

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE FOZ DO
IGUAÇU
CENTRO DE EDUCAÇÃO, LETRAS E SAÚDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE, CULTURA E
FRONTEIRAS – MESTRADO E DOUTORADO**

MICHEL PRESLEY FERNANDES

Viola Xadrez: memórias, narrativas e prestígio

**FOZ DO IGUAÇU
2024**

MICHEL PRESLEY FERNANDES

Viola Xadrez: memórias, narrativas e prestígio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Mestrado e Doutorado, do Centro de Educação Letras e Saúde, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociedade, Cultura e Fronteiras.

Área de concentração: Sociedade, Cultura e Fronteiras

ORIENTADOR: Prof. Dr. Samuel Klauck

**Foz do Iguaçu
2024**

FICHA CATALOGRÁFICA:

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Fernandes, Michel Presley

Viola Xadrez: memórias, narrativas e prestígio / Michel Presley Fernandes; orientador Prof. Dr. Samuel Klauck. -- Foz do Iguaçu, 2024.

113 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Foz do Iguaçu)

-- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras, 2024.

1. Viola caipira. 2. Memórias. 3. Prestígio. 4. Liminaridade.

I. Klauck, Samuel, orient. II. Título.

FERNANDES, M. P. **Viola Xadrez: memórias, narrativas e prestígio**. 113f. Dissertação – Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Prof. Dr. Samuel Klauck. Foz do Iguaçu, 2024. MICHEL PRESLEY FERNANDES.

Aprovado em 24/10/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Samuel Klauck (Orientador)
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Prof. Dr. Valdir Gregory
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro titular

Prof. Dr. Rainer Miranda Brito
Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF
Membro titular

*À Antonio Paulino Vieira e ao Zé da Viola, in memoriam, por tudo o que deles aprendi
sobre viola, ainda que indiretamente.*

*À Renato Vieira e Eduardo Vieira, o Kiko, por tudo o que sei de viola, diretamente.
À minha família, em duas pessoas: a tia Sílvia e o tio Bastião (este, in memoriam), por
sempre me proporcionarem os melhores momentos de férias, com os melhores
ensinamentos.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, tanto os de mais perto quanto os de mais longe (Minas Gerais e até os Estados Unidos), pelas vozes de apoio e os gestos de carinho. Pai, mãe e irmã; e saudades de quem eu não pude visitar nesses dois anos de dedicação por causa da pesquisa!

As amizades: de Lucas Farias e Marina Malheiro, em cuja casa em Guarulhos me oportunizaram hospedar para a realização das entrevistas, e além deles, os laços com a família Farias na Bahia permanece. Saudades do Clayton e sua família, em Jacarezinho; da turminha da “Baby Games”, em Curitiba. Osvaldo dos Santos Heitor Jr: de chefe a amigo-irmão, as conversas diárias. Entre a “violeirada ciumenta”: o Rainer Miranda Brito, segundo o qual “se você não registrar a história desses caras, eles vão levar com eles!”; Marcos Antônio Martins Andrade, amigo-irmão de conversas diárias; Fernando Henrique Cardoso, o “Fernandinho da Viola” e Afonso Villasanti; todos eles, meus professores.

Melissa Salinas Ruiz e Rafael Scheffmacher, em parágrafo separado: desde a anúncio da existência e compatibilidade do programa de pós-graduação com a presente pesquisa até detalhes da caminhada na vida acadêmica que, por tantos, escaparam à memória, mas não ao registro da gratidão; amigos de uma vida.

Fabília Santos Santana muito me auxiliou com conselhos acerca da vida acadêmica, e um belo trabalho de revisão do texto – logo, logo, pagarei a visita aí em Goiânia, abraços nos meninos!

No Ministério Público Federal, onde presto serviço público há mais de quinze anos, gratidão à chefia imediata, Sheila Melisa Donat Passos, e à Dayanna Tonolli Camargo Crestani, quem ajudou a tramitar a licença-capacitação, sem a qual o presente trabalho não teria sido possível; lá também a amizade com Leodir Antônio de Oliveira rende cotidianamente bons frutos.

Na UNIOESTE, desde a graduação até o presente momento, muitas são as gratas relações de amizade, e aqui o mencionar nomes poderá constituir injustiças pelo esquecimento de outros. Por todos, mencionarei meu orientador, professor Dr. Samuel Klauck, pela orientação firme e segura, os professores doutores Eric Gustavo Cardin e Isis Ribeiro Berger, por ensinamentos inestimáveis, e um destaque para o professor Dr. Adrian Alvarez Estrada e à pesquisadora Queli Ghilardi Cancian, cuja ajuda para tramitar o pedido perante a Plataforma Brasil foi imprescindível ao objetivo de autorização ética da concessão das entrevistas.

Ainda no meio acadêmico, dois registros especiais: aos professores Romildo Sant’Ann, que tão afavelmente me recebeu em sua casa e aconselhou a procurar Universidade próxima onde este trabalho pudesse ser realizado, dentre tantos outros conselhos, e aos professores Luiz Antônio Guerra Marques e Leonardo Vinícius de Souza Tavares, caipirólogos de mão cheia com quem aprendi muito. E um registro especial à minha banca de qualificação, composta pelo meu orientador, e os professores doutores Valdir Gregory e Rainer Miranda Brito: espero ter conseguido incorporar ao texto suas valiosas contribuições!

Aos entrevistados Helenice Maria Laboissière, Paulo Alves e José Renato Vieira, mais que evidente que esse trabalho não existiria, não fosse a generosidade, paciência e disposição em me ceder suas longas falas, que aqui não puderam, por tantos motivos, serem aproveitadas na íntegra. Que esta impossibilidade não vos pareça ingratidão: é falta de viabilidade, e de capacidade deste iniciante nas atividades científicas, dentre tantos outros motivos, mesmo!

Ao Renato Vieira e ao Eduardo Vieira, o Kiko, um parágrafo: por me terem adotado como amigo-irmão, mais um dos muitos filhos do Zé da Viola, a quem só pude conhecer pelas muitas memórias, vídeos e legado transmitido: dele hoje a honra de possuir um relógio de bolso Mondaine, exposto num quadro, feito em pinho de Riga, feito pelo Renato.

A Deus Pai, pela intercessão de Jesus Cristo, agradeço a tantos quantos oraram por mim.

*Regozijai-vos no Senhor, vós, justos, pois aos retos convém o louvor. Louvai ao Senhor
com harpa, cantai a ele com saltério de dez cordas.
Salmo 33: 1-2*

*A ti, ó Deus, cantarei um cântico novo; com o saltério e com o instrumento de dez cordas
te cantarei louvores.
Salmo 144:9*

FERNANDES, M. P. Viola Xadrez: memórias, narrativas e prestígio. 113f. Dissertação – Mestrado em Sociedade, Cultura e Fronteiras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Prof. Dr. Samuel Klauck. Foz do Iguaçu, 2024.

RESUMO

A Viola Xadrez, fabril-artesania fundada em meados do século passado no interior paulista, e situada atualmente em Catanduva/SP, suscita reflexão sobre sua trajetória. Desde seus registros na literatura especializada em música caipira, passando por estudos de sociologia e antropologia das suas técnicas de construção de instrumentos de cordas, com destaque para a viola caipira, reclamava, porém, debate sobre suas memórias e historicidade. Após revisão de estado da arte, promove-se no presente estudo uma construção dialógica entre uma dissertação de mestrado acerca daquelas técnicas e as transcrições de excertos de três entrevistas; entrevistados cujas memórias estão vinculadas à história da Viola Xadrez desde seus primórdios até os dias atuais. Procura-se promover uma hipótese segundo a qual o prestígio que tal fabril artesania perseguiu e ainda sustenta perante o público consumidor tem elementos de explicação distintos daqueles alcançados pelos estudos antropológicos mencionados. Os diálogos entre as fontes tiveram como marcos teóricos as noções de “liminaridade”, “memórias” e “narrativas”. O texto é finalizado com a procura da construção científica de um “conceito de prestígio”, apto a ser aplicado a casos similares ao da Viola Xadrez.

Palavras-chave: Viola Xadrez; Memórias; Narrativas; Prestígio; Liminalidade.

FERNANDES, Michel Presley. VIOLA XADREZ: MEMORIES, NARRATIVES AND PRESTIGE.. 113f. Dissertation – Master in Society, Culture and Frontiers) - State University of Western Paraná. Supervisor: Prof. Dr. Samuel Klauck. Foz do Iguaçu, 2024.

ABSTRACT

Viola Xadrez, an artisanal factory founded half a century ago in the interior of São Paulo, and currently located in Catanduva/SP, urges us to reflect about its trajectory. From its presence in specialized literature on peasant music, through sociology and anthropology studies on its construction techniques for stringed instruments, with an emphasis on peasant guitar, it demanded, however, a debate on its memories and historicity. In order to review the state of the art, this study promotes a dialogic construction between a Master's thesis on these techniques and transcriptions of extracts from three interviews; interviewees whose memories are linked to the history of Viola Xadrez from its beginnings to the present day. We seek to promote a hypothesis according to which the prestige that artisanal manufacturing pursues and also maintains among the consumer public has elements of explanation different to those achieved by the aforementioned anthropological studies. The dialogues between the sources serve as theoretical frameworks the notions of “liminality”, “memories” and “narratives”. The text ends with the search for the scientific construction of a “prestige concept”, likely to be applied to similar cases to Viola Xadrez.

Keywords: Viola Xadrez, memories, narratives, prestige, liminality.

FERNANDES, Michel Presley. **Viola Xadrez: memorias, narrativas e prestigio.** 113f. Dissertação – Maestría en Sociedad, Cultura y Fronteras - Universidad del Estado del Oeste del Paraná. Líder: Prof. Dr. Samuel Klauck. Foz do Iguaçu, 2024.

RESUMEN

Viola Xadrez, una fábrica artesanal fundada a mediados del siglo pasado en el interior de São Paulo, y actualmente ubicada en Catanduva/SP, provoca reflexión sobre su trayectoria. Desde sus registros en la literatura especializada en música campesina, pasando por estudios de sociología y antropología de sus técnicas de construcción de instrumentos de cuerda, con énfasis en la guitarra campesina, exigió, sin embargo, debate sobre sus memorias e historicidad. Luego de revisar el estado del arte, este estudio promueve una construcción dialógica entre una tesis de maestría sobre esas técnicas y las transcripciones de extractos de tres entrevistas; entrevistados cuyas memorias están ligadas a la historia de Viola Xadrez desde sus inicios hasta la actualidad. Buscamos promover una hipótesis según la cual el prestigio que dicha fabricación artesanal persiguió y aún mantiene entre el público consumidor tiene elementos de explicación diferentes a los alcanzados por los estudios antropológicos antes mencionados. Los diálogos entre las fuentes tuvieron como marcos teóricos las nociones de “liminalidad”, “memorias” y “narrativas”. El texto finaliza con la búsqueda de la construcción científica de un “concepto de prestigio”, susceptible de ser aplicado a casos similares al de Viola Xadrez.

Palabras Clave: Viola Xadrez, memorias, narrativas, prestigio, liminalidad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Palheta do violão.....	32
Figura 2 - Caixa acústica do violão	32
Figura 4 - Caixa acústica da viola caipira.....	35
Figura 5 - Palheta ou mão da viola caipira	35
Figura 6 - Rótulo de uma Viola Xadrez.....	39
Figura 7 - Viola Xadrez da sra. Helenice - emblema.....	40
Figura 8 - Viola Xadrez da sra. Helenice - rótulo.....	40
Figura 9 - Sede da Viola Xadrez em Novo Horizonte	40
Figura 11 - Viola Xadrez "1946" A	42
Figura 10 - Viola Xadrez "1946" B	42
Figura 12 - Viola Xadrez do pesquisador B.....	43
Figura 13 - Viola Xadrez do pesquisador A.....	43
Figura 14 - Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez A.....	65
Figura 15 - Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez B.....	65
Figura 16 - Bambico e sua Viola Xadrez A	65
Figura 17 - Bambico e sua Viola Xadrez B	65
Figura 18 - Propaganda da Viola Xadrez.....	73
Figura 19 - Capa do disco "O astro da viola - Vanuque" - Viola Xadrez	81

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1. Recorte Espaço-Temporal.....	15
1.1.1 O estado da arte atrás da arte sobre a arte: “entraro na mata virge à procura de madeira”	29
1.1.2 O contexto a partir da moda-de-viola.....	29
1.1.3 O ponto de partida historiográfico: “regime fabril-artesanal”.....	48
1.1.4 Da antropologia para as memórias: porque ouvir os entrevistados	53
2 DO ARTESANATO À FÁBRICA, DA FÁBRICA AO ARTESANATO: “A NOTÍCIA FOI CORRENDO, E AS ENCOMENDAS CHEGANDO”	60
2.1 Como conheceram a Viola Xadrez? A visão dos entrevistados.....	61
2.2 Do convívio com os fundadores: os comerciantes e o trato com o público	66
2.3 Ainda das relações com público: sobre propaganda e o slogan.....	72
2.4 A técnica fabril-artesanal na capital de São Paulo.....	74
2.5 Memórias sobre um trabalho permanente: da acepção ética ao acabamento, a luta contra a obsolescência programada	82
3. “A VIOLA TEM UM SEGREDO, QUE MELHOR NINGUÉM NÃO FEZ”... ..	88
3.1 Segredo de fabricação: “não racha, não empena e não descola”.....	88
3.2 Digressão necessária: o que é um conceito?.....	96
3.3 Prestígio: entre problema existencial e conceito acadêmico – “Seu começo não foi fácil, mas felizmente subiu!”	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS	108

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo busca promover registros históricos dos afazeres da “Viola Xadrez”, mediante a recolha das memórias de três personagens com ela envolvidas, e sua devida contextualização na literatura já existente.

A Viola Xadrez é uma fabril-artesania de caráter familiar, surgida nos anos 40 do século XX, em meio à crescente demanda por instrumentos musicais de corda gerada pelo público consumidor da popularmente chamada música caipira ou música sertaneja raiz¹. Tal musicalidade é vivida no âmbito da difusão das rádios, meio de comunicação cujo acesso foi se tornando mais fácil à maioria da população brasileira nos territórios sudeste e sul do país, o mesmo território em que a música caipira encontra seu lugar de produção e consumo.

A Viola Xadrez aparece, então, como um pequeno artesanato a princípio tocado por pai e filho, crescendo a ponto de ter duas sedes empresariais no Estado de São Paulo – uma na capital, outra na região noroeste daquele Estado – e posteriormente, a contrariar a lógica de mercado que outras fabricantes seguiram, qual seja, a remessa das atividades de produção para a China, a empresa volta ao caráter artesanal e hoje encontra-se novamente sendo efetivada pelo trabalho de dois irmãos, netos e filhos dos fundadores.

No percurso de quase 90 anos de existência, a fábrica dedicou-se a diversos produtos: violões, cavaquinhos, harpas, bandolins. Mas é o instrumento mais característico da música caipira que fez com que a Xadrez angariasse sua fama: a viola caipira.

Trata-se de instrumento da família das guitarras acústicas (como os violões espanhóis e as violas portuguesas), de caixa acústica com 10 cordas de aço, dispostas em 5 pares, a assemelhar-se com o violão – este cujo nome já denuncia ser aquela mais antiga, visto estar no aumentativo. Para os efeitos da presente pesquisa, haverá maiores

1 Há na literatura especializada intenso debate sobre o tema, pois desde os anos setenta, com MARTINS, não se encontra um consenso sobre o que é possível alocar enquanto “música caipira” e “música sertaneja”; para os fins do presente texto, usamos a expressão “música caipira” e também “música sertaneja raiz” pois ao menos ambas aludem ao fato de nelas se fazer uso do instrumento musical a que o texto é dedicado, a viola caipira. Ver, por todos, MARQUES, 2021, pp. 46-89.

especificações técnicas no decorrer do texto, importando neste momento destacar que a Viola Xadrez é, por sua trajetória, a marca de violas caipiras que talvez tenha ganho maior destaque entre os profissionais e os aficionados pela música caipira. E mesmo a nomenclatura do instrumento tem participação da fabril-artesania, conforme nos descreve Marques, em tese de doutorado voltada à sociologia da viola caipira, explicando os processos de padronização concomitantes às transmissões radiofônicas da música caipira e o seu consumo pelo público nos meados do século passado:

No tocante aos usos da viola caipira, uma das primeiras consequências desse processo de padronização de determinadas práticas musicais se deu em relação à própria nomenclatura do instrumento. Foi no contexto da música caipira já consolidada como importante gênero fonográfico que a antes chamada viola brasileira, viola sertaneja, viola de arame, viola de pinho, viola de dez ou doze cordas, ou simplesmente viola, passou a ser chamada de viola caipira, padronizando-se os moldes dos instrumentos de dez cordas produzidos em série pelas fábricas pioneiras como Del Vecchio, Giannini e Xadrez. Com a produção industrial, algumas mudanças estruturais foram introduzidas, como a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas de metal, extensão da quantidade dos trastes da escala e redução de adornos e marchetaria. Além disso, não é nada banal o fato de que nos registros dos primeiros folcloristas, como Couto de Magalhães, Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo e Alceu Maynard de Araújo, além de todos os documentos históricos anteriores, não se falar em viola caipira, mas viola somente. Nos próprios catálogos antigos da Giannini¹⁷, não se usa o termo caipira: quando agregado um adjetivo aos modelos de violas que produziu, fala-se em viola paulista, sorocabana ou portuguesa (esta com 12 cordas). (Marques, 2021, p. 60)

Em pesquisa dedicada exclusivamente à Viola Xadrez, Brito (2015b), que em pesquisa antropológica dedicada aos afazeres dos atuais proprietários da dita empresa sintetiza a sua importância:

A demarcação pública da *Viola Xadrez* não foi algo pequeno: na fundação do programa televisivo "Viola, minha viola" (TV Cultura) em 1980, a *Viola Xadrez* já exibia há anos suas violas nos braços de duplas consagradas na Música raiz: *Vieira & Vieirinha*, *Liu & Léu*, *Zilo & Zalo*, *Carreiro & Carreirinho*, *Sulino & Marrueiro*, *Zico & Zeca*, *Abel & Caim*, *Tonico & Tinoco* e tantas mais. Não seria um exagero afirmar, como costumeiramente Eduardo e Renato me alertavam, que 90% das duplas, instrumentistas, cantoras e cantores da Música raiz ou mesmo da Música regional tocaram em violas da *Viola Xadrez*. A popularidade incontestável da fabril artesania se efetivava a cada álbum lançado, a cada aparição em televisoras e radiodifusoras, como uma espécie de onnipresença quando se podia falar em viola. O lema do sr. José Vieira (Zé da Viola), responsável pelo maior período do funcionamento bem estabelecido da fabril artesania, é ilustrativo. Afirmava: como diz o ditado,

antes da Xadrez, por fora bela viola, por dentro pão bolorento; depois da Xadrez, por fora bela viola, por dentro cem por cento. (Brito,2015b, p. 8)

Explicando: o texto acima é excerto do artigo intitulado “O efeito de halo em matéria de viola”, produzido pelo antropólogo mencionado durante seu curso de mestrado, do qual resultou também uma dissertação integralmente dedicada aos trabalhos contemporâneos da Viola Xadrez intitulado “O regime fabril-artesanal de violas paulistas” (2015a); a partir de tais trabalhos, a um tempo procuramos justificar a importância de fazer registro das memórias das pessoas a seguir apresentadas.

José Renato Vieira e José Eduardo Vieira são irmãos, filhos e netos respectivamente de José Paulino Vieira (Itajobi/SP, 04/06/1932 – Catanduva/SP, 1996) e Antonio Paulino Vieira (Itajobi/SP – 22/06/1912; São Paulo/SP - 04/12/1986), os dois cofundadores da Viola Xadrez.

Estando no comando da empresa desde 1996, data do falecimento do sr. José Paulino Vieira, popularmente conhecido como o “Zé da Viola”, foram eles quem adotaram estratégia de sobrevivência no mercado de instrumentos musicais de corda atípica em relação aos demais fabricantes brasileiros: enquanto estes direcionavam suas fábricas para a China, os dois irmãos reduziram paulatinamente a produção e o número de funcionários de sorte a hoje encontrarem-se apenas os dois produzindo violas e violões, quase que apenas por encomenda.

1.1. Recorte Espaço-Temporal

Deles e de tal estratégia voltaremos a falar adiante; para perseguir o objetivo principal da dissertação, que é historicizar o nascimento e a difusão da viola caipira, durante os séculos XX e XXI, no espaço do Sudeste e Sul do país, por meio dos trabalhos da Viola Xadrez, duas pessoas foram eleitas: o violeiro Paulo Alves, músico de estúdio e frequentador assíduo da sede paulistana da empresa nos anos 80, até o seu fechamento; e Helenice Maria Laboissière, nascida Helenice Maria Vieira, filha mais nova de Antonio Paulino Vieira, detentora de um pequeno acervo com instrumentos, rótulos, reportagens e livros acerca da Viola Xadrez.

A Viola Xadrez goza, pois então, de um prestígio, e sua existência na atualidade chamou a atenção de Rainer Miranda Brito, a sofrer de uma angústia conceitual a desdobrar-se no sugestivo título de sua dissertação – o chamado “regime fabril-artesanal”; se pudermos nos apoiar nessa angústia como justificativa científica para uma abordagem historiográfica, eis aqui o início da caminhada que ora o texto se propõe.

Do ponto de vista do pesquisador que ora escreve, a motivação advém da experiência que possibilita e delimita o âmbito da pesquisa, qual seja, a lida com violas caipiras.

Quem se debruçar sobre um panorama das artes musicais no Brasil certamente constatará com facilidade os registros acadêmicos em torno dos artistas, dos métodos de aprendizagem, dos estilos e padrões de produção e consumo em um país de imensa riqueza cultural nesse aspecto.

Porém, a obviedade de que a música tem na linha de frente cantores, compositores e intérpretes, quer seja da música cantada, quer seja da música instrumental, acaba por ofuscar algo menos óbvio: a qualidade de tal música está intimamente ligada aos instrumentos musicais operacionalizados por aqueles artistas.

A olho nu, o que se enxerga nos palcos é sempre o grande artista empunhando “apenas um violão”, “apenas uma guitarra”, apenas mais um instrumento musical, enfim.

Porém, qualquer iniciado nessa arte sabe que a posse ou não de um bom instrumento musical é fator quase que determinante para o aprendizado e para o sucesso de uma carreira profissional; é dizer, um instrumento musical de má qualidade induz invariavelmente à desistência, nem sempre percebida como causada por aquele instrumento, mas atribuída a uma inespecífica “falta de dom” do aluno.

A Viola Xadrez, segundo os registros constantes nas literaturas e segundo as próprias fontes consultadas no decorrer desta pesquisa – isto é, as pessoas entrevistadas, sempre se preocupou com a feitura de instrumentos que propiciassem o maior conforto ao aluno, de sorte que esse fosse, dentre outros, um diferencial.

Como dito anteriormente, a qualidade de tais instrumentos teve farta divulgação: a importância dos instrumentos musicais produzidos por aquela artesanaria é atestada por diversos tipos de profissionais: músicos da estirpe de Tônico e Tinoco (1984), Roberto Corrêa (2000), Braz da Viola (1999), bem como ‘caipirólogos’ (expressão de José

Hamilton Ribeiro) como Romildo Sant’Anna (2020), José Hamilton Ribeiro (2015), Myriam Taubkin (2008).

Conforme sobredito, na aprendizagem de instrumentos musicais de corda, a qualidade daqueles influi sobremaneira; a Viola Xadrez contribuiu e ainda contribui nesse sentido, resistindo a padronizações de precário valor estipuladas pela empresas hoje alocadas no mercado e que possuem sedes até mesmo na China. Apreender tais especificidades no âmbito da pesquisa é tarefa que se pretende interdisciplinar: o recurso à Antropologia, à Sociologia, à História é compromisso mais do que constante, vez que de plano o objeto de estudo encontra-se fronteiro nessas disciplinas.

Ao tematizar a “Viola Xadrez” mediante a recolha da fala de **José Renato Vieira**, um dos seus dois atuais sócios e únicos trabalhadores, bem como da tia dos mesmos, e filha caçula do cofundador da fabril-artesania, sra. **Helenice Maria Laboissière**; e também ao procurar o sr. **Paulo Alves**, violeiro e músico de estúdio reconhecido no meio da música sertaneja raiz, frequentador assíduo da sede paulistana da “Viola Xadrez” nos anos 80, traz-se uma opção que é a um tempo ética e metodológica: aqui nos encarece o conceito de “liminaridade”, conforme defendido por José de Souza Martins, bem como as noções de entrevista como fonte havidas dos conhecimentos de História Oral.

Com isso, pensamos ter logrado êxito em entrevistar três pessoas profundamente ligadas à existência da Viola Xadrez. Começamos por justificar portanto essas escolhas.

Paulo Alves é tenente aposentado da Polícia Rodoviária do Estado de São Paulo. Reconhecido no meio da música caipira como músico de estúdio, possui diversos vídeos publicados por amigos nos canais dos YouTube, pois é cantor nas horas vagas, tendo participado de gravações de discos desde os inícios dos anos 1980. Figura aqui como importante fonte de informações acerca do período de existência da sede da Viola Xadrez na capital de São Paulo entre os anos de 1983 e 1990, quando do fechamento da sede; informou-nos que chegou a ter assiduidade semanal no local, sendo consumidor de seus produtos:

“Eu ouvi falar da Xadrez em sessenta e nove (1969), por um amigo meu, cumpadre do meu pai. Eu queria uma viola, não podia, na época, ele falou ‘se

“você puder compre uma Xadrez, do Vieira e Vieirinha”; bom, ele também tinha pouco conhecimento, não sabia... mas isso não prosperou. Aí vim pra São Paulo, em oitenta e três, eu almoçava em casa, e o Programa Viola Minha Viola reprisava. Eu já tinha as revistas “Moda e Viola”, que eu colecionava, e lá tinha a propaganda da Xadrez, com endereço e CEP, mas nunca me despertou a vontade de tê-la... Aí um dia eu cheguei em casa para almoçar, liguei a televisão, estava reprisando o ‘Viola, Minha Viola’, uma dupla de Guaxupé, chamada Ramir e Amauri; quando o apresentador fez menção à dupla, ele deu uma ‘surdinada’ na viola, eu vi ‘Xadrez’ no tampo; aí me aguçou, ‘a viola que eu ouvia falar nos anos sessenta, é a Xadrez!’. Eu tinha a revista ‘Moda e viola’, me deu curiosidade de comprar. Foi a primeira vez que me aguçou a vontade de tê-la, de ver essa dupla tocando no ‘Viola, minha Viola’, que eu vi a marca ‘Xadrez’ no tampo. Aí eu fui procurar.” (Alves, 2022)

Durante sua entrevista, Alves nos prestou muitas informações sobre o relacionamento dos diversos artistas da música caipira da época com a Viola Xadrez, o perfil de comerciante e amigo de Antonio Paulino Vieira, e debateu intensamente sobre o prestígio da marca e as características de seus instrumentos. Confidenciou ainda ter possuído, nos anos oitenta, durante a existência da Viola Xadrez na capital, dezoito violas em simultâneo, não sendo capaz de numerar exatamente a quantia de violões; estimou em torno de seis ou sete.

Ao seu turno, Helenice Maria Laboissière, nascida Helenice Maria Vieira, em 1953, na cidade de Novo Horizonte, SP, é a filha mais nova de Antonio Paulino Vieira. Perguntada inicialmente acerca de suas lembranças em torno da Viola Xadrez, objeto da pesquisa, foi direta: “Eu lembro do meu pai. Pra mim, é como se eu tivesse vendo a viola e o meu pai, juntos, é uma coisa que misturou, a Viola Xadrez e o meu pai.” (Laboissière, 2022). Justificando seu interesse:

“Não sou instrumentista, já até tentei tocar, mas não é pra mim isso. Mas assim, eu tenho uma paixão muito grande pela viola, pelo objeto, pelo instrumento: aquilo ali, mesmo eu não conseguindo tirar um som, que é o mais importante, mas só o objeto, ele me emociona: é algo que eu gosto muito, eu amo muito, e amo ouvir tocado por outra pessoa... Porque isso fez parte da minha vida, a vida inteira, essa Viola Xadrez me acompanhou. (Laboissière, 2022)

Dona Helenice conserva três violas, um violão, dois cavaquinhos, produzidos por seu pai, uma viola produzida por seu irmão, um álbum com fotografias da família e das fábricas nas sedes de Novo Horizonte/SP e na capital paulista, diversas reportagens acerca

da Viola Xadrez em jornais e revistas, e uma coleção de rótulos – selos colocados no interior dos instrumentos comercializados, os quais também mudaram ao longo dos anos. Sua fala traz detalhes sobre aspectos da personalidade de Antonio Paulino Vieira e a relação deste com empregados, público consumidor, familiares e mesmo com o próprio trabalho – foi professora e também pinta quadros.

Por fim, Renato Vieira assim se apresenta: “José Renato Vieira, nascido em Novo Horizonte, no ano de 1959, tenho hoje sessenta e três anos de idade, e dos sessenta e três anos de vida, quarenta e... quase quarenta e cinco anos mexendo com viola! A única coisa que eu fiz na vida, só isso, só fazer viola.” (Vieira, 2022). Essa ênfase no tempo é feita com entusiasmo, e Vieira será aquele que falará a partir de um ponto de vista que julgamos o mais privilegiado: ele mesmo a liderar a Viola Xadrez, juntamente com seu irmão Eduardo, desde o ano de 1996, data do falecimento de Zé da Viola (o já apresentado José Paulino Vieira, pai de ambos e filho mais velho de Antonio Paulino Vieira), em sua fala poderemos perceber a vontade de demonstrar quais os motivos pelos quais a Viola Xadrez ainda permanece em funcionamento nos mesmos moldes de há muitos anos, bem como as diferenças entre seus produtos e o de outros fabricantes, bem como memórias acerca da aprendizagem dos métodos e técnicas de construção, suas concepções acerca da sua arte e de seu produto final, e sua antevisão do futuro da viola caipira no Brasil.

Estes apontamentos iniciais nos servirão de balizas para os debates que pretendemos fazer adiante vez que compreendemos a importância de ouvir os entrevistados por ao menos três motivações: a) o vínculo afetivo que todos mantiveram e mantêm com a história da Viola Xadrez; b) o vínculo específico que cada um possui, isto é, falamos de um músico/consumidor, uma filha do fundador/aficcionada, e um mantenedor das atividades da fabril-artesania; c) a conexão que a fala de cada um deles tem com o objetivo central do texto, que é o acionamento das memórias em torno do prestígio da Viola Xadrez e seu “segredo construtivo”.

Como dissemos, os registros históricos, que localizam a sobredita artesanaria como um lócus disseminador de sempre crescente qualidade de suas produções, não dão conta da complexidade por trás de uma vivência de três gerações de uma família integralmente dedicada à persecução daquela qualidade, **vivência essa hoje ameaçada de extinção pela falta de sucessores na arte**: segundo Renato Vieira, atualmente ele e

Eduardo não tem sucessores certos na família em seu ofício, o que evidencia um risco iminente de ver-se toda uma tradição perder-se sem um registro histórico devido (ver “Cordas do tempo”, vídeo-documentário postado no YouTube no link < <https://www.youtube.com/watch?v=hR5pw3TuGo> > .

Tendo demarcado o recorte e a justificativa, tanto em nível científico quanto em nível pessoal, registremos com clareza nossos objetivos central e específicos:

Central: identificar estratégias de construção e manutenção do prestígio da marca Viola Xadrez desde as memórias dos entrevistados.

Específicos: 1) contextualizar o nascimento e a difusão do instrumento “viola caipira” e a contribuição da Viola Xadrez para tanto; 2) identificar a construção de estratégias de manutenção e de difusão da “técnica fabril-artesanal” envolvidos na construção da Viola Xadrez; 3) buscar a construção de um conceito de “prestígio” da Viola Xadrez por meio das memórias dos entrevistados.

A pesquisa teve início com revisão bibliográfica, cujo escopo foi promover apenas um estudo sobre a difusão do nome “Viola Xadrez” nas produções acadêmicas até o presente momento; a partir delas, constatou-se inicialmente, conforme se abordará no primeiro capítulo, que poucas menções entram na questão dos eventuais méritos da Viola Xadrez no cenário da música caipira brasileira.

Conforme anteriormente dito, o presente trabalho dialoga com o de Rainer Miranda Brito (2015a e 2015b) justamente por conta da profundidade com que o exercício daquele antropólogo se deu nos afazeres contemporâneos da fabril-artesania. Os métodos, evidentemente, são outros: com os objetivos elencados acima, procuramos fazer entrevistas com as pessoas já referidas.

As entrevistas são, na análise de Poupert (2012, pp. 215/220), meios de obtenção do sentido atribuído pelos atores sociais para as suas próprias condutas, cabendo falar na sua procedência nos níveis epistemológico (a averiguação da profundidade do sentido), ético/político (os próprios atores como detentores das melhores condições para aquela averiguação) e metodológico (é por meio da entrevista que se obtém melhor tal sentido).

Tendo isso em consideração, buscou-se fazer entrevistas com gravação de vídeos, com roteiro semi-estruturado, após o devido trâmite e aprovação do projeto de

pesquisa pelo Comitê de Ética da Universidade. A seguir, registramos os tópicos que balizaram as três entrevistas:

Paulo Alves: 02/02/2023 – local: residência do entrevistado

Tópicos: I) Geral

I) Como conheceu a Viola Xadrez pela primeira vez?

I.1) Já era instrumentista? Tocava quais instrumentos?

I.2) Lembra de propagandas acerca da Viola Xadrez? Em quais meios de comunicação?

I.3) Considerando a pergunta anterior, qual sua ideia acerca da reputação dos instrumentos, durante a existência da fábrica, e após o fechamento da mesma?

I.4) Por quanto tempo frequentou a fábrica? Com qual frequência?

I.5) Gostaria de mencionar nomes reconhecidos de frequentadores assíduos?

Tópico II: Sede de São Paulo

II.1) Relacionamento com Antonio Paulino Vieira

II.2) Relacionamento de Antonio Paulino Vieira com o público consumidor

II.3) Relacionamento de Antonio Paulino Vieira com profissionais/artistas

II.4) Relacionamento de Antonio Paulino Vieira com empregados

II.5) Relacionamento de Antonio Paulino Vieira com aprendizes

II.6) Relacionamento de Antonio Paulino Vieira com familiares

II.7) Demais informações que o entrevistado julgar pertinentes

Tópico III: Antonio Paulino Vieira e os instrumentos

III.1) Chegou a ver o fabricante em atuação, construindo instrumentos? Ou ele apenas supervisionava?

III.2) Nos casos de supervisão, quais itens eram conferidos?

III.3) Algum dos empregados/familiares detinha conhecimento do processo completo de construção dos instrumentos?

III.4) Além de violas e violões, quais instrumentos Antonio Paulino Vieira fabricava?

III.5) Qual o volume de produção? É possível falar em “artesanato” ou era uma produção em linha?

III.6) Havia um padrão apenas de qualidade, ou variavam as classes (instrumentos de luxo)?

III.7) Como era a possibilidade de encomenda? Quais itens o cliente podia escolher?

III.8) Qual o tempo médio requerido para a entrega de um instrumento sob encomenda? Como se dava o atendimento pós entrega? Era possível a devolução em caso de insatisfação do cliente?

III.9) Demais considerações.

III.10) Tem lembranças se havia vendas de instrumentos para lojas, e mesmo para outros locais do Brasil?

Tópico IV: relacionamento do entrevistado com os instrumentos

IV.1) Como o senhor compreende o relacionamento dos profissionais de estúdio com os instrumentos Xadrez? Exemplos?

IV.2) Como era a recepção dos instrumentos por parte de artistas de palcos?

IV.3) Do ponto de vista do custo, eram instrumentos com quais faixas de preços? Eram acessíveis tanto ao grande público quanto para profissionais?

IV.4) Do seu ponto de vista, em comparação com outros fabricantes, quais pontos positivos e quais pontos negativos?

IV.5) Sendo um músico experiente, quais itens considera como requisitos para identificação de um bom instrumento de cordas?

Tópico V: Viola Xadrez na contemporaneidade

V.1) Qual sua percepção sobre as Violas Xadrez ainda existentes? Qual a relação do público com essas violas antigas?

V.2) Do ponto de vista das gravações de disco, como percebe a contribuição dos instrumentos Xadrez?

V.3) Qual seu relacionamento com as Violas Xadrez produzidas atualmente?

V.4) Tem conhecimento da existência de instrumentos Xadrez usados em gravação de discos? Qual sua opinião acerca desses?

Tópico VI – fase pós Antonio Paulino Vieira

- VI.1) Qual seu relacionamento com Isaías Vieira, o “Dêgo”?
- VI.2) Como compreende a atuação de Dêgo após o falecimento de Antonio Paulino Vieira?
- VI.3) Como era a relação do público consumidor com a fábrica nesse período?
- VI.4) Houveram mudanças na concepção do modo de fazer instrumentos?
- VI.5) Como avalia o impacto do falecimento de Antonio Paulino Vieira sobre o andamento dos trabalhos? E sobre o relacionamento com o público, os profissionais e artistas da música?
- VI.6) Demais considerações

Tópico VII – fala livre.

Helenice Maria Laboissière – 03/02/2023 – local da entrevista: residência da entrevistada, bairro de Santana, São Paulo/SP

Tópicos: I) Geral

I) Apresentação pessoal.

- I.1) É instrumentista?
- I.2) Lembra de propagandas acerca da Viola Xadrez? Em quais meios de comunicação?
- I.3) Considerando a pergunta anterior, qual sua ideia acerca da reputação dos instrumentos, durante a existência da sede da capital de São Paulo, e após o fechamento da mesma?
- I.4) Por quanto tempo frequentou a fábrica? Com qual frequência?
- I.5) Gostaria de mencionar nomes reconhecidos de frequentadores assíduos?

Demais tópicos – idênticos aos do entrevistado Paulo Alves

Renato Vieira – 22/02/2023 – local da entrevista: sede da Viola Xadrez, local de trabalho do entrevistado, cidade de Catanduva/SP

Tópicos: I) Geral

I) Apresentação pessoal.

I.1) É instrumentista?

I.2) Quais instrumentos fabricou?

I.3) Considerando a pergunta anterior, o que tem a dizer sobre a tradição da família acerca da viola e a relação com o público consumidor?

I.4) O que mudou e o que permaneceu no processo de fabricação durante os anos de exercício da profissão?

I.5) Concepção acerca da técnica.

I.6) Comparação com os *luthiers*.

I.7) Comparação com os instrumentos provenientes da China.

I.8) Critérios para a qualidade.

I.9) Aprendizado dos critérios durante o exercício da profissão.

Tópico II – Diálogo com a dissertação de Rainer Miranda Brito

II.1) Compensado – diferenças da Viola Xadrez para outros fabricantes

II.2) Vantagens do compensado para outros materiais.

II.3) Utilização do compensado por fábricas e *luthiers*.

II.4) Digressão sobre qual o período histórico do surgimento do compensado e de sua utilização em substituição ao material maciço.

II.5) A instância intermediária do “tampo maciço”.

II.6) Ainda vale a pena o compensado? Reação do público consumidor.

II.7) Permanência e persistência do critério.

Tópico III – As sedes e a relação com o público consumidor

III.1) Qual o momento de inflexão do artesanato para a indústria? Houve a intenção de tornar-se uma grande fabricante? Quando surgiram as duas sedes?

III.2) Qual o momento de decisão de retorno ao artesanato/*luthieria*?

III.3) Relação com os *luthiers* e as lojas de instrumentos musicais.

III.4) Funcionários e a qualidade.

III.5) Qualidade e quantidade: qual prevalece?

III.6) Rainer e a discussão acerca do compensado: a sobrevivência da Viola Xadrez na contemporaneidade depende dessa instância?

III.7) Violas de compensado que se destacaram.

III.8) Retorno do critério dos instrumentos maciços e os *luthiers*.

III.9) Envolvimento contemporâneo da Viola Xadrez com o critério dos instrumentos maciços.

III.10) Relação contemporânea com o público consumidor.

Tópico IV – O braço da viola e o debate com Rainer Miranda Brito

IV.1) Tensor regulável e tensor fixo: origens, vantagens e desvantagens

IV.2) Ponto de vista construtivo: persistência da técnica da Viola Xadrez

Tópico V – História da Viola Xadrez

V.1) Trabalhou com o avô e o pai? E com o irmão Eduardo, há quanto tempo trabalham juntos?

V.2) Quem foram os fundadores?

V.3) Convívio entre as sedes da capital e do interior.

V.4) O compensado e a técnica.

V.5) O avô: experiências e memórias afetivas.

V.6) A relação institucional: braços e trocas de materiais.

V.7) Zé da Viola: experiências e memórias afetivas.

V.8) A contribuição de Zé da Viola para a fama da Viola Xadrez: o fabricante, o músico, o comerciante.

V.9) Aprendiz e concorrentes; colegas de profissão.

V.10) Sucessão de Renato e Eduardo. O futuro da Viola Xadrez.

V.11) Futuro da viola.

V.12) A viola fora do Brasil.

V.13) Considerações finais.

Por fim, consultaram-se fontes audiovisuais, sonoras (músicas) e fotografias, com busca de algum proveito argumentativo para a persecução dos objetivos apresentados.

Conforme sobredito, o presente trabalho encontra-se fundado na ideia de promover o diálogo de fontes escritas, prioritariamente os trabalhos de Brito (2015a e 2015b) com as entrevistas obtidas com José Renato Vieira, Paulo Alves e Helenice Maria Laboissière no ano de 2022.

Se as entrevistas são meios pelos quais se procura obter, consoante Poupart (2012, p. 246)

(...) acesso privilegiado para apreender o ponto de vista e a experiência dos atores, não há necessariamente concordância sobre o que a análise de seus discursos permite dizer a propósito das realidades sociais, nem sobre o que os pesquisadores devem fazer socialmente com os depoimentos colhidos.

Essas ressalvas são importantes de serem levantadas neste ponto pois a preocupação com a cientificidade do saber produzido pelas instâncias acadêmicas é uma constante para o pesquisador que ora escreve.

Começamos mencionando Nelson Saldanha, refletindo sobre a sempre árida delimitação do dualismo “ciências naturais” e “ciências humanas ou sociais”:

Precisa-se reafirmá-lo para reconhecer a precariedade que ingenuamente afeta o trabalho do cientista social, que lida com saber de coisas humanas e não pode aspirar a maiores positivities; mas também para reconhecer, nesta refração que sofre o trabalho do cientista em Ciências Sociais, a corda do humano, presente e pulsante como um testemunho em todo o seu trabalho. São saberes que, por isso mesmo, se veem a cada passo carentes de justificação, e enredados na volta ao problema de sua legitimidade científica. **Se justificar-se é sempre dar parte de fraqueza, as ciências humanas estão no caso, justificam-se a cada passo, muito mais do que as naturais. Justificam-se como a filosofia mesma passou a fazê-lo depois de um certo tempo. Mas justificar-se é, por outro lado, cultivar a auto-reflexão e a consciência de ser e de valer, consciência *tout court* e consciência axiológica: pois aí é que as ciências sociais estão no caso, mesmo.**” (Saldanha, 1983, p. 6 – grifo nosso).

A advertência do autor ora situado nos leva a considerações de ordem não apenas metodológicas, mas éticas: se de fato é difícil ao estudioso de ciências humanas – ou quiçá impossível – abandonar valores, condutas, preconceitos, em favor de uma

mais cientificamente desejável objetividade, também não nos é possível cair no extremo oposto, pretender na caminhada enxergar apenas as paisagens que lhe agradam, as encruzilhadas menos perigosas, os relevos de mais aplainadas extensões.

O percurso que ora nos propomos tem por ponto de partida constatações bibliográficas, audiovisuais e de registro pessoal – frequência anual à sede da feitura artesania por mais de treze anos; na literatura produzida no Brasil, a contribuição da Viola Xadrez para a cultura musical brasileira reclama preenchimento e iluminação.

Na acepção de José D'Assunção Barros:

A inspiração na atitude artística de explorar o encontro entre modalidades tão distintas como a Pintura e a Música, renovando uma e outra, poderia beneficiar a interdisciplinaridade científica. Seria possível **imaginar antropologicamente a História?** Não faltaram realizações neste sentido. Ou que tal pensar historiograficamente a Geografia? Ou, ainda, geografizar a Linguística? Por que não pensar musicalmente a Física? (Barros, 2020, p. 437 (26) – grifo nosso)

O mesmo historiador ilumina a questão mencionando Pierre Bourdieu:

Por outro lado, também é oportuno considerar que sempre emerge alguma - história quando começamos a nos indagar sobre o que significa falar de um certo conjunto de práticas, concepções e objetos de estudo como um campo específico de conhecimento, ou como uma - disciplina (no sentido científico). Todo “campo disciplinar”, seja qual ele for, é em última instância histórico, no sentido de que vai surgindo ou começa a ser percebido como um novo campo disciplinar em algum momento, e que depois disso não cessa de se atualizar, de se transformar, de se redefinir, de ser percebido de novas maneiras, de se afirmar com novas intensidades, de se reinserir no âmbito dos diversos campos de produção de conhecimento ou de práticas específicas. Um campo disciplinar é histórico mesmo no que se refere às suas regras, que podem ser redefinidas a partir de seus embates internos, em alguns casos. **“O campo é um jogo no qual as regras do jogo estão elas próprias postas em jogo”** (Bourdieu, 2003 *apud* Barros, 2013, p. 7 – grifo nosso).

Isso posto, pretendemos submeter à apreciação do público leitor o presente texto tendo em conta interdisciplinaridade reclamada a um tempo pelo Programa de Pós-Graduação em que estamos inscritos - “Acredita-se que esse conjunto de temas e abordagens tratados a partir de uma perspectiva interdisciplinar...”, e pelo próprio objeto da pesquisa a se realizar, pois:

A História tem sede de interdisciplinaridade. **A sede interdisciplinar da História é tão incontornável, que sempre que houve ameaças de suas fronteiras serem convertidas em limites, nunca tardaram a surgir expressivos movimentos de interdisciplinaridade.** Há muitos fatores que convergem para essa tendência da História derrubar todos os muros que estes e aqueles praticantes sejam tentados a construir. (Barros, 2013, p. 7 – grifo nosso).

Da questão da historicidade passemos à sua contraposição em relação às fontes acessadas neste trabalho. Pelos trabalhos de Hallwachs (2006), Le Goff (1984), Pollak (1989, 1992) e Portelli (1996, 1997), procuraremos ler as entrevistas como fontes de **memórias**: justamente por não se confundirem com narrativas históricas, as memórias necessitam de uma abordagem teórica que vislumbre compreender quais são as expectativas que o pesquisador pode ou não sobre elas depositar. Por aquele conjunto de autores, as entrevistas trarão ao alcance do pesquisador conhecimentos que os entrevistados certamente tinham vontade de compartilhar, mas também aparecerão saberes “indizíveis”, lembranças que não se quer colocar à luz e cuja existência desde já reconhece-se como inafastável, pois que também essas são parte constitutiva do ser humano.

Tais memórias entram, evidentemente, naquilo que Chartier (1990) chama de “jogos de representações”: os atores sociais, em suas interações, fazem disputar suas memórias mediante a invocação dos mais diversos referentes: tradições, documentos, monumentos. Sabemos que não é diferente quando se faz entrevistas com atores sociais, e que tais representações não são por assim dizer “objetivas”, isto é, são práticas construídas pelos próprios atores sociais e que portanto carregam em si mesmas a subjetividade da compreensão do mundo daqueles atores.

Assim o presente texto dissertativo traz a seguinte distribuição de capítulos: o primeiro é dedicado a três tópicos: a) um estado da arte acerca da historiografia da Viola Xadrez, recorrendo a textos especializados da literatura sobre música caipira, vídeos, imagens e mesmo já a trechos das entrevistas feitas na presente pesquisa; seu objetivo é situar o público leitor naquela musicalidade e portanto já começar a demonstrar qual a contribuição da dita fabril-artesania para essa mesma musicalidade; b) uma justificativa acerca da escolha do ponto de partida historiográfico, qual seja, a noção de “regime fabril-artesanal” construída pela antropologia de Brito; c) a

explicação do trânsito daquele ponto inicial para a estratégia do restante do texto, que foi a opção pela recolha das falas dos entrevistados.

No segundo capítulo, em que são trabalhadas as entrevistas, há cinco objetivos a serem perseguidos: a) uma aproximação inicial do modo pelo qual os entrevistados vieram a conhecer a Viola Xadrez b) como se davam os relacionamentos com os fundadores da fabril-artesania; c) a percepção acerca das relações com o público e o slogan; d) qual a percepção de Alves e Laboissière acerca da técnica fabril-artesanal na capital de São Paulo; e) como Vieira percebia a mesma técnica nas sedes do interior paulista.

Finalmente, no terceiro capítulo, proporemos o seguinte exercício: tendo em conta o quanto afirmado no capítulo anterior, a) iniciar o aprofundamento acerca do “segredo” de construção mencionado na moda-de-viola “Viola da Fazenda”, texto cujo uso será estrutural desde o primeiro capítulo, para b) na sequência, refletir sobre as condições necessárias para falarmos academicamente acerca das possibilidades da construção de um “conceito” de prestígio da Viola Xadrez, para, finalmente c) propor, sinteticamente, tal conceito, encaminhando então o público leitor para as considerações finais.

1.1.1 O estado da arte atrás da arte sobre a arte: “entraro na mata virge à procura de maderá”

Neste primeiro capítulo pretendemos recolher informações sobre a Viola Xadrez em diversas fontes, conforme se perceberá dos subtítulos; o objetivo é promover um panorama de seu surgimento e desenvolvimento no cenário musical de meados do século passado até o presente momento, procurando evidenciar neste panorama qual sua importância neste mesmo cenário.

1.1.2 O contexto a partir da moda-de-viola

Começamos por duas menções em obras canônicas da literatura brasileira acerca da cultura caipira: falamos dos livros “A moda é viola”, de Romildo Sant’Anna (atualmente

na 4ª edição, 2020) e “Música Caipira. As 270 Maiores Modas”, do jornalista José Hamilton Ribeiro (em 2ª edição, 2015). Tais obras são referenciais para quem queira estudar música caipira, e nelas o público leitor poderá achar debates acerca das diferenças entre aquela e a música sertaneja, os principais, cantores, letristas, compositores, temas, etc.

No que mais de perto nos interessa, vejamos o que nos diz Sant’Anna acerca da Viola Xadrez:

Mário de Andrade, no *Dicionário Musical Brasileiro* relata que ‘em Sabará, Minas Gerais, existe uma rua das Violas, famosa por ter consagrado os melhores fabricantes de violas no Brasil. Estas são mais ou menos conhecidas em todo o país. Por volta de 1920 havia mais de quarenta fabricantes de violas nessa rua’. **Em moldes industriais, a primeira luteria de violas no Brasil está ligada à família de Bernardino Vieira Marques**, imigrante de Lisboa, e, assim, a seus filhos, a dupla Vieira e Vieirinha e aos primos-irmãos, também nascidos em Itajobi, SP, Liu e Léu (Lincoln Paulino da Costa, 1934-2012 e Walter Paulino da Costa, 1937-2019), e Zico e Zeca (Antonio Bernardo, 1930-2007, e Domingos Paulino da Costa, 1932-2013). Observa o estudo *A Expressividade Caipira em Vieira e Vieirinha*, de Maria Madalena Bernardelli, que Bernardino fez uma casa na fazendinha da família, chamada Córrego da Figueira, em Campo Triste, hoje Itajobi, SP, ‘com assoalho especial para a dança do cateretê. Os filhos [nove ao todo] não podiam dançar baile, que é ‘dança com esfregação’; só cantavam e dançavam catira, ou cateretê, que lembravam os cantos e bailados, principalmente o vira, tão ao gosto do pai, em Portugal’. **As primeiras Violas Xadrez (1945, primeiramente fabricadas a canivete, na Fazenda Córrego da Figueira e, a partir de 1950, em Novo Horizonte, SP e em Catanduva, SP) foram feitas do pinho das embalagens do bacalhau importado de Lisboa. O primeiro luthier foi um dos filhos do velho Bernardino, Antonio Paulino Vieira, também violeiro. A visão idílica do surgimento das violas Xadrez e o reconhecimento público do pioneirismo dessa luteria familiar vamos encontrar na seguinte décima composta por Carreirinho:**

VIOLA DA FAZENDA

moda-de-viola

Carreirinho

Cidade de Itajobi, na Fazenda da
Figuera, O Dêgo e o seu irmão,
Antonio Paulino Viera, Entraram na
mata virge, à procura de madeira,
Pra fazê uma viola, e fizeram a primera,
E a notícia esparramô, da violinha fandanguera.

Vieira e Vieirinha

Vieira e Vieirinha,

37 anos, 1986”(SANT’ANNA, 2020,

p. 339/340 – negritos nossos).

A mesma moda-de-viola é mencionada por José Hamilton Ribeiro, com explicações acerca da origem da Viola Xadrez:

Nascidos em Itajobi, perto de São José do Rio Preto, Vieira (Rubens Vieira Marques, 1926-1999) e Vieirinha (Rubião Vieira, 1928-1990) têm história de viola “pra trás” e “pra frente”, como se diz. “Pra frente”, porque Zico e Zeca, mais Liu e Léo, são sobrinhos da dupla. Esses sempre mantiveram a luta em alto nível, puxando a raça dos tios. **E ‘pra trás’, porque o pai deles, Bernardino Vieira Marques, instalou em sua fazenda Córrego da Figueira, em Campo Triste (hoje Itajobi), a primeira fábrica de viola (“luthieria”), da marca Xadrez – isso nos anos 1950.** Na moda *Viola da Fazenda*, Carreirinho cantou... (Ribeiro, 2015 p. 353 – grifo nosso).

Explicações necessárias: moda-de-viola, viola, *luthier/luthieria*.

A moda-de-viola é uma espécie de canto caracterizado por um dueto de vozes, comumente em intervalo musical de terças, sendo que o único instrumento que faz o acompanhamento é a viola caipira. Dentre os muitos ritmos possíveis dentro da música caipira – José Hamilton Ribeiro, com o auxílio da violeira Simone Sperança, contabilizou um total de 22 ritmos diferentes (p. 281) - a moda-de-viola é provavelmente a matriz da qual surgiram as outras, e aquela onde a viola caipira é imprescindível, pois sem ela fica apenas o canto *a capella* e o acompanhamento com outros instrumentos acaba mesmo por descaracterizar o estilo.

Por seu turno, o instrumento de que tanto falamos, a viola caipira, bem pode ser caracterizado da seguinte forma: trata-se de um cordofone com caixa acústica construída com madeira, da família das guitarras, em formato de “oito”, à qual são atadas 10 ou 12 cordas metálicas, via de regra afinadas de sorte que ao serem tangidas de uma só vez emitam um acorde; é a chamada afinação aberta. Essa caracterização nos importa neste momento pois ela já adianta um fato, que é a facilitação para tocar músicas apelando apenas para o uso da pestana, recurso no qual o músico prende com um só dedo todas as cordas à uma das casas do braço da viola, de resto assemelhado ao do violão, ambos divididos com trastes metálicos a proporcionar escala musical nota em nota (ou de meio em meio tom).

Para o público não especializado, cremos que a melhor estratégia para definição do objeto sobre o qual queremos falar é, inicialmente, o apelo à distinção por imagens. Bem

mais conhecido e popular que a viola caipira (e ainda, que a viola e suas muitas variantes), é o instrumento musical de cordas tangidas conhecido como violão. Podendo ser aqui definido como uma caixa acústica, em formato de oito, à qual atamos um braço com divisórias que permitem a digitação musical em separação de intervalos de semitons (de meia em meia nota musical), o violão é, conforme seu nome denuncia, maior e mais recente do que as diversas formas de violas existentes; seu número de cordas pode variar entre 6, 7 e 12 cordas (duplas), feitas de náilon ou de aço; nas figuras 1 e 2 abaixo, vemos destaques, respectivamente, da palheta ou mão do instrumento, onde se fixam as tarraxas – mecanismos metálicos com parafusos, roscas e chaves por meio das quais se obtém a afinação do instrumento – e na figura 2, a imagem permite a visualização da caixa acústica, responsável pela produção sonora.

Figura 2 - Palheta do violão



Fonte: autoria própria. 21.dez.2021

Figura 1 - Caixa acústica do violão



Fonte: autoria própria. 21 dez.2021

Abaixo, a figura três permite conhecer a evolução histórica das fôrmas fabricadas pela Viola Xadrez; do centro, e da esquerda para a direita, é perceptível o aumento, que segundo Vieira tem influência de músicos como Tião Carreiro e Almir Sater, cuja

predileção por instrumentos maiores influencia o grande público; as violas chamadas “cinturadas” são as que as duplas caipiras tradicionais sempre utilizaram.

Figura 3 - Evolução das fôrmas da Viola Xadrez



Fonte: autoria própria. 26.out.2022

Ao seu turno, a viola caipira é um instrumento com traços identitários regionais. Conforme assevera Moraes, diversos músicos contemporâneos procuraram, até por estratégias de aceitação no mercado, falar em “viola brasileira”; em seu estudo, sustenta porém que tal prática mais confunde do que ajuda a definir, pois tanto em Portugal, país de origem da viola, quanto no Brasil, em suas muitas regiões, há multiplicidade de conformações desde o ponto de vista construtivo do instrumento, não sendo possível usar um único termo para designar tantas variantes. No que toca de perto à viola caipira, apela

a Roberto Corrêa, profundo estudioso da viola, autor de consagrado método de aprendizado do instrumento e doutor na matéria, segundo o qual:

Viola caipira instrumento encontrado na região de influência histórica paulista, a região caipira do Brasil que, na delimitação do sociólogo Antonio Cândido, abrange uma grande área do Brasil Central. A viola caipira possui cinco ordens de cordas metálicas, sendo dois pares de cordas lisas de aço, afinados em uníssono, e três pares de cordas afinados em oitavas, ou seja, três bordões encapados com espiras de zinco ou bronze acompanhados, cada qual, por uma corda lisa de aço em intervalo de oitava. (...) (Corrêa, p. 7, apud Moraes)

Essa definição, sintética, nos possibilita a um tempo continuar o presente texto e evitar as muitas discussões acerca de qual seria a configuração “correta” da viola caipira; sendo evidentemente um produto da inventividade popular, não é possível um conceito canônico, e o trecho acima nos dá a vantagem de poder apresentar a Viola Xadrez em suas diversas apresentações durante a história; eis portanto um instrumento com caixa acústica, que pode ou não ter cintura pronunciada (folcloricamente, houve sempre a predileção por violas cinturadas), com braço dividido com traços em semitons musicais, com dez cordas, sendo que as violas de doze cordas hoje adquiriram ares folclóricos.

Com o devido destaque, nas páginas a seguir nos utilizaremos de imagens para denotar essa evolução histórica, apelando, portanto, aos recursos visuais. Na Figura 4: Da frente para trás, e da esquerda para a direita, a evolução das formas das caixas acústicas das violas da Viola Xadrez. A busca por um som encorpado e timbre graves gerou o aumento e a predileção por caixas maiores, segundo Vieira (2022). Ao centro, e ao fundo à esquerda, duas opções da tradicional “forma cinturada”, que talvez seja o principal traço diferenciador em relação ao violão.

Abaixo, em violas contemporâneas, as figuras 4 e 5 destacam os mesmos detalhes já apontados no violão das figuras 1 e 2, destacando-se, então, uma das diferenças principais entre os dois instrumentos: o quantitativo de cordas, que é de dez, nas violas caipiras, sempre em aço.

Figura 5 - Palheta ou mão da viola caipira



Fonte: autoria, 26.out.2022

Figura 6 - Caixa acústica da viola caipira



Fonte: autoria própria, 26.out.2022

Com a figura de número 3 acima queremos demonstrar que a Viola Xadrez procura, em seu percurso de relacionamento com o consumidor, tanto preservar modelos de violas que outros fabricantes podem considerar ultrapassados (conforme se verá em episódio descrito adiante) como acompanhar tendências modernizadoras; segundo Vieira (2022), a predileção atual por formatos de violas maiores deve-se à influência do músico e violeiro Almir Sater, o que o levou a fabricar violas com configurações parecidas com aquelas utilizadas por aquele artista.

Falamos assim de maneira simples pois é mesmo difícil obter um conceito operacional de fácil aceitação, tanto entre os que fabricam quanto entre os que tocam tal instrumento. Luiz Antonio Guerra Marques na tese “Mestres de Ontem, Mestres de Hoje: uma Sociologia da Música Caipira” (2021), dedica algumas páginas a demonstrar a multiplicidade de formas e arranjos de materiais que podem ser considerados violas no Brasil, e aponta que a viola caipira detém uma uniformidade um tanto maior justamente por ter sido objeto de padronização industrial nos meados do século passado (MarqueS,

pp. 21/26). Dessa padronização, conforme veremos adiante, a Viola Xadrez teve participação importante.

Porém, antes de ser uma indústria, a Viola Xadrez foi mesmo um artesanato; Sant’anna e Ribeiro falaram em “*luthieria*”, cabendo aqui ressaltar que esse é um termo de origem francesa, que por seu turno advém de “*lũth*”, “*alaúde*” em árabe, conforme explica Sant’Anna (Sant’anna, 2020, p. 351). “*Luthier*”, portanto, é o profissional dedicado a construir instrumentos musicais de corda, violinos, violoncelos, violões e dentre eles incluída a viola caipira.

Ainda que com traços idílicos, é pertinente trazer aqui a íntegra do texto da moda-de-viola “Viola da Fazenda”; de sua estrutura e de diversos elementos nos apropriaremos nas linhas que se seguirão:

Cidade de Itajobi,
 Na fazenda da Figueira:
 O Dêgo e o seu irmão
 Antonio Paulino Nogueira,
 Entraram na mata virge,
 À procura de madeira.
 Pra fazer uma viola
 E fizeram a primeira
 E a notícia esparramou,
 Da violinha fandangueira!

Mudaram pra Novo Horizonte
 Mas não mudaram de plano.
 Uma fábrica pequena,
 Mas com amor trabalhando.
 Cada viola que fazia,
 Cada vez aperfeiçoando;
 A notícia foi correndo,
 E as encomenda chegando;
 No ano de oitenta e quatro,
 Completou quarenta ano.

No começo foi difícil:
 Só fazia uma por vez;
 Fizeram a primeira viola,
 Depois uma, duas, três.
 Centenas de instrumentos,
 São fabricado por mês.
 A viola tem um segredo,
 Que melhor ninguém não fez;
 Pois quem é que não conhece:
 A famosa Viola Xadrez!

Fui eu quem fiz essa moda,
 Não foi ninguém que pediu.
 Pra contar exatamente
 Como a fábrica surgiu.
 Seu começo não foi fácil,
 Mas felizmente subiu.
 Seu endereço é em São Paulo,
 No bairro Jardim Brasil,
 Na rua Carlos dos Santos,
 Na altura número mil!²

A letra acima foi extraída de gravação de disco pertencente à coleção particular do pesquisador; é interessante registrar que uma das entrevistadas, a sra. Helenice LABOISSIÈRE, produziu um vídeo utilizando a música como fundo musical e com fotografias de Antonio Paulino Vieira e dos demais envolvidos com a história da Viola Xadrez, disponibilizado para acesso público no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HsK6zDRipZA>.

Como é fácil de perceber, na letra de tal música há personagens, locais, datas e informações acerca do prestígio que a Viola Xadrez alcançou entre o público consumidor da música caipira; pouco a pouco, na presente dissertação, exploraremos tudo isso com maior amplitude.

2 É cabível anotar que a mesma música também foi gravada pela dupla “Zé Matão e Carreirinho”, no ano de 1986, pela gravadora Itamaraty no LP intitulado “12 M odas de Viola”, porém dessa vez com o título “Antonio Paulino Vieira”; consultar a página da estudiosa Sandra Cristina Peripato < <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/carreirinho/carreirinho.html> >. Segundo nos informou LABOISSIÈRE, seu pai teve oportunidade de apreciar ambas as gravações ainda em vida.

A cidade de Itajobi fica no noroeste do Estado de São Paulo, e próxima a ela ficava situada a Fazenda Figueira, pertencente a Bernardino Vieira Marques, português que imigrou de sua terra natal ainda criança com seu pai e veio ao Brasil para lidar com agricultura. Segundo Sant’anna (2020, p. 339), que entrevistou Rubens Vieira Marques, o ‘Vieira’, filho de Bernardino e um dos membros de afamada dupla de cantores sertanejos, “Vieira e Vieirinha”, Bernardino teve 9 filhos, sendo que, além da dupla, aqui de perto nos interessa mencionar dois outros: Antonio Paulino Vieira e Isaías Vieira, o “Dêgo”.

São eles que, como diz a letra da música acima, tiveram muitos anos de dedicação ao fabrico e manutenção de instrumentos de cordas, a começar pela viola caipira, inicialmente feita a canivete e sem uma marca comercial; Renato Vieira (2015, min 1:05), aponta, porém, que seu pai, José Paulino Vieira, o “Zé da Viola”, já teria começado, desde a infância, também junto a Antonio, na fabricação das violas. Certo é que o compositor da letra ora estudada adiantou a fama de tais instrumentos e o percurso da pequena fábrica – de Itajobi para Novo Horizonte, ainda no noroeste paulista – antes de situar cronologicamente o ouvinte; e aqui, já podemos também adiantar que não há consenso, nem na literatura, nem entre os entrevistados, sobre uma data exata da fundação da Viola Xadrez. Nada obstante a letra permita inferir que possa ser 1944 (“no ano de oitenta e quatro, completou quarenta ano”), há informações oficiais como o rótulo que segue, extraído de um instrumento de propriedade de Laboissière, contendo explicitamente a frase “Fundada em 1947”; para os fins da presente história, importa que a trajetória da Viola Xadrez é da contagem dos anos quarenta do século XX, quase noventa anos de existência oficial, portanto; também se perdeu nas memórias quanto tempo antes do registro da marca a família já se dedicava a manufaturar violas caipiras. Da coleção de fotos da entrevistada há ainda um registro importante: segundo ela, uma montagem em que o ano de 1948 foi inserido na imagem a pedido de seu pai, o sr. Antonio Paulino Vieira, logo acima do letreiro “Xadrez” alocado na sede de Novo Horizonte. Abaixo, na figura 6, um rótulo de uma viola Xadrez pertencente a Helenice Maria Laboissière, com a informação acerca da data da fundação da fabril-artesania.

Figura 7 - Rótulo de uma Viola Xadrez



Fonte: autoria própria. 11.out.2022.

Nas figuras 7 e 8, fizemos imagens da viola pertencente à sra. Helenice; na de número 7, com destaque para o emblema “Xadrez”, inscrição na parte superior do tampo frontal do instrumento, que permitia a fácil identificação da marca pelo público consumidor; e na de número 8, o destaque para o rótulo interno com as informações acerca de local de fabricação e a possível data de fundação da fabril-artesania; data incerta, pois, como investigamos, a família não possui documentos que atestem tal informação, variando sua precisão entre os anos de 1944 e 1947. A figura 9, por seu turno, tem aspecto interessante para o nosso percurso. Trata-se de registro fotográfico que consta de acervo pertencente à sra. Helenice, que gentilmente nos cedeu tal fotografia; segundo ela, a inserção da data “1948” foi solicitada ainda por seu pai para que constasse ali, não sendo portanto original. Serve de referência, portanto, de que, ainda que haja imprecisão na data de fundação, Antonio Paulino Vieira e seus sucessores já trabalhavam com o nome da marca, com toda a certeza, desde os anos quarenta do século passado. Cabe ainda registrar que, segundo tanto Helenice quanto Vieira, a fotografia é da sede da Viola Xadrez no município de Novo Horizonte/SP, de onde Antonio Paulino Vieira partiu no ano de 1960, deixando tal sede sob o comando de José Paulino Vieira, o já mencionado “Zé da Viola”, e partindo para a capital.

Figura 8 - Viola Xadrez da sra. Helenice - emblema



Fonte: autoria própria. 11.out.2022

Figura 9 - Viola Xadrez da sra. Helenice - rótulo



Fonte: autoria própria. 11.out.2022

Figura 10 - Sede da Viola Xadrez em Novo Horizonte



Fonte: arquivo pertencente à entrevistada Helenice Maria Laboissière. Fotografia cedida ao pesquisador em 11.out. 2022

Conforme consta da primeira estrofe, os dois irmãos tinham já ao início da sua jornada na construção dos instrumentos musicais conhecimentos acerca de madeiras apropriadas para seus objetivos; fato marcante elevado por Sant’anna (2020, p. 339) e Ribeiro (2015, p. 354) é a afirmação de que nesta época partes das violas eram feitas com a madeira provinda das caixas de bacalhau, importadas por Bernardino Vieira Marques, evidentemente uma predileção alimentar que segundo os dois autores mencionados era alcançável pelo baixo custo; tal madeira, hoje sabemos de frequentar a sede da Viola Xadrez, é o chamado ‘pinho de Riga’, que proporciona violas caipiras com sonoridade aberta e volumosa, e é de fácil identificação visual após o instrumento acabado, conforme ilustramos a seguir: nas figuras 10 e 11, uma Viola Xadrez pertencente à Helenice Laboissière, com rótulo escrito à mão com os dizeres “Fasenda Figueira 1946 Antonio Paulino Vieira”. Destacamos o fato de ser ainda uma viola com “cravelhas”: mecanismos de madeiras assemelhados a parafusos, bastante rudimentares, utilizados para alcançar a afinação do instrumento.

Já nas figuras 12 e 13, uma Viola Xadrez contemporânea, de propriedade do ora pesquisador, feita por Renato Vieira e Eduardo Vieira, netos de Antonio Paulino Vieira, com a mesma madeira – o pinho retirado de caixas de bacalhau, comumente proveniente da Noruega. O destaque é para a utilização de tal madeira em aspecto tido como não comercial; conforme se discutirá adiante, tanto as grandes fábricas quanto os chamados luthiers não tem por hábito utilizar materiais tidos como “alternativos” àqueles já consagrados pelo gosto do grande público, havendo hoje, paradoxalmente, no fabrico de um instrumento tão brasileiro quando a viola, a preferência por madeiras de origem estrangeira.

Figura 12 - Viola Xadrez "1946" A

Fonte: autoria própria. 21.jan.2022

Figura 11 - Viola Xadrez "1946" B

Fonte: autoria própria. 21. jan. 2022

As fotos acima demonstram que a Viola Xadrez iniciou seus trabalhos com fabricação de modelos de violas caipiras que, a um tempo, uniam caracteres rústicos, como o uso de cravelhas de madeira para a afinação do instrumento, com caracteres de fina marchetaria, que em simples palavras pode ser definida como a arte de utilizar-se de diferentes tipos de madeiras para adornar um objeto.

Esse vislumbre nos permite considerar que os trabalhos da família sempre estiveram envolvidos com a ideia da fabril-artesania: pouca ou menor quantidade de instrumentos, privilegiando-se a qualidade dos mesmos, como riqueza de detalhes, apuro sonoro, tocabilidade, dentre outros aspectos a serem melhor apontados ao longo deste texto.

Figura 14 - Viola Xadrez do pesquisador. Figura 13 - Viola Xadrez do pesquisador



Fonte: autoria própria. 03. out 2023



Fonte: autoria própria. 03.out.2023

As ilustrações acima servem a alguns propósitos. Como temos dito, os diversos *luthiers* da família Vieira procuraram dedicar-se ao fabrico de diversos instrumentos musicais de corda, e foram as violas caipiras que elevaram o nome da família à fama e prestígio entre o público consumidor e mesmo entre os profissionais. Acerca das origens desse prestígio mencionamos aqui na íntegra o relato constante na autobiografia “Da beira da tuaia ao teatro municipal”, publicada em 1984 pela popular dupla de cantores sertanejos Tônico e Tinoco:

CURIOSIDADE DOS PRIMEIROS SHOWS

Tônico: - Conhecemos Antonio Paulino Vieira e sua família quando, certa vez, ele veio nos visitar no programa que fazíamos na Rádio Difusora. Na ocasião ele

nos contratou para um show em um cinema de Itajobi, onde também conseguimos outros contratos para cantarmos em Ibirá, Novo Horizonte e Catanduva, cidades da mesma região.

Durante essa temporada ficamos instalados na Fazenda Vieira. Como não tínhamos muita prática de excursões, levamos poucas roupas, e logo ficamos com poucas peças limpas. Um dia, fomos lavar algumas delas no rio, e a cueca do Tinoco rolou rio abaixo. Resultado: ele terminou a excursão sem ceroula mesmo.

Antonio Paulino Vieira era um grande fabricante de viola xadrez e nós ganhamos uma dele. Tempos depois, Vieira e Vieirinha – nossos afilhados – vieram para São Paulo; em seguida também seus primos, Zico e Zeca, e depois, Liu e Léo, todos conservando até hoje as suas origens. (Tonico e Tinoco, 1984, p. 60 – grifo nosso)

Para além do pitoresco da situação narrada, chamamos a atenção para três pontos: a) inicialmente, a valorização do trabalho de Antonio Paulino Vieira já à época – segundo veremos nas sessões dedicadas às memórias dos entrevistados, essa visita da dupla de cantores teria se dado na segunda metade dos anos 40 do século passado, tempo em que as violas ainda eram feitas a canivete, longe da escala industrial; b) a ligação que se estabeleceu entre a dupla e a família já à época permanecerá por longos anos, situação que ajudará também a Viola Xadrez a se firmar no mercado, haja vista até mesmo com colaborações diretas, como selos de qualidade assinados pela dupla e colocados em alguns instrumentos – traremos adiante tais selos e discutiremos brevemente seu significado - e ainda c) voltando ao tema da fabricação artesanal, é de se destacar que ainda que se tenha em vista a evolução de técnicas e materiais, a concepção do trabalho permaneceu e permanece a mesma, é dizer, conforme veremos nas discussões das memórias dos entrevistados, há um senso de permanência no evolver dos trabalhos da Viola Xadrez enquanto produtora de instrumentos de corda.

Creemos ser este também o momento apropriado para um registro inédito: tanto na literatura especializada quanto em relatos dos membros da família, haviam menções acerca do batismo da marca por parte de um dos membros da dupla mencionada no parágrafo anterior. Em pesquisa recente no site “YouTube”, logramos êxito em encontrar um vídeo intitulado “TINOCO , com a Viola Xadrez”, postado no canal “Joacyr Gonçalves”, em que Tinoco é visto manuseando uma viola, na presença de um homem identificado apenas como “João”, com um microfone, e é então iniciado o seguinte diálogo (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xHtXTbk7hVU>>):

“ (...)”

- Xadrez, hein?

- Essa aqui é o irmão do Vieira que faz, Antonio Vieira. O nome “Xadrez”, adivinha quem deu esse nome?

- Tinha que ser o senhor!

- Eu que dei o nome para ele.

- Que felicidade para ele

- Eles deram de presente há quarenta anos atrás, e então eles fizeram a boquinha xadrez. Eu falei ‘que tal nós falar Viola Xadrez?’, e pegou, pegou, a Viola Xadrez.

- E o senhor sabe que é a mais famosa do Brasil? O senhor sabia disso?

- É sim!

(...)”

A insistência no caráter artesanal dos trabalhos não pode, porém, nos impedir o vislumbre de fato já denunciado na letra da moda-de-viola que estamos acompanhando. Para que a produção saltasse de “uma por vez” para “centenas de instrumentos” ao mês, algumas inflexões foram necessárias. Conforme veremos em detalhes ao nos dedicarmos com maior vagar à entrevista de Laboissière, em 1960 o sr. Antonio Paulino Vieira muda-se para a capital de São Paulo, objetivando ampliar e aperfeiçoar a fabricação; deixa, porém, a sede de Novo Horizonte sob o comando de seu filho mais velho, o já falado “Zé da Viola”, que também procura meios de implementar melhorias e ampliações, como a aquisição de maquinários, contratação de funcionários especializados, etc. A essa altura, porém, pai e filho já compartilhavam o tal “segredo” de fabricação a que alude a moda-de-viola, e que será objeto de reflexão em linhas futuras. Cabe aqui, porém, uma anotação: se na sede do interior, que, segundo Renato Vieira (Vieira, 2022) foi transferida por Zé da Viola para Catanduva/SP, onde se encontra até o dia de hoje, o grau de industrialização atingiu patamares mais altos, com o número de vinte funcionários em seu auge produtivo, é notório que na capital Antonio Paulino Vieira tenha optado por manter um número menor de funcionários – no máximo seis, conforme registra Setti, e que conforme ela pôde testemunhar, tratava-se então, no ano de 1983, de uma “(...) pequena empresa com características artesanais (Viola Xadrez), onde trabalham apenas seis funcionários. Com

uma produção de cem violas por mês, sua clientela consiste em duplas caipiras que procuram esse tipo de instrumento” (Setti, p. 156).

Essa menção à Viola Xadrez é, no interior da presente pesquisa, a mais antiga que pudemos encontrar em sede de estudos acadêmicos; a autora é uma reconhecida antropóloga e musicista, que dedicou-se no doutorado a estudar a produção musical dos caixaras paulistas. Na nota de rodapé em que distingue a Viola Xadrez, também a contrapõe a duas importantes fabricantes de instrumentos musicais de cordas do Brasil, valendo mencionar na íntegra a experiência por ela reportada:

Procurei os donos das fábricas Del Vecchio e Gianinni; tentei convencê-los a fabricar os antigos modelos de há dez ou quinze anos, argumentando em favor de um estilo musical que, por carência desse instrumento, está prestes a desaparecer. Informaram terem se extraviado as fôrmas desses modelos, tidos como desatualizados (sic). Os comerciantes não estão atentos a esse tipo de problema, e não é o dilema do músico caixara que os irá sensibilizar, mas sim a garantia do êxito no mercado consumidor, dominado agora pela ideologia da “indústria cultural”, que decidiu e proclamou como instrumento preferencial a viola sertaneja. Em dezembro de 1983, contatei um dos raríssimos artesãos residentes na cidade de São Paulo e ainda em atividade na fabricação de violas do tipo “baixêra” ou “paulista”. (Setti, 1985, p. 156).

A nota de rodapé segue com a citação já feita a Antonio Paulino Vieira e sua meia dúzia de funcionários, sendo relevante aqui situar o público leitor no contexto em que se dá essa menção; além de colocar a Viola Xadrez ao lado de duas grandes e afamadas marcas de instrumentos musicais de cordas do Brasil, destaca-lhe o caráter artesanal, tão perseguido pelos seus dois fundadores, sr. Antonio e sr. José Paulino, conforme veremos em detalhes na seção dedicada às memórias dos entrevistados. Mais ainda: a antropóloga revela que, naquele ano de 1983, ainda era possível conseguir por meio da Viola Xadrez um instrumento musical com características diferentes daqueles comercializados comumente, qual seja, a viola “baixêra” ou “paulista”; mais uma vez, a valorização daquilo que teria características de um instrumento voltado a práticas populares e assim com traços identitários diversos daqueles produzidos em grandes volumes pelas empresas de então.

Cabe por fim fazer justiça à última estrofe, pois nela o compositor se defende: “Fui eu quem fiz essa moda, não foi ninguém que pediu”. Mais uma vez, a Viola Xadrez se

mostra amalgamada a um dos artistas mais aclamados da música caipira: Adauto Ezequiel, o Carreirinho.

Ribeiro (2015, pp. 356/361) dedicará a ele várias linhas, nos importando para os fins do presente texto destacar que fora considerado, pela composição da moda-de-viola “Ferreirinha”, o “codificador da moda-de-viola”, pois, mencionando Roberto Stanganelli, sanfoneiro e produtor cultural: “Violeiro bom a gente sempre teve, o Brasil é bom nisso. Mas antes de Carreirinho, cada um tocava de um jeito. Depois dele criou-se um paradigma, um padrão”.

A versão original da letra de Ferreirinha é composta de cinquenta estrofes, de oito versos cada, totalizando então quatrocentos versos; fosse possível gravar, ultrapassaria uma hora de música. No tempo em que foi gravada – o ano de 1950 – e com a tecnologia então disponível – o disco de 78 rotações, limitado a pouco mais de 3 minutos – exigiu de Carreirinho resumir toda a história em cinco estrofes (quarenta versos).

É esse poder de síntese, e esse modo de compor, que se tornará canônico, e inspirará gerações, conforme Marques registra em sua tese; falando acerca dos ritmos caipiras e das duplas que mais contribuíram para difundir-los:

Por um lado, alguns ritmos caipiras ganhariam ainda mais fôlego, caso da moda de viola, cururu e cateretê, com duplas e compositores que desenvolveram ainda mais tais estilos tradicionais, reforçando temas ligados ao cotidiano rural do passado. As duplas citadas acima estão entre as mais lembradas pelos violeiros atuais como representantes das raízes da música sertaneja, em grande medida por terem gravado ritmos já consagrados na tradição caipira. Entre tais artistas, a título de exemplo, temos Carreirinho (Adauto Ezequiel, 1921-2009), que hoje é louvado como um dos maiores compositores de modas de viola e cururús de todos os tempos. (Marques, 2021, p. 70)

A proximidade de Carreirinho com a Viola Xadrez é revelada com maior propriedade por Bernardelli (1991, p. 95/96), que descreve o seguinte acontecimento nos anos oitenta do século passado:

A Viola Xadrez está tão ligada à vida do compositor Carreirinho, que mereceu este relato do Prof. José Carlos Zaraboni; quando contava a participação do

referido autor no programa "Viola, Minha Viola" da TV Cultura (1984) com apresentação de Inesita Barroso e Morais Sarmentos:

Agora, deixa eu contar a história desta viola aqui.

O Sr. Antonio Vieira, irmão da dupla Vieira e Vieirinha, fez um trato com o Carreirinho. Se ele tivesse mais de cem modas gravadas, ele ganharia uma viola do Sr. Antonio Vieira. E ele tem cento e doze, não é?

- Isso! Modas-de-viola! Cento e doze modas-de-viola, por minhas duplas e com outras duplas.

- Então ele tem cento e doze, quer dizer, ele estourou a conta! ... Passou de cem! Ele vai ganhar agora o presente do Sr. Antônio Vieira, a viola!

Subindo ao palco, pessoalmente, o Sr. Antonio Vieira passou às mãos de Carreirinho o instrumento, já afinado."

Carreirinho foi, na expressão de Ribeiro, um dos “patriarcas” da música caipira, tendo escrito cerca de duas mil músicas, e quase metade delas gravadas. Com sua autoridade de poeta e sua relação de proximidade com a Viola Xadrez, partimos agora para outro ponto de partida historiográfico: o contato direto que tivemos com a fabril-artesania e, anos depois, com um pesquisador de antropologia lá encontrado.

1.1.3 O ponto de partida historiográfico: “regime fabril-artesanal”

Dissemos que há nas presentes linhas um compromisso de ordem pessoal. O ora pesquisador teve oportunidade de conhecer o antropólogo Rainer Miranda Brito quando este justamente desenvolvia sua pesquisa, que rendeu dissertação intitulada “O regime fabril-artesanal de violas paulistas”, que em síntese debruçou-se sobre os trabalhos de construção e manutenção de violas caipiras praticados pelos irmãos José Renato Vieira e José Eduardo Vieira, atuais proprietários da Viola Xadrez na cidade de Catanduva/SP. É justo constar aqui que, nesse episódio de encontro, havia alguns meses que Rainer frequentava a “fábrica” (assim os dois irmãos a chamam até hoje), e que havia por parte deles alguma desconfiança; acostumados a terem seu local de trabalho frequentado por muitos interessados em aprender gratuitamente os mistérios do ofício, desejavam saber se o argumento da pesquisa científica não seria mais um artifício de um futuro concorrente. Amigo de longa data dos dois irmãos, prometi fazer esforço para descobrir, e após um café de final de tarde, dúvidas esclarecidas, era mesmo um acadêmico muito curioso que tudo via, anotava e desenhava, sem pretensões de construir violas.

Esse episódio o descrevemos aqui por sua importância ética: ao franquear acesso pleno aos seus afazeres, ainda que o acadêmico tenha cumprido todas as regras de aquisição da confiança, neste momento vemos o quão frágeis são as relações humanas quando nelas está envolvido o próprio meio de subsistência. Renato e Eduardo Vieira são a terceira geração de *luthiers* da família, jamais tendo exercido outra profissão, e conforme veremos adiante em memórias apresentadas por Renato Vieira, esse grau de envolvimento gera ao mesmo tempo satisfação e angústia, ante a inexistência de alternativas.

Para os fins do presente texto, importa sintetizar algumas das considerações de Brito, prévias à sua problematização acerca do que ele compreende ser a melhor definição para a compreensão da Viola Xadrez na contemporaneidade. Ele considera, já ao início de seu texto, ser prudente evitar discussões bastante presentes na literatura especializada sobre a) o que é uma viola caipira e b) o que é “cultura caipira” (p. 25). Tal se dá porque ao plano de seu texto importa registrar, única e simplesmente, um modo específico de construir uma viola caipira, que é aquele praticado dentro da Viola Xadrez. Com um objetivo tão bem definido, considerações da ordem de a) e b) podem parecer interessantes a um público leitor ainda iniciante na matéria, mas Brito aponta na mesma página haver uma grande quantidade de materiais já produzidos.

Outras considerações importantes são feitas quanto a procurar ilustrar, tanto discursivamente quanto com imagens de próprio punho, o que é uma viola caipira produzida pela Viola Xadrez, e o enquadramento teórico que embasa seu texto, qual seja, a Tecnologia Comparada, campo de estudos da Antropologia Social, com marcos teóricos próprios e metodologias que viabilizam o objetivo perseguido por Brito, repetimos: descrever minuciosamente a construção e a manutenção de uma viola segundo as técnicas praticadas pelos atuais proprietários da Viola Xadrez.

Passa então ele àquilo que temos anunciado, a definição da “fabril-artesania”; nesta longa citação, temos diversos elementos a considerar:

A fabril-artesania não foi até então explicitada. Afinal, por que a especificidade do termo fabril-artesania para referenciar a oficina da *Viola Xadrez*? Não o faço por uma questão de estilo, por uma opção incomum de nomeação da oficina, mas sim por causa das confusões promovidas pela *Viola Xadrez* dos termos nos quais havia alguma confiança inicial para a tarefa de sua descrição. Manufatura,

artesanaria, luteria, fábrica, indústria. O que era aquele ambiente? De que termo melhor se aproximava? Que reconceitualizações oferecia? Pois bem, aquele ambiente poderia ser tudo, aproximando-se de todos os termos e oferecendo muitas reconceitualizações possíveis. Obviamente, caso levada essa impressão adiante, far-se-ia tudo isso mal, sem rigor, sem coincidências majoritárias. Porque aquele ambiente só soava ser um pouco de tudo, porque ainda não houvera arriscado suficientemente na sua descrição. Isto é, não havia ainda descrição acerca do que ali acontecia; inicialmente, nas primeiras visitas à *Viola Xadrez*, eram presentes os vícios infrutíferos da busca pelo debate bibliográfico. Desejava inserir na descrição os clássicos, e densos, conceitos de manufatura, indústria, e mesmo de luteria, para provocar algum contraste com o que ocorria na trama técnica da *Viola Xadrez*. Ora todos os conceitos funcionavam em conjunto, possibilitando uma escrita bastante fluida, ora cada conceito evocava todos os outros, desacelerando o texto; o que ocorria ali que ora se ajustava e ora não? Ocorria a explicitação alternada de termos-conceitos que lutavam para sustentar a ideia da manufatura e de outros para que a desalinhassem, ambos inseridos através de uma prematura iniciativa para que se criasse um problema para ser descrito. E o resultado também prematuro fez jus à falta de rigor: tudo estava funcionando, a descrição e o encaixe de conceitos, muito bem. Havia portanto algo de errado: como um ambiente tão *sui generis* como a *Viola Xadrez* servia de apoio para encadeamentos tão pouco conflituosos? Não tardou para que os escritos revelassem uma caricatura feita por tal prematura postura: ao imputar esses termos-conceitos, os escritos se voltaram quase que exclusivamente para um diálogo entre esses termos-conceitos, de como ocorreria a hibridização de um regime manufatureiro, artesanal e industrial por seus aspectos classificatórios. E quase nada, quase que absolutamente nada da *Viola Xadrez* surgia como descrição fundamental. O lugar dedicado a ela, assim como aquele dedicado à viola nas literaturas acerca da cultura caipira, era o mais inofensivo e estático possível: o lugar do exemplo. (Brito, 2015a, p. 42 – itálicos no original).

Queremos destacar aí três questões importantes: a confiança inicial do antropólogo, quanto à possibilidade de nomear os trabalhos desenvolvidos no interior da *Viola Xadrez* à época da pesquisa, sofreu frustração, vez que, a um tempo, a) baseava-se nas classificações de atividades produtivas humanas já dispostas nos textos clássicos da disciplina - “manufatura, artesanaria, luteria, fábrica, indústria”; b) procurava inicialmente articular as fases produtivas lá ocorridas com essas mesmas classificações, redundando em ineficácia descritiva; c) dessa postura de hibridização, para ainda maior frustração de Brito, o texto que ele alcançava lhe soava então caricatural e, pior ainda, como que a apontar a *Viola Xadrez* meramente como “exemplo”, sem que fosse possível atingir qualquer dimensão verdadeiramente descritiva.

Essa angústia de pesquisador nos aponta, como temos dito, para o cerne do presente trabalho, que é a concepção do que é a *Viola Xadrez* desde as memórias dos entrevistados, em contraponto a esta mesma concepção que ora apresentamos, a de Brito. Na sequência do texto acima, após enunciar que foi no percurso mesmo da pesquisa, durante as várias

visitas à Viola Xadrez, que lhe apareceu o porquê da dificuldade de nomeação, o antropólogo sintetiza:

Essa fluidez era factual: aquele ambiente não poderia ser tão cristalino no texto se era tão ardiloso aos sentidos. **Era sempre difícil posicionar-se ali dentro, ocupar uma área que não atrapalhasse o trabalho em curso.** Era difícil saber qual era o ritmo processual dos reparos e das construções das violas. Mas foi apenas através dessas desconfortáveis situações que houve então a apreensão de que o objeto viola é um fábrico de imprescindível especificidade, controlado dimensionalmente por diversos acionadores. Ferramentas, utensílios e instrumentos durante todo um processo de gênese e manutenção do objeto promovem incisões diretas nas superfícies internas e externas deste em desiguais intensidades. **E eis uma lúcida e precisa – à circunstância aqui em pauta – acepção de objeto: aquilo a oferecer objeção.** Uma objeção sempre fisicamente localizável, dentro da casa, fora da casa, em uma bancada, com chaves de fenda, facas, lixas. Que causalidade estabelecia tudo isso no interior do oficina? A elementar e complicada causalidade dos materiais em obra. Mas foi menos a resposta e mais o espanto pela pergunta o responsável pela reorientação no interior da oficina: era preciso que se atentasse a essas incisões, às ferramentas, aos instrumentos, aos utensílios. De onde se deslocavam? Como eram operados? Foi desta tomada de atenção que uma apurada dinâmica organizacional da oficina dividiu-se em duas porções: a porção da casa, onde ocorrem os reparos, e a porção do quintal, onde são construídas as violas. A divisão é impressionista e portanto bastante incerta; uma porção se expande na outra e em alguns dias de trabalho podem se inverter, podem se dissolver. A divisão é somente para ilustração do porquê a oficina é aqui nomeada de fabril-artesania. E por quê? (Brito, 2015a, p. 42/43 – grifo nosso)

Aqui finalmente se aclara, então, tanto o objeto, quanto a abordagem e, finalmente, a hipótese explicativa de Brito. Propondo-se a acompanhar o caminho de feitura de uma viola, percebeu que mesmo sua presença física no local ameaça atrapalhar os trabalhos; a alocação de cada fase não chega a ser intuitiva para quem não conhece os meandros, e essa percepção mesma é que possibilitou a Brito conformar seu objeto de pesquisa. Também essa conformação permitiu a “divisão impressionista” de que fala para viabilizar o início da conceituação da Viola Xadrez enquanto uma fabril-artesania, pois adiante no texto irá explicar seu modo de funcionamento e seus produtos finais: comparando-os com os profissionais chamados *luthiers*, ela é qualitativa e quantitativamente diversa pois enquanto aqueles levam em torno de seis meses para a produção de um único instrumento, “em um mês a oficina da Viola Xadrez é capaz de produzir uma dezena de violas.” (Brito, 2015a, p. 43).

Essa comparação é importante pois, segundo o autor, nada obstante possa parecer inicialmente, a maior dedicação de tempo do *luthier* a um único instrumento não necessariamente leva à maior qualidade do instrumento. Também menciona “... a massificação da produção de violas na China e no Brasil através de grandes fábricas de linha de produção ” (Brito, 2015a, p. 45), e a dificuldade de se alocar a Viola Xadrez nesse cenário por conta de sua maneira de operar “quase extinta” (Brito, 2015a, p. 45), vez que mantém praticamente os mesmos métodos de trabalho dos tempos de seus fundadores, Antonio Paulino Vieira e José Paulino Vieira, pai e filho, métodos estes herdados pelos filhos de José Paulino Vieira, os já mencionados Renato e Eduardo Vieira. Assim, as violas produzidas pela Viola Xadrez atualmente alcançam qualidade superior às daquelas feitas pelas grandes fabricantes atuais, porém em quantidades superiores às dos *luthiers*, e isso se dá pelo regime mesmo de fabricação até hoje praticado, cuja especificidade é tamanha que exigirá todo o restante da sua dissertação para que se obtenha descrição analítica.

Nomeá-lo, o faz então “como uma fabril-artesania; ou seja, de que é algo originalmente fabril sendo artesanal e vice-versa. Um híbrido entre dois regimes? Creio que não.” (Brito, 2015a, p. 44). Na sequência de seu texto, o autor passa a descrever o evoluir histórico da Viola Xadrez, seu envolvimento com a “música raiz” e seus cultores, e depois o ocaso da viola enquanto instrumento pelo aparecimento da “*música sertaneja melodramática* e do *sertanejo universitário* – gêneros nos quais a viola é ausente”. Acrescenta mais uma vez a dificuldade de se alocar a Viola Xadrez nesse cenário, por não ser nem uma fábrica, nem uma *lutheria*.

E para finalmente alcançar melhor o início da descrição das atividades dos dois profissionais da Viola Xadrez, cabe mencionar na íntegra a percepção de Brito, pois dela faremos pontes para futuros usos no presente texto:

A *Viola Xadrez* é atualmente uma atividade conjunta de dois filhos do sr. José Paulino Vieira: Eduardo Vieira e Renato Vieira trabalham com a construção e a manutenção de violas desde pequenos. Aprenderam tudo com o pai e quando este veio a falecer, Eduardo e Renato tomaram as rédeas da fabril-artesania. Não possuem funcionários, trabalham com divisões mais ou menos rígidas de tarefas e se revezam para lidar com o atendimento ao público. Diferentemente do pai, nenhum dos dois toca viola ou qualquer outro instrumento musical e sabem, melhor do que todos violeiros que àquela oficina chegam, o que é uma viola e como garantir-lhe um bom e belo funcionamento. O regime atual da oficina conduzida por Eduardo e Renato não é tão diferente daquele antigo pela qual se afamou décadas atrás a *Viola Xadrez*, que embora não mais seja afamada por ser

como foi, a fabril-artesania consegue um rendimento suficiente para que o trabalho de Eduardo e Renato continue sendo possível. **E consegue obter tal rendimento devido à forma com que se encadeiam os processos de construção e manutenção deste ambiente: nem muito rápido, nem muito devagar; nem muito barato, nem muito caro. Não seria exagero afirmar que as violas atuais da Viola Xadrez continuam as mesmas violas de décadas atrás**, exceto pelo fato de que hoje menos afamadas devido ao surgimento de outros construtores – *luthiers* – de sedutores discursos de excelência e indústrias nacionais e internacionais comercializando violas a baixíssimos preços. **A fabril-artesania enfrenta problemas quanto a isso, mas concomitantemente só ainda resiste como uma atividade laboral gerando algum ganho e prestígio para Eduardo e Renato porque funciona ainda ao modo de como sempre foi feito naquela oficina.** (Brito, 2015a, p. 45/46 – itálicos no original, grifo nosso).

“As mesmas violas de décadas atrás”, “nem muito rápido, nem muito devagar”, “ganho e prestígio”: essa permanência, essa persistência, nós as veremos daqui por diante nas memórias dos entrevistados, e sempre que necessário, em diálogo com as pesquisas de BRITO. “Prestígio” é uma palavra que ganhará, no presente texto, dimensão analítica ao final, pois pretendemos tentar compreender como ela pode aparecer nas memórias dos entrevistados e quais são os *suportes* para tais memórias; adianta-se, aqui, que estamos falando de termos específicos das ciências sociais que serão detalhados no momento oportuno, e que podem ter seu sentido aqui adiantado como o de referentes que são acionados para “lembrar” de algo; é dizer, tentaremos perscrutar quais são os elementos que caracterizam, nas memórias dos entrevistados, a permanência e a persistência desse prestígio.

1.1.4 Da antropologia para as memórias: porque ouvir os entrevistados

Nesta altura, cabe nova reflexão teórica acerca das motivações que nos levaram a ouvir os entrevistados. Conforme adiantamos, todos os três tem profundo envolvimento com o evoluir da Viola Xadrez no percurso do século XX e XXI; acreditamos, pois, com base em Poupart (2012, p. 216/217), que lhes oportunizar a fala é contribuir para a construção de narrativa histórica em torno do objeto de pesquisa com um privilégio epistemológico: não seria possível fazer ciência social dispensando o sentido atribuído pelos próprios atores sociais às suas condutas, do que decorre que a entrevista seria, então, método aceitável para alcançar tal sentido. E as entrevistas, nós as compreendemos, por seu turno, como meio de acesso às *memórias* dos entrevistados.

As memórias dos entrevistados aqui aparecem como fontes historiográficas: é o momento de afirmação de uma aceção ética própria da História Oral conforme a sustentam Alberti (2012) e Portelli (1997), aqui nos importando evocar, daquela autora, a diferenciação entre “versão” e “narrativa”; cada fala dos entrevistados é vista como uma narrativa na medida em que comporta sua participação histórica nos fatos que estão sendo tratados, não sendo cabível o uso da palavra “versão”, que traz consigo a pecha de um relato infundado ou inverídico. Por seu turno, Portelli nos serve para falar na História Oral como construção narrativa em que a participação do entrevistador é ela mesma uma tomada de posição; ao identificar o entrevistador com um narrador historiográfico, conclui:

Constata-se não apenas desvio gramatical da terceira para a primeira pessoa, mas uma nova e integral atitude narrativa. O narrador é agora uma das personagens, e o *contar* da história é parte da história que está sendo contada. Isto implicitamente um envolvimento muito mais profundo, político e pessoal, que aquele do narrador externo. Escrever história oral radical, então, não é matéria de ideologia ou partidarismo subjetivo ou de escolher um conjunto de fontes no lugar de outro. Está, com mais razão, inerente na presença do historiador na história, no assumir a responsabilidade que o inscreve ou a inscreve no relato e revela a historiografia como ato autônomo de narração. As escolhas políticas se tornam menos visíveis e vocais, porém mais básicas. (Portelli, 1997, p. 15 – itálico no original):

Dois são os destaques que queremos fazer com essa citação. O primeiro é o despertar de atenção que o autor faz no sentido de negar que a opção pelas fontes orais na historiografia se deva a partidarismos ou ideologia; com isso, entendemos que ficam de pronto também sobrestadas acusações de meras simpatias por classes sociais sem que com isso houvesse alguma contrapartida para as ciências sociais, cujo desiderato ainda deve ser o conhecimento da realidade sempre justificado pelo método, de sorte a que se afastem de discursos panfletários. As fontes orais comparecem, portanto, onde nenhuma outra pode comparecer – eis aí a sua importância.

O segundo é que, desse despertar, o autor convoca a que se tenha presente a responsabilidade na narrativa historiográfica que traz a presença do historiador enquanto personagem da própria narrativa; longe de ser um narrador externo, neutro, objetivo e imparcial, é ele mesmo construtor da narrativa, gerando nos entrevistados expectativas, frustrações, dentre outros sentimentos. Esse caráter basilar das escolhas políticas nos traz

nesta altura da escrita uma reflexão: teríamos feito as perguntas certas para atingir os objetivos da pesquisa? Deixemos aqui em suspenso, e sigamos com a escrita.

A partir deste ponto, é necessária a inflexão: apesar da escolha das ferramentas, este é um trabalho que usa recursos da História Oral, porém não se aprofunda neles. As entrevistas nos serviram como forma de aquisição e documentação das **memórias** dos entrevistados, porque são elas que nos importam.

E sua importância é devida à leitura que delas é feita por Nora (*apud* D'Alessio, 1993, pp. 97/103), cujos trabalhos dialogam com os de Halbwachs, e estabelecem diferenças entre História e memória, e também demarcam o conceito de “lugares de memória”. Enquanto a História pode ser considerada sob dois aspectos, isto é, “história-objeto” e “história-conhecimento”, essa mesma distinção propicia que se vislumbre o papel da memória; a História sempre é uma “operação intelectual” acerca do passado, ao passo que “a memória é um processo vivido, conduzido por grupos vivos, portanto, em evolução permanente e ‘vulnerável a todas as manipulações’” (Nora *apud* D'alessio, 1993, p. 101).

As memórias, enquanto lembranças, não estão portanto referidas ao passado: “Por ser vivida, a memória é um fenômeno sempre atual. Não tem passado porque se reporta eternamente à herança, à tradição, ao tempo indiferenciado do mito” (Nora *apud* D'alessio, 1993, p. 101).

NORA localiza temporalmente a ocorrência de tais processos nos grupos sociais com o seguinte recorte: “mutilação sem retorno que representou o fim dos camponeses, esta coletividade-memória por excelência cuja voga como objeto de história coincidiu com o apogeu do crescimento industrial” (Nora *apud* D'alessio, 1993, p. 102). Tal recorte nos tem muita importância: como dissemos anteriormente, estamos a falar de uma das fabricantes de instrumentos musicais de cordas cujo principal objeto é a viola caipira, instrumento identitário das populações camponesas brasileiras do centro-sul do Brasil desde quase as origens do próprio país.

Ainda, o conceito de “lugares de memória”: diante daquela mutilação já denunciada, a reação dos grupos sociais passa a ser a de fazer inserir na História, que é crítica e portanto avessa ao que é ritual e sagrado, marcas de intimidade, de tradição, de continuidade. O autor ora em questão fala em “aceleração da história” para denunciar aquela mutilação, fazendo ver que ainda na contemporaneidade vivemos numa fina tensão

entre um passado “rural-local” e um presente “metropolitano-universal”; essa tensão é que gera uma fronteira onde se alocam os “lugares de memórias”, para onde se dirigem as buscas de auto-reconhecimento e auto-diferenciação. A tensão apontada, vista pelo autor como ambiguidade, é então assim definida: “A ‘Marseillaise’ – diz o autor – ou os monumentos aos mortos vivem assim desta vida ambígua, plena do sentimento mesclado do pertencimento e de desenraizamento” (Nora *apud* D’alessio, 1993, p. 102).

Esses sentimentos, nós os vemos na tese de Ivan Vilela, a apontar a vinculação entre a viola caipira e as falas dos seus entrevistados, manifestando o quanto aquele instrumento e sua musicalidade representam enquanto conexão com a vida no campo e seus valores; lidas as entrevistas a partir do conceito desenvolvido por Simone Weil, chegou Vilela ao mesmo recorte das memórias e da questão do desenraizamento e do atual reenraizamento (Vilela, 2015, p. 121).

Em três palavras, citando agora a própria D’alessio: “Lugar de memória: história que ainda tem restos de memória. (...) Mas ainda é memória porque **sacraliza, comemora, celebra**”. (D’alessio, 1993, p. 103 – grifo nosso).

Conforme veremos nos capítulos II e III, as entrevistas tinham sempre uma premissa maior a guiar as perguntas feitas, qual seja, tentam alcançar elementos de identificação da construção do prestígio da Viola Xadrez através do tempo, seja pela sua técnica fabril-artesanal, seja por outros aspectos considerados relevantes pelos próprios entrevistados.

A consequência é que, sendo todos os quatro envolvidos na pesquisa – os três entrevistados e o próprio pesquisador – diretamente ligados à própria fabril-artesania, é evidente que um certo sentimento de pertença e celebração dominou as falas. Além disso, é hipótese razoável que cada um dos entrevistados se vislumbre como uma espécie de guardião sagrado de parte das memórias da Viola Xadrez, cada um a seu modo: Laboissière como filha do fundador e mantenedora de rico acervo de instrumentos e materiais fotográficos e escritos; Alves como frequentador assíduo, amigo do fundador e ainda músico de estúdio e utilizador de instrumento; e Vieira, como sucessor do avô e do pai na profissão.

Necessitamos nesta altura, ainda, justificar a eleição dos entrevistados, bem como do encaminhamento dado às perguntas durante os diálogos. Inicialmente, tínhamos em

mente o conceito de “liminaridade” em Ciências Sociais, com o qual mantivemos contato cursando a disciplina “Teoria de fronteiras”, durante a qual pesquisamos definições e logramos encontrar um vídeo em que o professor Martins assim se expressa no programa Roda Vida, no dia 07/05/2001, constante no canal do YouTube (o vídeo está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=W-54wmBQysw>>):

De fato, o grande protagonista dos meus trabalhos, de vários modos e de várias perspectivas, não é, evidentemente, o governo, não é o MST, não é a CPT, eles são personagens que atravessam o cenário e através dos quais eu reflito sobre a realidade. Mas a minha reflexão é sobre essa figura, importante numericamente na sociedade brasileira, e socialmente, que é a figura das pessoas que vivem no limite, isto é, as pessoas simples. As pessoas que não professam uma ideologia, as pessoas que não se consideram protagonistas da História, embora sejam, as pessoas que estão à margem.

Nos meus trabalhos, invariavelmente, eu trabalho com populações liminares; a liminaridade tem uma função metodológica nas ciências sociais. A liminaridade é um método; você escolher uma figura liminar para analisar, estudar, entender a sociedade é uma opção de natureza metodológica. (entre 1h16min e 1h18min)

Essa compreensão do papel explicativo do marginal nas Ciências Sociais nos é conhecida desde os tempos da graduação, quando tivemos contato com outro autor cujas investigações guiavam-se pelo mesmo princípio metodológico: o constitucionalista e politólogo Carl Schmitt. Nada obstante sua polêmica vinculação com o III Reich e seu posterior ostracismo acadêmico em seu próprio país de nascimento, suas ideias acerca das permanentes crises havidas entre o liberalismo político e a democracia representativa (bem ainda outras, como suas teses sobre a definição de soberania estatal, o conceito de político, etc) tem merecido atenção de acadêmicos contemporâneos voltados à defesa da democracia, como por exemplo Chantal Mouffe. No que concerne às propostas do presente texto, importa registrar a seguinte fala do autor, pronunciada pouco após sustentar que “Soberano é aquele que decide sobre o Estado de exceção”:

A filosofia da vida concreta não pode subtrair-se à exceção e ao caso extremo, mas deve interessar-se ao máximo por ele. Para ela, a exceção pode ser mais importante do que a regra, não por causa da ironia romântica do paradoxo, mas porque deve ser encarada com toda a seriedade de uma visão mais profunda do que as generalizações das repetições medíocres. A exceção é mais interessante que o caso normal. O normal não prova nada, a exceção prova tudo; a força da vida real rompe a crosta de uma mecânica cristalizada na repetição (...). (Schmitt, 1996, p. 94)

Nessa fala, que, destacamos, procura valorizar a exceção como importante para o que o autor chama de “filosofia da vida concreta”, temos uma base para nos lançarmos na investigação que nos propusemos diante do vislumbre da Viola Xadrez como um caso atípico de sucesso, de prestígio enquanto marca: enquanto Brito (2015 a e b) procurou em seus estudos sustentar a tese de que tal prestígio se daria pelos usos sociais de tal emblema, em nossas entrevistas procuramos averiguar se não haveria outra compreensão por parte dos entrevistados que justificasse aquele prestígio; tal hipótese nós a apresentamos mediante o recurso a um duplo intento, qual seja, mediar os diálogos oportunizando dicções tanto acerca das relações pessoais dos entrevistados com a fabril-artesania e seus proprietários quanto a relação com os próprios produtos da mesma.

E ainda: estamos considerando um objeto do conhecimento cuja vida ainda não se exauriu, não fazendo sentido portanto um estudo com verbos no passado. Para procurar dar conta dessa contemporaneidade, frisemos: a Viola Xadrez não é nem bem uma “indústria” – porque seu modo de compreender e operar no mercado não persegue os valores típicos, como por exemplo a expansão das vendas em ritmos cada vez maiores, antes, como destaca Brito (2015b) “... nem tão devagar, nem tão depressa”, – e nem bem uma *lutheria*, porque como também destaca Brito (2015 a), as *lutherias* ofertam serviços que a Viola Xadrez está longe de praticar, como por exemplo a encomenda de instrumentos acompanhada de farta documentação fotográfica do processo construtivo do objeto solicitado pelo comprador.

Pensamos ter alcançado, assim, de um ponto de vista metodológico, algum ganho no sentido de trazer à lume alguns pontos de elucidação acerca da técnica fabril-artesanal - que será mais intensamente debatida no momento oportuno – e também ter acessado alguns relatos acerca das diferenças que os entrevistados entenderam importantes destacar sobre como a Viola Xadrez procurou manter, ao longo da sua existência, um modo de se relacionar com os seus clientes que estivesse em consonância com o próprio produto ofertado. Ainda, de uma maneira que não havia sido inicialmente calculada, e que vislumbramos como vantajosa, percebeu-se uma contradição discursiva em um dos diálogos, a propiciar, no último tópico, dedicado justamente a perseguir uma construção conceitual do prestígio da Viola Xadrez, um maior aprofundamento do debate.

É também cabível fazer aqui um último apontamento, já este de ordem epistemológica: não tendo formação em História, todo este exercício intelectual tem portanto algo de laboratorial; o que foi possível fazer para minimizar ao máximo os riscos inerentes a um tal desiderato hermenêutico foi ter em conta os debates apresentados por Poupart (2012). Sumariando-os, é necessário ter em conta que se a entrevista, enquanto método qualitativo de pesquisa em ciências sociais pode ser festejada por permitir acesso privilegiado ao sentido atribuído pelos próprios agentes às suas condutas, tal sentido não é, por isso mesmo, isento de problematizações; já ao início do texto invocando Bourdieu, Chamborodon e Passeron, acena para o fato de que aquela atribuição pode implicar um risco que é grande de “(...) ver a ciência a confundir as interpretações que os atores dão da realidade com a realidade tal e qual” (Poupart, 2012, p. 215).

Eis aí um imbróglio epistemológico nada fácil de se deslindar: em sede de ciências humanas, o permanente debate entre a relação havida entre sujeito e objeto do conhecimento, que aqui aparece na eleição do nosso método porque estamos caminhando em território que consideramos interdisciplinar. O texto de Poupart dedica muitas linhas a analisar os debates que se deram ao longo dos anos entre as diversas correntes havidas nos diversos marcos disciplinares, como a sociologia, a antropologia, o estruturalismo, bem como perspectivas epistemológicas tais como o estruturalismo, o pós-positivismo e o pós-modernismo; para os fins do presente texto, cabe-nos buscar aqui, então, algo como uma solução de compromisso.

É que, como dissemos, estando situados em uma experiência quase laboratorial, o uso de ferramentas da a) História Oral para a obtenção das b) memórias dos entrevistados e sua posterior c) interpretação com base em teorias de ciências sociais nos coloca nessa tríplice cadeia de interdisciplinaridade que, a um tempo, é toda precária, visto nossa formação ser a de um bacharel em Direito, e agora em curso num programa de pós-graduação cuja tônica é mesmo essa interdisciplinaridade. Assim, todo o risco assumido pelas interpretações das falas é admitido aqui como encargo pessoal: e desde já a posição assumida é aquela que Poupart aponta como sendo a de defesa do recurso à entrevista no nível do argumento de ordem ética e política que enfatiza a importância de, por meio das entrevistas de tipo qualitativo, dar voz às populações de tipo marginal, isto é, aqueles tipos de atores sociais que por outros meios talvez não tivessem suas demandas, suas histórias e

– dizemos nós – suas memórias registradas. O autor acentua que, embora as entrevistas desse tipo não sejam o único meio de evidenciar a causa de pessoas injustiçadas, de outra sorte parece serem elas o meio privilegiado; o próprio modo de conduzir tais entrevistas, procurando dar aos entrevistados maior espontaneidade às falas, produziria um acesso mais fidedigno à realidade por eles vivida, como no caso das entrevistas não dirigidas, analisadas por Bourdieu (Poupart, 2012, p. 220/227).

Estes registros são feitos aqui, então, para que tenhamos em conta que as conduções das entrevistas, e os modos como elas serão abordadas daqui por diante, tiveram e têm um alto grau de experimentalismo; é dizer, estando ainda no primeiro degrau da escada acadêmica, não é fácil tomar partido pelas diversas posições, aparentemente inconciliáveis, apresentadas por Poupart. Sigamos com nossas reflexões.

2 DO ARTESANATO À FÁBRICA, DA FÁBRICA AO ARTESANATO: “A NOTÍCIA FOI CORRENDO, E AS ENCOMENDAS CHEGANDO”

Conforme aludido no primeiro capítulo, a Viola Xadrez promove irradiações de sua fama desde os anos quarenta do século passado tanto por meio da divulgação entre os próprios profissionais que a utilizaram, quanto por meios de comunicação como o rádio, a televisão, as capas de disco, revistas especializadas em música sertaneja, e até mesmo chamando a atenção do mundo acadêmico, qual o caso da pesquisadora Kilza Setti.

Procuramos, nas linhas anteriores, enquadrar as narrativas acerca daquela empresa familiar para vislumbrar-lhe o nascimento, o contexto de vivência e crescimento em meio à propagação da musicalidade que lhe serviu de estímulo, bem como acenar para o objetivo do presente capítulo, que é trazer ao público, tanto quanto possível, como a própria Viola Xadrez enxergava seus trabalhos durante todo esse tempo. Tal desiderato o faremos por dupla provocação: tanto a nível pessoal quanto a nível intelectual, esta parte do texto deve-se inteiramente a Rainer Miranda Brito, para quem, após dedicação plena das pesquisas realizadas em seu mestrado em antropologia social, as atividades hoje efetivadas pelos atuais proprietários daquele ofício de construção de instrumentos musicais reclamou uma nomenclatura própria: “regime fabril-artesanal”. O significado deste termo, e depois as

relações dele com as memórias dos entrevistados, serão um dos objetivos específicos perseguidos para alcançar o objetivo central do capítulo.

2.1 Como conheceram a Viola Xadrez? A visão dos entrevistados

Conforme evidenciamos linhas atrás, cada um dos entrevistados participa da construção desta narrativa com sua singularidade; Renato Vieira e Helenice Laboissière, ao nascer, já tinham seus antepassados fabricando instrumentos musicais; nasceram “dentro da fábrica”, podemos dizer.

Comecemos por ela:

Meu nome: Helenice Maria Vieira... de batismo, né, atualmente eu tenho outro sobrenome, que é Laboissière. Eu tenho sessenta e nove anos, atualmente, nasci em 1953. Resido na capital de São Paulo, na zona norte, no bairro Jardim São Paulo, num apartamento. (Laboissière, 2022)

Perguntada acerca da Viola Xadrez, respondeu:

Eu lembro do meu pai... Para mim, é como se eu estivesse vendo a Viola Xadrez e o meu pai, é uma coisa que misturou.”.

Após ter negado ser instrumentista (“Eu até já tentei, mas não foi pra frente, não é pra mim isso...”), enfatizou:

“... Mas assim, eu tenho uma paixão muito grande pela viola. Assim: pelo objeto, pelo instrumento. Mesmo eu não conseguindo tirar um som daquilo, vamos dizer, que é o mais importante do instrumento é o tirar o som, mas só o objeto já me emociona muito, e amo ouvir aquilo, tocado por outra pessoa; porque isso fez parte da minha vida, a vida inteira... a vida inteira, essa Viola Xadrez me acompanhou. (Laboissière, 2022)

Renato Vieira apresenta-se assim:

José Renato Vieira, nascido em Novo Horizonte, no ano de 1959, tenho hoje 63 anos de idade... E dos 63 anos de vida, quarenta e... quase quarenta e cinco anos de viola... mexendo com viola, fabricando viola. E é isso aí. A única coisa que eu fiz na vida, só isso, só fazer viola. (Vieira, 2022)

A contundência da exclusividade acerca do produto fabricado é atenuada logo mais: perguntado acerca de outros instrumentos, surge a amplitude de desideratos na atividade:

Não, eu já trabalhei com um monte de instrumentos, a maioria deles instrumentos de corda: cavaquinho, bandolim, guitarra, violão, viola. Mas assim: nunca me dediquei tanto quanto me dedico à viola e ao violão, que é ao que eu me dedico, não faço mais nenhum instrumento hoje. O violão clássico, de 6 cordas; já cheguei a fazer até 7, 12 (violões de 7 e 12 cordas), mas sempre o normal é o de 6 cordas, que é violão tradicional. Sempre foi, e vai ser até o fim dos tempos. De cada mil violões que tem, um é de outro tipo. A viola não, a viola só tem de dez cordas; a viola é um instrumento que veio de fora, com uma característica diferente do que a gente tem, e aí foi adaptada a nossa viola caipira, que só existe no Brasil, não tem em outro lugar. Viola com dez cordas, a viola caipira brasileira: esse é o instrumento de que estamos falando – instrumento nosso. Veio de fora, como um outro tipo de instrumento, com outro tipo de corda, e aqui foi adaptado, para o nosso sistema, essa viola de dez cordas, que é a viola raiz nossa, viola caipira nossa. A vida inteira fabriquei essa viola, a vida inteira; nunca se mudou uma corda de lugar. (Vieira, 2022)

Ao seu turno, Paulo Alves assim se nos apresentou:

Eu sou o Paulo, moro aqui em São Paulo, frequentei muito tempo a Xadrez, fui consumidor da Xadrez. Estou aqui disposto a contribuir com aquilo que conheço. Eu ouvi a falar da Xadrez em 1969 por um amigo meu, compadre do meu pai, eu queria uma viola, não podia, na época... Ele me disse: “Se você puder, um dia, compre uma Xadrez, do Vieira e Vieirinha”. Bom, eu também tinha pouco conhecimento, não sabia, mas não prosperou. Isto foi em sessenta e nove. Daí eu vim para São Paulo, em oitenta e três, eu almoçava em casa, e o programa Viola Minha Viola reprisava; eu colecionava a revista Moda e Viola, e lá tinha a propaganda da Xadrez, com endereço e CEP; mas nunca me despertou a vontade de tê-la. Aí um dia eu cheguei em casa era meio dia e pouco, para almoçar, e estava reprisando o Viola Minha Viola, uma dupla de Guaxupé, chamada Ramir e Amauri. Quando o apresentador fez menção à dupla, ele deu uma surdinada na viola, e eu vi ‘Xadrez’, no tampo. Me aguçou: a viola que o sr. (inaudível) falava nos anos sessenta. Eu tinha a revista Moda e Viola, e me deu curiosidade de comprar. Então foi a primeira vez, o que me aguçou a vontade de tê-la foi que eu vi essa dupla tocar no programa Viola Minha Viola, eu vi a marca ‘Xadrez’ no tampo; aí eu fui procurar. (Alves, 2022)

Trouxemos em sequência essas três falas para oportunizar alguns exercícios de interpretação acerca do acionamento das memórias em cada entrevista realizada. À obviedade das diferentes reações que cada um dos entrevistados manifestou a perguntas de idêntico teor, cabe referir que essas diferenças importam desde a percepção de que toda memória, enquanto fator de constituição do ser, é também o que propicia identificação.

Cada um dos entrevistados, ao ter tido a oportunidade de identificar-se e ser informado acerca do que versaria a entrevista, procurou desde o início imbricar numa só fala as duas situações, de forma a que seu vínculo com o objeto de pesquisa do investigador ficasse evidente. Se Vieira e Laboissière poderiam facilmente apelar para o vínculo familiar, e Laboissière desde logo o fez, chamou a atenção que Vieira, herdeiro do avô e do pai no ofício, tenha justamente iniciado sua fala mediante o apontamento da sua própria participação no fabrico dos instrumentos; foi, primeiro reticente (“quarenta... quarenta e cinco anos”) e depois vigoroso ao registrar qual a parcela do tempo de vida tem dedicado à Viola Xadrez. É preciso aqui destacar isso pois tal tempo de dedicação terá serventia de estribo para outras falas de Vieira, sendo pois um dado objetivo para comparação com outros profissionais e também para a evolução no tempo do próprio público consumidor da viola caipira no Brasil e no mundo.

E chamou a atenção também a ênfase que Laboissière deu ao seu amor à viola enquanto instrumento, mesmo não sabendo tocar; ao atribuir tal amor ao seu convívio com a Viola Xadrez, evidenciou que tanto o objeto viola quanto a pequena fabril-artesania de seu pai acionam-lhe memórias que a constituem.

E a riqueza de detalhes na primeira fala de Vieira, o que há de significar? Aqui nos parece possível evidenciar que ao ser prevenido de que a entrevista que está oferecendo tem como público-alvo o mundo acadêmico, Vieira tenha se sentido à vontade para minudenciar, já em sua primeira fala, tudo aquilo quanto a que se dedicou em sua vida profissional. Além desse estímulo de um público distinto, também queremos crer que o fato de a entrevista ter sido realizada em seu local de trabalho haja colaborado para este estado de ânimo mais propício para uma fala maiormente engajada.

Já a fala de Alves nos importa pois demonstra o salto de um desconhecedor para um consumidor detalhista; conforme veremos no momento apropriado, sua frequência à sede da Viola Xadrez na capital paulista promoveu-o a alguém amigo da família e a um entendedor dos meandros da fabricação dos instrumentos em um grau um tanto distinto do público leigo comum, e tais conhecimentos serão aqui apresentados em alguma medida. Também a fala de Alves nos aponta para a força de um emblema: o distintivo “Xadrez”, apostado no tampo do instrumento que viu – e principalmente, ouviu – num afamado programa de televisão, foi o que lhe permitiu juntar tal informação com aquele existente

numa revista publicada nos anos oitenta do século XX para os entusiastas da música caipira de então. O programa “Viola, Minha Viola” foi um programa televisivo veiculado pela TV Cultura entre os anos de 1980 e 2019, ano a partir do qual só se veicularam reprises; é considerado um marco para os fanáticos por viola caipira justamente por ser dedicado à apresentação tanto de duplas famosas quanto de pessoas sem fama que fazem música mediante aquele instrumento. Já a revista “Moda e Viola”, mencionada por Alves, foi uma publicação da Editora Luzeiro Ltda que circulou entre os anos 1976 e 1984, e que “tinha como objetivo divulgar lançamentos de discos, letras de músicas e reportagens com artistas da época.”³

Essa força emblemática, juntamente com a da propaganda, também a veremos no momento oportuno, quando colacionarmos ao texto justamente o slogan usado à época pela Viola Xadrez na revista mencionada no parágrafo antecedente. O emblema a que fazemos alusão, para melhor clareza a quem nos lê, nada mais é que a própria palavra escrita “Xadrez” na parte superior do tampo – parte frontal do instrumento, responsável principal pela vibração e emissão do som; à falta de melhores palavras, na página seguinte, as imagens nos ajudarão. Nas figuras 14 e 15, a dupla de cantores de música caipira “Zé Matão e Carreirinho”, apresentando-se no programa da TV Cultura “Viola, Minha Viola”, tinha o seu membro Carreirinho portando uma viola Xadrez; destacamos o emblema, no instrumento, na figura 15; também o reconhecido solista de viola “Bambico”, hoje festejado entre os violeiros como músico de estúdio e de técnicas perseguidas por muitos admiradores, também nas figuras de números 16 e 17 aparecerá com sua viola Xadrez e com o respectivo emblema em destaque.

3 A pesquisadora Sandra Cristina PERIPATO disponibiliza a coleção completa das publicações em seu site: https://www.recantocaipira.com.br/revistas/moda_e_viola_luzeiro/moda_e_viola.html.

Figura 15 - Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez A



Fonte: YouTube – Canal “Caipira de Clementina”

Figura 16 - Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez B



Fonte: YouTube – Canal “Caipira de Clementina”

Figura 17 - Bambico e sua Viola Xadrez A



Fonte: YouTube – Canal TV Cultura

Figura 18 - Bambico e sua Viola Xadrez B



Fonte: YouTube – Canal Tv Cultura

Todas essas três falas iniciais, portanto, tem em comum essa riqueza de detalhes a evocar uma ligação íntima com a Viola Xadrez, e evidentemente que tal ligação tem a ver com a relação que cada um dos entrevistados teve com os fundadores e mantenedores da fabril-artesania. É o que veremos no próximo tópico.

2.2 Do convívio com os fundadores: os comerciantes e o trato com o público

Laboissière nos informou tanto acerca de sua relação com Antonio Paulino Vieira enquanto figura paterna, bem como a figura do fundador da Viola Xadrez:

Olha, o meu pai era um homem bondoso, eu classifico ele como um homem bondoso, um homem justo, ele gosta muito de ajudar as pessoas, mas ele era bem rígido com os filhos; com as filhas, então, nem se fala, e com a filha caçula, mais ainda, então você tinha de fazer tudo conforme ele achava que era o correto. Mas eu também sempre fui tranquila, sempre saía para estudar, depois saía para trabalhar, não era de aprontar. Eu acho que a gente tinha um bom relacionamento, mas era meio distante, acho que por causa da idade dele, porque eu nasci ‘temporona’, né – minha mãe tinha já quarenta e dois anos quando eu nasci – então havia já um pouco de diferenças nas ideias; mas ele era um homem que estava sempre disposto a ajudar e fazer aquilo que você tinha necessidade; o sonho dele era que eu tocasse sanfona... nossa, ele era apaixonado por sanfona, e queria que eu aprendesse, mas eu nunca me interessei. Aí depois, num futuro, eu me interessei em aprender violão. Assim que falei que queria aprender a tocar violão, ele já arrumou um professor, que era amigo dele e frequentava a fábrica, o professor Hélio Cortez, o autor do “Método Toque Fácil”. Eu não sei atualmente, mas na época era um método que a gente comprava nas bancas de revista, e que você aprendia a tocar fácil o violão porque não usava notas musicais, usava números. Então ele já arrumou um professor, ele dava todo o apoio, se você quisesse fazer algo que ele também achasse importante. Ele arrumou um professor e já me deu um violão de presente. Eu comecei a fazer as aulas, e já tocava um bom tanto de musiquinhas, porque eu me formei e havia começado a ser professora, e eu queria aprender um pouquinho para tocar com os meus alunos; eu queria tocar um pouquinho e meus alunos cantarem, esse era o meu sonho. Mas assim, não foi muito pra frente, porque o professor Hélio faleceu de um hora para outra, de repente; ele teve um infarto fulminante, ele era jovem ainda, eu acho que cinquenta e poucos anos, ele tinha, e aí aquilo parece que foi um bloqueio total, eu não quis ir atrás de outro professor, acabou. Eu tentei muito num futuro, quando eu era mais idosa, eu tentei e não consegui porque aí eu já tinha desenvolvido tendinite, doía muito pra tocar, não consegui. Mas assim, voltando à pergunta, o pai era assim, ele atendia você, se você dissesse, “olha, eu quero tocar violão”, ele já foi rapidinho... Se eu tivesse me interessado pela sanfona, ele teria ido atrás, comprado a sanfona, dado a safona... Então eu acho que o relacionamento com ele era bom, porque a geração dele não era uma geração de muitos contatos, de muitas conversas, mas ele era aquele pai que você sentia que ele estava ali presente, se você precisasse. (Laboissière, 2022)

Quanto ao atendimento ao público, assim ela o descreveu:

Ele atendia muito bem, ele dava muita atenção para as pessoas que vinham ali atrás da viola; ele se sentia muito lisonjeado, muito orgulhoso, de saber que alguém estava procurando porque sabia que era um bom instrumento, então ele atendia muito bem. Ele também dava um jeito de ajudar... Digamos, aquela pessoa que podia pagar o valor do instrumento, tudo bem, aquela que não podia, ele dava um jeito de ajudar, ele dava um jeito de trocar, que eram os “rolos” que eles faziam, falava-se muito nessa palavra, “rolo”, então trocava por algum outro objeto. Eu não consigo dizer exatamente se ele fazia o parcelado, mas eu acredito que até isso ele deva ter feito para ajudar pessoas a ter o instrumento. E ele assim, ele dava muita atenção, a essas pessoas que iam lá: duplas, e outras pessoas que não eram duplas, mas que gostavam muito, que tocavam, que eram apaixonadas pela música sertaneja, ele dava muita atenção, ele gostava muito de atender essas pessoas. (Laboissière, 2022)

Trouxemos na íntegra a fala de Laboissière pois entendemos que ela reforça as impressões de Alves acerca do atendimento ao público prestado por Antonio Paulino Vieira. Se ela, na condição de filha, tinha essa percepção de alguém disposto a ajudar, no sentido de facilitar ao cliente a obtenção do instrumento, não é diferente compreensão do outro entrevistado:

Eu cheguei lá, quem me atendeu foi o sr. Antonio Paulino Vieira. (...) Mas eu preferi encomendar, não tinha nenhuma [viola] pronta aquele dia que eu pudesse testar, mas vira e mexe saíam quatro ou cinco; por isso que eu ia todos os sábados, que o Vanuque ia regular, ele era ex-empregado e era quem regulava altura de cordas, trastejamento... então o meu contato com o sr. Antonio começou naquele primeiro dia. Encomendei com ele a viola por oitenta cruzeiros, na época. Aí, acompanhei o feitio, o fabrico dela, desde a serragem, o reengrosso, colocar a caixa na forma, colagem de tampo, de braço, eu ia lá todo sábado ver; não entendia nada, mas comecei a entender. Então esse foi um bom motivo para eu familiarizar com instrumento, que eu passei, não a fabricar, mas passei a entender de certos detalhes, que muita gente que toca não entende. Então a minha frequência ali na Xadrez, e o sr. Antonio muito gentil, sempre recebia a gente de braços abertos – primeiro que eu era cliente dele, não é? Embora que não precisa ir lá para comprar, mas só o fato de ir lá, era bem tratado, então eu até senti quando ele faleceu, porque eu estava no interior, eu não fui no velório dele. (...) Nossa amizade durou de oitenta e três até oitenta e seis, e o cotidiano nosso era todo sábado, eu estava lá, e o sr. Antonio me recebia muito bem. Um relacionamento muito próximo, era uma amizade, eu era amigo dele. (Alves, 2022)

Mais uma vez, a fala de Alves é requintada, detalhada. Tentemos aproveitar dessa riqueza: ao público-leitor não iniciado na música, algumas palavras reclamam uma

explicação. Alves menciona a pessoa de “Vanuque” e sua tarefa de regular “altura de cordas” e “trastejamento”. Vanuque foi um empregado da Viola Xadrez na sede de São Paulo, reconhecido músico de estúdio desde a década de 1970, tendo gravado discos de solos de viola caipira, justamente com instrumentos da Viola Xadrez. Sua relação com Antonio Paulino Vieira foi tal que, mesmo depois de haver saído do vínculo empregatício, continuou frequentando semanalmente a fábrica até o seu fechamento, e lá fazia diversos serviços esporádicos; os dois mencionados dizem respeito à regulagem de peças dos instrumentos que propiciam uma altura maior ou menor das cordas em relação ao braço do instrumento, acarretando um maior ou menor conforto no que diz à tocabilidade do mesmo. Já o chamado trastejamento é caracteristicamente identificado como um chiado, e pode ter várias causas, como cordas excessivamente rentes ao braço ou trastes – finas varetas metálicas que dividem o braço do instrumento em casas – mal colocados.

Alves ainda fala com segurança acerca de aspectos do feitio da viola: em apertada síntese, fala de colagem de braço, de tampo, de caixa e de reengrosso. Braço é, à evidência, a parte do instrumento musical em que o músico se apoia para fixar com as pontas dos dedos as cordas e assim obter as notas musicais que deseja. A caixa de um instrumento musical da família das guitarras, já o dissemos na introdução, é formada por faixas laterais, fundo ou costas, e o tampo harmônico, sendo este o principal responsável pela emissão de som. Por fim reengrosso, ou “regrosso”, é, na definição de Brito (2015b), “uma espécie de borda grossa, (...) o apoio de instalação do espinhel [que] confere à estrutura pressão e imobilidade”(p. 70) ou ainda “tira de madeira colada ao longo das bordas internas das laterais” (p. 114).

Feitas essas explicações, podemos então ver o quanto essas lembranças estão amalgamadas à da figura do comerciante que o atendeu. É dizer: na oportunidade mesma de falar, o volume de detalhes, o desejo de fazer compreendê-los parece trazer à tona essa mesma importância dada à experiência então vivida e ainda em permanência, pois como o próprio entrevistado assinala, seu aprendizado em torno de instrumentos musicais ainda opera até o presente momento: “... passei a entender de certos detalhes, que muita gente que toca não entende”. Da relação de consumidor para a relação de amizade, explicitou-a com o sentimento de lástima por não estar presente no momento de passamento do sr.

Antonio Paulino Vieira, que viemos a ficar sabendo depois ter ocorrido em dezembro de 1986.

Isto foi o quanto pudemos apreender de Laboissière e Alves no tocante à figura de Antonio Paulino Vieira na posição de comerciante. Estávamos nesses momentos da entrevista tentando dar conta do quanto a participação pessoal deste contribuía para a cota de prestígio alcançada por seus instrumentos.

Enquanto isso, quando perguntado se teria tido oportunidade de ver o próprio avô e o pai trabalhando, Vieira assim nos descreveu:

Cheguei a ver sim, meu avô trabalhando. Com eu pai eu convivi muitos e muitos anos com ele. Mas eu acho que eu e o meu irmão somos os que mais tempo ficamos dentro da Xadrez. Porque nós vamos fazer quase cinquenta anos dentro da fábrica; meu pai não ficou tudo isso, e meu avô também não ficou tudo isso, dentro da fábrica. Eu e meu irmão, acho que vamos nos tornar os mais velhos de Viola Xadrez. (Vieira, 2022)

Reperguntado acerca do relacionamento com o avô e o pai, especificou que o avô mudou-se para São Paulo no início dos anos sessenta (Laboissière nos afirmou que foi no ano de 1960, ou seja, Vieira teria então apenas um ano de idade), e que suas férias escolares eram passadas na casa do avô, na capital, quando então podia contemplar os trabalhos lá realizados. Porém, não detalhou o relacionamento com o público conforme o tópico da entrevista nos interessava; fazendo-o, porém, acerca do pai:

Eu considero assim, ele era muito à frente do tempo dele. Ele não tinha preocupação com dinheiro: para tudo ele era exagerado. Se ele fosse comprar madeira, ele comprava um caminhão de madeira, ele não comprava uma prancha de madeira, para tudo ele era assim. Mas para vender: o que punha na mão dele, ele vendia. O tanto que fazia de viola, o tanto que fizesse de violão, ele vendia tudo, ele vendia tudo. Depois que ele parou de mexer com essa parte de venda, aí começou eu, no lugar dele, ah, vá... Se ele precisasse ficar o dia inteiro numa loja para vender duas violas, ele ficava, conversando e conversando e conversando, até o dono da loja desistir e comprar as violas e mandar ele embora. Eu já não tinha essa técnica dele. Ele vendia muito mais que todo mundo de dentro da fábrica. Ele era muito bom para isso – nasceu para isso. Hoje a gente tem uma dificuldade, por causa da situação financeira do momento, você tem dificuldade de vender um instrumento hoje, não é assim tão simples, que vai se vendendo, não. Não é como antigamente, que você fazia, o que você fazia, você vendia; hoje não, hoje você precisa pensar bem no que você vai fazer para saber se você vai vender depois. (Vieira, 2022)

Antes de tudo, uma contextualização necessária: diferentemente da sede da capital de São Paulo, que praticava atendimento ao público no varejo, a sede do interior tinha, sob a liderança de Zé da Viola o objetivo de distribuir seus instrumentos por meio de lojas, e segundo Vieira, não apenas lojas especializadas em instrumentos musicais; até meados dos anos noventa ainda era comum a venda em lojas de móveis e eletrodomésticos. Fica assim compreendida, então, a diferença de atitudes, muito embora o entrevistado mesmo tenha feito a ressalva:

É lógico que quando chegava um cliente que queria fazer uma viola com características diferentes, ele mesmo que cuidava disto. Ele que atendia a pessoa, ele que combinava o instrumento com a pessoa, era tudo parte dele; mas o forte dele mesmo era vender instrumento para lojas, no atacado. (Vieira, 2022)

Após afirmar que seu pai frequentava as lojas das cidades da região do Estado de São Paulo de maneira aleatória, nas quais vendia todos os instrumentos que vendia a cada viagem feita, Vieira afirma que tal prática mudou quando a fabril-artesania passou então à gestão conjunta sua e de seu irmão; os instrumentos passaram a ser entregues mediante prévia encomenda, e muitas das vezes não eram mais entregues pelos próprios fabricantes, mas por empresas de transporte. A consequência que isso acarretou na relação com os lojistas é por ele assim relatada:

Hoje a transportadora faz o serviço, você nem conhece o comprador; era diferente, era contato mesmo com o dono da loja, tornava-se amigo, porque tem loja, hoje ainda, que fica em São Carlos [cidade na região centro-leste do Estado de São Paulo], chama-se “A Sertaneja”, o contato nosso com essa loja tem mais de cinquenta anos. Então é um amigo! É um amigo. O pai dele hoje, o pai dele, na época, que meu pai vendia para ele, hoje eu vendo para o filho, ele é dono da loja até hoje, então esse contato é amizade, acaba se tornando amigo. Não é uma coisa fria, não; você tinha contato com o comprador, você sabia o que o comprador gostava, o que o comprador queria, hoje não existe mais isso. Hoje se compra o que se vende. Não adianta você falar “Ah, eu quero duas, três Violas Xadrez na minha loja”, se você não vai vender ela, se você vai por duas, três violas chinesas para vender. Que é o que vende, porque ela é mais barata. Então hoje o comércio é assim: não tem mais essa parte de você conhecer, saber quem é o dono da loja, com quem é que você está lidando. Então encerrou o comércio de atacado. Para firma pequena no Brasil não existe mais. (Vieira, 2022)

Essa despersonalização havida no seio das relações entre fabricantes e comerciantes de instrumentos musicais de cordas, especificamente no contexto de uma fábrica de pequenas proporções como a Viola Xadrez, foi-nos transmitida, na fala de Vieira, como uma fonte de angústia. Foi nítida a percepção de que a amizade, para além do lucro, era

um valor a ser cultivado nessas relações, valor esse que não foi possível manter com o passar dos anos, a despeito de todo o esforço de seu pai em angariar confiança e respeito pela marca de seus produtos. Desse esforço ainda tivemos oportunidade de ouvir um pouco mais na sequência, quando perguntamos, exatamente mirando o objetivo central da dissertação, acerca da participação pessoal de Zé da Viola na construção do prestígio da Viola Xadrez:

Não resta dúvida: em matéria de Viola Xadrez, ele foi o que mais carregou a Xadrez. Não tenha dúvida disso. Ele era super conhecido, super conhecido. Onde você passava numa loja, você sabia quem era o Zé da Viola, e quem era a Viola Xadrez; tanto a viola era conhecida como ele. Ele ficou conhecido junto com a viola. Misturou: Viola Xadrez e Zé da Viola foi uma pessoa só. Não teve diferença. Quem conheceu a Viola Xadrez conheceu o Zé da Viola. (Vieira, 2022)

Para arrematar, foi ainda reperguntado como era o atendimento que seu pai fazia a quem lhe procurava para fazer encomenda no varejo:

Ah, se a pessoa ficasse o dia inteiro conversando com ele, ele ficava o dia inteiro conversando. Se falasse de viola e falasse de música sertaneja, é o que mais gostava na vida. E ficava o dia inteiro conversando para fazer a encomenda da viola. E se ele percebesse que a pessoa tomava uma pinguinha então, já ia o garrafão de pinga para cima da mesa, já! E ali ficava... Mas era o sistema dele, ele não tinha essa pressa que a gente tem hoje, né, ele não tinha isso. Ele tratava a pessoa como se ele tivesse conhecido ela a cinquenta anos atrás. E muitas delas foram para dentro de casa: ali almoçava, ali jantava, muitas vezes dormiam, para ir embora no outro dia, era como se fossem da família, se transformava na família. Porque essa pessoa não perdia o hábito de voltar. Ele sempre teve esse tipo de amizade que durou a vida inteira, ele tinha o dom de colher amigos na vida. (Vieira,2022)

A esta altura, pensamos ter ficado clara uma característica comum aos atendimentos ao público praticados tanto na sede da capital quanto na sede do interior: havia uma abordagem bastante personalista, afetiva, podemos mesmo interpretar como engajada no sentido de angariar confiança no público-alvo com base no diálogo e no trato afetivo. É certo de que deve haver aí, uma fonte para se pensar um elemento a mais como fator de prestígio da Viola Xadrez junto àquele público; todos os três entrevistados demonstraram entusiasmo, ênfase em falar sobre tal aspecto.

Contudo, no percurso das nossas investigações, um ponto de virada surgiu: o contato com um slogan, aparecido em uma propaganda comercial, veiculada em revista,

já mencionada em linhas anteriores. Vejamos como se deu o mesmo contato por parte dos entrevistados.

2.3 Ainda das relações com público: sobre propaganda e o slogan

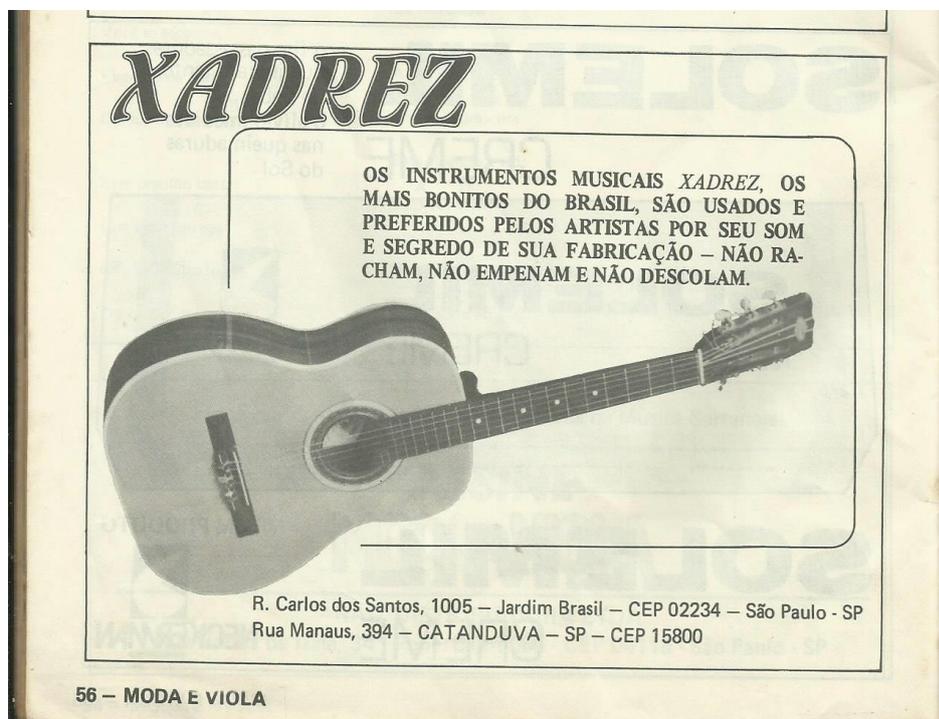
Em adiantamento: a Viola Xadrez dedicou-se a manter propaganda comercial maiormente enquanto esteve sob a liderança de Antonio Paulino Vieira na capital, nos anos 1970 e 1980, época de convívio com a sede do interior do Estado, que por seu turno esteve neste período nas cidades de Novo Horizonte e, a partir de 1975, em Catanduva, onde está até hoje.

Assim, acerca de propagandas e afins, Laboissière:

Eu tenho lembrança de ver alguma foto, alguma reportagem, em alguma revista, aqui e ali; eu não sei citar o nome, mas tenho lembrança de ver. Eu tenho lembrança de ver os programas na Cultura, que passavam o Viola Minha Viola, a Inezita Barroso, então em alguns momentos se falava (da Viola Xadrez), então essas lembranças eu tenho, desde menina, depois que eu vim para São Paulo, a partir dos sete anos. Tenho lembranças de ver as pessoas falando, os artistas que vinham, aí é antes de eu vir para São Paulo, antes dos sete anos; artistas indo lá na fábrica, eu vendo, eu convivendo com aquilo: meus tios, Vieira e Vieirinha, primos... Então, propaganda mesmo, só alguma coisa de revista, só. (Laboissière, 2022)

Conforme mencionamos no tópico precedente, Alves, já logo ao se apresentar, conectou-se à experiência de folhear a revista *Moda e Viola* e em suas páginas deparar-se com a propaganda nela feita; eis aqui, então, finalmente, a imagem que extraímos da sobredita revista, com o slogan que, segundo Vieira (2022), teria sido cunhado por seu próprio avô, o líder fundador da Viola Xadrez:

Figura 19 - Propaganda da Viola Xadrez



Fonte: Revista “Moda e Viola”, 1984.

Na contemporaneidade, o registro que podemos fazer é de um relato pessoal: semelhante ao caso de ALVES, conhecemos o som dos instrumentos da Xadrez por meio de vídeos disponibilizados no YouTube em torno do ano de 2011, e à época os dois atuais proprietários mantinham um site, por meio do qual veiculavam os modelos disponíveis e os preços praticados, bem como algumas informações sobre a história da família e da fabril-artesania. Com o passar do tempo, porém, mesmo essa estratégia foi abandonada, e hoje a Viola Xadrez possui nas redes sociais tão somente uma página no Facebook, e a divulgação tanto das vendas quanto dos trabalhos de restauro e manutenção de instrumentos (Eduardo Vieira é quem se dedica quase que plenamente a estas duas tarefas) é feita da maneira mais simples possível: o boca a boca, e o atendimento por meios telefônicos.

Essa contextualização importa por alguns motivos. Renato e Eduardo Vieira detém, conforme estudou Brito (2015a e 2015b) um tipo de conhecimento acerca de produção dos instrumentos que lhes permite manter um ritmo de trabalho capaz de lhes conferir sustento

e prestígio, de uma maneira que os distingue tanto dos fabricantes de grande porte, quanto dos luthiers; essa produção de instrumentos num ritmo “nem tão rápido, nem tão devagar” implica em um ritmo de vida que também os afasta da própria lógica comum de mercado, que ao senso comum os forçaria a procurar uma divulgação mais intensa de seus produtos e trabalhos sob a força do axioma capitalista “a propaganda é a alma do negócio”.

Ainda, mais importante talvez do que isso, é o que está demarcado ao final da propaganda. A frase “... não racham, não empenam e não descolam”, apontada como sendo o segredo de fabricação dos instrumentos da Viola Xadrez, serviu mesmo de norte para boa parte das investigações da pesquisa, tanto em termos de estudos escritos quanto das entrevistas. Seria esse apenas um slogan, como outro qualquer, ou estaria ali apontada uma característica distintiva apta a fazer daqueles instrumentos o que a propaganda prometia – serem “preferidos pelos artistas por seu som” e as demais qualidades?

Chegamos a essa altura, então, entendendo ser necessária a abordagem da técnica fabril-artesanal, para aferir o que esse segredo assim confessado estaria a prometer, e o quanto essa promessa vinha a garantir em retorno para o prestígio da marca até os presentes dias.

2.4 A técnica fabril-artesanal na capital de São Paulo

No contexto da fala acerca da relação entre Antonio Paulino Vieira e seus funcionários, Laboissière fez um destaque sobre a questão da fabricação:

Eu acho que ali vários devem isso (saber fazer instrumentos de cordas) à paciência do meu pai, de ensinar... E também porque ele queria que o instrumento dele saísse perfeito. Isso eu nunca vi, mas eu sabia que o meu pai vistoriava todos os instrumentos – todos passavam pela mão dele, para ele ver se estava tudo em ordem, todos passavam pela mão dele, entende? Então ele era também exigente nesse ponto, e sendo assim exigente ele também estava ensinando, não é? (Laboissière, 2022)

Destacamos essa fala porque gostaríamos de, pela via da entrevista, compreender se o tão propalado segredo de fabricação teria sido transmitido aos funcionários e aprendizes; entretanto, tal curiosidade foi saciada já no início do diálogo quando,

interpelada acerca da reputação dos instrumentos fabricados pela fabril-artesania, assim se expressou:

Então, a reputação sempre foi essa: que era um instrumento de som perfeito; desde que eu me conheço por gente, que eu era menininha, ouvia falar nisso – o som perfeito, a busca pelo som perfeito, e um segredo que havia, que esse segredo é que dava esse som perfeito. E a reputação era essa, o som era muito bom, as pessoas procuravam por isso, pela perfeição do som. E sempre foi a busca do meu pai, e isso era tão forte, falava-se tanto, que eu ouvi desde criança, o tempo todo. E eu ficava me perguntando: qual será esse segredo? Eu nunca tive a curiosidade de ir lá e perguntar para o meu pai! (risos) [Ou seja, pode-se dizer que levou com ele?] Eu acho que sim, eu acho que ele passou para os filhos e netos sabem o segredo. Nós, as filhas, que não entramos na fábrica para fabricar, nós não tivemos acesso a esse segredo. Eu não sei se eu tivesse pensado em perguntar para ele, se ele teria falado; eu acho que não! (risos) Ele só falava para quem fabrica, para quem ele ensinou a fabricar: o filho, e depois os netos – os sucessores. (Laboissière, 2022)

Vemos, assim, que parece mesmo, inicialmente, haver uma proteção em torno de algum aspecto construtivo dos instrumentos por parte dos líderes da fabril-artesania; isto é, não trata-se apenas de apelo propagandístico ou de recorte folclórico como o da estrofe da letra da moda-de-viola colacionada linhas atrás.

Esse grau de proteção foi tentado diminuir mediante a escuta de Alves. Enquanto em sua fala as palavras “reputação” e “prestígio” ainda não apareciam, no tópico de perguntas dedicadas à relação entre Antonio Paulino Vieira e a produção dos instrumentos, surgiu então pergunta específica sobre quais funcionários detinham conhecimento completo sobre todo o processo de produção, o que foi assim respondido:

Que eu saiba, só o Lorito. Ele sabia fazer uma viola de ponta a ponta. Ele saiu de lá em oitenta e cinco, antes de o senhor Antonio morrer, ele saiu e montar uma fábrica lá no Jardim Palmira, em Guarulhos. Então ele fazia serragem de escala, tampo, braço; ele montou uma fábrica dele e morreu fabricando instrumentos, morreu em dois mil e oito, vinte e tantos anos depois do senhor Antonio, lá em Santa Izabel, porque ele mudou para lá, sempre fabricando instrumentos. O único que eu sei, que eu vi, que pegava do zero, e entregava encordado [o instrumento]. Os demais, cada um tinha uma função. (Alves, 2022)

Lorito era o nome artístico de Odézio Esteves, o qual, segundo a pesquisadora Sandra Cristina Peripato (2008), foi artesão e teve dupla musical com seu irmão Osmar Esteves, artisticamente chamado Loreto. Segundo Alves, Lorito foi funcionário da Viola

Xadrez na sede da capital de meados dos anos 70 até a data constante na citação acima, informação corroborada por Laboissière.

Na sequência da entrevista com Alves, o diálogo fluiu para uma comparação com a situação atual da marca com outros fabricantes, e então surge importante revelação sobre a questão que importa ao tópico da técnica fabril-artesanal:

Ela está esquecida. Muito esquecida. Infelizmente. Porque? Na época, só existiam Del Vecchio, Gianinni, Tonante – Ao Rei dos Violões, e a Xadrez. Meu amigo, só aqui no meu bairro, tem uns quatro ou cinco *luthiers*, fabricando viola. Aí, a molecada de hoje, vai muito pela... Ah, a Del Vecchio fechou! Depois de cento e tantos anos, a Del Vecchio fechou, ela fechou agora definitivo; primeiro fechou e veio para a rua Aurora, onde era a primeira fábrica e começou, e agora fechou. Então quem tem [instrumentos] Del Vecchio não vende. É igual a Soros – quem tem Soros, não vende. Foram contemporâneos deles. E a Xadrez, eu achei e comprei uma agora, recente. Eu me arrependi de não ter ficado com outra. Mas infelizmente ninguém fala em Viola Xadrez; se você mostrar para alguém, para a violeirada de hoje – ninguém vai dar ouvidos para ela. Ah, hoje em dia tem que ser instrumentos de luthier! Tem uns renomados aí – eu não vou falar nome – que ter uma viola de fulano de tal, é status! Tem umas violas de um fabricante, de não sei aonde aí, quinze mil reais, e às vezes, quantas Xadrez bateram nelas. Vanuque teve uma que – toda laminada, número um – foi a “cancã”, a melhor, essa expressão o Vanuque usava. Era uma número um, a melhor que eu vi até hoje, de todas que eu peguei, o Vanuque gravou um LP com ela em oitenta e três, tocou com ela até oitenta e seis quando ela soltou a lâmina, e foi colocar um maciço; olha como é que as aparências enganam, como é que a teoria engana. Teoricamente, o instrumento maciço tende a ser melhor: nem sempre, nem sempre. Via de regra sim, mas eu já vi instrumento laminado, como a viola do Vanuque, surrar todas as Xadrez que eu vi até hoje; eu tive dezoito e nenhuma superou aquela lá, laminada, que pertenceu a mim depois, mas já transformada, com tampo maciço de pinho de Riga, escolhido a dedo, seco, seco, seco, há mais de trinta anos guardado, o Dêgo e o Vanuque foram lá, bateram, quando colocaram corda e afinou, o Vanuque desanimou, eu peguei dei um violão em troca e fiquei com a viola. Hoje essa viola está com Marcos Biancardinni, lá em Goiânia, porque ele é um fã do Vanuque, quer montar um museu, tem viola do Cacique e Pajé lá. Do Bambico não tem, porque a viola Xadrez do Bambico queimou, dizem que queimou, eu não sei. Então ele está reunindo e colocando nesse acervo. (Alves, 2022)

Essa longa e detalhada citação requer comentários, pois permite situar o público leitor do presente texto no contexto geral da música caipira nos anos em que a Viola Xadrez fez seu nome enquanto atuava na capital de São Paulo. É dizer: a fala do entrevistado sintetiza aspectos ligados aos artistas atuantes, às fabricantes de instrumentos musicais e mesmo às técnicas fabris envolvidas na construção dos instrumentos. Os comentários, nós os faremos assim: falaremos primeiro dos instrumentistas, depois das fábricas e então da relação entre os luthiers e a questão do “laminado”.

Alves menciona alguns nomes que são muito conhecidos no universo da viola, sendo a maior parte deles músicos de estúdio: eram responsáveis por tocar em discos, fazendo arranjos, solos e acompanhamentos para outros músicos mais conhecidos do público. Destacaremos alguns deles, sempre pela ligação havida com a Viola Xadrez.

Começando do presente para o passado, Marcus Biancardinni é um dos violeiros contemporâneos entrevistados por Marques (2021), tendo sido a ele dedicadas três páginas, na tese escrita por este. Sua importância no meio musical da viola se deve a diversos fatores: nascido no ano de 1978, formou-se administrador de empresas, porém dedicou-se plenamente ao instrumento, sendo reconhecido solista, estudioso e sucessor de outro afamado solista, Renato Andrade. Segundo Marques (2021, p. 194/197), Biancardinni teve intenso contato com a obra musical de outros solistas, e atualmente possui a viola de Renato Andrade e também de Tião Carreiro, talvez o nome mais conhecido como sinônimo de violeiro no Brasil contemporâneo. Em suas apresentações, faz uso daqueles instrumentos, divulgando a obra dos violeiros que o precederam e a sua própria, e atualmente, como asseverou Alves, está reunindo um acervo com as violas de artistas já falecidos com a intenção de formar um museu na cidade de Goiânia/GO, constando desse acervo justamente a viola Xadrez que pertencera a Vanuque e teria sido por este usada na gravação do seu primeiro disco de solos.

Sobre as fabricantes, importa registrar aqui a participação que tiveram justamente no processo de fixação do nome do instrumento a que a própria Viola Xadrez mais se dedicou, e melhores palavras não achamos do que as seguintes, lembrando-as:

No tocante aos usos da viola caipira, uma das primeiras consequências desse processo de padronização de determinadas práticas musicais se deu em relação à própria nomenclatura do instrumento. Foi no contexto da música caipira já consolidada como importante gênero fonográfico que a antes chamada viola brasileira, viola sertaneja, viola de arame, viola de pinho, viola de dez ou doze cordas, ou simplesmente viola, passou a ser chamada de viola caipira, padronizando-se os moldes dos instrumentos de dez cordas produzidos em série pelas fábricas pioneiras como Del Vecchio, Giannini e Xadrez. Com a produção industrial, algumas mudanças estruturais foram introduzidas, como a substituição das cravelhas de madeira por tarraxas de metal, extensão da quantidade dos trastes da escala e redução de adornos e marchetaria. Além disso, não é nada banal o fato de que nos registros dos primeiros folcloristas, como Couto de Magalhães, Mário de Andrade, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo e Alceu Maynard de Araújo, além de todos os documentos históricos anteriores, não se falar em viola caipira, mas viola somente. Nos próprios catálogos antigos da Giannini, não se usa o termo caipira: quando é agregado um adjetivo aos

modelos de violas que produziu, fala-se em viola paulista, sorocabana ou portuguesa (esta com 12 cordas). (Marques, 2021, p. 60)

“Fábricas pioneiras” é como o autor da tese nomeia três marcas das quatro marcas mencionadas por Alves, e não houve menção no texto de Marques à “Tonante – Ao Rei dos Violões”. Segundo explicações constantes no site atual da empresa, a Tonante foi fundada em 1954 pelos irmãos portugueses Abel e Samuel Tonante, tendo atingido seu auge nos anos 1980, e retornado ao mercado, sob a propriedade do Grupo Oderço, em 2021. Há no mesmo site o seguinte destaque (<<https://tonantebrasil.com.br/sobre-nos/>>):

Por ser comercialmente mais acessível para classe média da época, a Tonante foi o primeiro instrumento de muitas pessoas. Com guitarras elétricas da marca, desejo de boa parte da juventude, jovens viram o sonho de ter uma banda de rock se tornar realidade. Tudo isto fez com que a Tonante fosse hoje uma marca cheia de história, nostalgia e sentimento.

Assim, se a Tonante encontrou na contemporaneidade meios para se reinventar voltar ao mercado brasileiro, o mesmo não se pode dizer das outras marcas. A Gianinni, marca também tradicional no mercado de instrumentos musicais e de insumos para tal mercados – tem entre o seu catálogo de produtos encordoamentos para muitos instrumentos, por exemplo – procurou manter sua competitividade mediante a importação de produtos oriundos da China; e disto não escapou nem a viola caipira, instrumento tão tido como identitário da cultura brasileira, conforme se pode ver no anúncio constante no site da própria Gianinni, em que o modelo de viola caipira é anunciado como originado daquele país, e tendo suas características (como madeiras e cordas usadas, medidas, etc) informadas em inglês (<<https://www.giannini.com.br/produtos/viola-acustica-giannini-start-vs-14-natural-n/>>).

Já a Del Vecchio, fundada na capital paulista em 1902, atravessou o século passado tendo sido capitaneada também por três gerações de fabricantes de instrumentos de cordas, e tendo dentre seus muitos feitos de destaque a invenção de um tipo de viola bastante conhecida, a “viola dinâmica”. Marques (2021, pp. 25/26) obteve junto ao violeiro Caçapa a explicação de que trata-se de um modelo de viola que “(...) consiste em embutir um cone de alumínio ressonante (chamado de diafragma) no corpo do instrumento, resultando um timbre metálico com maior projeção sonora.” São as também

chamadas “violas nordestinas” ou “violas de repentistas”. Todavia, após 120 anos de existência, a Del Vecchio, apesar de ainda manter um site informativo (<<https://www.delvecchio.com.br/>>), encerrou suas atividades no ano de 2022, havendo feito explícita campanha em redes sociais (<<https://www.saopauloinfoco.com.br/historia-del-vecchio/>>).

Nesse contexto, o que se percebe é que cada uma das marcas teve estratégias de sobrevivência diversas ante o evoluir das competições com o mercado aberto às concorrências internacionais, destas a de maior vulto, sempre, a China. A Viola Xadrez, como veremos, adotou procedimentos outros, ainda ligados ao seu modo de produção e à própria fama que já vinha angariando nos meados do século passado.

Dentre os diversos nomes mencionados por Alves, pela importância que teve para as memórias da Viola Xadrez e para a música caipira, não havendo ainda registros sobre sua obra, bem como a importância do ocorrido com seu instrumento para o argumento do nosso texto, dedicaremos algumas linhas para falar sobre Vanuque, “o astro da viola”.

Vanuque, nascido Delvídio José Vanucchi em 14/02/1942, é um desses exemplos. Tendo sido empregado da Viola Xadrez na sede da capital, segundo o entrevistado acima deixou a fabril-artesania para tornar-se taxista, mantendo o vínculo, contudo, com a frequência semanal, onde fazia serviços de conferência final dos instrumentos: instalava tarraxas, encordoamentos, aferia a altura das cordas para uma melhor tocabilidade. Enquanto músico, era requisitado para comparecer em estúdios acompanhando duplas como Vieira e Vieirinha, Sulino e Marrueiro, Liu e Léu, dentre outras, tendo gravado dois discos instrumentais de viola, ambos com instrumentos Xadrez, e um disco em dupla, intitulado “Mas quem não é?”, formando a dupla “Vadico e Vanuqui”, lançado em 1981. Sobre os discos instrumentais, importa dizer que é sobre um deles que Alves está a falar na citação: para gravá-lo, Vanuque escolheu uma Viola Xadrez “número um”, utilizando-a também na capa e na contracapa. Ele nos explicou que o sr. Antonio Paulino Vieira tinha uma classificação em ordem crescente dos instrumentos que fabricava, sendo os mais simples, com menor grau de sofisticação estética e de materiais, os chamados “número um”; os de grau intermediário, tanto em estética quanto em materiais implementados, chamados “número dois”, e por fim, os superiores em ambos os aspectos, chamados “número três”.

Os critérios que importavam na hora de decidir-se pelo fabrico de um ou outro número eram, ainda segundo Alves, juízos que Antonio Paulino Vieira fazia acerca do quanto constava justamente no slogan. Via de regra, os instrumentos “número um” e número dois” eram feitos integralmente com materiais “laminados”, sendo que apenas os de “número três” traziam consigo o tampo harmônico feito com madeira maciça.

E essa diferenciação importa pois é ela que propicia entrar no cerne do debate acerca da qualidade e do prestígio da Viola Xadrez: conforme dito pelo entrevistado, dentro daquela fabril-artesania havia uma confiança intensa no material “laminado” produzido: “de cada dez violas, uma era ‘número três’, outras duas eram ‘número dois’, as outras todas eram ‘número um’”. Uma das explicações para isso era a rejeição dos tampos maciços por Antonio Paulino Vieira; se, como Alves disse, na teoria, são esses o tipo de material que propicia melhor som, na prática, trabalhando com isso uma vida inteira, muitas foram as oportunidades de a prática desmentir a teoria; além disso, a propensão a rachaduras, que são uma quebra das fibras da madeira no sentido longitudinal devida a colisões ou mesmo variações bruscas de temperatura, é uma das maiores fontes de desestímulo ao uso daquele material pelos artífices da Viola Xadrez.

Para arrematar este tópico, então, podemos dizer que a presença constante de Alves na sede da capital paulista propiciou-lhe visão diferenciada acerca da questão dos instrumentos utilizados por músicos; ele mesmo um músico de estúdio, não poupou palavras para estabelecer essa visão diferenciada, porém, chamou-nos a atenção; justamente a viola cujo som ele mais elogiou, a de Vanuque, foi a que traiu a confiança depositada no slogan da fabril-artesania. Em sua fala entusiasmada, compreendemos esse aparente paradoxo como, mais uma vez, um caso de “liminaridade”: seria a exceção mais interessante do que a regra, porque ela gera mais iluminação sobre a realidade a ser perscrutada pelo investigador do que a repetição estatística.

A viola a que Alves se refere é a mostrada na figura de número 19. Segundo informou, foi uma violas que mais o impressionou em anos de lida com esse instrumento, por sua qualidade sonora, e no entanto, também passou por esse processo traumático que exigiu a troca do tampo acústico e a consequente perda da qualidade. Haveria, por certo, muito o que aqui debater, mas, por hora, suspendamos aqui esse raciocínio, para

dialogarmos no tópico seguinte com Vieira e buscarmos dele sua compreensão acerca do ofício e da técnica fabril-artesanal.

Figura 19 - Capa do disco "O astro da viola - Vanuque" - Viola Xadrez



Fonte: autoria própria. 22.set.2024

Acima, na figura, a viola apontada por Alves como tendo sido pertencente a Vanuque, o “Astro da Viola”, e posteriormente a ele próprio. Importa repisar que, segundo Alves, havia sido, inicialmente, uma viola “número um”, o que significa que era uma viola sem grandes incrementações em sua construção, e tendo sua caixa acústica inteiramente construída em material compensado, contrariando todas as expectativas que hoje se tem em questão da relação material/sonoridade – o comum entre os demais

fabricantes é esperar que instrumentos feitos com madeira maciça é que garantam, inapelavelmente, melhor sonoridade.

2.5 Memórias sobre um trabalho permanente: da acepção ética ao acabamento, a luta contra a obsolescência programada

Este tópico especifica-se a refletir sobre a contundência da fala de Vieira referida linhas atrás quando afirmou sua dedicação de uma vida toda a fazer “viola caipira de dez cordas”. Nesse momento da entrevista, foi-lhe então questionado o motivo de não haver outra dedicação a outros instrumentos, ou mesmo a outros modelos de viola, e esta foi a resposta:

Isso tudo começou pela tradição da família, porque na família tinha violeiros, e nunca saiu da tradição. Mas não tem procura, não tem interesse, nada que se mude a viola; não é como, que se tem o tocador de violão de sete cordas, quem goste de tocar o violão de doze cordas, mas na viola não, sempre foi dez cordas, e todo mundo toca na mesma viola. Não há necessidade de diferença na viola, pra atender o gosto de um ou de outro; não há necessidade de mexer em nada, não. (Vieira, 2022)

Essa insistência na permanência do modo de construir um instrumento musical gerou no entrevistador ainda uma reação de nova insistência: agora questionado acerca de possíveis evoluções e permanências em comparações com concorrentes, eis a assertiva:

Na minha viola, com a viola que a gente trabalha, mudança nenhuma, muito pouco se mudou. Principalmente na parte de construção. A construção do instrumento é a mesma. Mesmo tipo, tudo o que se usava a quarenta, cinquenta anos atrás se usa hoje. Material mudou muito, mudou bastante. Agora, se você for pegar uma viola fabricada hoje por luthier ou por qualquer outra fábrica de viola você vai pegar um violão americano de tamanho menor, porque ela é imitação do americano. Eles desmontaram o violão americano e fizeram a viola igualzinha. Não é o nosso caso, o nosso caso sempre foi o mesmo instrumento, é raiz, é coisa de família, veio acompanhando todo mundo, e estamos aqui fazendo do mesmo jeito, não tem diferença nenhuma. Agora, o pessoal hoje parece que dá muito valor nessas coisas que vem de fora, então imita, é imitação de coisa que vem de fora – até a viola caipira que é um instrumento nosso, não tem lá fora, foi criado aqui, então não teria que ter mudança nenhuma, mas tem. Hoje você não encontra uma viola, como era antigamente, uma “Viola Del Vecchio”, uma “Viola Rei dos Violões”, uma viola construída no Brasil com o estilo daqui: hoje não, hoje é tudo imitando o americano. Infelizmente é isso, não se dá valor ao que é da terra; santo de casa não faz milagre. Nunca fez, não vai ser agora que vai fazer!

Esse diagnóstico de um mercado musical atravessado por uma estranha lógica de manutenção estética e diferença construtiva da viola caipira, instrumento musical que, repitamos, é identitário das culturas camponesas brasileiras, traz consigo a possibilidade de uma reflexão acerca das dificuldades de se manter traços identitários em objetos que estão vinculados a um tempo a mercados e a grupos culturais. Parece mesmo paradoxal que aqui o artístico se transmude em meramente técnico; e só nos socorre agora, para tentar racionalizar o fenômeno, as ideias de Benjamin acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1985, p. 165): aquilo que tinha em si uma “aura”, parece mesmo destinado a perdê-la por conta da própria possibilidade de sua repetida reprodução e exposição desapegadas da sua criação original; aqui, mais de perto com o nosso objeto, Vieira aponta para a dessacralização da viola caipira por via da “engenharia reversa” a que *luthiers* e outros fabricantes de instrumentos de cordas submeteram o violão norte-americano e então replicaram sua técnica construtiva para outros instrumentos de culturas diversas.

É preciso que se informe ao público leitor: o violão norte-americano é muito diferente do violão mais comumente encontrado em lojas e consumido pelo público brasileiro: possui caixa acústica maior, braço mais fino e estreito, e principalmente, é todo encordado com cordas de aço – o violão tradicional é encordado com cordas de náilon.

Qual seria o interesse, pois, em transformar conservar a técnica de construção da Xadrez, e não aderir a essa quase transformação de um instrumento em outro? Ora, Vieira já adiantou a resposta, e continua sendo incisivo em sua formulação acerca da técnica da Xadrez :

Tudo qualidade do instrumento. Tudo se diz em qualidade de som e de material do instrumento; a durabilidade do instrumento está nisso aí. Aí é o importante. Você fazer uma viola que você vai ver daqui a cem anos essa viola existe ainda – se a pessoa conservar, é lógico. Mas é um instrumento que tem uma durabilidade muito maior do que tem as de hoje. Para você ter uma ideia, a gente está falando de instrumento musical, hoje noventa e nove por cento dos instrumentos que estão no Brasil é fabricado na China. A China tem coisa boa, a China não é só porcaria, só que coisa boa da China custa caro também, então não custa barato. Então o que é que acontece, todo mundo vai no barato, imita o barato, sempre o barato, e aí é o que tá acontecendo hoje: qualidade de som não existe, e qualidade de som também não tem. É um violão que dura aí um ano, dois anos você está jogando o instrumento fora e comprando outro, ficou descartável. Eu tenho viola minha rodando, quando eu comecei a fazer viola, que de vez em quando ainda aparece [na sede da Viola Xadrez em Catanduva]. Viola de sessenta, de setenta anos! Viola que meu avô construiu, a gente ainda pega na

mão. Quer dizer, é um instrumento que dura vida. Está aí a qualidade. Para quê eu vou mudar uma coisa dessas se sempre deu certo? Como eu falei, eu tenho quase cinquenta anos de profissão, eu nunca precisei mudar nada, eu nunca precisei mudar nada, eu peguei tudo pronto, que meu avô e meu pai deixaram pronto para mim, eu não precisei mudar nada; eu não preciso mudar e imitar e acompanhar ninguém. Eu continuo do jeito que sempre deu certo, não há necessidade de mudança. Agora a mudança acontece isso: hoje você pega o instrumento, ele não tem mais som, você precisa ligar no elétrico para você ver o som do instrumento. Acústico não existe mais! Acabou, acabou o instrumento acústico. (Vieira,2022)

Esse momento da entrevista permite algumas considerações. A primeira delas é acerca desse mesmo fenômeno de transferência das fabricantes de instrumentos musicais de cordas para a China: em outro momento da entrevista, VIEIRA aponta que empresas como a Gianinni tem como prática importar daquele país instrumentos e aqui apenas colocar seu rótulo; evidentemente que tal lógica de mercado implica em barateamento de custos e aumento de lucros porque também o produto é, nas próprias palavras de Vieira, descartável.

Estamos fazendo essa anotação para, mais uma vez, apontar para a denúncia que Vieira está a fazer no tocante ao modo de fazer o instrumento; a viola caipira chinesa não é, portanto, uma viola caipira cuja técnica de construção respeite padrões de qualidade – sejam de aspecto acústico, sejam de durabilidade – tais como aqueles que o entrevistado está a afirmar tanto em seu ofício quanto como aqueles de outros fabricantes nacionais de fama durante o transcorrer do século XX. Para situar o público-leitor: Vieira menciona dois nomes, a “Del Vecchio” e a “Rei dos Violões”, esta também conhecida como “Tonante”, que alcançaram renome e também dedicaram-se, dentre outros instrumentos, ao violão e à viola caipira. Enquanto no ano de 2021 a Tonante, que havia passado muitos anos fora de mercado, anunciou seu retorno (ver <<https://guitarload.com.br/2021/08/27/tonante-retorno/>>), a Del Vecchio, no ano de 2022, encerrou suas atividades, após 120 anos de existência na capital de São Paulo (ver <https://www.saopauloinfoco.com.br/historia-del-vecchio/#google_vignette>).

E ainda, destaquemos a incisiva de VIEIRA ao falar na “durabilidade” do instrumento. Contrariamente a toda uma lógica de obsolescência programada, sua exultação em falar tanto de instrumentos de construção de seu avô – com cerca de sessenta a setenta anos – bem como de instrumentos de quando começou a exercer seu

ofício, cerca de quarenta e cinco a cinquenta anos atrás, denota uma obstinação em perseguir um patamar de qualidade bastante diverso daquele que se imagina ter um comerciante neste mesmo mercado musical. O século XX já é um século atravessado por uma lógica de consumo estimulada por aquela obsolescência, isto é, é desejável que todo tipo de produto tenha uma “vida útil” a cada dia menor, tanto para satisfazer a necessidade de crescimento própria do capitalismo, quanto para gerar essa mesma necessidade. E esse ciclo gera sempre maior necessidade de aumento de gastos, o que é bem explicado por Packard, justamente contrapondo a durabilidade à obsolescência planejada:

O sr. Kelley explicava que o homem acalentou tradicionalmente a noção de que a durabilidade é o principal aspecto de mérito nos produtos e que quanto mais êles durarem tanto mais completa é a compensação obtida pelo dinheiro por êles pago. Citou o relógio do vovô que estava com a família havia duzentos anos e trabalhava muito bem. Os anunciantes, acrescentou, tendem a acentuar a durabilidade de seu produto como um aspecto importante.

Essa insistência quanto à durabilidade, disse êle, era antiquada e devia cessar. Não correspondia às necessidades da época. Para ilustrar essas novas necessidades, citou um técnico de rádio que o criticara por ainda ter o mesmo receptor depois de seis anos, embora ‘êles funcione melhor do que nunca’. O técnico de rádio queixou-se: ‘O mal desse país está em esperarmos que as coisas durem demais. Se você é um americano cem por cento, deve comprar um rádio novo!’. Kelley mencionou também o diretor de uma grande loja, o qual lhe disse que se todos insistissem em longa duração haveria poucas vendas repetidas. (Packard, 1965, p. 54)

O autor afirma que duas podem ser as estratégias para gerar aumento de consumo mediante o planejamento de obsolescência: pode-se criar obsolescência no próprio produto – em sua função, em sua durabilidade ou em sua aparência – ou então criar obsolescência “psicológica”, convencendo o público consumidor que o produto que possui é “anti-moderno”, “fora de moda”, e portanto o mais recentemente lançado é que é desejado (Packard, 1965, p. 51/53).

No tocante ao que estamos a tratar, já ficou claro o diagnóstico de Vieira: em matéria de viola caipira, a obsolescência afetou tanto a função do instrumento (“... ele não tem mais som.... Acústico não existe mais! Acabou, acabou o instrumento acústico.”) quanto a durabilidade do mesmo (“Viola de sessenta, de setenta anos! Viola que meu avô construiu, a gente ainda pega na mão. Quer dizer, é um instrumento que dura vida. Está aí a qualidade.”).

Essa estratégia, da Viola Xadrez, de alocação no mercado consumidor, como um padrão de durabilidade tão contrário à própria lógica capitalista, nós a vemos ainda na fala de seu próprio pai, José Paulino Vieira, em vídeo disponibilizado no canal ‘Viola Xadrez Vídeos’ no YouTube (disponível no link < https://www.youtube.com/watch?v=sf9tWnI5R_w >). Ao ser-lhe oportunizada a fala, em dois momentos é possível perceber que essa noção de qualidade perpassa o tempo todo os trabalhos executados; dirigindo-se ao câmera, pergunta:

Você sabe que antigamente tinha uma fama por aí, que falava “por fora bela viola, por dentro, pão enbolorento”, porque a turma caprichava por fora, e por dentro fazia de qualquer jeito. Agora depois que surgiu a Viola Xadrez, é “por fora bela viola, e por dentro, cem por cento!”

Como se vê, trata-se mesmo de uma tradição, com sutilezas tais que fazem lembrar o que Candau (2011, p. 103/105) sustenta em relação ao perpassar de práticas profissionais: marcas corporais que não se permitem transmitir por vias de manuais, livros ou outros tipos de abstrações, pois levam anos de aprendizagem e dedicações intensas para serem efetivamente compreendidas.

Há, ainda, para finalizar este tópico, uma outra fala de Vieira que nos interessa, pois revela uma outra preocupação sua com essa mesma persistência na busca pela qualidade. Desta vez, o contraponto se faz com outros tipos de fabricantes de instrumentos de cordas, os *luthiers*. Em apertada síntese, profissionais que se dedicam ao exclusivo fabrico de construção de instrumentos sob encomenda, com critérios os mais personalizados possíveis e com o uso de materiais também, via de regra, os mais nobres, e portanto de mais altos custos. Questionado sobre como vê o seu trabalho em comparação com o deles, eis a fala do entrevistado:

Lógico, tem *luthier* muito bom, *luthier* fantástico no Brasil, só que é um instrumento caríssimo. Então é uma quantidade de pessoas que vai ter condição de ter um instrumento desse, muito pequena, muito pequena; estamos falando de instrumento de instrumento de dez a quinze mil reais. Quer dizer: o coitadinho, o coitadinho que quer aprender a tocar viola numa viola boa, ele não vai ter condição de comprar um instrumento desses. Então aí é o caso que a gente está sempre batendo em cima, sempre batendo em cima, tem condição de fazer um instrumento bom, e barato, para quem quer tocar viola, não há necessidade de fazer um instrumento desses, caro; pode ser um instrumento simples, com a qualidade de um instrumento bom. E com um preço acessível para ele conseguir comprar. (Vieira, 2022)

Nesse momento da entrevista, houve, por parte do entrevistador, a necessidade de solicitar ao entrevistado um detalhamento maior de que elementos podiam colaborar para essa sua concepção que, na hora, o entrevistador chamou de “mais democrática”, no acesso à viola. Vieira foi então assertivo:

Nós temos madeira no Brasil que tem a mesma qualidade ou até melhor que as de fora. Só não temos valor, valor comercial, em dinheiro, isso é o que não temos. Então você vai num *luthier* mandar fazer uma viola hoje, ele quer te colocar um ‘abeto alemão’ na frente da viola. Ele podia colocar na frente da viola uma ‘caixeta’, uma madeira brasileira, uma madeira nossa; só que a caixeta você compra, fácil, em qualquer lugar, e o abeto precisa importar da Alemanha. O abeto tem um custo imenso: o preço da frente de abeto dá para você construir uma viola inteira! Mas, ficou marcado este tipo de material para uma viola profissional, e não é assim: você pode ter uma viola simples, e muito boa de som. O som não nasce do abeto, o som não nasce do “jacarandá da Bahia”: o som nasce da qualidade da construção do instrumento. É aí que nasce o som; ela pode ter o mesmo som sendo uma viola mais simples, e custando bem mais barato do que custa uma dessas violas de *luthier*. Mas ninguém se interessa por isso. Eu faço, a mesma viola do *luthier* eu fabrico também: eu tenho o abeto alemão, eu tenho o “cedro canadense”, eu tenho várias madeiras para fazer um instrumento desses de *luthier*. Mas não é disso que eu ganho a minha vida, eu ganho a minha vida fazendo a minha violinha simples, é com essa que eu ganho a minha vida. Porque eu não consigo vender só pra quem tem dinheiro, quem tem condição de comprar uma viola de *luthier*. Eu consigo vender as minhas violinhas pra quem tem vontade de aprender a tocar viola, quem nunca pegou uma viola na mão. Então ele precisa de uma viola de preço acessível, se não ele não vai tocar viola nunca, nunca! (Vieira, 2022)

O procedimento dos *luthiers* de agregação de valor aos seus produtos por meio dos materiais utilizados é portanto algo que, como Vieira está a apontar, não garante por si só a qualidade do som dos instrumentos. Que fique claro agora: estamos aqui a comparar duas técnicas de construção diferentes, mas com materiais idênticos, quais sejam, a técnica da Xadrez e a técnica dos *luthiers*, tendo como materiais para a construção as chamadas “madeiras maciças”. Assim como agora usamos aspás, no trecho acima também as usamos, quando Vieira fala nomes de madeiras, tanto nacionais quanto importadas, comumente usadas para tal finalidade; ficará para o capítulo III a abordagem da grande diferença de técnica fabril-artesanal que propicia ainda à Xadrez a vantagem competitiva que o entrevistado sustenta em sua fala, isto é, a diferença de público-alvo – os iniciantes na viola caipira – bem como o prestígio que ela alcançou com o passar dos anos, ligado à mais perseguida característica de seus fabricantes: a durabilidade.

Antes de finalizar este tópico, há ainda um registro passível de ser feito. Vieira também comentou ter em mente, quando visa o público-alvo iniciante na viola caipira, a “maciez” do instrumento. Em apertada síntese, podemos dizer que popularmente esse instrumento, constituído de dez cordas de aço, pode ser referido como de alta tensão, comparado por exemplo com o violão de cordas de náilon; para que a viola caipira seja confortável e propicie ao estudante horas de dedicação sem lesões, o construtor do instrumento precisa fazer-lhe diversos ajustes, e tudo isso podemos aqui resumir numa palavra – há também, na Viola Xadrez, busca pela melhor “tocabilidade”.

3. “A VIOLA TEM UM SEGREDO, QUE MELHOR NINGUÉM NÃO FEZ...”

Neste último capítulo, temos algumas tarefas a cumprir: ainda faltando adentrar na técnica-fábrica artesanal, recapitularemos as percepções dos entrevistados sobre esse tema, partindo desde a confissão de ignorância por parte de Laboissière, para o conhecimento aprofundado de Alves na condição de cliente e amigo, e por fim, a dicção de Vieira enquanto sucessor na arte construtiva.

Ao após, faremos digressões em torno da definição de “conceito”, buscando elucidar como ela pode ser útil para construir uma melhor percepção do prestígio da Viola Xadrez na contemporaneidade.

Por fim, o último tópico é dedicado à propositura do próprio conceito de prestígio, seguindo as instruções e digressões anteriormente feitas, já então preparando o texto para as considerações finais.

3.1 Segredo de fabricação: “não racha, não empena e não descola”

No contexto da fala acerca do convívio com a família de músicos e a mesma família de fabricantes de instrumentos musicais, assim se manifestou Laboissière acerca da reputação de tais instrumentos entre o público consumidor:

Então, a reputação sempre foi essa: que era o instrumento de som perfeito; desde que eu me conheço por gente, que eu era menininha, eu ouvia falar nisso, o som

perfeito, a busca pelo som perfeito, e um segredo que havia. Que havia um segredo, que é o que dava esse som perfeito, e a reputação era essa: que o som era muito bom, as pessoas procuravam por isso, pela perfeição do som, e isso era a busca do meu pai. E isso era tão forte, se falava tanto, que eu ouvi isso desde criança, o tempo todo. (Laboisière, 2022)

Essa fala nos permite iniciar aqui o momento digressivo e conceitual do presente texto. Vínhamos perseguindo, no ouvir dos entrevistados e no registro de parte de suas falas, algum diferencial, tanto no lidar com o público-alvo da Viola Xadrez, quanto em sua técnica-fábrica artesanal, que justificassem a percepção de Brito (2015a) acerca do papel que o prestígio da marca ainda opera na vida dos seus atuais proprietários.

De tal sorte que aqui, aquilo que foi adiantado no item “2.3 Ainda das relações com público: sobre propaganda e o slogan” carece rememoração: a Viola Xadrez procurou operar, ao passar dos anos, sua sustentação no mercado consumidor mediante a oferta de um produto condizente com o seu slogan: instrumentos com alto grau de durabilidade, construídos de modo a se opor à lógica da obsolescência programada e ainda assim propiciar sonoridade – o “som perfeito” de que fala Laboisière acima – e ainda a tocabilidade apropriada para iniciantes, reportada por Vieira no tópico “2.5 Memórias sobre um trabalho permanente: da aceção ética ao acabamento, a luta contra a obsolescência programada”.

O momento da abstração: é importante que expliquemos que, sobre slogan, nossa leitura parte de Reboul, para quem a definição de tal conceito assim pode ser apresentada:

Chamo de slogan uma fórmula concisa e marcante, facilmente repetível, polêmica e frequentemente anônima, destinada a fazer agir as massas tanto pelo seu estilo quanto pelo elemento de autojustificação, passional ou racional que ela comporta; como o poder de incitação do slogan excede sempre seu sentido explícito, o termo é mais ou menos pejorativo. (Reboul, 1975, p. 39)

Colacionamos aqui esse conceito operacional para dele nos servirmos quanto a algumas de suas características; a obra de Reboul dedicada a esmiuçá-lo é extensa (165 páginas), e o que mais de perto nos interessa é a afirmação de que o slogan é uma fórmula “facilmente repetível”, “polêmica” e “mais ou menos pejorativa”.

Segundo nos informou Vieira, o slogan é de tempos bastante anteriores àquele que veio a ser usado por propaganda comercial de sandálias cujo apelo era “não racha, não descora e não solta a tira”; seu avô e seu pai teriam imaginado o slogan da Viola Xadrez para opô-la às demais violas então comercializadas, feitas de regra com madeiras maciças, e que justamente apresentavam os problemas que agora estavam resolvidos pelo segredo de fabricação alcançado pela fabril-artesania da família Vieira. A um tempo, então, polemizavam com a concorrência, com uma frase quase aliterativa, gerando preconceito contra as violas maciças.

Dito isso, é pertinente refletir, portanto, que, conforme referiram Alves e Vieira, e considerando o quanto anunciado no antigo slogan usado por Antonio Paulino Vieira nos anos oitenta do século passado, compreende-se que esse mesmo uso é do tipo incomum ou reverso: o slogan apela para características do produto e faz mesmo com que a atitude do consumidor perante este seja consoante às expectativas do “fábrico-artesanal”, viabilizando uma relação que, do ponto de vista do tempo, acaba se perenizando apenas no sentido da manutenção, conforme relatou Vieira. É dizer: em vez de fidelizar a clientela pelo viés de novas compras, a ideia seria gerar lealdade mediante regulagem e restaurações, o que de fato ainda ocorre dentro das três gerações de proprietários existentes da marca.

Esse seria, então, o grande trunfo técnico-fabril da Xadrez: a arte de saber fazer um compensado de qualidade tal que sobrevive a gerações. A insistência nesse método tão trabalhoso de construir instrumentos, que Vieira assevera estar em vias de entrar em risco por conta das outras formas de encarar a própria concepção do instrumento musical de cordas, carrega então consigo, talvez desde o seu nascedouro com o fundador, uma percepção de que se tratava mesmo de um segredo técnico porque justamente sempre foi algo “contraproducente”: se feito com o esmero necessário para imprimir a durabilidade que os Vieira sempre desejaram, a carga de horas de trabalho dedicada acabou sempre por ser algo cujo custo ou era suportado por eles, ou era repassado ao consumidor, ou ambas as coisas – mas em todas as hipóteses, sempre foi algo visto como elemento de valor agregado, e inegociável.

E afinal, do que se trata, o tal compensado? Melhor síntese não encontramos do que aquela proposta por Brito, que ainda conta com a vantagem de esclarecer a outra opção de

material para a construção de instrumentos de corda, a madeira maciça; falando sobre a instância de alocação do material nas formas:

Como dobrar o material na cavidade interna da fôrma? Pois bem; de dois modos: à dobra fria e à dobra quente, cada modo se adequando à espécie de material com o qual irá se realizar a tarefa da informação. Na dobra fria o material em voga é o curioso e sofisticado laminado: uma placa de média espessura composta por três finas folhas de madeira atadas por cola e pressão, cada folha estando disposta com o veio em um sentido distinto. Os laminados usados na oficina da Viola Xadrez são feitos por Renato e Eduardo; a produção do laminado é um acontecimento raro de se presenciar, principalmente por se tratar de um tipo de evento que exige todo o esforço dos irmãos e seus implementos de uma só vez. Quando em produção, os laminados são conjurados a centenas, ficando empilhados e prensados por dias após a feitura; e por tal motivo a periodicidade da produção do laminado – ou compensado, também assim referenciado por Eduardo e Renato – seja rara, ocorrendo cerca de três vezes por ano. O estoque de laminado criado após a produção alimenta metodicamente a produção de caixas acústicas das violas de algumas sérias da Viola Xadrez, ficando os casos de modulação de materiais maciços circunscritos a pouquíssimas violas – em geral feitas sob um rigoroso planejamento de como será vendida e constituída como objeto final. O maciço – placa tirada como folha de média espessura de uma prancha de madeira maciça – é um caso muito mais raro e de difícil tratamento: não podem as mesmas ferramentas que tratam de lapidar o laminado intervir no maciço com a mesma intensidade. Devem, em geral, ser um tanto menos duras na utilização: o alicate deve tomar cuidado com seu corte para não provocar lascas que possam alastrar rachaduras ou descascamentos longitudinais; o pequeno serrote de aparar pontas deve ter maior firmeza em seu movimento de rasgo, a afiada faca deve procurar pelo sentido do veio da madeira para não contrariar sua resistência mecânica com cortes difusos. (Brito 2015 a, p. 60).

Numa leitura bastante simplificada, visando o público leigo, as explicações acima diferenciam então dois modos diversos de se pensar e fazer a construção de uma viola: o material eleito determina as técnicas fabris-artesanais que serão implementadas desde antes mesmo de se ter em mente qual “fôrma” será usada para fazer a viola; Vieira (2022) nos asseverou, por exemplo, que uma viola cuja “cintura” – a parte que fica entre os bojos superior e inferior da caixa acústica, mais próxima à boca do instrumento – seja muito pronunciada pode gerar dificuldades ou mesmo refugar o material maciço para a confecção das faixas laterais do instrumento. Compreende-se: o compensado, cuja inserção na “fôrma” é feita a frio (quando muito, exigindo apenas uma leve umidificação para fazê-lo aceitar as curvas da “fôrma”), é bem mais propício do que o material maciço, cuja enformação é, como avisa Brito no parágrafo destacado, é feita mediante um processo de umidificação e aquecimento; os artífices o aproximam de um tubo metálico de paredes

grossas aquecidas com fogo, fazendo a madeira aceitar, a pouco e pouco, aquelas mesmas curvas anteriormente faladas; se forem muito acentuadas, o risco de rachaduras e perda de material está próximo.

O compensado, então, também chamado de laminado, viabiliza as características ao instrumento que são propaladas pelo slogan: ao se estruturarem de finas folhas madeira, comumente, em torno de 0.6 milímetros cada uma, segundo Vieira, atadas mediante cola e pressão, e ainda com as suas fibras alinhadas de maneira cruzada, eis aí o material perseguido para evitar problemas típicos dos instrumentos de construção integralmente maciça: ainda quando o artífice faz do instrumento uma construção esmerada para evitar danos, jamais estará ao seu alcance, com esta última proposta construtiva, garantir ou imunizar sua obra de rachaduras. Estas, que podem ser superficiais ou mesmo tais que inutilizem o instrumento, já não aparecem na instância do compensado, e a família Vieira, então, perseguindo sempre melhoria sonora (“Cada viola que fazia, cada vez aperfeiçoando”, como diz Carreirinho na moda-de-violas), atingiu confiança para lançar ao mercado seus produtos com o já multireferenciado slogan: “não racha, não empena e não descola”.

Nesta altura são necessários registros, a um tempo de ordem técnica e de memórias, que reclamaram nova fala por parte de Vieira. Ao refletir sobre esse tal compensado e seu manuseio por parte dos artífices da Viola Xadrez, percebemos um hiato; não havia um registro que propiciasse compreender se os fundadores haviam de alguma sorte apreendido a técnica de fabricação com outros criadores de instrumentos de cordas, ou se dentro do próprio ofício a haviam intuído; longa a citação que se seguirá, vez que agora a fala, entendemos, é dotada de expressão fidedigna por parte de quem dedicou a vida à defesa de tal técnica, sendo este o momento oportuno para o registro em sede acadêmica:

Ah, é muito, muito difícil de você ter uma aproximação de quando passou de maciço para o compensado. É muito difícil. Eu acho assim, ainda, que foi passado por partes. Porque o que mais dava trabalho no instrumento maciço era o lateral. O lateral rachava demais, rachava muito. Então foi passado a começar o compensado pelo lateral. Continuava ainda a fazer instrumento com as costas e a frente maciças, mas já com o lateral compensado. Depois foi passado para as costas; isso foi muito rápido, foi muito rápido, isso das costas, e ficou ainda a frente maciça, porque eles achavam que a qualidade do maciço era melhor do que o compensado – para som. Continuou-se usando a frente maciça. Até que

saiu totalmente de linha o maciço e passou a ser toda compensada, inclusive a frente começou a ser feita de compensado. Eu lembro até hoje de contarem a história – porque naquela época eu não era nem nascido ainda! Eu calculo que o compensado foi introduzido na fábrica entre os anos 50 e 60; até ali, eram apenas instrumentos maciços. E a qualidade do som não perdeu, no compensado: o instrumento acabou ficando melhor do que qualquer outra fábrica que tinha na época, do que qualquer instrumento que você pegasse na época que fosse maciço, porque o compensado não rachava, não descolava, e era mais firme para não empenar. Então por isso que tinha o slogan que ele criou, né; mas exato, exato, não tem como a gente saber quando foi. Mas a qualidade do compensado foi tão grande que isso aí se usou dentro da fábrica até os anos setenta, oitenta, por aí, se usou só o compensado, não entrou outra coisa dentro da fábrica. Raramente, depois, quando eu já estava dentro da fábrica, que eu comecei a voltar a por o maciço; começamos sempre por assim, por a frente maciça primeiro, para depois colocar a lateral e as costas. Saiu instrumento com compensado no lateral e nas costas, e a frente maciça, só que aí voltou o problema de rachar; isso não é por causa da madeira, por causa da qualidade da madeira, geralmente acontece por causa do tempo – umidade, calor – é isso o que faz a madeira rachar, com o tempo. Frio e calor, geralmente acontece no calor, é nessa época quando acontece dele rachar. Mas, foi criado o mito de da madeira maciça, que o instrumento tinha que ser maciço, se não não tinha valor, não tinha som, não tinha nada, e isso nunca funcionou, nunca funcionou: ninguém prova, ninguém consegue provar, se o maciço tem mais som do que o compensado, não tem isso. Tem viola de compensado que bate em muitas maciça. Tem viola maciça que é muito boa. Não vou falar pra você que a viola maciça é ruim. Não, a viola maciça também é boa; só que você tem uns riscos na viola maciça que você não tem na de compensado, é isso. Você pode comprar uma viola de um luthier, pagar dez, quinze mil reais nela, comprar num mês, e perder ela no outro mês. Se der um calor excessivo, e rachar, você perdeu o instrumento. No caso do compensado, não: o compensado não tem essa movimentação. Então o compensado tanto faz chuva, tanto faz sol, tanto faz frio – é a mesma coisa. Ele está sempre estabilizado. Então eu acho assim: a qualidade de som dele é ótima, é excelente. Agora, o que pega é a durabilidade. Ele vai durar muito mais do que o instrumento maciço, não resta dúvida – muito mais. Porque o maciço vai chegar uma hora que ele vai rachar; ou com pouco tempo, ou com muito tempo, ou você tem uma viola de dez anos, ou você tem uma viola de vinte anos – uma hora ela vai rachar. Isso sem falar se você não deixar cair e se você não bater em nenhuma quina, porque se você deixar cair e se você bater em alguma quina ela racha na hora, na hora ela racha. O compensado vai fazer o quê? Um furo. Você vai fazer um furo no compensado. Tem condições de arrumar, tem condições de recuperar, você não perde o instrumento. O maciço não, dependendo do jeito que você bater você perde o instrumento. (Vieira, 2024)

Como se vê, ao oportunizar-mos a fala a Vieira, assumem grandes proporções as preocupações em registrar a qualidade de sua técnica, e portanto a diferença de seu trabalho com o de outros profissionais, gerando riqueza de detalhes os quais, como dissemos, preferimos trazer aqui na íntegra, por ser o momento propício para debater academicamente sua importância. Tornamos a frisar: compreendemos a especificidade dos trabalhos praticados no âmbito da Viola Xadrez desde o crivo da liminaridade; não é

possível, pois, dizer que ela é um meio termo entre uma “fábrica” e uma “*luthieria*”; eis o que exigiu de Brito (2015 a e b) o esforço nominativo “fabril-artesania”.

Também justificamos a longa citação por entendermos haver, por parte de Vieira um esforço didático em se fazer entender quanto às vantagens da persistência na técnica de construção, que de resto ainda não havia ficado claro: teria sido copiada, ou criada por seu pai e seu avô? Aqui, um episódio de ordem pessoal viabilizaria o reinício do diálogo, para que a repergunta não soasse excessiva.

Em anos anteriores, Vieira havia nos confidenciado lembrar que o pai comprara “uma fábrica de violões fechada” na capital de São Paulo. Essa confidência, também, fora feita a Brito, que nos confessou imaginar então que muito do processo construtivo da Viola Xadrez viria de “engenharia reversa”. Tudo isso dito a Vieira, e reperguntado se estaria aí a origem do compensado

Não, não: a parte da compra da fábrica eu era criança já, eu me lembro até do nome do dono da fábrica, chamava-se seu Salvador. A fábrica era em São Paulo, e ele estava numa situação muito difícil, muito difícil, ele estava praticamente fechado já, e não tinha condição de continuar. E o que é que aconteceu: foi oferecida a fábrica para o meu pai, o meu pai foi lá, gostou do material que ele tinha para vender. Não veio nenhum maquinário, só veio material, e veio ele, meu pai conseguiu contratar para trabalhar com a gente na fábrica um certo tempo; nós trouxemos ele de São Paulo para Novo Horizonte, naquela época a Xadrez era em Novo Horizonte. O que se aproveitou dele, e da vinda dele, que meu pai queria, era a maquinação dos braços, somente isso. Ele veio, ensinou a maquinação, a gente trabalhava muito rústico na época, como a maioria trabalha até hoje, não tem maquinação nenhuma quase no braço, fazem o braço manual, mas a gente tem uma técnica para fazer o braço que usa bastante máquina. Diminui bastante tempo para fabricar e evita muito de você se machucar, ganha-se muito tempo. Essa foi a técnica que nós fomos buscar em São Paulo. Já se fazia viola de compensado quando comprou essa fábrica de violão em São Paulo, já se fazia, então não é isso; porque a única coisa que veio de lá para cá foi essa técnica do braço, só isso que meu pai foi buscar. (Vieira, 2024)

E reperguntado então, para finalizar a entrevista, se conseguiria ao menos imaginar como teria se dado o aprendizado da técnica do compensado pelo avô e pelo pai, eis novamente a dimensão da importância do assunto:

É muito difícil, é muito difícil. A técnica do compensado é muito difícil. Além de você envolver a pessoa que está trabalhando com ele, não é só depender disso, você tem que ter máquinas para fazer o compensado, o compensado não é feito

na mão. Você tem que trabalhar com grossura. O compensado tem que ter grossura. Olha, para você ter uma ideia, o compensado que já existiu para no comércio, mais fino, foi uma folha de compensado de 3 milímetros [de espessura]; como ela é até hoje, a mais fina que existe hoje é de 4 milímetros, a mais fina, e o que a gente conseguiu comprar naquela época era uma folha de 3 milímetros. O que é que acontece: o compensado do violão é 2,5 milímetros! Não tem nada pronto em comércio para você comprar. Você não chega na loja e diz “me dá uma folha de compensado que eu vou fazer violão e viola”; não existe. Então a técnica do compensado é complicada. Se não, todo mundo faria de compensado hoje – todo mundo! Você acha que o *luthier* gosta de fazer maciço, porque é para por o nome dele – e o risco que ele corre de essa viola rachar? É grande demais. Todo mundo estaria fazendo de compensado se tivesse a técnica do compensado – todo mundo, e o compensado não tem pronto, você tem você que fazer o compensado que vai usar. Você tem que trabalhar com lâminas, todo compensado é feito com três lâminas. Quer dizer, se você não tem essa técnica, não tem isso aí – não tem compensado. Então é por isso que todo mundo hoje trabalha com maciço. E o maciço tem esse tipo de risco, né, que acontece com ele – é de rachar, todo maciço racha, não tem como não rachar. E depois que racha... tchau, instrumento! É isso aí. (Vieira, 2024)

Em toda a oportunidade, a opção pelo detalhamento técnico, pelo aprofundamento de aspectos construtivos, de vantagens em relação a outros materiais assumem a dianteira em relação ao que queríamos saber – e a origem no tempo, como seu deus, quem inventou, como inventou? Eis aí a importância de se ter em conta de que estamos lidando com memórias, e não com História; as memórias operam a partir do presente, e a Viola Xadrez continua persistindo como uma maneira de compreender instrumentos musicais de cordas cujos acordes conceituais – para desde já nos apoiar na noção de Barros (2021, p. 158) talvez promovam uma verdadeira “dissonância cognitiva” em quem tentar aplicar-lhe conceitos contemporâneos de fabricação desses instrumentos.

Como dissemos em tópico anterior, pareceu-nos sempre haver uma preocupação ética por trás disso; ela ficou totalmente evidente quando, ao agradecermos, Vieira manifestou:

Eu é que agradeço de passar essas coisas para a frente, porque é um mito, ninguém sabe disso, ninguém conhece essas coisas, sempre envolve uma coisa que não é honesta – eu acho que não é honesto. Dum folclore em volta de uma coisa que não tem necessidade disso, é muito mais simples do que aparenta ser. Mas é isso aí, vamos lá, vamos que vamos! (Vieira, 2024)

Inapelavelmente, a simples menção à honestidade, inda que não saibamos quais os contornos exatos que o entrevistado pudesse vir a dar dela, vem bem a demonstrar o que

dizíamos: há, por trás das práticas da fabril-artesania, uma acepção ética a redundar numa concepção também ética dos seus próprios produtos.

Feitas essas considerações, podemos então passar a um outro grau de abstração de raciocínio em torno da questão da construção do prestígio da Viola Xadrez, qual seja: é possível pensá-la desde um conceito?

3.2 Digressão necessária: o que é um conceito?

Este tópico nós o dedicamos a pensar em que termos é possível falar-se em “conceito”, para após levantarmos a hipótese de que, se cientificamente é possível buscar uma compreensão da sobrevida da Viola Xadrez pelos seus méritos técnicos, desde já sintetizados em seu slogan, há uma zona de imprecisão que é necessário ser evidenciada vez que os limites da empreitada científica são dados a um tempo pelos limites a) dos conhecimentos do investigador, b) das próprias teorias científicas usadas e c) pelas bases epistemológicas.

Com Barros (anos 2016 e 2021), iniciaremos o diálogo mencionando que “conceitos”, antes de tudo, são usados: pelos discursos científicos – os mais duros, derivados das ciências naturais, bem como os “os campos do conhecimento que aceitam discutir seu estatuto – por exemplo, a possibilidade ou não de sua cientificidade – também demandam conceitos” (Barros, 2016, p. 09). Outrossim, muitos outros campos da atividade humana valem-se dos conceitos: as religiões, o direito, a política, as artes; em todos, os conceitos podem operar de maneira a gerar consenso ou dissenso, dependendo do modo como são apresentados. Esta aparente obviedade necessita aqui ser mencionada para os fins do presente texto para que possamos desde já anunciar que, seguindo a linha de pensamento daquele autor, a pergunta inicial acerca dos conceitos – como se estruturam, como se diferenciam de outros instrumentos de saber, como se diferenciam de uma simples palavra, fórmula, algarismo ou símbolo – é uma pergunta acerca da sua serventia: “Para que servem os conceitos?” (Barros, p. 11).

O autor eleito para nos ajudar a raciocinar sobre o tema dedica então algumas páginas a sustentar sua tese sobre como teria sido possível o surgimento dos conceitos na

história da humanidade; já adiantando tratar-se de “recurso didático-filosófico”, sem maiores pretensões, então, de um “valor histórico específico”, ele descreve situações hipotéticas em que o convívio do ser humano durante a pré-história com fenômenos celestes – a simples alternância entre o Sol e a Lua – exigiu do intelecto uma atividade conceitual inicial para organizar aquele aparente caos. Ao começar a nomear os astros celestes, e definir-lhes as atividades, o ser humano inicia então, com a organização dos próprios rumos, vez que concebe as relações entre tais astros e a sua vida: os ciclos diários e as estações do ano, a influência da Lua sobre as marés, dentre tantas outras utilidades que lhe permitem obter, assim, verdadeiro domínio sobre a natureza: “Dominar os céus, através dos conceitos, era de certo modo postular algum domínio sobre a Terra” (Barros, 2016, p. 18). A essa necessidade de organização do caos, então, sustenta Barros que corresponde uma “vontade de conceito”: “A vontade de conceito se afirmou como expressão do desejo de enfrentar a estonteante velocidade com a qual todas as coisas se dissipam”, diz o autor, mencionando em nota de rodapé a explicação de Deleuze & Guattari: “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça” (Barros, 2016, p. 35).

Se assim é, importa então agora dizer que, dum ponto de vista científico, o mesmo autor continua sustentando, já então nas duas obras consultadas, que os conceitos, para servirem à essa vontade, operam seis funções distintas: 1) comunicação: os conceitos viabilizam que haja, entre os especialistas de cada campo do saber, uma linguagem cujo domínio lhes é próprio e que é ela mesma propiciadora de um domínio a cada vez maior do objeto do conhecimento a que se dedicam, na medida em que os conceitos estão em constante reconstrução; 2) organizar: Barros ilustra esse fato dizendo que nesse aspecto os conceitos funcionam como “unidades de pensamento” (condensam saberes) e como “unidades de comunicação” (transmitem saberes condensados); 3) generalizar e 4) comparar: operações que “constituem uma o efeito da outra”, são explicadas mediante o retorno à atividade do homem pré-histórico construindo a Astronomia, diferenciando por exemplo o Sol e a Lua das estrelas e de outros astros celestes; por fim, o último par 5) problematizar e 6) aprofundar: segundo o autor, também são “funções irmãs”, aqui o autor se vale de sua formação profissional, a História, para elucidar; afirma que os historiadores já tem superado, há mais de um século, a prática de

(...) fazer a História que se comprazia em se situar meramente ao nível das fontes e em desenrolar uma história tão somente narrativa, factual ou descritiva. Na medida em que os novos historiadores tomaram a seu cargo a tarefa de construir e atualizar permanentemente uma ‘história-problema’ – uma história analítica, cuja missão primordial seria a de fornecer interpretações e análises sobre os mais diversos processos históricos e configurações sociais – os conceitos adquiriram um papel de primeira grandeza no novo modelo historiográfico. Os conceitos, de fato, permitem pensar problemas: eles conformam caminhos, pontos de junção e pontes através dos quais o pensamento flui em novas direções. (Barros, 2016, p. 39)

Antes de continuar: esse destaque, tão longo, nos importa pela provocação que traz ao autor da presente dissertação: se é verdade que não somos historiadores, e que o presente trabalho é antes voltado às memórias, a ligação entre um e outro campo do saber é nítida; as memórias dos entrevistados mereceram, por várias vezes, tentativas de problematização e interpretação, e ainda continuará a ser assim, pois, que o texto ora escrito se faz em ambiente acadêmico, cuja exigência científica impõe a atividade de enfrentamento dos problemas do conhecimento do senso comum apresentados no parágrafo seguinte de Barros:

Problematizar é também aprofundar. A função de ‘aprofundamento’ [6] implica ultrapassar os níveis de ingenuidade do senso comum, alcançar mais sutileza – distanciar-se, para o caso da História, da escrita em geral não problematizada que é apresentada livremente pela fluidez literária dos romances históricos e de outros gêneros que trabalham com materiais e conteúdos históricos sem um maior compromisso em desenvolver efetivamente uma análise de profundidade. Aprofundar, sobretudo, implica ultrapassar sistematicamente o nível das fontes, o mero conteúdo informativo e descritivo da documentação e a película de discursos e leituras que os contemporâneos do problema histórico examinado faziam de si mesmos, com ou sem sinceridade, voluntária ou involuntariamente. (Barros, 2016, p. 39).

Sutileza, profundidade e sistematização nos parecem aqui ser as tônicas desse parágrafo; são exigências inafastáveis e que, como está claro, bem podem ser atingidas mediante a construção conceitual do conhecimento. O autor ora em estudo ainda explica que é mediante a busca de aprofundamentos e problematizações que os estudiosos alcançam novas “unidades de comunicação”, fechando-se assim o círculo de formação

dos conceitos, imagem esta que ele utiliza didaticamente para explicar como todas as funções acabam por estar interligadas.

Chama-nos a atenção o fato de que, enquanto na obra de 2016 o autor recorre a uma definição simplificada de conceito, já na obra consultada de 2021 o nível de abstração é mesmo muito superior. É dizer: nos dois estudos a que se dedicou para estudar o que são conceitos, ao atingir, em cada uma, uma definição por assim dizer “estrutural”, houve então progresso científico, o que denotaremos mediante as transcrições sucessivas abaixo:

Um conceito pode ser entendido como uma formulação abstrata e geral, ou pelo menos uma formulação passível de generalização, que o indivíduo pensante utiliza para tornar alguma coisa inteligível nos seus aspectos essenciais ou fundamentais, para si mesmo e para outros. (Barros, 2016, p. 41)

“Um conceito é uma *representação complexa, elaborada e abstrata* da realidade percebida – habitualmente evocada através de uma simples *expressão verbal*, imagem ou fórmula – e capaz de funcionar como uma *unidade de conhecimento e de comunicação*” (Barros, 2021, p. 36)

Fizemos assim esses dois destaques na tentativa de demonstrar que houve, como dissemos, mudança na proposta de definição e, com isso, maior precisão científica na expressão frasal do que venha a ser conceito para o autor. A segunda definição apela para elementos outros que ele buscou trabalhar com mais detença, como a distinção “unidade de conhecimento” e “unidade de comunicação”, já trabalhada na primeira obra, e que no segundo livro é nuançada. Adiante, na mesma segunda obra, Barros explicita que sua segunda definição de conceito é voltada a responder “três ordens de perguntas: qual a natureza dos conceitos, quais os seus veículos mais gerais de propagação, e para que servem os conceitos?” (Barros, 2021, p. 158). E para ir finalizando a apresentação da proposta do autor desenvolvida em ambas as obras – de resto bastante longas e certamente merecedoras de muitos comentários, em outros textos – eis agora a sua definição de conceito utilizando como aporte a noção de “acorde” advinda da teoria musical:

“Um conceito é uma *estrutura harmônica de sentidos* cuja ‘compreensão’ é constituída por diversas *notas* que interagem umas sobre as outras (e todas sobre o todo)” (Barros, 2021, p. 158 – destaques no original).

O autor coloca entre aspas “compreensão” porque anteriormente já havia definido que esta se trata de uma das duas “dimensões complementares” de todos os conceitos; a outra é a “extensão”. Em apertada síntese, a compreensão de um conceito é a parte que está implícita à sua expressão – verbal, uma fórmula, um símbolo, ou até mesmo uma imagem dotada de certas características – e cujo uso é evocado por todos aqueles familiarizados com o respectivo campo do saber: como exemplo, o autor usa o conceito de “densidade demográfica”, de uso comum por geógrafos, mas que pode requerer definição por leigos; esta definição, que é a de que se trata da “relação entre o quantitativo populacional e o espaço que esta população ocupa” (Barros, 2021, p.97), é que é a “compreensão” do conceito de “densidade demográfica. Já a extensão é a dimensão que expõe a quantidade de objetos, fenômenos, categorias, a que se aplica o conceito em questão: o autor explica tal dimensão recorrendo à explicação do conceito de “planeta”.

Esclarecido este ponto, justificamos, então, colacionar esta última definição de Barros de conceito para iniciarmos reflexões próprias ao texto da dissertação até aqui apresentado.

Em frase metalinguística, se o desafio proposto é o de pensar o prestígio da Viola Xadrez, nos termos em que tanto Brito (2015 a e b) os coloca, quanto nos termos em que os perseguimos no presente texto com os diálogos em torno das nossas fontes, os entrevistados, pensar isso conceitualmente nos pareceu exigir, então, definir conceitualmente o que viria a ser tal prestígio. É dizer, perseverar em tentar compreender mesmo se a existência contemporânea da Viola Xadrez, vista retrospectiva e atualmente pelos olhos dos entrevistados e em diálogo com os textos de Brito, permite, neste exercício acadêmico, a ousadia de adentrar nesse objetivo do conhecimento desde o seu início pensado e praticado de maneira interdisciplinar: um bacharel em Direito, interessado em História, ensinado numa disciplina sobre “Memórias e identidade” a usar os recursos da História Oral para problematizar: como uma fabril-artesania de seus quase

noventa anos sobrevive no cenário de vendas de instrumentos musicais de cordas atual sem mídia, sem divulgação, quase no popular “boca-a-boca”?

Falamos em metalinguística porque agora vêm os momentos de reflexão sobre o próprio ato de refletir, os limites do objeto do conhecimento e do próprio pesquisador. Já confessamos: não tendo formação em História, o uso do ferramental da História Oral e das ciências sociais que estudam as Memórias foi aqui, então, o mais arriscado possível: um verdadeiro experimento, atitude laboratorial de quem mal sabe vestir o jaleco exigido pela profissão.

Desde já as entrevistas, as fizemos orientados, então, pela obra de Alberti (2013); se é verdade que é obra seminal sobre o assunto no Brasil, nos sentimos devedores de um maior *aprofundamento* (eis aí a palavra tão usada por Barros) em obras que nos instruísem acerca de como conduzir os diálogos. Se, contudo, atingirmos nossos objetivos de reflexão e conceituação, registramos os méritos ao nosso orientador.

O mesmo tanto se diga quanto ao como interpretar as entrevistas; já aqui estamos a falar das questões epistemológicas, que como temos dito o tempo todo, muito nos importam pois são elas que revelam a preocupação da ciência com o seu estatuto. O texto de Poupart, com muitas revelações acerca de pontos que muitas das vezes são inconscientes àqueles que realizam e depois devem transcrever e interpretar entrevistas, é outro dos pontos de inflexão e geração de angústia: por exemplo, como lidar com a tentativa de obter de Vieira a origem do compensado, e a sua persistência em falar na importância técnica para o sucesso da empreitada da Viola Xadrez ao longo de todos esses anos?

Poupart nos traz possibilidades hermenêuticas agudas, que se não são fáceis de compatibilizar; e pareceu-nos que aqui, do modo como conseguimos conduzir tanto a produção das entrevistas como o próprio texto ora em escrita, não houve outra saída que não a de conceder à sua voz um peso maior do que o que talvez quiséssemos inicialmente; é dizer, o alerta de Bourdieu no sentido de evitar aceitação ingênua das falas dos atores sociais, aqui, acaba por ceder à necessidade de promover oportunidade excepcional a uma fala que de outra forma não se manifestaria – a de uma visão técnica procurando elucidar ao grande público sua atividade artesanal de três gerações.

Compreendido este ponto de encontro entre dificuldades epistemológicas, devidamente confessadas para que ao público leitor caiba dela participar e quem sabe decidi-las, passemos ao exercício interpretativo a que finalmente nos propomos, qual seja, a tentativa de compreender conceitualmente como se deram até hoje a construção e a manutenção do prestígio da Viola Xadrez.

3.3 Prestígio: entre problema existencial e conceito acadêmico – “Seu começo não foi fácil, mas felizmente subiu!”

Feitas essas considerações, pensamos ser possível iniciar as ponderações em torno do quanto é possível falar-se num “conceito de prestígio” voltado a compreender o evoluir e a situação contemporânea da Viola Xadrez.

Como mencionamos, Brito (2015 a e b), procurou em seus textos auferir tal prestígio mediante a propagação do que chamou de “emblema”: o sucesso da empreitada da fabril-artesania se deu, desde seus primórdios, pela vinculação que teve com artistas de sucesso que levaram seus instrumentos para rádios, apresentações em circo, e depois em programas de televisão. O público consumidor, então, via-se como que incitado pela correlação: tocar e cantar bem implica em possuir um bom instrumento, e tal instrumento foi, muitas das vezes, aquele fabricado pela Viola Xadrez.

Nas entrevistas que fizemos, procuramos, a um tempo, testar tal hipótese, e também superá-la, na medida em que os entrevistados tinham em comum um fato: todos intensamente ligados à existência da fabril-artesania desde tempos remotos até os presentes dias, em suas ligações, permitiriam, pensávamos, o vislumbre complementar de perspectivas diversas: a testemunha privilegiada (filha do fundador), um cliente que passou a amigo, e o neto e sucessor no ofício. Aqui estávamos, então, diante de fontes cuja escuta poderiam nos trazer elementos outros para justamente *problematizar e aprofundar* a questão do prestígio.

Sim, começamos pelo último binário das funções conceituais propostas por Barros com vistas a comentar: seria tão somente a exposição dos instrumentos nas mãos dos artistas o suficiente para garantir a sobrevivência da fabril-artesania no mercado, quase

como se tal fator fosse mesmo aquele a fazer jus a ditado popular “a propaganda é a alma do negócio”?

Em todas as três entrevistas, duas foram as tônicas nas perguntas: a relação pessoal dos entrevistados com a instituição – tanto em seu aspecto comercial, quanto no de familiar, de amizade, etc – e a *visão que tinham dos instrumentos fabricados*. A primeira questão, no decorrer desta dissertação, talvez nos parece merecer maiores dedicações; pensamos que conseguimos apenas situar o público leitor que a Viola Xadrez praticou um tipo de relação com seu público consumidor bastante distinta das comumente havidas, dado que os relatos são de grande carga afetiva, busca de durabilidade na relação e trato com empatia e valores comunitários; todavia, cremos que falta-nos tempo para a isso dedicar um raciocínio de problematização conforme orienta Barros, a ver se em tais relatos, a carga de saudosismo, de afeto envolvido não obnubila uma visão mais realista daquela relação.

Já a visão acerca da qualidade dos instrumentos, essa nos foi facilitada pela localização da propaganda comercial praticada pela Viola Xadrez entre os anos 1970 e 1980 e o seu slogan: “Não racha, não empena e não descola”. Conjugando este slogan, a fala de Laboissière sobre um “segredo não revelado” e o registro da moda-de-viola de Carreirinho - “... a viola tem um segredo, que melhor ninguém não fez...”, surgiu então a hipótese a ser definitivamente perseguida, qual seja, uma tentativa de compreender se de fato a Viola Xadrez encontrou em sua perseverança um diferencial técnico-fabril a revestir-lhe de permanência. Sua maior contribuição, queremos então aqui destacar, foi justamente confessar que mesmo sendo filha de Antonio Paulino Vieira e irmã de José Paulino Vieira, tendo com ambos bastante proximidade, apenas teve notícia, durante a vida inteira, acerca desse segredo de fabricação, não sabendo mesmo precisar qual era, e ainda imaginando que, se os houvesse consultado, talvez não tivesse obtido resposta.

Em síntese, com Alves procuramos debater sua experiência de quem teve ocasião de tantas vezes testemunhar o processo fabril-artesanal, e oportunizar-mos-lhe a fala acerca de tal diferencial. Pensamos que expressou bem seu conhecimento ao falar sobre a diferença entre as violas antigas fabricadas pela Xadrez, feitas de compensado, e as contemporâneas, fabricadas pelos *luthiers* com material maciço, asseverando não haver nisso garantia de melhor sonoridade. E ainda, sua descrição acerca do ocorrido justamente

com a viola utilizada por Vanuque na gravação de seu primeiro LP, uma viola feita com compensado e cujo tampo descolou, serve-nos justamente para raciocinar em termos de um exceção que explica a regra; um caso liminar que propicia ao estudioso em ciências sociais averiguar a contradição havida no seio do discurso do entrevistado e assim levantar hipóteses de problematização; conforme Alves confessa, a troca do tampo por um outro feito com madeira maciça não garantiu uma melhor sonoridade ao instrumento, o que em tese manteria intacta a propaganda veiculada pelo slogan da Viola Xadrez – mas e a garantia do “não descolamento”? Se no percurso da entrevista não fizemos esse questionamento direto ao entrevistado, aqui cabe mencionar esse aparente paradoxo, talvez não vislumbrado por ele, ou ainda vislumbrado e desprezado – pode ser mesmo que o caso da viola de Vanuque tenha sido desprezível estatisticamente, e aí o trunfo da técnica fabril-artesanal revela-se na liminaridade.

Estrategicamente, destacamos as falas de Vieira (2022 e 2024) acerca de seus trabalhos em comparações com outros fabricantes industriais e com *luthiers*, para perseguir um vislumbre de sua própria compreensão das vantagens de manter o seu trabalho como o aprendeu com o avô e o pai. Suas falas insistentes, contundentes até, em denotar as diferenças técnicas em torno do compensado comparadas com o material maciço, bem como as acepções éticas por trás de suas práticas de trabalho herdadas, nos demonstram a força com que as memórias operam a despeito da consciência bem formada de que contemporaneamente há outras formas de se conceber a feitura de violões e violas caipiras, dominadas, porém, pela obsolescência programada; se na fabril-artesania hoje praticada apenas por seu irmão e ele há persistência contra tal obsolescência, em sua fala carregada de entusiasmo, parece-nos, há mesmo uma consciência vívida de que ambos estão dispostos ao preço a pagar.

Estes, então, em cada um dos entrevistados, são, a um tempo, os elementos que, ao propiciar *aprofundamento* e *problematização*, desde já também servem como *unidades de conhecimento* e *unidades de comunicação*: em Laboissière, o “segredo de fabricação”, em Alves, “a excepcionalidade do compensado”, e em Vieira, a luta contra a obsolescência programada.

Para dar conta das orientações metodológicas de construções de conceitos de Barros (2015 E 2021), encarece-nos operar as funções de *comparação* e *generalização*.

Depreendemos das entrevistas ser o prestígio da Viola Xadrez um *caso de liminaridade*: para que seja possível passar de um caso a uma tipificação, isto é, algo passível de repetição na realidade, bastante seria que alguém lograsse êxito em atingir a mesma persistência histórica com os mesmos elementos anunciados no parágrafo anterior, *funcionando de maneira harmônica, como numa estrutura dotada de sentido*. É dizer, nós, do ponto de vista das ciências sociais, poderemos vislumbrar casos de prestígio semelhantes aos da Viola Xadrez quando encontrarmos tal proposta de conceito operacional:

O prestígio da Viola Xadrez é um caso de segredo fabril-artesanal situado numa dimensão liminar de obstinação contra a obsolescência programada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto sofreu, desde o seu início, diversas alterações devidas a provocações intelectuais as mais variadas, partidas tanto do orientador do ora pesquisador, quanto de amigos – interessados na temática – e principalmente da banca de qualificação, cuja proposta de tematização da noção de prestígio enquanto “conceito” exigiu maior esforço e menos dedicação do que talvez gostaríamos de poder ter feito ante o tempo possível. Este também é, pensamos, o momento mais propício para justificar: ante a especificidade da abordagem do nosso objeto de estudo, não entendemos ser possível conciliá-la com a proposta de um dos ilustres membros daquela banca para enfrentarmos a mesma noção de prestígio mediante a sociologia bourdieusiana; seus conceitos acabariam por nos alocar em um sítio de reflexões onde a questão da “técnica fabril-artesanal” – que de resto é interna às práticas da Viola Xadrez, e não tem relação portanto com os usos do público consumidor – poderia acabar obnubilada por questões como o uso “distintivo” da própria viola como um artefato gerador de *status* social.

Essa consideração inicial é feita pela já repetida precariedade das reflexões levantadas, em vista do acionamento de diversas disciplinas em torno de um objeto cuja iluminação parecia-nos requerer maior envergadura do que a que nos fora, ao final, possível dedicar-lhe.

Este é o momento apropriado para registrar que utilizamos apenas curtos excertos das entrevistas, não nos sendo possível e nem útil transcrevê-las na íntegra em face dos objetivos propostos; a gratidão aos entrevistados, mais uma vez, pela imensa hospitalidade e disposição em prestar informações e ceder tempo de suas vidas para este desiderato acadêmico.

O texto, como dissemos, encontrou percalços relativos à compreensão de questão que julgávamos importante – a origem do compensado. A tentativa de resolução de tal percalço foi pedagógica, pois iluminou ainda mais a lição acerca do acionamento das memórias e seu relacionamento com o presente; daí porque este é, compreendemos, um trabalho dissertativo cujo objeto de estudo não está mesmo localizado no passado, condição esta que implica em compromisso com os entrevistados desde a obtenção da autorização por parte do Comitê de Ética da Universidade.

Com a finalização do trabalho, trazemos ao meio acadêmico uma proposta de leitura conceitual de um fenômeno empírico; é uma tentativa de contributo às ciências sociais, que, como anunciamos juntamente com Nelson Saldanha, é um permanente refletir sobre suas próprias condições de trabalho.

Ainda, esperamos ter trazido também como algum contributo a iluminação da Viola Xadrez como caso de liminaridade, tanto na persistência em seu regime de trabalho, quanto na sua técnica específica de construção de instrumentos de cordas. Se tal caso puder, então, puder servir de exemplo e inspiração para investigações outras acerca de similares em torno de artefatos e demais manufaturados, tanto mais terá sido proveitosa esta empreitada, que, como dissemos, não é nossa em sentido individual, mas comunal, pois muitos foram os colaboradores, e ainda, pautada pelo interesse público que guia a Universidade estatal brasileira.

E falando em interesse público, esperamos ter conseguido devolver, tanto aos entrevistados, quanto à Universidade e à população que a subsidia, um escrito que estimule os demais estudantes interessados em matérias como a musicalidade brasileira, a arte de

construir instrumentos musicais e a defesa de valores como a democracia e a ética nas relações sociais.

Por fim, se não atingimos a densidade suficiente para elaborar a proposta conceitual anunciada, desde sempre confessamos: foi este um exercício laboratorial de um acadêmico em fase inicial da carreira, sempre disposto a mais ouvir do que falar, procurando ao máximo enxugar o texto – menos é mais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **De “versão” a “narrativa” no Manual de história oral.** Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/54844048-4c2f-4f60-a8b2-17d080e51c46>

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral.** 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. 384p.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 196p

ALVES, Paulo. Entrevista obtida em 02/02/2023, capital de São Paulo, SP. (conferir ABNT)

ANTUNES, Edivan. **De caipira a universitário.** São Paulo: Matrix, 2012. 243p

Bambico e sua Viola Xadrez A. Fonte da imagem: canal do YouTube "TV Cultura", link < <https://www.youtube.com/watch?v=q-TSCRlrrY0>>. Acesso em 28.09.2024

Bambico e sua Viola Xadrez B. Fonte da imagem: canal do YouTube "TV Cultura", link < <https://www.youtube.com/watch?v=q-TSCRlrrY0>>. Acesso em 28.09.2024

BARROS, José D'Assunção. **Os conceitos. Seus usos nas ciências humanas.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.

BARROS, José D'Assunção. **Pontes interdisciplinares:** instâncias que se abrem como ligações para os diversos campos de saber. *Brathair* (ONLINE): v. 20, p. 412-445, 2020.

BARROS, José D'Assunção. **O uso dos conceitos.** Uma abordagem interdisciplinar. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria e Metodologia da História:** antigas e novas interdisciplinaridades. ONLINE: <https://sigaa.ufrj.br/sigaa/verProducaoIdProducao=2301701&key=c8994c6f0903a932cce4fd6de21e0527>. Acessado em 28/01/2022.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In.: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas. Vol. 1. Ed. Brasiliense, 1985.

BERNARDELLI, Maria Madalena. **A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha.** Dissertação de mestrado. Universidade de Marília, 1991.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **A pesquisa interdisciplinar: uma possibilidade de construção do trabalho científico/acadêmico.** *Educação Matemática em Pesquisa*. São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 137-150, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/emp/article/download/1647/1064/3342>

BRAZ DA VIOLA. **Manual do Violeiro.** Taubaté/SP: Ricordi, 1999.

"**Brincando com a viola**", por **Bambico**. Canal "TV Cultura", disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=q-TSCRlrrY0>>. Acesso em 28.09.2024

BRITO, Rainer Miranda. **O regime fabril-artesanal de violas paulistas.** Dissertação de mestrado, Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, 2015 (a). Acessível em: www.ufscar.br/ppgas/wp-content/uploads/rainer-miranda-brito-m.pdf

BRITO, Rainer Miranda. **O efeito de halo em matéria de viola.** Trabalho apresentado aos Seminários Temáticos da V Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia. Universidade Federal de São Carlos, 2015 (b). Acessível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1373>

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Beltrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

"**Cordas do tempo: A transmissão da arte de fabricar violões e violas na família Vieira, fabricantes da Viola Xadrez, no interior de São Paulo**", Direção: Dito Inácio, 2013. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hR5pw3TtuGo>

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola.** 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002. 259p (AcompanhaCD)

D'ALESSIO, Márcia Mansor. *Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora.* In. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 13, nº 25/26, p. 97-103, set. 92/ago. 93.

GUERRA MARQUES, Luiz Antonio. **Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira** / Luiz Antonio Guerra; orientador Luiz Carlos Jackson - São Paulo, 2021. 297f. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo – USP. Acessada em 24/11/2023: <https://www.academia.edu/61816480/Mestres_de_ontem_e_de_hoje_uma_sociologia_da_viola_caipira> (conferir ABNT)

"**José Paulino Vieira - o "Zé da Viola!"**", sem data, registro pessoal. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=djWqwBb1t2Y>

JÚNIOR, José Antonio Alves. **Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição.** 1ª ed. Curitiba: Appris, 2011. 123p

MARTINS, José de Souza. **Entrevista prestada ao programa Roda Viva**. TV Cultura, no dia 07/05/2001: link acessível: <https://www.youtube.com/watch?v=W-54wmBQysw>

MORAES, André. **Viola brasileira: qual delas?** In: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/166626>. Acessado em 01/09/2024

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999. 440p (Coleção Todos os Cantos)

PACKARD, Vance. **Estratégia do desperdício**. São Paulo: Ibrasa, 1965.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: RJ. Vozes, 2012. Trad. Ana Cristina Nasser

PORTELLI, ALESSANDRO. **O que faz a História Oral diferente?** In: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233>. Acessado em 26/06/2023

PORTELLI, ALESSANDRO. **A filosofia e os fatos: Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais**. In: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-3.pdf. Acessado em 26/06/2023

PROPAGANDA DA VIOLA XADREZ. **Veiculada na Revista "Moda e Viola", n.º 39, constante à p. 20, publicada em 1984**. Fonte: site "Recanto Caipira", arquivos PDF de toda as publicações constantes no link <https://www.recantocaipira.com.br/revistas/moda_e_viola_luzeiro/moda_e_viola.html>, acessível em 28.09.2024.

REBOUL, Olivier. **O slogan**. São Paulo: Cultrix, 1975.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira: as 270 melhores modas**. São Paulo: Globo, 2006. 271p

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira: as 270 melhores modas**. 2ª. ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2015. 438p

SALDANHA, Nelson. Saber universitário, filosofia e ciências humanas. IN: **Humanismo e história: problemas de teoria da cultura**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000. 398p

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. 2. ed. revis. e ampl. São Paulo: Arte e Ciência, 2009. 476p

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. 4ª ed. revis. e ampl. Edição do autor: 2020. 624p

SCHMITT, Carl. **A crise da democracia parlamentar**. Tradução de Inês Lohbauer. São Paulo: Scritta, 1996 (Coleção Clássica).

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical**. São Paulo: Ática, 1985. 293p. (Ensaio: 113)

SOUSA, Walter. **Uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron, 2005. 248p

TAUBKIN, Myriam. **Violeiros do Brasil**. São Paulo: Ed. Myriam Taubkin, 2008. 237p (Série Projeto Memória Brasileira)

TONICO E TINOCO. **Da beira da tua ao teatro municipal**. São Paulo: Ática, 1984. 367p

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

"**Viola Xadrez – No ‘Mais Você’**" - excerto de reportagem, sem data. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wAX7WSGZWxc> . Acesso em 28.09.2024

"**Viola Xadrez – um passeio completo por catanduva com zé da viola – 1990**". Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=sf9tWnI5R_w > Acesso em 28.09.2024

"**Viola da fazenda – Vieira e Vieirinha**", História da VIOLA XADREZ, criada por Antonio Paulino Vieira, Música de Carreirinho, cantada pela dupla Vieira e Vieirinha. Postagem datada de 14 de ago. de 2016, acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HsK6zDRipZA>. Acesso em 28.09.2024

"**Zé da Viola - ponteios e declamação**", Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sqYdEjnyWkI>

"**Zé Matão e Carreirinho - A morte do carreiro**", Canal "Caipira de Clementina", Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BTxwGWIAGTA>> . Acesso em 28.09.2024

Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez B. Fonte: canal do YouTube: "Caipira de Clementina", link <https://www.youtube.com/watch?v=BTxwGWIAGTA>. Acesso em 28.09.2024

Zé Matão e Carreirinho - Viola Xadrez A. Fonte: canal do YouTube: "Caipira de Clementina", link <https://www.youtube.com/watch?v=BTxwGWIAGTA>. Acesso em 28.09.2024