulares e Peninsulares. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, Vol. 9, n.º 1 : 45-71.
- Silva, António de Moraes. 1957 [10.ª ed.] *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. X. Lisboa: Editorial Confluência.
- Simões, Armando. 1974. *A Guitarra Portuguesa - bosquejo histórico*. Évora: Tipografia Eborauto, Lda.
- Taborda, Marcia. 2016. De Coimbra ao Rio de Janeiro: Os violeiros da família Couceiro e sua participação nas exposições regionais e internacionais. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, XXIX: 291-321.
- Thomaz, Pedro Fernandes. 1896. *Canções Populares da Beira - Acompanhadas de 52 melodias recolhidas directamente da tradição oral, e arranjadas para piano*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana.
- Tyler, James e Sparks, Paul. 2002. *The Guitar and its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Vasconcellos, Antão de. *Memórias do Mata-Carochas*. 1920. Porto: Empresa Litteraria e Typographica - editora.
- Vasconcellos, Joaquim de. 1870. *Os Musicos Portuguezes* (vol.1). Porto: Imprensa Portuguesa
- Vieira, Ernesto. 1899 [1.ª ed. 1890]. *Diccionario Musical Ornado com Gravuras e Exemplos de Musica*. Lisboa: Lambertini.
- Vieira, Ernesto. 1900. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes - Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

## Métodos

- Amat, Joan Carles. ca. 1761. *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes*. Girona: Joseph Bró. Disponível em <https://archive.org/details/guitarraespanola0000amat>
- Pinto, Simplício de Moura [SMMP]. 1826. *Methodo Pratico de Conhecer e Formar os Tons, ou Acordes na Viola*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade. Disponível em <https://purl.pt/14653/3/#/1>
- Ribeiro, Manuel da Paixão. 1789. *Nova Arte de Viola [...]*. Coimbra: Real Officina da Universidade. Disponível em <https://purl.pt/168>
- Rocha, João Leite Pita da. 1752. *Dona Policarpia Mestre de Viola. Liçam Instrumental da Viola Portuguesa, ou de Ninfas, de cinco ordens [...]*. Lisboa: Officina de Francisco da Silva. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122026&page=1>

## Catálogos e revistas de exposições

- Associação Industrial Portuguesa. 1888. *Catálogo da Exposição Nacional das Industrias Fabris realizada na Avenida da Liberdade em 1888*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Barbas, António Simões de Carvalho. 1884. “Instrumentos de Corda” in *Revista Ilustrada da Exposição Distrital de Coimbra em 1884*. N.º 1, janeiro de 1884. Coimbra: Typ. de M.C. da Silva.
- Catálogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Porto: Typografia do Commercio, 1865.
- Exposição districtal de industria agricola e fabril e de archeologia / promovida pela Associação dos Artistas de Coimbra sob a presidencia de Olympio Nicolau Ruy Fernandes*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1869.
- Madeira, António Joaquim Pinto. 1884. *Exposição Districtal de Coimbra em 1884: revista, conferencias, premios*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

## Artigos em periódicos

- Braga, Theophilo. 1895. “João de Deus - Escorço Biographico”. *Revista Portuguesa* 4: 135-147, de 8 de março de 1895.
- Gonçalves, António Augusto. 1872. “A Fonte do Castanheiro”. *O Zephyro* 2: 5. [29 de fevereiro].
- Lambertini, Michel'Angelo. 1914. “Industria Instrumental

- Portuguesa (Apontamentos)”. *A Arte Musical* 379: 141-144. [30 de setembro]
- Lambertini, Michel'Angelo. 1914. “Industria Instrumental Portuguesa (Apontamentos)”. *A Arte Musical* 380: 150-154. [15 de outubro]
- Lambertini, Michel'Angelo. 1914. “Industria Instrumental Portuguesa (Apontamentos)”. *A Arte Musical* 381: 158-162. [31 de outubro]
- Lambertini, Michel'Angelo. 1914. “Industria Instrumental Portuguesa (Apontamentos)”. *A Arte Musical* 383: 176-178. [30 de novembro]
- S. a. 1869. “Arrabalde de Coimbra”. *Branco e Negro - Semanario Illustrado*, ano 1, n.º 6: 1. [10 de maio]
- S. a. 1884. “A Exposição Districtal”. *O Tribuna Popular - Folha Bi-Semanal* 2910: 1. [5 de janeiro]
- S.a. 1939a. “Dr. Armando Leça - O folclore coimbrão e o duplo-centenário”. *Diário de Coimbra*, ano X, n.º 3151: 1. [19 de dezembro]
- S.a. 1939b. “As Canções Populares”. *O Despertar - Bi-semanário republicano independente*, ano XXIII, n.º 2315: 4. [20 de dezembro]
- S.a. 1978a. “Etnologia e Folclore de Coimbra e seu termo”. *Diário de Coimbra*, 5 de janeiro: 5.
- S.a. 1978b. “Seminário sobre Etnologia e Folclore em Coimbra”. *O Despertar*, ano LXI, n.º 6015: 1 e 4. [6 de janeiro]
- S.a. 1978c. “Seminário sobre a Etnologia e o Folclore de Coimbra e o seu Termo”. *Diário de Coimbra*, 7 de janeiro: 5.
- S.a. 1978d. “Seminário sobre a Etnologia e Folclore de Coimbra e o seu Termo - Espectáculos para turistas no Parque de Santa Cruz durante o verão”. *Diário de Coimbra*, 9 de janeiro: 1 e 9.
- S.a. 1978e. “Factos Diversos - Seminário sobre a etnologia e o folclore de Coimbra e seu termo”. *Diário de Coimbra*, 7 de fevereiro.
- S.a. 1978f. “Seminário sobre a Etnografia e o Folclore de Coimbra e o seu Termo”. *O Despertar*, ano LXI, n.º 6024: 3. [10 de fevereiro]
- S.a. 1978g. “Factos Diversos - Etnologia e Folclore”. *Diário de Coimbra*, 16 de fevereiro.
- S.a. 1978h. “Coimbra - Seminário Sobre Etnografia e Folclore”. *25 de Abril - Comunidades Portuguesas - Publicação mensal da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Emigração*, n.º 25: 13. [março]
- S.a. 1978i. “O Folclore visitou Coimbra”. *O Despertar*, ano LXII, n.º 6089. [15 de novembro].
- S.a. 1983a. “Câmara cedeu violas toeiras a grupos folclóricos do Concelho”. *Diário de Coimbra*, 9 de maio de 1983: 4.
- S.a. 1983b. “Turismo distribui violas toeiras”. *O Despertar*, 13 de maio de 1983: 4.

## Arquivos e acervos consultados

Acervo pessoal de Fernando Meireles

Arquivo do GEFAC - Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra

Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz

Arquivo Histórico Municipal de Coimbra (AHMC)

Coleção Louzã Henriques

Hemeroteca Municipal de Coimbra

Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra

Espólio de Armando Leça, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal

Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian

---

## Entrevistas

António José Gabriel (2021, entrevista realizada no dia 27 de janeiro, videochamada).

Fernando Meireles (2020a, entrevista realizada no dia 15 de janeiro, Associação Académica de Coimbra).

Fernando Meireles (2020b, entrevista realizada no dia 16 de setembro, Associação Académica de Coimbra).

Fernando Meireles (2021, entrevista realizada no dia 23 de março, Associação Académica de Coimbra).

Jorge Gomes (2020, entrevista realizada no dia 21 de janeiro, Secção de Fado da Associação Académica de Coimbra).

Orlando Trindade (2021b, entrevista realizada no dia 27 de setembro, Vidais, Caldas da Rainha)

Pedro Caldeira Cabral (2020, entrevista realizada no dia 1 de setembro, Lisboa).

---

## Fontes on-line

Costa, António Rodrigues. 2015. "Coimbra, o edifício Chiado 3". URL: <https://acercadecoimbra.blogs.sapo.pt/coimbra-o-edificio-chiado-3-38315> [acedido em julho de 2020]

Morais, Domingos. 2011. "Viola Toeira de 1884". URL: <https://pt.scribd.com/document/60373534/Viola-Toeira-de-1884?fbclid=IwAR2C5IMbLELYvRlmQm6Lt2mGUVQxDMAx9wWHirv7rcoIkRthOU5WJfxXDg> [consulta: janeiro de 2021].

Nunes, António Manuel. 2015a. "Missão Toeira (3) - Uma Bento Martins Lobo de escala inteira". URL: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2015/09/missao-toeira-3.html> [consulta: janeiro de 2021].

Nunes, António Manuel. 2015b. "Missão Toeira (4) - Uma Augusto Nunes dos Santos". *Guitarra de Coimbra V*. Disponível em <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2015/10/missao-toeira-4.html> [consulta: janeiro de 2021].

Nunes, António Manuel. 2015c. "Luís Filipe Roxo (1940-2015)". URL: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2015/01/luis-filipe-roxo.html> [acedido em novembro de 2020]

---

Adens + family album

ai, adens, casutubis des peins

adens, adens des adens

ai, adens, adens des adens

hai h. h. h.

adens + adens

adens + adens

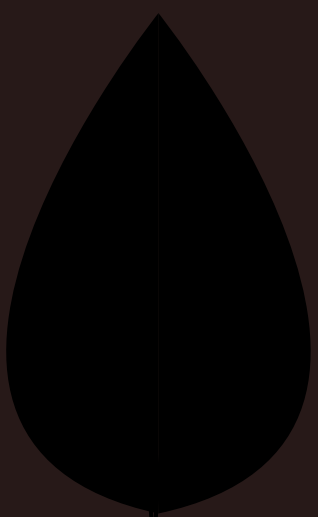
adens + adens (his)

adens + adens



# Nota Biográfica

Rui Marques é investigador integrado do INET-md - Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Licenciado e mestre na área de Educação Musical pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, concluiu também o mestrado em Ensino de Música (especialização em Teoria e Formação Musical) no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (DeCA-UA). Concluiu o doutoramento em Música, na área de especialização em Etnomusicologia (DeCA-UA). Lecionou em várias escolas do ensino básico, do ensino artístico especializado de música e do ensino superior. Atuou como Investigador Doutorado no âmbito do projeto “EcoMusic – Práticas Sustentáveis: um estudo sobre o pós-folclorismo em Portugal no século XXI”, desenvolvido no polo do INET-md na Universidade de Aveiro. Colabora, como professor convidado, com a Universidade de Aveiro, a Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, a Universidade do Minho e a Universidade Lusófona.



**ecomusic**  
Projeto financiado pelo  
Programa Operacional Regional de Lisboa  
através do FSEDF 2014-2020

**inet**  
Instituto de Inovação em  
Tecnologias da Universidade de Aveiro

 **universidade de aveiro**

Cofinanciado por:

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**Lisb@20<sup>20</sup> COMPETE  
2020**

**PORTUGAL  
2020**

