



# CADERNO DE ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

Viola Amarantina Portugal

2023



# FICHA TÉCNICA

## **Trabalho desenvolvido por**

Stay to Talk – Instituto de Imersão Cultural

## **Coordenação do estudo**

Carolina Mendes

## **Textos**

Carolina Mendes

José Neves

Sofia Mesquita

## **Acompanhamento Técnico**

António Teixeira da Silva

## **Fotografia**

7 Sentidos

## **Design Gráfico de Logótipo**

Gallo Designers

## **Edição**

Câmara Municipal de Amarante

## **DATA**

22 de junho de 2023

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	6
1 - Nome que identifique o produto ou denominação da venda do produto e respetiva proposta de logótipo (marca de indicação geográfica) .....	7
2 – Enquadramento cultural e histórico-geográfico da produção artesanal “Viola Amaranantina - Portugal”, considerando a respetiva origem e/ou o seu vínculo ao centro difusor mais relevante ....	9
2.1 - A região do Minho e Douro Litoral, viola amaranantina e o seu vínculo ao centro difusor Amaranante .....	13
3 – Delimitação geográfica da área de produção .....	21
4 – Identificação e caracterização das matérias-primas e respetivos modos de produção (tecnologias artesanais tradicionais).....	23
4.1 – Descrição do modo de produção e características da viola amaranantina .....	26
4.2 – Fases do processo de construção da viola amaranantina.....	30
5 – Características do produto “Viola Amaranantina – Portugal” .....	39
6 – Condições de inovação do produto e no modo de produção que, abrindo essa possibilidade, garantam a preservação da identidade do produto .....	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Logótipo da viola amaranantina marca .....	7
Figura 2 - Fotografia de Benjamin Stone 1893.....	13
Figura 3 - Rótulo da Casa António Duarte de aproximadamente 1890 .....	18
Figura 4 - Rótulo da Casa António Duarte reformulado em 1917/18.....	18
Figura 5 - Rótulo da Casa António Duarte de aproximadamente 1910, coexistindo em versão vermelha.....	18
Figura 6 - Rótulo da Casa António Duarte datado 1941 .....	18
Figura 7 - Grupo de Chula do Arrabalde de S. Simão, Amarante (1938-40) .....	19
Figura 8 - Anúncio no jornal do “Flor do Tâmega” de 1918, p.3, nº19.....	21
Figura 9 - Preparação das madeiras na serra.....	32
Figura 10 - Preparação das costas .....	32
Figura 11 - Preparação do tampo .....	32
Figura 12 - Moldagem dos tasquilhos.....	32
Figura 13 - Desenho dos corações no tampo .....	33
Figura 14 - Desenho de frisos no tampo .....	33
Figura 15 - Recorte de ornamentos no tampo .....	33
Figura 16 - Colagem das flores no tampo .....	33
Figura 17 - Elaboração dos embutidos.....	33
Figura 18 - Colagem das travessas e contrafortes no interior do tampo .....	33
Figura 19 - Preparação do braço .....	34
Figura 20 - Preparação do cavalete .....	34
Figura 21 - Preparação da escala.....	34
Figura 22 - Preparação da pestana .....	34
Figura 23 - Introdução das ilhargas no molde.....	34
Figura 24 - Colagem do taco que faz a ligação das ilhargas na base da viola .....	34
Figura 25 - Afagar a estrutura da viola .....	35
Figura 26 - Colocação das travessas .....	35
Figura 27 - Colagem das costas da viola.....	35
Figura 28 - Colagem do tampo da viola.....	35
Figura 29 - Preparação para a colagem dos frisos laterais .....	35
Figura 30 - Preparação para a colagem dos frisos laterais .....	35
Figura 31 - Colagem dos frisos laterais .....	36
Figura 32 - Colagem dos frisos laterais .....	36

Figura 33 - Colocação provisória da escala .....	36
Figura 34 - Aplicação dos trastos na escala .....	36
Figura 35 - Reforço da colagem dos frisos laterais.....	36
Figura 36 - Viola pronta para receber a escala .....	36
Figura 37 - Oficina do violeiro .....	37
Figura 38 - Lixar a viola .....	37
Figura 39 - Remoção de excessos de madeira .....	37
Figura 40 - Colocação do cavalete provisório e dos bigodes.....	37
Figura 41 - Reparação de pequenos defeitos (emassar).....	37
Figura 42 - Amaciamento do tapa poros .....	37
Figura 43 - Aplicação dos carrilhões .....	38
Figura 44 - Encordoamento.....	38
Figura 45 - Afinação .....	38
Figura 46 - Testagem do som da viola.....	38
Figura 47 – Oficina do violeiro.....	38
Figura 48 - Particularidades que compõem viola amarantina.....	39
Figura 49 - Particularidades que compõem viola amarantina.....	40

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Matéria-prima .....	24
Quadro 2 - Materiais .....	24
Quadro 3 - Ferramentas (uso manual).....	25
Quadro 4 - Ferramentas (uso de maquinaria).....	25

## SIGLAS E ACRÓNIMOS

**AVA** – Associação Viola Amarantina

**CEARTE** - Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património

**IEFP** – Instituto de Emprego de Formação Profissional

**IG** – Indicação Geográfica

**INPI** – Instituto Nacional da Propriedade Industrial

**PCI** – Património Cultural Imaterial

**VA** – Viola Amarantina

## INTRODUÇÃO

O Município de Amarante tem vindo a desenvolver um trabalho sólido na promoção da cultura e da música, com um verdadeiro foco na valorização do património cultural e que, em 2017, foi reconhecido ao ser integrado na Rede de Cidades Criativas da UNESCO para a música.

É neste contexto e na senda da valorização da música, que se pretende reconhecer e valorizar a especificidade da produção artesanal tradicional da Viola Amarantina, de ora em diante designada VA, um instrumento tradicional de cordas ou cordofone emblemático da região do Douro Litoral e de incalculável valor histórico, sentimental e cultural para a música popular, associada ao território e já apropriado pela sua gente.

Acompanhando este processo de apropriação pretende-se, não só assegurar os princípios e as circunstâncias históricas que estão na sua origem, evitando a descaracterização e a perda da sua identidade, assim como, propõe-se certificar este produto artesanal, no sentido de contribuir para a (1) promoção e diferenciação da produção artesanal, (2) clarificar e incentivar a procura mais esclarecida, (3) salvaguardar e proteger a produção e a venda deste instrumento, (4) contribuir para a consolidação das unidades produtivas artesanais e o (5) respetivo aumento de emprego.

Para além do estudo realizado que legitima a evolução e a existência deste cordofone português, a par das suas congéneres violas tradicionais populares portuguesas, foi elaborado o presente caderno de especificações técnicas desta produção artesanal.

O caderno de especificações é um documento que descreve o processo de certificação de um determinado produto e, desta feita, apresenta todos os elementos que o caracterizam e lhe conferem a sua específica identidade. De referir que este documento deve ser alvo de atualizações e/ou revisões, sempre que novas fontes históricas assim o indiquem ou a descoberta de novos materiais assim o justifiquem, de forma a acrescentar qualidade ao instrumento quer ao nível do som, da estética ou outra funcionalidade. Estamos perante um documento normativo que regulamenta a implementação do processo de certificação através da IG – Indicação Geográfica “Viola Amarantina - Portugal”.

Este documento apresenta um conjunto de elementos que definem as características técnicas e estéticas que torna a VA única, individualizando-a e diferenciando-a, em relação a outras violas de arame idênticas, quer nacionais quer estrangeiras, pois urge “(...) *fazer com que a Viola Amarantina, definitivamente integrada em Amarante, seja considerada como um dos nossos valores culturais que é preciso preservar e, desta forma, apostar no seu reconhecimento como mais um cordofone tradicional local, a acrescentar à identidade cultural nacional (...)*” (Neves, J., 2018).

## 1 - NOME QUE IDENTIFIQUE O PRODUTO OU DENOMINAÇÃO DA VENDA DO PRODUTO E RESPETIVA PROPOSTA DE LOGÓTIPO (MARCA DE INDICAÇÃO GEOGRÁFICA)

O Município de Amarante, entidade promotora do presente processo de certificação, vem requerer, junto do IEFP, I.P., o registo da produção artesanal tradicional “Viola Amarantina – Portugal”.

Estamos perante uma marca composta por símbolos e denominação, cujo logótipo será como a seguir se exemplifica.

O **logótipo da VA** é composto por 2 camadas. Uma composta por *símbolos* presentes na viola e que fazem parte da sua identidade; corações em par, lágrima e as 10 cordas da viola.

A outra, a *tipografia* o “A” de Amarantina, Amarante, Amor, com destaque central que se alonga confiante, apresenta apontamentos serifados elegantes que remetem para um universo de tradição popular, mas também de elegância e leveza, características da VA como belo instrumento musical.



**Figura 1** – Logótipo da viola amarantina marca

O naming “VIOLA AMARANTINA PORTUGAL” colocado numa rotação circular perfeita cria um símbolo sob a forma de carimbo, ou selo, e esse propósito revela-se importante nas suas futuras aplicações como forma de marcar e defender a sua autenticidade.

Os dez pontos representam as 10 cordas da VA, que lembram uma plateia, um público, uma partilha coletiva.

A VA, era usada, essencialmente, em grupo e para um conjunto de ouvintes nas chulas e festadas e em espaços de partilha coletiva, mas também o seu som era muitas vezes chamado a modelar as cantigas de amor de trovadores apaixonados, raramente, conhecido por ser um instrumento solitário.

Este símbolo tem em si o propósito e o compromisso incondicional de defender e valorizar os métodos da manufatura autênticos e a genuína VA, bem como acolher e valorizar toda a memória histórica deste tão nosso instrumento.

O pedido de registo que efetuamos é baseado neste caderno de especificações da produção artesanal “Viola Amaranantina - Portugal” que foi elaborado de acordo com o estabelecido no Decreto-Lei nº121/2015 de 30 de junho que cria e regulamenta o Sistema Nacional de Qualificação e Certificação de Produções Artesanais Tradicionais, um sistema da responsabilidade e gestão do IEFP, I.P.

Terminado o processo de registo, e de acordo com a resposta proferida pelo Presidente do Conselho Diretivo do IEFP, I.P. que deverá ser publicada na 2ª série do Diário da República e estar disponível no Portal do IEFP, I.P. e nos portais do Cidadão e da Empresa, a produção artesanal tradicional em questão passará a integrar o Registo Nacional de Produções Artesanais Tradicionais Certificadas.

Posteriormente, a entidade promotora promoverá o registo da denominação da produção sob forma de IG – Indicação Geográfica junto do INPI, I.P. (Instituto Nacional da Propriedade Industrial).

## 2 – ENQUADRAMENTO CULTURAL E HISTÓRICO-GEOGRÁFICO DA PRODUÇÃO ARTESANAL – “VIOLA AMARANTINA – PORTUGAL”, CONSIDERANDO A RESPECTIVA ORIGEM E/OU O SEU VÍNCULO AO CENTRO DIFUSOR MAIS RELEVANTE

Os instrumentos de corda foram ganhando projeção dominante na Península Ibérica desde os **tempos medievais**, em específico, com as manifestações poético-musicais trovadorescas galaico-portuguesas que acabaram por contribuir para a evolução da música espanhola e portuguesa.

Quando se fala em cordofones, de um modo geral, “(...) *todos eles têm a mesma estrutura básica – caixa, braço e cravelhal–, derivada provavelmente das suas longínquas origens comuns: as cítaras greco-latinas, nas suas versões árabe-persas, introduzidas na Europa através da Espanha pelos sarracenos, e combinadas talvez em determinados casos, com tipos nórdicos; e com muita frequência, eles são designados genericamente pelos nomes de «cítaras», «guitarras», «violas» ou «vihuelas» (...)*” (Veiga de Oliveira, 2000, p.136)

É também na Península Ibérica que, na altura do **Renascimento**, os cordofones foram ganhando destaque, nomeadamente, as violas e as cítaras. Enquanto no resto da Europa o alaúde era o preferido, por cá imperava a vihuela, antecedente da nossa viola que, possivelmente, deriva da guitarra latina trovadoresca de onde herda a sua estrutura morfológica essencial.

Segundo Armando Simões (1974) por volta do século **XVII** em virtude da perda temporária da nacionalidade portuguesa, a nossa literatura era feita, indiferentemente, em português ou castelhano pelos nossos escritores. O povo foi sempre mantendo uma separação entre a sua atividade poética que cantava em português e a atividade, luxuosamente, produzida em castelhano pela fidalguia. Mas com o tempo, este tipo de literatura foi sendo assimilada pelo povo, assim como certos vocábulos, e, nesta altura, por toda a Península era corrente o uso de designações espanholas para instrumentos populares e os termos guitarra e viola acabam por co-existir.

Na idade média, nomeadamente nos **séculos XIII e XIV**, existiam em França e na Península Ibérica, duas espécies de *guitarras*: uma de caixa de ressonância em forma de meia-lua, com três cordas, designada por *espanhola ou mourisca* e outra, a *latina*, de caixa ligeiramente estrangulada, com quatro ordens de cordas, três duplas, sendo simples a primeira. É da guitarra latina trovadoresca que a nossa viola herda a sua estrutura morfológica essencial, mas que ainda se dedica à música erudita.

Nos finais do século **XVI** o panorama muda, depois de uma época alta e com muita reprodução de repertório a viola acaba por cair em desuso. Segundo Ernesto Veiga de Oliveira (2000) com mais

uma corda (5 ordens) atribuída a Vicente Espinel, surge a guitarra espanhola que se toca de rasgado e, do agudo para o grave, se afina Mi-Si-Sol-Ré-Lá. Já nesta altura o norte de Portugal era uma geografia a considerar no que refere a este instrumento, não só pelo uso, mas essencialmente pela existência de três núcleos consideráveis de violeiros, nomeadamente, em Braga, em Guimarães e no Porto. Estes instrumentos de corda vão caindo em desuso junto das camadas mais eruditas, e vão sendo assimilados, ainda com algumas alterações e adaptações, pelo povo. Foi o que aconteceu com a viola de arame que acabou por chegar aos nossos tempos com pequenas alterações, mas mantendo a sua traça original. A viola é, largamente, adotada e torna-se o instrumento musical popular mais utilizado para o acompanhamento de danças populares e música profana de carácter lúdico.

### Em Portugal a viola<sup>1</sup> de mão

As **violas de arame** são uma, das duas famílias de cordofones<sup>2</sup>, que se impuseram e projetaram na cultura musical do **Renascimento**. Nesta altura, enquanto na Europa se cultivava o alaúde, na Península Ibérica a “*viola de mão deve ter sido o alaúde peninsular*” (Ribeiro, 1936, p.15) que também se destacou em Portugal. Assim desde o séc. XV que o vocábulo **viola**<sup>3</sup>

“(…) é sobretudo usado para designar um cordofone de mão de caixa em forma de oito, tampo harmónico ou (“tampão de duas metades”), fundo chato ou ligeiramente abaulado (feito em duas metades), ou em tiras (“costilhas”) de meia-cana, boca (“laço”) ornamentada com roseta rasa (“laço de talha rasa”) ou funda (“laço de talha fundo”), braço (ou “pescoço”) longo terminando por um cravelhal em pá com cravelhas dorsais, ou do tipo usado pelo alaúde ou pela guitarra (do séc. XV, em foice) com cravelhas laterais, escala (“rótulo” ou “espelho”) rasa com o tampo e dividida cromaticamente por trastes móveis (de tripa) ou fixos (de madeira, marfim ou osso), cavalete fixo colado sobre o tampo harmónico. Este instrumento pode ser montado com quatro, cinco ou seis ou sete ordens de cordas duplas (...), de tripa de carneiro ou de metal (...)” (Morais, 2016, pp.395-396).

<sup>1</sup> Porque até então os vocábulos, **viola e guitarra**, eram usados, indiscriminadamente, para o mesmo cordofone de mão de cinco ordens duplas ou para o de seis cordas singelas de tripa, gerando alguma confusão a nível nacional. Além disso, durante o século XVI, Eduardo Torner num notável prefácio que escreveu no primeiro caderno da Colección de Vihuelistas espanolas del siglo XVI conclui que deve ter havido violas de vários tamanhos, pois seria impossível executar nas guitarras, por ter poucas cordas, as complicadas composições polifónicas a quatro e cinco vozes, escritas para viola e, por vezes, era mesmo impossível executar (Ribeiro, 1936). Desde então, segundo o mesmo autor, em Portugal subsiste a designação de guitarra de cinco ordens (ou pares de cordas) que se tocava “rasgado”, ou seja, ferindo todas as cordas simultaneamente e ficando circunscrito às camadas populares. A designação de guitarra foi pouco usada em Portugal e o termo para este tipo de instrumento foi mesmo o nome de viola que perdurou até aos nossos dias.

<sup>2</sup> A **outra família** seria a das cítaras que ao longo dos tempos deu origem à atual guitarra portuguesa (Morais, 2016).

<sup>3</sup> O **conceito viola** em Portugal em 1982, corresponde a dois cordofones de mão com enfranche, por um lado, no Norte, onde subsiste com plena vitalidade uma viola com a forma básica do velho instrumento quinhentista, a palavra designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas, por outro, no Sul, onde esse instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa, o tão conhecido no Norte pelo nome de violão (Veiga de Oliveira, 1982).

Nesta altura a viola de mão estava disseminada pelo país com estas características e as referências mais antigas ao termo *viola* de forma isolada aparecem, segundo o mesmo autor, numa petição datada do **ano de 1459**, num documento apresentado nas cortes de Lisboa onde se descrevem os desacatos e as consequências que os ajuntamentos motivados pelo tanger da viola provocavam. Já os procuradores dos concelhos aluziam aos males que o tanger das violas provocavam de norte a sul de Portugal e El-Rei chegou a ordenar, desde que não houvesse festas, que depois do sino tocar às nove da noite não se tangesse viola, pois se assim não fosse, seriam presos os tocadores e aprisionadas as violas e respetivos pertences. A viola era a companhia do homem fosse para onde fosse inclusive para as batalhas e, segundo Manuel Morais (2006), existe mesmo um documento que faz referência a um elevado número de violas que ficaram pelo campo de Alcácer Quibir, aquando da guerra comandada pelo rei D. Sebastião, e que evidencia a popularidade deste instrumento à época entre a sociedade portuguesa.

**Em 1500** a viola de mão foi com os portugueses para novos territórios, ilhas, mares e chegou a novos povos, nomeadamente, para o Brasil onde ainda hoje se toca de forma ancestral este tipo de violas “(...) ou a outros lugares tão distantes como a Pérsia, a China, onde chegámos em 1513 e, por fim, ao Japão, em 1543 (...)” (Morais, 2006, p. 399). Nesta década surge um outro documento importante para a compreensão deste cordofone, nomeadamente, o Regimento dos Violeiros Portugueses de 1572 que estabeleceu e deu a conhecer as regras que orientam a arte da construção da viola e outros cordofones, assim como, regulamenta a atividade desses “oficiais mecânicos” e/ou violeiros controlando o fabrico destes instrumentos e assegurando a qualidade dos mesmos. No Norte as violas eram construídas por uma indústria violeira localizada outrora em Guimarães, que desde 1632 já acompanhava procissões da então vila, sob pena de multa (Veiga de Oliveira, 1982, p.191).

Por volta **de 1752**, surge em Lisboa um pequeno método para viola de cinco cordas intitulado *Liçam Instrumental da Viola Portuguesa*, um método que se propunha ensinar os mais curiosos a aprender a tocar sem a presença de um mestre por perto, neste seguimento, desde essa altura, a única viola portuguesa quinhentista que chegou até aos nossos dias foi a construída por Belchior Dias do ano de 1581 cujas características se mantiveram até aos finais do séc. XVIII (Morais, 2006).

**Em 1770**, segundo José Alberto Sardinha (2001), surgem alterações na construção destes instrumentos, começando a acentuar-se o enfraque e ao nível ornamental, tornando-se mais simples. Esta viola foi sendo aceite, socialmente, vindo a ser minuciosamente estudada por Manoel da Paixão Ribeiro na sua publicação *Nova Arte da Viola* **em 1789**. Nesta edição percebemos que a

viola de que temos vindo a falar possuía então cinco ordens de cordas, doze cravelhas, afinando em mi/si/sol/ré/lá.

Durante o **séc. XVIII** a viola vai sendo substituída pelo violão (seis cordas de tripa simples) e a velha viola de arame extingue-se por quase toda a Europa menos em Portugal e no norte de Itália. **A viola de arame em Portugal**, segundo Ernesto Veiga de Oliveira (2000) é, essencialmente, um fenómeno ocidental que se ajusta às formas musicais locais, permanecendo nas mãos das camadas mais populares e chegando até nós apelidada por distintas nomenclaturas, tais como:

“(…) ramaldeira, braguesa, amarantina, beiroa, toeira, campaniça, da terra, de arame ou simplesmente viola. Manteve cinco ordens de cordas duplas, conservando nalguns casos, como na campaniça, as doze cravelhas, resquício da antiga viola barroca [com] (...) função essencialmente lúdica e bailatória (...)” (Sardinha, 2001, p. 53)

Por vezes, uma só viola com o respetivo tocador/cantador, era o suficiente para encher uma sala e concretizar-se o tradicional baile na aldeia, chegando a ser referenciada como a **viola chuleira**<sup>4</sup> (F.C.G., 1983), principalmente, na zona de Entre o Douro e Minho<sup>5</sup> cujo centro é Amarante. A viola de arame em **1960-62**, encontra-se no Noroeste como acompanhamento básico nas: rusgas, chuladas festivas, domingos e romarias mais importantes, ao serviço de cantares ao despique e danças profano lúdico, ligeiro e extrovertidas, no fundo é o grande instrumento regional (Sardinha, 2001). Por esta altura em Portugal, era apenas nesta região que, a viola de arame se fazia sentir em pleno uso, ou seja, era garantida pelos construtores e tocadores ativos, enquanto noutros lugares, a viola de arame estava extinta como é o caso da Toeira em Coimbra ou em vias de extinção como é o caso da campaniça (Veiga de Oliveira, 1982). Como chegou a referir Michel’angelo Lambertini (1914)<sup>6</sup> a “(…) *viola de arame é que é, realmente, o instrumento nacional* (...)” (p.14).

<sup>4</sup> **Viola Chuleira** – Nota-se um exemplar de viola chuleira usada no Porto, descrita da seguinte forma: viola de cinco ordens de cordas duplas. Sistema de cravelhas dorsais. Boca em forma de dois corações. Braço raso com tampo, com dez trastos inteiros e sete meios trastos. Filetes de embutidos em torno do tampo e das bocas com motivos fitográficos. Fabricante: António Duarte, Porto. Comp. 87,5 cm. Tiro de corda – 48 cm (...) (Morais & Caiado, 1986).

<sup>5</sup> **Entre o Douro e Minho** - Antiga comarca portuguesa que delimitava a **região compreendida** entre os rios Minho e Douro “(…) *a oeste, punha-se em contacto com o Oceano; a leste, estremava, em parte, com a Galiza (pelas alturas de Castro Laboreiro) e principalmente com a província de Trás-os-Montes, pelos seis concelhos montanhosos de Terras de Bouro, Vieira, Cabeceiras de Basto, Celorico de Basto, Amarante e Baião.*” (Retirado do *Guia de Portugal. Vol. IV – Entre Douro e Minho. Tomo I – Douro Litoral*). Esta antiga divisão territorial obedecia a critérios, tais como, tradições históricas e características geográficas.

<sup>6</sup> **Michel Angelo Lambertini** (Porto, 14 de abril de 1862 – Lisboa, 21 de dezembro de 1920) foi um pianista, maestro compositor, musicógrafo e organizador de eventos, professor de canto coral. Foi editor da revista “A Arte Musical” e ainda, comerciante de fabrico e revenda de instrumentos musicais. Entre as várias obras que publicou mencionamos “Anuario musical da Casa Lambertini (1900), “As colleções de instrumentos músicos” (1913), “Indústria instrumental portuguesa” (1914). (Disponível em [Meloteca](#))

## 2.1 – A região do Minho-e-Douro-Litoral, viola amarantina e o seu vínculo ao centro difusor Amarante

Por terras do Norte de Portugal, à semelhança um pouco por todo o país, a **viola de arame**, tem uma forte presença num contexto mais popular, além disso, se observarmos em pormenor as violas do norte português são idênticas quanto à forma, à decoração e as “(...) *expressões dessas decorações [que] acusam claramente o seu parentesco, por popularização, com as aristocráticas “guitarras” europeias dos séculos XVII e XVIII (...)*” (Veiga de Oliveira, 1965, p.16), ou seja, violas que pertencem à família das guitarras europeias de duplo bojo e escala rasa com tampo.

Segundo Alberto Sardinha (2001), que se propôs a compilar algumas notícias sobre a viola consegue evidenciar a sua presença nos finais do século **XIX pela região do Minho e Douro Litoral**, com alguns exemplos, como: (1) o do viajante John Latouche, *Travels in Portugal*, que assinalou a presença da viola no Minho a acompanhar canções populares; por sua vez, (2) na *Etnografia Portuguesa*, vol. VIII, p.78, Leite de Vasconcelos faz referência à preferência popular do Portugal de Oitocentos pela viola e refere a sua viagem de comboio de Guimarães para o Porto em **1881**, em que, estando na estação de Vila Nova de Famalicão, assistiu a um bando de rapazes e uma mulher a cantarem os Reis ao som de uma viola e, mais à frente em **1882**, (3) refere as festas de S. João no Sobrado, de Valongo, dando o exemplo de quando termina o respetivo espetáculo, o povo regressa a suas casas num “*regozijo indescritível, tocando violas, dançando e cantando*”. Ou por exemplo, antes em **1880**, (4) Leite de Vasconcelos refere que em Matosinhos, nos festejos populares já se viam grupos de rapazes e raparigas cantando e dançando a chula, tocando viola. É neste contexto popular português que a *viola* ou a *viola de arame* se manifesta e parece ser “(...) *um fenómeno essencialmente ocidental, não só porque é nessa área que ela conhece a maior difusão, mas também porque é aí sobretudo que ela se ajusta mais perfeitamente às formas musicais locais características (...)*” (Veiga de Oliveira, 2000, p.165).



**Figura 2** – Fotografia de Benjamin Stone 1893  
(Fonte: Blogue Guitarra de Coimbra V)

Já no ano de **1893**, através de um registo fotográfico recolhido pelo inglês Sr. Benjamin Stone a bordo de um vapor a caminho do Brasil, encontramos

uma “(...) viola de arame conhecida em finais do século XIX como “*chuleira*” e “*ramaldeira*”<sup>7</sup>, e que parece indicar ser o ancestral das violas de arame do norte de Portugal (Nunes, 2014). Este tipo de viola, acompanha a música mais característica desta região<sup>8</sup>, do tipo profano, lúdico e festivo, extrovertido e ligeiro que se exprime em tonalidades recentes, melodias e harmonias fáceis, ritmos vivos e regulares enformados pela dança, canções coreográficas, desafios e despiques, descantes sobre temáticas na maioria das vezes amorosas, saudosistas ou satíricas (Veiga de Oliveira, 1965), ou seja, “(...) é o instrumento acompanhante básico das rusgas e chulas festivas do Entre-Douro-e-Minho – as chulas, proibidas, precisamente pelo seu carácter profano e festivo, nas igrejas, pelo austero Padre Manuel Bernardes (...).” (p. 14)<sup>9</sup>

Nos **inícios dos anos sessenta**, segundo a recolha de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, em Portugal, este cordofone apresenta-se sob **duas formas principais**: por um lado, o **Ocidental**, de pequeno enfranque, compreendendo três variantes correspondendo a três outras áreas geográficas tais como: a de Braga (a braguesa ou minhota), de Amarante (a amarantina ou de dois corações) e de Coimbra (a toeira), na altura desta recolha, as duas primeiras ainda plenamente em uso, a última

---

<sup>7</sup> **Viola Chuleira e ou Ramaldeira** foi um instrumento muito popularizado e, neste caso, fotografado em **1893** pelo inglês Sr. Benjamim Stone a bordo de um vapor a caminho do Brasil com emigrantes do norte de Portugal e publicada pela BBC In pictures A Journey throug 19th century Bazil. Esta fotografia apresenta uma viola com a boca oval deitada e cabeça envazada, apresentando elementos morfológicos de aproximação à viola [toeira] da região de Coimbra, com ornamentação frugal e cravelhal de 13 cravelhas de madeira. Segundo uma análise em pormenor e comparação com a iconografia de época, confirma-se que se trata de violas usuais no Minho, Douro e alguns municípios da Beira Alta presentes nas memórias do povo. “*Pois se a grande maioria dos portugueses que colonizaram a Baía, era oriunda da província do Minho! Talvez 90%.*” (Braga, 1935) acrescentando ainda o autor, que a maioria era natural do Porto, Viana do Minho, Arcos de Valdevez, Guimarães e Ponte-de-Lima.

<sup>8</sup> O **reportório musical do Douro Litoral**, segundo Armando Leça (1940), está muito ligado às canções populares, às modas coreografadas, de roda e de coro singelos de duas vozes. Nesta área está muito “(...) *arreigado o culto de romarias: - Senhora da Hora (no Seixoso), S. Gonçalo de Amarante, senhora da Livração, Senhora da Aparecida, Santa Eufémia, Senhora do Bom Despacho, e outras. Por elas entoam as romeirinhas os seus coros chamados novenas, de poética tão ingénua, quanto o são as melodias: (...) S. Gonçalo d’Amarante / Fica ao cabo da ponte / Por causa das raparigas / Muito calçado se rompe.*” (Leça, 1940, p.23)

<sup>9</sup> **As chulas e a viola** eram proibidas nas igrejas e, por esta altura, esta era uma realidade também na nossa região como podemos constatar na leitura da efeméride de 22 de abril de **1716** na paróquia de Fermentões, que era paroquiada pelo Padre João Gomes da Costa, entre outras coisas, determina o seguinte: “*Por queixa universal da indecência e descomposição com que se fazia a procissão do mártir S. Sebastião nesta freguesia e circunvizinhas; ordenamos e mandamos ao Reverendo pároco admoeste a seus fregueses que nesta e nas mais procissões que com expressa licença nossa se fizerem na sua paróquia, ou nas circunvizinhas, não levem armas, nem dêem tiros e menos toquem violas, ou semelhantes instrumentos, porquanto as procissões foram instituídas pela igreja católica em acção de graças, e para o efeito de pedir favores a Deus, e perdão de nossas culpas, e remédio para as nossas necessidades, e não para nelas se fazerem galhofas, nem galanterias que provocam mais o riso, e motivam escândalo, que devoção e piedade; e se depois de admoestados os ditos fregueses achar o Reverendo pároco alguns compreendidos nesta culpa ainda que sejam de outra freguesia os condenará por cada vez em duzentos reis, que aplicamos para a cera de Nossa Senhora (do Rosário) de que se pedirá conta e inquirirá na primeira visita, e para a execução evitará aos delinquentes, e sendo fregueses alheios os passará ao seu pároco, e satisfazendo os admitta”. Foi assinada pelo Arcebispo em 13 de Maio de 1716, em Guimarães. O Arcebispo, na visita de Creixomil, louva o Cura e prescreve ao Chantre que mande fazer S. Miguel de vulto para o altar-mor; proíbe dar tiros, etc., na procissão de S. Sebastião: assinou em Guimarães a 14 de Maio de 1716. (Sarmento, 2023).*

já praticamente extinta. Por outro, a **Oriental**, de enfranque muito apertado, compreendendo duas variantes correspondendo a outras tantas áreas geográficas – a de Castelo Branco (beiroa ou bandurra) e a de Beja (a campaniça) e que, na altura desta recolha, eram muito raras ou estavam em vias de extinção (MNE, 2000). Não obstante, foram identificadas a viola que existe na Madeira, a “viola de arame” e nos Açores identificadas duas variantes (a) a de dois corações, semelhante à amarantina e (b) com cinco, seis ou sete ordens de cordas duplas ou triplas (tipo Terceira). Ora se atentarmos aos “(...) *os elementos decorativos, frisos e motivos diversos e os materiais de que são feitos, apontam a unidade tipológica e de origem das violas de todas aquelas cinco zonas (...)*” (Veiga de Oliveira, 1965, p.16). Neste caderno atentemos à forma ocidental da viola de arame (a braguesa, amarantina e toeira) e tentemos perceber a zona geográfica onde estas em tempos se manifestaram e, especificamente, onde continua a manifestar-se amarantina.

A zona geográfica de **Entre-Douro-e-Minho é uma região específica** “(...) *centrada em Amarante e que atinge terras de Basto e os concelhos dos Baixos Tâmega e Douro, Marco de Canaveses, Baião, Mesão Frio, Penafiel e Paredes, Lousada e Santo Tirso, englobando, ao sul do Douro, Cinfães e Resende – ou seja, o Douro do vinho verde -, além das rusgas (...) encontramos os conjuntos característicos da chula<sup>10</sup> (...)*.” (Veiga de Oliveira, 1982, p.62). Nesta região, segundo o mesmo autor, a **chula**<sup>11</sup> tem de facto

“(...) *uma forma particular que a individualiza para lá de certas variantes sub-regionais – a rabela de Barqueiros, de Amarante, de Penafiel a ramaldeira, a vareira de Celorico de Basto, etc; nomeadamente é ali – e só aí – que, relacionado com ela se encontra um instrumento específico, que é propriamente a alma dessa chula e lhe confere o tom especial que a caracteriza: a rabeça chuleira, rabela ou ramaldeira, violino popular de braço muito curto e escala muito aguda, que é o principal instrumento melódico do conjunto. Numa chulada intervém, além dessa rabeça, a viola do tipo amarantino (semelhante à braguesa, mas com a boca de dois corações, que é o segundo tipo de viola popular português de cinco ordens de corda de arame), o violão, um tambor pequeno, e ferrinhos, e,*

<sup>10</sup> A **chula** é, de um modo geral, uma forma musical, instrumental, vocal e coreográfica, que existe em todo o Noroeste do País, mas cada zona particular desta área com a sua chula. Geralmente é uma moda viva e festiva, cantares ao desafio ou coreográfico apresentado em ocasiões de diversão e acompanhada por cordofones locais. Dentro desta categoria muito precisa conhecem-se inúmeras chulas, entre outras, a do Alto e Baixo Minho, do Minho interior e as da beira-mar no Porto.

<sup>11</sup> **Mário de Sampaio Ribeiro** (1936) considera que a chula é oriunda da faixa duriense. O mesmo autor em *Música e Dança*, s.d., p. 379, entende que o conjunto instrumental se deve ter popularizado na margem do Douro, gravitando ou desenvolvendo-se depois em seu redor certas práticas musicais e coreográficas quem sabe de outras mais ou menos decadentes. Por sua vez, **Pedro Homem de Mello** em *Danças Portuguesas*, Porto, 1962, p.8, sob o ponto de vista da dança, considera Guimarães berço da chula duriense, como a amarantina de Santa Cruz, de Barqueiros e de Paus. Ou por exemplo, **Rebello Bonito** em *A propósito da Chula*, in: *Gazeta Musical*, nº 79 e 80, Lisboa, 1957, dá a entender que esta chula anda sobretudo associada ao vale do Douro e à faina das vindimas, a partir de onde chegou até ao Porto pela via fluvial ou terrestre, assumindo feições próprias locais nas paragens onde estanciavam – Amarante e Penafiel.

*segundo o estilo geral da chula, os cantores obrigatórios: um homem e uma mulher (...)* (Veiga de Oliveira, 1982, p.63)

Tendo em conta que o estudo de Ernesto Veiga de Oliveira procurava “(...) *determinar não propriamente os instrumentos que existiam e se usavam em cada terra, mas sim aqueles que integrava, tinham significado ou se relacionavam com as formas e ocasiões musicais características das diversas áreas (...)*” (Pereira, 2000, s.p.), na edição de 1966 a viola do tipo amarantino foi identificada com este nome, no entanto, como refere António Manuel Nunes (2016), sabe-se que diversas nomenclaturas eram de uso restrito em algumas localidades e, na obra, não percebemos como é que esta nomenclatura foi introduzida na monografia de Ernesto Veiga de Oliveira e quais os critérios conceptuais adotados. Emerge assim um problema de *naturalização da nomenclatura*, e o uso destes termos não é consensual nesta região aos dias de hoje<sup>12</sup>, pois por um lado, o nome de amarantina pode ser usado para uma real VA ou braguesa e, por outro, o nome de braguesa pode ser relativo a uma viola braguesa ou amarantina. Este facto deve-se à coexistência de longa data destas duas violas de arame na região e conclui-se que, o que é realmente consensual é o uso do termo “viola” ou “viola de arame”, de resto semelhante ao que acontece ao nível continental, ilhas e Brasil.

Foram três as visitas (outubro de 1960, 2 de fevereiro e 11 de junho de 1962) que Ernesto Veiga de Oliveira realizou a Amarante e à região limítrofe como é o caso de São Simão de Amarante e, já nesta altura, afirma que a **viola do tipo amarantino**, manifesta-se na zona de Entre o Douro e Minho onde coabita com a sua congénere braguesa, mas acaba por particularizar que a “(...) *viola de corações aparece fundamentalmente como instrumento típico das “Festadas” para a chula, característica da região que tem por centro Amarante e corresponde aos baixos Tâmega e Douro, até Guimarães, Santo Tirso e Resende*” (Veiga de Oliveira, 1965, p.19).

Percebe-se, portanto, que para além da rabeca chuleira existe **uma viola específica viola de arame ou apenas viola de acompanhamento da chula, também conhecida por “chuleira” ou “ramaldeira” e que na zona de Amarante é conhecida por “viola amarantina”** (Veiga de Oliveira, 1982; IEF, 1991; Gonçalves, 1993; Mesquita, 1994; Carneiro, 1995; Fernandes, A. et al, 1996; Martins, 2001; Cardoso, 2009).

---

<sup>12</sup> Foi realizado um inquérito aos grupos de folclore na região de Amarante e concelhos vizinhos (que partilham fronteiras) a questionar a posse deste cordofone e se conheciam e usavam o termo viola do tipo amarantino e/ou viola amarantina. Constatou-se que o termo viola amarantina tanto podia identificar uma amarantina como uma braguesa, ou o termo braguesa tanto podia identificar uma braguesa como amarantina. Em suma o termo mais usual para este instrumento é viola e/ou viola de arame.

A VA é um cordofone que pertence à família destas violas de arame tradicionais portuguesas, é de fácil execução e de boa sonoridade pois “enche uma sala”. É uma das violas tradicionais portuguesas, frequentemente, referenciadas pelos estudos da área, é reconhecida pelos violeiros da região e muito acarinhada pela comunidade que se juntou para a ajudar a renascer.<sup>13</sup>

Na senda do que é este cordofone e, com base num documento datilografado que se encontra no Museu Nacional de Etnologia (s.d.), a VA é:

*“(...) um dos tipos de cordofones existentes em Portugal – encontra-se hoje praticamente desaparecida. A sua forma é semelhante à da sua viola braguesa, distinguindo-se, no entanto, pela boca, que apresenta a forma de dois corações, e pela decoração do tampo. Possui cinco pares de cordas retesadas por meio de cravelhas de adeira e o braço apresenta dez trastos e sete meios trastos, sobre o tampo, diminuindo progressivamente de comprimento. Este instrumento encontrava-se difundido por uma vasta área tendo o centro Amarante, usando-se muito particularmente nas chulas. Atualmente, existem poucos exemplares e o seu uso é raro nas festas populares da região. O Sr. António Silva Pinheiro, de S. Simão-Gouveia, não se dedicando profissionalmente à construção de instrumentos musicais, prontificou-se, no entanto, a fazer o que julgamos ser um dos últimos exemplares deste tipo de viola fabricados em Amarante.”*<sup>14</sup>

A VA, também conhecida por “viola dos dois corações” é, portanto, um instrumento típico do Minho e Douro Litoral, mais precisamente da região de Amarante como o nome indica, “(…) muito antiga, [que se distingue] pelas duas aberturas em forma de dois corações recortados no tampo. E ao contrário do que sucede na generalidade das violas ditas “típicas”, a escala da amarantina sobrepõe-se ao tampo (...)” (Marchi, 2006, p.61). Em tempos construída pelos mesmos violeiros de Braga e Porto, o encordoamento de cinco ordens duplas, apresenta doze cravelhas, duas delas sem serventia (remanescência da viola de doze cordas). Toca-se habitualmente de “rasgado”, a escala é mais curta e deve medir da pestana ao encasque o comprimento que vai do polegar ao indicador (abertos). Tem dez trastos normais e alguns meios trastos sobre o tampo para as duas cordas mais

<sup>13</sup> Nesta comunidade, a **história da viola amarantina** emerge, pois, o amarantino José Ribeiro de Morais (1998), escreve e testemunha em conversa uma história que ouvia do seu avô. Uma história romanceada com base num casamento que se impunha entre um filho de um grande senhor oriundo do antigo concelho de Gestaçô (hoje freguesia de Vila Chã do Marão do atual concelho de Amarante), e a filha de um estalajadeiro e dono de uma botica, que habitava a Casa da Levada na margem direita do rio Ovelha, do antigo concelho Ovelha do Marão (atualmente Aboadela). O filho contrariou a ordem de casamento do pai pois não conhecia a senhora e não amava, vencendo a batalha que muitos jovens travavam até então. De seguida desenhou dois corações numa folha de papel e escreveu “Unidos para sempre” enviando à mulher que realmente amava. Como o papel era de pouca dura mandou talhar no tampo da frente da sua viola os dois corações, pois assim o amor sentido pela dita senhora poderia estar presente quando trinava as cordas da sua viola, sua companheira quando o amor estava ausente.

<sup>14</sup> **Apontamentos** sem autor referenciados da seguinte forma pelo Museu Nacional de Etnologia: “**Título:** Viola amarantina; **Publicação:** [S.l.]: [s.n.], [19--]; **Descrição física:** 2 f. 30 cm; **Localização:** DOC/FG CAI I F 138 (BMNE). Este documento para além de apresentar a descrição do cordofone, na folha nº 2, apresenta as fases de construção de uma viola amarantina por António da Silva Pinheiro em S. Simão Gouveia-Amarante.

agudas, assim o exigem a “chula” (em que a afinação está subordinada aos instrumentos principais) e os instrumentos com que toca, como a rabeca. “(...) esta viola está habitualmente presente nas “festadas” em Amarante (daí o nome Amarantina), corresponde às zonas do baixo Tâmega e Douro, até Guimarães, Santo Tirso e Resende (...)”. (Cunha, s.d., p.12).

Fixando tais características da VA e focando-nos agora nos rótulos de instrumentos construídos por uma das maiores casas de construção, de venda e revenda de instrumentos musicais que, em tempos, foi a Casa António Duarte. Em diversos exemplos encontramos claras evidências da sua existência que nos remonta até, aproximadamente, à última década do século XIX.



**Figura 3** – Rótulo da Casa António Duarte de aproximadamente 1890. (Fonte: Agostinho Rodrigues)



**Figura 4** – Rótulo da Casa António Duarte reformulado em 1917/18. (Fonte: Nuno Cristo)



**Figura 5** – Rótulo da Casa António Duarte de aproximadamente 1910, coexistindo em versão vermelha. (Fonte: Agostinho Rodrigues)



**Figura 6** – Rótulo da Casa António Duarte datado 1941. (Fonte: Grupo de Facebook Violeiros do Porto)

**É através dos rótulos pertencentes à Casa António Duarte** (fundada em 1870) que, desde os finais do século XIX escolheram, entre outros, a VA para figurar no “ (...) *logótipo da casa onde ostenta uma espécie de escudete com cordofones sobrepostos: guitarra do Porto, grande, de 12 cordas; violão de 6 cordas; guitarrinho de cravelhal de madeira; bandolim com cabeça de guitarra, ou talvez guitarra pequena do tipo portuense (?); viola chuleira (mais tarde a «amarantina» de Veiga de Oliveira), já com duas bocas em forma de corações (...)*” (Nunes, 2021) . Assim acabam por exemplificar o tipo de construções que à data a casa executava, para vários locais, nomeadamente, a chuleira para zona de Amarante e Celorico de Basto.

Esta informação que caracteriza a VA, encontra-se claramente manifesta nas violas mais antigas **que chegaram até nós e que datam (algumas por aproximação) entre 1936 e 1944**, sendo esta última uma viola, efetivamente, deste ano e que pertencia a Francisco Monteiro Guedes da freguesia de Gouveia S. Simão, construída pela Casa António Duarte no Porto, com o nº 25481 e que em tempos foi tocada a acompanhar grupos de chula, pela região de Amarante, nomeadamente, nas freguesias de Carvalho de Rei e de Gouveia S. Simão.



**Figura 7** – Grupo de Chula do Arrabalde de S. Simão, Amarante (1938-40). (*Fonte:* Sobrinha-neta Maria Rosa Guedes Couto)

No que refere **a tocadores de VA** são vários os nomes que ainda persistem na memória, entre outros, Tio Miranda da Boa Vista, António Manuel Violas, Peixe, José Morais, Jeremias, Eduardo Monteiro Guedes. Sobre este último, chegou até nos uma fotografia datada entre **(1938-40)**, disponibilizada pessoalmente pela sobrinha-neta, Maria Rosa Guedes Couto, de um dos fundadores do grupo Chula do Arrabalde de S. Simão.

No que refere **a violeiros por Amarante** são muito poucos e alguns dos seus nomes, sobrevivem na memória da comunidade, entre outros, Alberto Troviscais, Marrafeiro, Peixe, Jeremias, mas sem qualquer evidência de obra encontrada até ao momento. Considerando o contexto, compreende-se que por terras, extremamente, rurais onde o trabalho do campo se impunha, as violas eram construídas a pedido, pois tornava-se difícil sobreviver do ofício de violeiro, como é o caso de António Pinheiro que era funcionário da Câmara Municipal de Amarante e que nas horas vagas construía a VA. Não obstante considerar, tal como em tempos idos, os demais construtores da região que possuem competências e moldes para construírem a amarantina, além disso, os grandes polos de construção de cordofones são bem próximos, geograficamente, e conseguiriam satisfazer as necessidades da população da região.

O senhor António Pinheiro é um amarantino de Gouveia S. Simão, um **violeiro já não ativo**, mas que partilha memórias, que trata a viola por “senhora”, e que os poucos instrumentos que conseguiu construir estão distribuídos pela região, alguns na posse de ranchos folclóricos por nós registados. É um violeiro amarantino que teve a oportunidade de passar o seu know-how aos maiores etnólogos portugueses como é o caso do Ernesto Veiga de Oliveira em 1960/62 e Michel Giacometti em setembro de 1988 que o visitaram na sua oficina. Além disso, por esta altura o seu modus operandi

foi registado por Manuel Durão em 1985 num documentário onde já se anunciava a decadência da VA, acompanhando a construção do dito “último exemplar” a ser construído em Amarante.

A VA caiu em desuso e, esteve em vias de extinção, quase que abandonou a cena musical tradicional, devido à não existência de violeiros ativos, sendo substituída por outros instrumentos, nomeadamente, o violão, o harmônio e o acordeão, não esquecendo que, também era simples a substituição da VA pela viola braguesa por ambas serem semelhantes no seu toque, com possibilidades de afinação idênticas. Até que, entre 2001 e 2010 foram realizadas várias iniciativas comunitárias, quer de responsabilidade individual, quer em grupo e que acabaram por motivar um professor e um construtor a mobilizar um conjunto de atividades com o intuito de revitalizar esta expressão de património imaterial com um único objetivo - o renascer da VA.

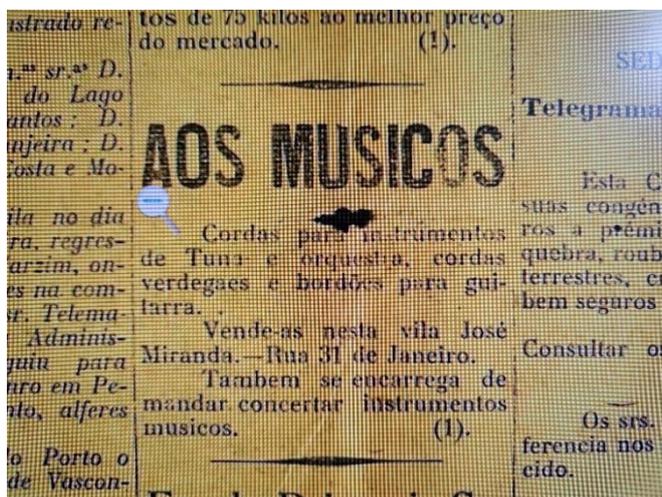
Desde então, esta expressão de património cultural imaterial parece assegurada e dinamizada por toda a comunidade, entre outros, através de um grupo de música popular de Amarante - os Propagode que levam o instrumento e respetivo repertório tocado a várias localidades da região, por uma associação a AVA (Associação da Viola Amarantina) que a mantém viva entre a comunidade promovendo-a e ensinando a sua execução entre diferentes gerações e pelos grupos de Rancho Folclórico que promovem a viola de forma completa adicionando-lhe todo o contexto envolvente assente num repertório de cantares e dançares, como é o caso da chula.

### 3 – DELIMITAÇÃO GEOGRÁFICA DA ÁREA DE PRODUÇÃO

Através do *Regimento de Violeiros* (Lisboa, 1572)<sup>15</sup> é possível datar a indústria dos violeiros que construíam violas de mão ou de seis ordens entre o séc. XV em Lisboa e mais tarde no séc. XVII no norte de Portugal.

O centro de produção e comercialização do Porto ganhou importância a partir do século XVIII e XIX. Era por aqui que se construíam os melhores cordofones, era por aqui que se recebiam violas construídas por violeiros da zona de Braga e de Amarante e era também por aqui, que se recebia um elevado número de cartas com encomendas desta viola de arame. Um fluxo comercial que legitima a forte presença deste tipo de instrumento no norte de Portugal.

É nesta área geográfica, como já foi referenciado, que encontramos a viola de arame amarantina, fortemente, associada ao género musical/ritmo de dança chula e que teve as suas origens, aproximadamente, no séc. XVII no norte de Portugal. É uma dança popular, geralmente, cantada ao desafio em festas ou durante os trabalhos coletivos, entre as mais conhecidas encontra-se a "chula amarantina", nomeadamente, a chula do Arrabalde de S. Simão e a de Carvalho de Rei. É aqui que a VA, preferencialmente, se manifesta a par dos restantes instrumentos, nomeadamente, o violão, o bandolim, o tambor, os ferrinhos e a rabeca, para os quais já em 1918 se vendiam “*cordas verdegaes e bordões para guitarra*” em Amarante como podem observar na figura nº8.



**Figura 8** – Anúncio no jornal do “Flor do Tâmega” de 1918, p.3, nº19 (Fonte: Arquivo Municipal de Amarante)

Aquando da realização deste estudo foram identificados construtores ativos de violas amarantinas nos seguintes concelhos da região norte de Portugal: Amarante, Braga, Felgueiras, Famalicão, Gondomar, entre outros, o Porto. É também do nosso conhecimento que existem outros construtores de cordofones noutras regiões do país (continente e ilhas), que reúnem os conhecimentos e competências técnicas necessárias, assim como os moldes, para a construção da VA, sabemos inclusive que as realizam em resposta às encomendas que vão recebendo.

<sup>15</sup> Morais (2006). *A Viola de Mão em Portugal*.

Não obstante, os construtores da região estudada também constroem cordofones alocados a outras regiões e vinculados a outras práticas musicais. Tal facto evidencia, claramente, que para a dança, para a música e para os amadores e profissionais de música não existem fronteiras que impeçam que a movimentação de violas, violeiros e tocadores e, por consequência, possam influenciar não só o toque, assim como, a própria construção.

Concluimos, portanto, que será ponderado não delimitarmos a área geográfica de produção deste instrumento musical popular ao concelho de Amarante, ao distrito do Porto, de Braga ou mesmo à região de *Entre Douro e Minho*, uma vez que poderá ser limitador para uma necessária expansão e desenvolvimento que se pretende para estes ofícios tradicionais de tão grande interesse cultural e patrimonial.

É precisamente, com base neste contexto etnográfico e nas oficinas e violeiros especializados neste tipo de construção artesanal que justificamos a pertinência de aqui propormos uma área geográfica de produção que abrace todo o país (continente e ilhas), sendo que as violas amarantinas construídas tenham de cumprir o estabelecido neste caderno de especificações técnicas, independente, do local, do país, do violeiro e da oficina onde estes instrumentos possam provir. Tudo isto no sentido de realizar a manutenção desta expressão de património cultural e nunca no sentido de impedir ou limitar as condições de criatividade e de inovação.

Propomos, por fim, para aprovação a denominação, a constar da Indicação Geográfica, “Viola Amarantina - Portugal” referindo-se assim a todo o território nacional.

#### 4 – IDENTIFICAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DAS MATÉRIAS-PRIMAS E RESPETIVOS MODOS DE PRODUÇÃO (TECNOLOGIAS ARTESANAIS TRADICIONAIS)

Na história dos cordofones podemos encontrar vários tipos de instrumentos, entre eles os cordofones com braço, em que as evidências mais antigas remontam a períodos anteriores a 1500, nomeadamente, “o *alaúde*, a *mandora*, a *bandurra*, a *baldosa*, a *cítola*, a *cedra*, a *guitarra* e a *vihuela*.” (Morais, 2016, p.20). Os cordofones podem dividir-se em dois grupos: (1) cordofones de corda dedilhada e (2) cordofones de corda friccionada.

Sendo a VA um instrumento tradicional que integra a categoria dos cordofones<sup>16</sup>, ou seja, instrumentos musicais cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas esticadas, estando estas presas em dois pontos, neste caso, a um cavalete e a um cravelhame, que as coloca num sistema de tensão, onde o braço do instrumento é o principal ponto de colocação dos dedos de uma das mãos, sendo que no caso da VA, poderá ocorrer o pisar das cordas nos trastos que estão na parte inferior da escala, mas já sobre o tampo. Neste ponto é possível tocar algumas notas mais agudas, característica que diferencia esta viola das suas congéneres nacionais. As técnicas<sup>17</sup> mais frequentes de tocar a viola tradicional portuguesa são: o ponteado, o dedilhado e o rasgado, que no caso da VA se usava com maior frequência o rasgado.

A VA, também conhecida por viola de dois corações, é uma viola de arame de cinco ordens de cordas duplas de aço e que, atualmente, já se toca ponteado, dedilhado e rasgado. A sua afinação acontece na cabeça, onde encontramos os carrilhões, um sistema de afinação mais moderno que tem substituído o das cravelhas (afinadores em madeiras), adaptação que deriva do processo evolutivo dos instrumentos musicais e da procura, por parte de violeiros e tocadores, de uma maior qualidade física e sonora do instrumento. Apresenta uma escala mais longa e embutida no tampo, uma das características ímpares neste cordofone português e que permite a introdução de oito meios trastos essenciais para o acompanhamento de determinados repertórios, tais como, “(...) *a chula e o seu instrumental, nomeadamente a rabeca, uma espécie de violino rudimentar, de braço mais curto*” (Gonçalves, 1993, p.12).

---

<sup>16</sup> Classificação defendida por Hornbostel-Sachs, autores do Sistema de Classificação dos Instrumentos Musicais (1914), um sistema que divide os instrumentos musicais em quatro categorias: idiofones, membranofones, cordofones e aerofones. (Lee, 2019).

<sup>17</sup> O **ponteado** é o toque feito apenas com a unha do polegar, premindo uma nota de cada vez. Já o **dedilhado** é o toque feito apenas com a unha do polegar, em jeito de vaivém, premindo duas notas de cada vez. O **rasgado** é o toque executado com as costas das unhas dos quatro dedos à exceção do polegar, premindo todas as cordas ao mesmo tempo.

### Matérias-primas e materiais utilizados no processo de construção da viola amarantina

A seleção da matéria-prima é o primeiro passo no processo de construção da viola de arame amarantina, sendo um ponto essencial e que determinará a qualidade física e sonora do cordofone. Logo, a escolha das madeiras deverá respeitar alguns critérios, tais como, períodos de secagem longos, resistência, flexibilidade, dureza, textura e disposição dos veios. O equilíbrio entre a aplicação de diferentes madeiras, de densidades distintas, conferirá a qualidade e longevidade ao instrumento, onde o uso específico de madeiras resistentes e densas é visível no braço, na escala, nas ilhargas, nas costas, bem como flexíveis e leves no tampo e nas travessas.

Quanto aos materiais existe uma aplicação frequente de cola branca, o emprego residual de parafusos e o uso de verniz na fase final de construção da viola.

A utilização de ferramentas compreende uma conjugação de utensílios manuais e de alguma maquinaria de pequeno porte (muitas vezes adaptada pelo próprio violeiro). Um ponto que denota a introdução de alguma tecnologia no método artesanal da construção da VA.

<b>Elementos</b>	<b>Matéria-prima</b>
<b>Ilhargas e costas da viola</b>	Madeira de nogueira
<b>Braço</b>	Madeira de cerejeira, mogno ou sobreiro
<b>Tampo</b>	Madeira de pinho ou cedro
<b>Travessas e tasquilhos</b>	Madeira de choupo ou cerejeira
<b>Embutidos, cavalete, bigodes e escala</b>	Madeira de panga panga, pau santo ou ébano
<b>Embutidos</b>	Madeira de faia
<b>Pontos de referência da escala</b>	Madeira de buxo
<b>Pestana</b>	Osso de búfalo

**Quadro 1** – Matéria-prima

<b>Designação</b>	<b>Funcionalidade</b>
<b>Cola branca</b>	Colar vários elementos/peças da viola
<b>Verniz</b>	Envernizar o instrumento
<b>Parafuso</b>	Atarraxar no cavalete e nos carrilhões

**Quadro 2** – Materiais

<b>Designação</b>	<b>Funcionalidade</b>
<b>Bancada</b>	Serve de apoio à construção da viola
<b>Serra de mão</b>	Recortar pormenores de peças como escala e pestana
<b>Formão</b>	Retirar excesso de madeira e aprimorar peças
<b>Sovela</b>	Abrir os orifícios para os carrilhões

<b>Raspador</b>	Retirar excessos e imperfeições das madeiras
<b>Lápis</b>	Marcar referências nos moldes
<b>Caneta</b>	Marcar referências nos moldes
<b>Lixa</b>	Desbastar a madeira
<b>Lima</b>	Limar a pestana e os trastos da viola
<b>Grosa</b>	Talhar o braço
<b>Régua</b>	Alinhar a escala
<b>Fita métrica</b>	Retificar medidas
<b>Esquadro</b>	Marcar medidas
<b>Xis-ato</b>	Recortar pequenos apontamentos na madeira, tais como, as flores e a abertura para embutir a escala no tampo da viola
<b>Martelo</b>	Auxiliar de funções com outras ferramentas como a do formão
<b>Alicate</b>	Cortar os trastos metálicos
<b>Grampos</b>	Auxiliar no processo de colagem das costas, do braço, do tampo, dos embutidos, da escala, entre outros

**Quadro 3** – Ferramentas (uso manual)

<b>Designação</b>	<b>Funcionalidade</b>
<b>Serra de mesa</b>	Cortar a madeira
<b>Serra vertical (tico tico)</b>	Recortar algumas peças da viola, tais como, primeiros moldes das ilhargas e das costas, o braço
<b>Fita de serra</b>	Cortar a madeira. É um equipamento usado com muita frequência em toda a execução da viola. Útil para o corte de madeiras em bruto, embutidos e acabamentos
<b>Berbequim</b>	Aprimorar os orifícios para os carrilhões
<b>Furador de coluna</b>	Abrir orifícios para os carrilhões
<b>Lixadora de mão elétrica</b>	Lixar a madeira na fase dos acabamentos
<b>Garlopa</b>	Retirar excesso de madeira
<b>Tupia</b>	Recortar a costas, os corações, elementos decorativos, frisos laterais
<b>Pistola à base de ar</b>	Projetar o verniz na viola. Processo de envernizamento

**Quadro 4** – Ferramentas (uso de maquinaria)

#### 4.1 – Descrição do modo de produção e características da viola amarantina

A construção dos cordofones implica, por parte do violeiro<sup>18</sup>, um grande conhecimento das matérias-primas, desde logo as madeiras mais adequadas para as diferentes partes do instrumento, os moldes mais apropriados, os materiais e as ferramentas mais versáteis e que asseguram a longevidade, bem como a qualidade sonora do cordofone. Por outro lado, é um ofício, onde o respeito pelos processos de secagem, pelas medidas<sup>19</sup> e pelo equilíbrio entre as mesmas é determinante na produção dos diversos elementos do instrumento, tais como, o tratamento dado às madeiras, a moldagem e colocação das ilhargas, a preparação e introdução do braço, a colocação das travessas, a colagem das costas e do tampo, a preparação e aplicação da escala e respetivos trastos, o envernizamento, a aplicação da pestana, do pente e do cavalete, a colocação das cravelhas ou carrilhões, o encordoamento, a afinação e a obtenção de uma boa sonoridade. Pormenores como as dimensões da caixa de ressonância, a distância entre a pestana e o cavalete (comprimento do tiro de corda), o espaço entre os trastos, o comprimento e material das cordas são fulcrais no processo de construção de uma viola de arame e na obtenção de um instrumento com qualidade física e sonora.

Já no século XVI, como atrás se referiu, a arte de construção de cordofones em Portugal recebia uma das mais importantes regulamentações. Através do Regimento dos Violeiros (Lisboa, 1572) foi construído um documento, alvo de algumas adaptações entre os séculos XVI e XVIII, que estipulava as regras base da construção de cordofones a serem cumpridas pelos oficiais do respetivo ofício (Morais, 2006). Mais tarde no século XVIII surge um documento idêntico no norte do país que viria a reforçar a presença desta indústria nas cidades do Porto e Braga. Com a implementação deste tipo de regulamentação os oficiais mecânicos estavam sujeitos a uma elevada exigência no que concerne às técnicas de fabrico, aos materiais empregues e, por conseguinte, à qualidade dos instrumentos. Todo este controlo da qualidade do fabrico dos cordofones em Portugal, entre os séculos XVI e

---

<sup>18</sup> **Os violeiros portugueses** “(...) nos séculos XVIII e XIX (...) tinham a incumbência de construir violas e harpas.” (Trindade, 2011, p.39). “Violeiro” é o conceito usado em Portugal que traduz o estrangeirismo *luthier*, uma palavra que circulou pelo nosso país nos finais do século XIX e no decorrer do século XX, principalmente nos meios intelectuais, mas que usada de forma correta deverá ser aplicada aos construtores de instrumentos de corda friccionada, tais como, violinos e violoncelos. Em Portugal o estudo destas designações não se encontra sistematizado, contudo ao longo do presente estudo será aplicado o termo “violeiro”, um conceito aceite e usado pelos atuais construtores de viola amarantina.

<sup>19</sup> **No que refere a medidas** - de acordo com vários autores a fixação de medidas exatas nas violas de arame portuguesas é um processo complexo e influenciado por diversos fatores. Em meados do século XX Ernesto Veiga de Oliveira (1982) afirmava “(...) *Nas violas nortenhas, as medidas não parece serem rigorosas; fundamentalmente, elas fazem-se hoje em dois tamanhos – um maior, para tocar em conjunto com outros instrumentos (nomeadamente o cavaquinho), e outro, mais pequeno, a «requinta», que é de preferência para tocar sozinha ou acompanhar o canto. (...)*” (p. 196).

XVIII terá contribuído “(...) *para o alto nível na feitura das violas de mão portuguesas que se conhecem deste período. (...)*” (Morais, 2006, p.408).

Os registos mais longínquos da existência de violeiros no norte de Portugal remontam ao século XVII, em que a sua concentração estaria distribuída por três grandes núcleos: Braga, Guimarães e Porto. Já em 1719 é publicado o Regimento dos Oficiais dos Ofícios, onde entre o rol de ofícios encontra-se o de violeiro (Caldas, 1996). Seria em meados do século XIX que a viola de arame se popularizaria e que a sua construção ganharia um papel mais preponderante na indústria dos cordofones em Portugal. Segundo Lambertini (1914) a viola de arame portuguesa

“(...) inspirada na viola franceza e na viola hespanhola (que também divergem entre si) não é uma cópia d’uma nem d’outra. O modelo é diferente, as cordas são outras, até o modo de tocar se não parece. O portuguez fez para o seu instrumento nacional, porque a viola de arame é que é realmente o seu instrumento nacional, fez um typo especial que não se confunde com nenhum outro. (...)” (p.14).

Contudo, seria com a extinção da Casa dos Vinte e Quatro<sup>20</sup> e com alterações políticas decorrentes da revolução liberal de 1820, que a indústria de cordofones em Portugal entraria num novo ciclo de fabrico, onde assistimos, por um lado, a um decréscimo do nível de qualidade da construção (Morais, 2006), mas, por outro, à proliferação de uma vertente mais criativa associada aos efeitos decorrentes da Revolução Industrial, e por conseguinte, ao início da tensão entre o método de construção industrial e artesanal (Nunes, 2016). Com as novas demandas industriais e a proliferação de exposições universais e regionais nascem oportunidades de negócios, de intercâmbio cultural e tecnológico, mas também é fomentada a necessidade de distinção entre diferentes países. Assim, “(...) *as exposições serviam igualmente para afirmar as imagens internacionais dos países nos domínios técnicos e das artes, contribuindo, finalmente, para a definição das hierarquias das cidades europeias e mundiais (...)*” (Martins, 1998, p.461).

Todavia, permanece em aberto a discussão sobre as características e as dimensões das primeiras violas de arame portuguesas, que no caso do norte de Portugal eram identificadas simplesmente como viola, viola chuleira (Pimentel, 1905) e viola ramaldeira. As dificuldades em padronizar medidas, matérias-primas e morfologia já eram sentidas no século XVIII, no Regimento dos Oficiais dos Ofícios, nomeadamente na secção dedicada aos violeiros. Facto que reforça a atualidade das violas de arame portuguesas, onde a fixação de medidas exatas e de características morfológicas é processo complexo devido a várias possibilidades entre elas os métodos de construção de cada

---

<sup>20</sup> A **Casa dos Vinte e Quatro** foi um órgão deliberativo municipal criado em Lisboa, no século XIV, e que reunia os representantes dos doze ofícios, sendo assim composto por vinte e quatro mestirais. Uma instituição que seria “(...) instaurada em 1383 por D. João I, repetiu-se noutras cidades portuguesas com as Casas dos Vinte e Quatro de Coimbra, Santarém, Guimarães e Porto.” (Marçal, 2021, p.181). No decurso da revolução liberal esta instituição política municipal foi extinta em 1834.

violeiro, as influências musicais e culturais que circulavam entre oficinas de violaria à época, os contextos culturais e as áreas geográficas onde eram construídas e tocadas.

Na transição do século XIX para o século XX a Casa António Duarte (1870- finais de 1990)<sup>21</sup>, instituição portuense de referência na construção e comercialização de instrumentos de corda introduz num dos seus rótulos um conjunto de cordofones entrelaçados, em que um deles apresenta características de uma viola de arame com dois corações.

Decorrente do presente estudo constatamos que no caso da VA as evidências mais longínquas da sua construção remontam para a primeira metade do século XX, tendo como um dos principais centros de construção a cidade do Porto.

Em finais do século XIX e inícios do século XX, o Porto foi um dos grandes centros de construção de instrumentos a nível nacional, nomeadamente de cordofones, as principais referências que chegaram até nós, apresentam a zona da Sé do Porto, mais concretamente as ruas Mouzinho da Silveira, da Bainharia, da Pena Ventosa como os epicentros das oficinas dos mestres violeiros. Verificamos que, no decurso do presente estudo e fruto de exemplares de VA datados das décadas de quarenta e cinquenta do século XX, a sua construção advinha de oficinas localizadas no Porto. No entanto, verificamos que a existência de VA também deriva da construção de pequenos violeiros da região de Amarante e que na sua grande maioria tinham outra profissão, exercendo assim o ofício de violeiro de forma amadora.

Atualmente a arte de construção de instrumentos musicais encontra-se reconhecida no Catálogo Nacional de Qualificações<sup>22</sup> e o violeiro poderá adquirir a carta de artesão atribuída pelo CEARTE (Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património) sob a responsabilidade do Instituto do Emprego e Formação Profissional.

Assim, a evolução do processo de construção de instrumentos musicais aconteceu devido à proximidade entre construtores e tocadores, que em alguns casos desempenhavam as duas funções, o que lhes possibilitava a identificação dos principais defeitos e fragilidades do instrumento e, por conseguinte, a busca de novas técnicas, madeiras e ferramentas que garantissem uma melhoria na qualidade geral do instrumento.

---

<sup>21</sup> **António Duarte** foi um construtor de guitarras, violões, bandolins e outros cordofones. Fundou em 1870 uma oficina na Rua da Bainharia, Porto, e a partir dessa data alargou o seu negócio para a rua de Mouzinho da Silveira e para a rua da Pena Ventosa. “Especialista em escalas, António Duarte construía guitarras (...), violas, violas braguesas, violões e bandolins. (...) A Casa António Duarte teve o seu tempo áureo nas primeiras décadas do século XX (...)” Disponível em [MatrizNet-Direção-Geral do Património Cultural](#)

<sup>22</sup> Disponível em [Agência Nacional para a qualificação e o Ensino Profissional, I.P. - Catálogo Nacional de Qualificações](#)

As violas de arame portuguesas são compostas por duas partes essenciais a caixa de ressonância e o braço. Atendendo ao acompanhamento desenvolvido neste estudo junto do único violeiro amarantino e de outros violeiros da região, o processo de construção da VA é desenvolvido por fases e a sua duração está muito sujeita ao método de trabalho de cada violeiro. O processo inicia com a seleção cuidada das madeiras para cada parte do instrumento. O próximo passo estará dependente da técnica que cada violeiro adota e que poderá considerar a extração do primeiro formato das costas, do braço e do tampo, recorrendo a moldes previamente elaborados para de seguida começar a formação da caixa de ressonância constituída pelas ilhargas, o fundo ou costas e o tampo, sendo o elemento responsável pela amplificação sonora do instrumento. Ou, por outro lado a colagem do braço ao tampo antecede a formação da caixa de ressonância. Daí que o método de construção é distinto entre o conjunto de violeiros consultados para o presente estudo.

As ilhargas (partes laterais do instrumento) são moldadas e introduzidas numa forma, onde será criado o corpo da viola, junto às ilhargas são aplicados os tasquilhos e um pequeno taco (na base do instrumento) que faz a ligação das ilhargas. Antes da colagem das costas e do tampo é introduzido o braço, peça preparada à priori, através de uma moldagem intensa e do cumprimento das medidas estipuladas. Tal como referimos anteriormente, este ponto poderá ser diferente de acordo com o método de construção de alguns violeiros, pois a colagem do braço ao tampo poderá acontecer, em alguns casos, numa fase inicial do fabrico do cordofone.

As costas são compostas por duas meias folhas unidas por uma pequena peça de madeira e apresentam um formato ligeiramente ovalizado. Já o tampo deverá ser produzido com madeiras leves, de modo que reaja à vibração das cordas e projete em pleno o som da viola. Nesta parte do instrumento é formada a boca da viola, neste caso em forma de dois corações e é inserido o cavalete, peça localizada a meio do bojo inferior e por onde as cordas passarão por finos sulcos nele rasgados, vindo a fixar as cordas com a aplicação de parafusos. Neste ponto, e após o encordoamento, é introduzida uma pequena peça de madeira designada falso cavalete/pente que servirá para altear as cordas. Acresce ainda alguma iconografia adicional, composta por pequenos frisos, flores e folhas embutidas acima do bojo superior e elementos decorativos abaixo do cavalete. O enfranque ou cintura é uma das características dos *“cordofones em geral das «guitarras» espanholas e europeias, a que elas (violas) pertencem”* (Veiga de Oliveira, 1965, p. 15), e que no caso da VA é pouco acentuado, mas determina a existência de um bojo superior e de um bojo inferior.

Na parte interior da caixa de ressonância são aplicadas travessas, duas nas traseiras e uma na parte frontal da viola, elementos que asseguram a estabilidade da caixa acústica, bem como do braço. Na parte de dentro do tampo colocam-se três contrafortes e duas barras (uma, por cima dos corações e

outra por baixo), assim como uma pequena peça de madeira colada ao nível do cavalete, que servirá de suporte ao mesmo e de amplificador sonoro.

O braço surge como parte fundamental nas violas de arame, sendo o elemento que receberá a escala, os trastos, as cravelhas ou carrilhões e as cordas. É uma peça que começa por ser extraída de uma tábua de madeira em bruto para de seguida ser moldada intensivamente, de acordo com diferentes moldes e com o uso de várias ferramentas. Neste elemento é colada a escala de formato raso com o tampo, sendo composta por dezoito trastos, em que dez estão acima do tampo e oito meios trastos suplementares surgem no tampo. O encordoamento da VA é composto por dez cordas de arame de aço fino (à exceção de três bordões com um calibre superior) distribuídas por cinco ordens de cordas duplas. Segundo, José Lúcio (2002) o calibre das cordas aplicadas na VA é o seguinte:

1ª ordem de cordas: Lá 0,23 mm (aço), Lá 0,23 mm (aço)

2ª ordem de cordas: Mi 0,28 mm (aço), Mi 0,28 mm (aço)

3ª ordem de cordas: Si 0,48 mm (bordão), Si 0,23 mm (aço)

4ª ordem de cordas: Lá 0,48 mm (bordão), Lá 0,23 mm (aço)

5ª ordem de cordas: Ré 0,65 mm (bordão), Ré 0,28 mm (aço)

As cordas são fixadas ao cavalete e introduzidas nas fissuras interiores do mesmo, prolongando-se pela boca da caixa de ressonância, pela escala, pela pestana e pela cabeça, onde são presas, atualmente, por carrilhões (sistema de afinação mais moderno e que substitui as cravelhas de madeira).

#### **4.2 – Fases do processo de construção da viola amarantina**

Conforme referido, anteriormente, o método de trabalho desenvolvido por cada violeiro é distinto e respeita diferentes técnicas consideradas por várias vertentes da arte de construção de cordofones. O esquema apresentado tem por base o processo que é, atualmente, desenvolvido na região de Amarante, centro difusor da VA. Apresenta-se como um registo pormenorizado e que poderá considerar algumas adaptações decorrentes do processo evolutivo das práticas artesanais e culturais, sendo que no caso de um instrumento musical essas adaptações acontecem devido às exigências do meio musical, nomeadamente às solicitações dos tocadores. O violeiro adapta o seu método de modo a identificar soluções mais vantajosas para a qualidade física e sonora do instrumento.

#### **Procedimentos que acontecem em paralelo ao processo de construção da viola amarantina:**

- Desfiar as madeiras (ilhargas e costas) na serra circular e calibrar na lixadora;
- Preparar o friso para emendar as costas;

- Dar forma às ilhargas;
- Preparar os tasquilhos;
- Preparar frisos e sanefas;
- Preparar o braço;
- Preparar as travessas;
- Emendar o tampo e recortar os corações;
- Preparar a escala e introduzir os trastos;
- Fazer os embutidos para posterior aplicação;
- Preparar o cavalete e os respetivos bigodes;
- Preparar a pestana.

**A construção compreende uma sequência de operações:**

- 1º - As ilhargas são introduzidas no 1º molde interior para adquirir forma;
- 2º - As ilhargas são colocadas no 2º molde, este exterior;
- 3º - Colar o taco que faz a ligação das ilhargas na base da viola;
- 4º - Colocar os tasquilhos nas ilhargas;
- 5º - Introduzir o braço;
- 6º - Afagar a estrutura da viola;
- 7º - Colocar as travessas;
- 8º - Marcar as costas/fundo;
- 9º - Colocar o selo de construtor;
- 10º - Marcar o tampo;
- 11º - Retirar a estrutura da viola do molde/forma;
- 12º - Colar as costas;
- 13º - Colar o tampo;
- 14º - Preparar para receber frisos ou sanefas exteriores;
- 15º - Colar frisos e sanefas;
- 16º - Colar a escala;
- 17º - Lixar a viola;
- 18º - Colocar o cavalete provisório;
- 19º - Reparar pequenos defeitos (emassar);
- 20º - Aplicar 1ª mão de verniz (tapa poros);
- 21º - Amaciar o tapa poros;
- 22º - Aplicar o cavalete definitivo;
- 23º - Aplicar o verniz;
- 24º - Colocar as cravelhas ou carrilhões;
- 25º - Colocar a pestana;
- 26º - Encordoar e colocar o falso cavalete/pente;
- 27º - Afinar;
- 28º - Testar o som da viola.



**Figura 9** - Preparação das madeiras na serra.



**Figura 10** - Preparação das costas.



**Figura 11** - Preparação do tampo.



**Figura 12** - Moldagem dos tasquilhos.



**Figura 13** - Desenho dos corações no tampo.



**Figura 14** - Desenho de frisos no tampo.



**Figura 15** - Recorte de ornamentos no tampo.



**Figura 16** - Colagem das flores no tampo.



**Figura 17** - Elaboração dos embutidos.



**Figura 18** - Colagem das travessas e contrafortes no interior do tampo.



**Figura 19** - Preparação do braço.



**Figura 20** - Preparação do cavalete.



**Figura 21** - Preparação da escala.



**Figura 22** - Preparação da pestana.



**Figura 23** - Introdução das ilhargas no molde.



**Figura 24** - Colagem do taco que faz a ligação das ilhargas na base da viola.



**Figura 25** - Afagar a estrutura da viola.



**Figura 26** - Colocação das travessas.



**Figura 27** - Colagem das costas da viola.



**Figura 28** - Colagem do tampo da viola.



**Figura 29** - Preparação para a colagem dos frisos laterais.



**Figura 30** - Preparação para a colagem dos frisos laterais.



**Figura 31** - Colagem dos frisos laterais.



**Figura 32** - Colagem dos frisos laterais.



**Figura 33** - Colocação provisória da escala.



**Figura 34** - Aplicação dos trastos na escala.



**Figura 35** - Reforço da colagem dos frisos laterais.



**Figura 36** - Viola pronta para receber a escala.



**Figura 37** - Oficina do violeiro.



**Figura 38** - Lixar a viola.



**Figura 39** - Remoção de excessos de madeira.



**Figura 40** - Colocação do cavalete provisório e dos bigodes.



**Figura 41** - Reparação de pequenos defeitos (emassar).



**Figura 42** - Amaciamento do tapa poros.



**Figura 43** - Aplicação dos carrilhões.



**Figura 44** - Encordoamento.



**Figura 45** - Afinação.



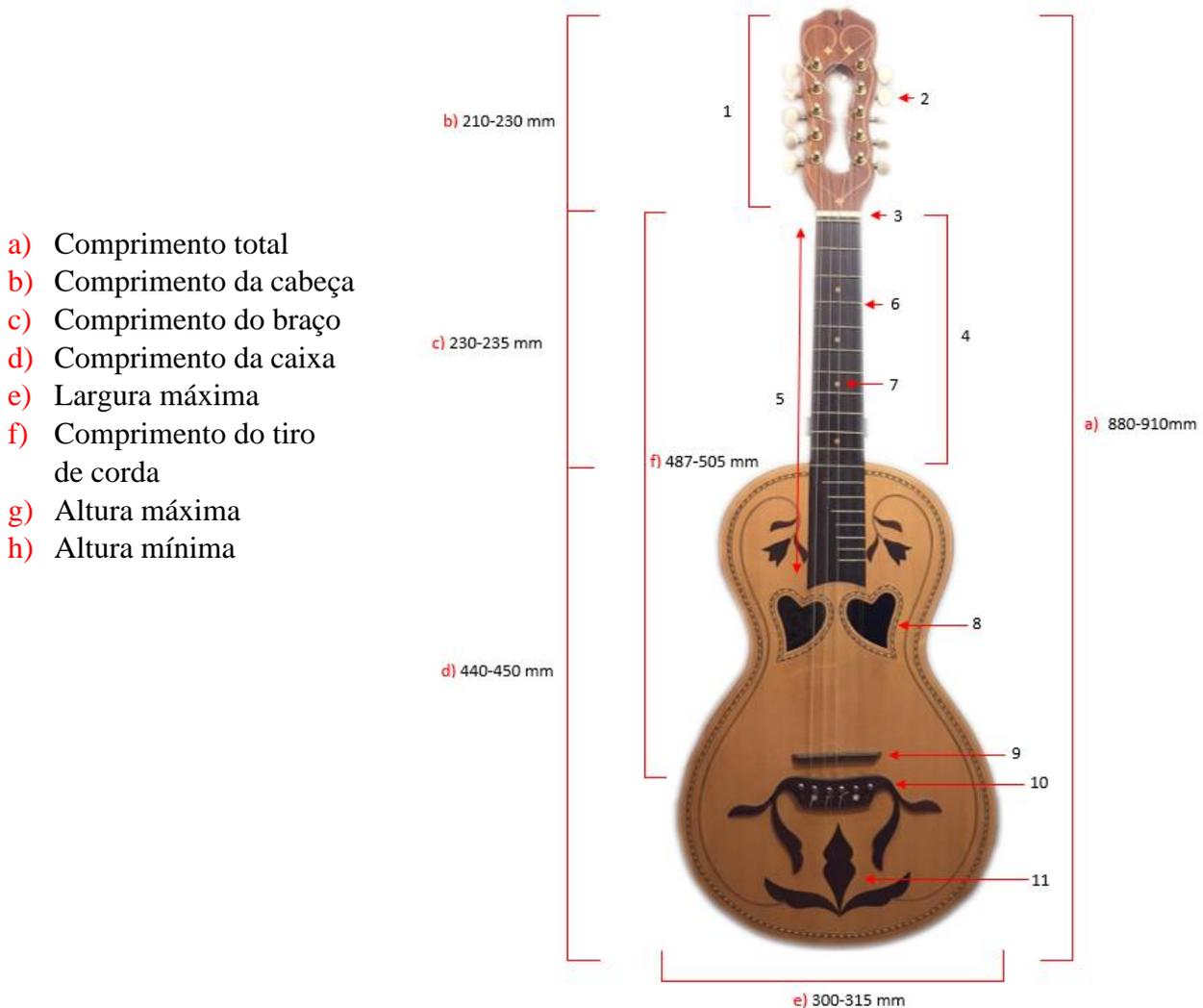
**Figura 46** - Testagem do som da viola.



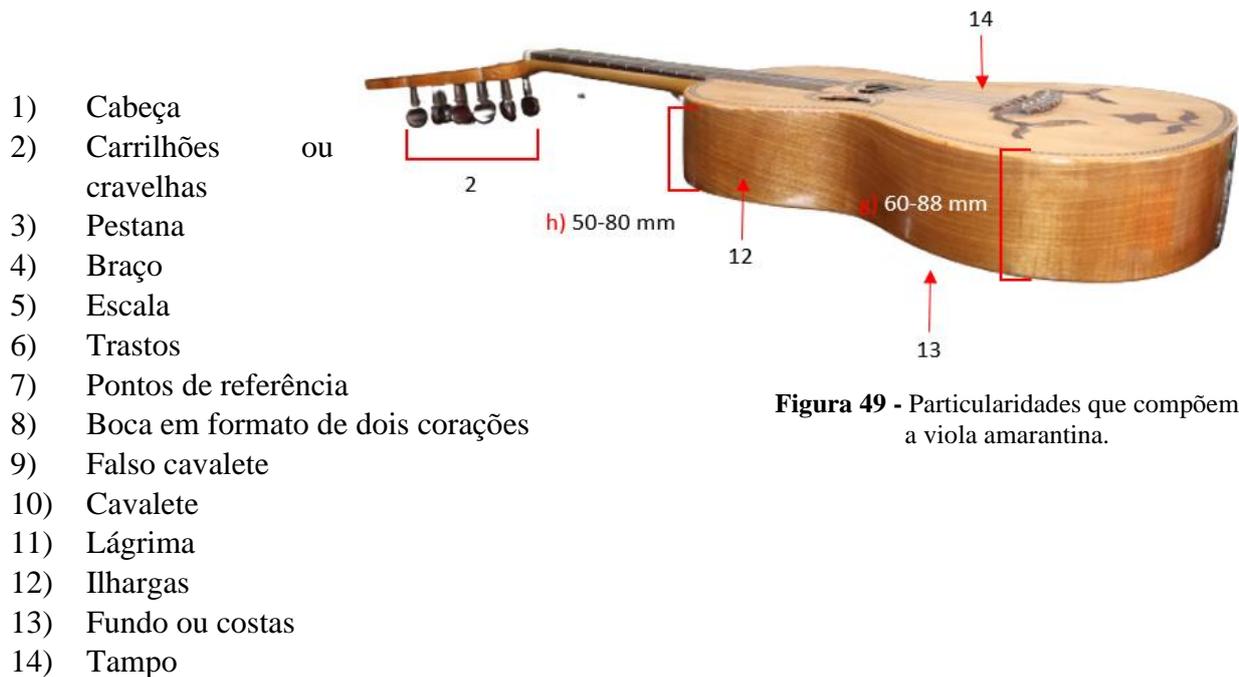
**Figura 47** - Oficina de violeiro.

## 5 – CARACTERÍSTICAS DO PRODUTO “VIOLA AMARANTINA – PORTUGAL”

A dimensão da VA não é exata e poderá variar, ligeiramente, de violeiro para violeiro. As medidas apresentadas no esquema que se segue têm por base os métodos de construção de violeiros da região, assim como, as registadas por Ernesto Veiga de Oliveira (1965), Gonçalves (1993), Carneiro (1995), Lúcio (2002).



**Figura 48** – Particularidades que compõem viola amarantina.



**Figura 49** - Particularidades que compõem a viola amaranantina.

- 1) Cabeça
- 2) Carrilhões ou cravelhas
- 3) Pestana
- 4) Braço
- 5) Escala
- 6) Trastos
- 7) Pontos de referência
- 8) Boca em formato de dois corações
- 9) Falso cavalete
- 10) Cavalete
- 11) Lágrima
- 12) Ilhargas
- 13) Fundo ou costas
- 14) Tampo

Conforme referido, anteriormente, as medidas da VA estão sujeitas aos diferentes métodos de construção dos violeiros e das regiões onde historicamente foram sendo difundidas. Logo, deparamo-nos com dimensões variáveis que foram sujeitas ao processo evolutivo do próprio instrumento que, ao considerarmos exemplares mais antigos surgem medidas mais reduzidas, mas que ao longo do percurso histórico foram aprimoradas e adaptadas às exigências do meio musical, das solicitações dos tocadores, bem como da introdução em diferentes repertórios.

**As medidas apresentadas**<sup>23</sup> de forma geral consideram os métodos de construção de violeiros de VA e estudos desenvolvidos na área nos últimos setenta anos:

- Comprimento total entre 880 mm e 910 mm
- Comprimento da cabeça entre 210 mm e 230 mm
- Comprimento do braço entre 230 mm e 235mm
- Comprimento da caixa entre 440 mm e 450 mm
- Largura máxima entre 300 mm e 315 mm
- Comprimento do tiro de corda entre 487 mm e 505 mm
- Altura mínima entre 50 mm e 80 mm
- Altura máxima entre 60 mm e 88 mm

<sup>23</sup> **As medidas aqui consideradas** têm por base os métodos de construção dos violeiros Domingos Machado e António Teixeira Silva, assim como os estudos desenvolvidos por Veiga de Oliveira (1965), Gonçalves (1993), Carneiro (1995), Lúcio (2002).

As **principais características** que distinguem o produto “Viola Amarantina – Portugal” são:

- **Escala rasa** e embutida no tampo da viola, o que lhe confere um comprimento mais longo relativamente a outras violas de arame, sendo composta por dez trastos metálicos e oito meios trastos, estes sobre o tampo da mesma. Segundo Gonçalves esta particularidade terá como “(...) *objetivo de aumentar a amplitude do instrumento, na parte mais aguda da escala, de acordo com as exigências da chula e do seu instrumental (...).*” (Gonçalves, 1993, p.12).

- **Formato da boca em dois corações**<sup>24</sup> presente entre o enfranque e o bojo superior, conferindo uma beleza distinta e uma áurea romântica à viola.

- **Iconografia** do tampo patente no bojo inferior, abaixo do cavalete, onde é visível a presença de elementos decorativos. Nos contornos do tampo surgem pequenos frisos decorativos que culminam no bojo superior com duas flores e respetivas folhas (as flores são um elemento facultativo e de introdução mais recente, sendo um apontamento decorativo ausente nos exemplares de VA mais antigos).

- **Afinação.** Autores como Ernesto Veiga de Oliveira (1965), José Lúcio (2002), os professores José António Neves (2023), Ricardo Oliveira e os tocadores Chico Gouveia e Vasco Monterroso apresentam como afinação mais usual da viola amarantina - Lá, Mi, Si, Lá, Ré. Esta é a afinação aplicada com maior frequência no repertório tradicional associado à VA, um cordofone com “(...) *cinco cordas dobradas, onde a terceira corda a mais aguda permite que, somente, com dois dedos, da mão esquerda, consigamos obter um Ré maior e Sol maior, imprescindíveis para o acompanhamento de rusgas, malhões e viras (...)*” (Neves, 2023, s.p.).

Neves acrescenta que, atualmente, a afinação mais tradicional associada à VA tem sido

“(...) substituída por afinações que vão muito mais de encontro aquilo que foi proposto por Ribeiro e outros, mi-si-sol-ré-lá cuja afinação está próxima, senão idêntica, à afinação da chamada guitarra, ou viola, sendo mais fácil para as gerações atuais, que para além de uma formação académica, também, têm uma outra destreza, em termos de movimentação das próprias mãos, permitindo uma execução mais elaborada, elevando a amarantina para patamares de exigência de repertório, que não as chulas, os viras e os malhões.(...)” (Neves, 2023, s.p.).

---

<sup>24</sup> **O formato da boca em dois corações** é uma das características que distingue a VA das suas congéneres, todavia partilha-a com a viola de S. Miguel, sendo que no caso da viola da terra existem algumas diferenças nos elementos que ladeiam a boca do instrumento. Assim, os dois corações da viola da terra “estão ligados por um desenho que se assemelha a um «cordão umbilical» que se une numa lágrima, a lágrima da saudade, também referida como símbolo do às de ouros, representando a busca da fortuna aquando da emigração.” (Retirado de [Centro de Artesanato e Design dos Açores](#)) Já na VA deparamo-nos com dois simples corações com as pontas em sentidos opostos que transmitem uma áurea romântica. Logo, dentro do conjunto das violas de arame portuguesas encontramos dois exemplos que apresentam a abertura sonora em forma de dois corações: a viola amarantina e a viola da terra de S. Miguel.

Tocadores de VA como Rui Fernandes e Eduardo Costa referem que a afinação mais usual para a presente viola é Lá, Fá#, Si, Sol, Ré. Factos que demonstram a diversidade de afinações possíveis para a VA e que derivam das diferentes localidades onde a viola é usada, da capacidade técnica e preferências de cada tocador, do tipo de acompanhamento musical e do respetivo repertório.

O ano 2010 foi marcante para a revitalização da VA devido, entre outras, a iniciativa do grupo musical Propagode em adotar a viola no seu repertório e de introduzir este instrumento no ensino musical das escolas locais. Desde então este cordofone tem conquistado a atenção de vários músicos e tocadores que executam melodias tanto de acompanhamento como a solo, adotando diferentes afinações. Tomamos como exemplo o tocador Rui Fernandes, de uma geração com conhecimentos técnicos diferentes, que tem introduzido a VA em repertórios como o jazz. Numa entrevista ao jornal *Público*, o músico afirmou que a VA tem “(...) *uma afinação estranha, característica que é muito boa para o som dela. Um fá suspenso na segunda corda que lhe dá uma alma muito grande. Devido à excelentíssima construção, tem um som muito aveludado e, onde quer que se ponha os dedos, soa sempre qualquer coisa bem, bonita. A minha relação com ela não teve nada de estranho, pelo contrário. (...).*” (Pacheco, junho de 2022).

## **6 – CONDIÇÕES DE INOVAÇÃO DO PRODUTO E NO MODO DE PRODUÇÃO QUE, ABRINDO A POSSIBILIDADE, GARANTAM A PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE DO PRODUTO**

De acordo com a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* (2003) da UNESCO, o património cultural imaterial (PCI) são “(...) *as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural. Este património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (...)*” (p.3)

A VA surge como uma das manifestações culturais de uma comunidade, tendo como centro difusor Amarante, mas com representatividade numa região mais alargada que se estende não só pela região de Entre Douro e Minho, assim como a nível nacional. Conforme refere a Convenção de 2003 da UNESCO, o património está em constante evolução e readaptação, adquirindo assim um carácter vivo e dinâmico, e ao qual a VA não é exceção. Tal como outras violas de arame portuguesas, o percurso histórico-cultural da VA foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, vivendo momentos de forte uso sociocultural, mas também de acentuado esquecimento e desuso, e, mais recentemente de revitalização. Neste seu trajeto a relação entre violeiros e tocadores, bem como as alterações em alguns repertórios da região revelaram-se determinantes para a introdução de inovações técnicas e para o ajuste de matérias-primas, ferramentas e equipamentos de apoio à construção, de modo a aumentar as potencialidades do instrumento, a conquistar uma qualidade sonora superior e a adaptá-la a uma diversidade crescente de repertórios.

Tal como ocorreu com a suas congéneres, o processo de construção da VA foi sendo reajustado às necessidades culturais e musicais da sua comunidade, assim como às exigências dos seus tocadores, factos que implicaram transformações ao nível das técnicas de construção, nomeadamente, no volume da caixa de ressonância, no melhoramento do braço com o ajuste das suas medidas. Acrescem ainda outras adaptações, tais como, a substituição das cravelhas pelos carrilhões (um sistema de afinação mais preciso e moderno), a introdução/substituição de alguns elementos potenciadores da qualidade sonora, tal como refere Ricardo Oliveira pickups interiores e exteriores e, por fim o ajuste de pequenas peças de madeira interiores que potenciam o som da viola e evitam a distorção do mesmo.

Para além das condições de inovação apresentadas surgem outras propostas que poderão garantir a sustentabilidade, e, ao mesmo tempo, a preservação da identidade da VA. Destacamos a abertura para a adaptação das matérias-primas, um ponto desenvolvido pelos violeiros e que desde sempre existiu, pois ao longo do percurso histórico dos cordofones foram sendo alteradas e introduzidas novas matérias-primas, nomeadamente as madeiras, tendo por base experiências que permitissem uma maior fluidez e qualidade sonora ao instrumento. Esta adaptação é urgente devido à preservação de determinados tipos de madeiras que escasseiam atualmente, sem, contudo, comprometer as características específicas da VA.

Todo o processo de adaptação é natural no contexto do PCI devido às constantes alterações decorrentes de uma sociedade em evolução e autorreconhecimento. Daí que exemplos como a VA acompanhem as necessidades, motivações e estados de pertença da sua comunidade, responsáveis pela preservação da identidade deste produto, assim como pelo seu futuro.

Sendo a VA, um produto com características físicas e sonoras únicas associadas a um contexto musical e cultural da região do Entre Douro e Minho, revela-se determinante assegurar a continuidade deste património com uma identidade própria, onde a inovação nos aspetos técnicos e o aperfeiçoamento de outros elementos mais estéticos garantam a sua preservação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BRAGA, A. (1935).** O culto a S. Gonçalo na Baía – Notas sub subsidiarias. In *Gil Vicente. Revisa Mensal Literaria e de Cultura Nacionalista*, 1º Série, Volume XI dos nº1 a 12. Propriedade e edição de Manuel Alves de Oliveira, Guimarães. Editora Minho, Barcelos.

**CARNEIRO, G. (1995).** *Cordofones Populares de Domingos Martins Machado*. Prova de aptidão profissional. Curso Instrumentalista de Cordas (Violoncelo). Escola Profissional e Artística do Vale do Ave.

**CUNHA, C. (s.d.).** *Violas Populares Portuguesas*. Documento cedido pelo violeiro Domingos Machado no ano 2023 em Tebosa, Braga.

**FERNANDES, A., FERNANDES, L. & MADEIRA, A. (1996).** *Roteiro dos Instrumentos Tradicionais Portugueses. Guia de Exposição de Instrumentos Tradicionais*. Fundação Dionísio Pinheiro, 7 a 21 de janeiro. D´Orféu - Associação Cultural. Águeda.

**FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN/FCG (1983).** Festival Internacional de Música de Lisboa - *Exposição Internacional de Guitarras*: [Catálogo]. Serviço de Exposições e Museografia. Lisboa.

**GONÇALVES, A. (1993).** *As violas portuguesas*. Escola Superior de Educação Jean Piaget. Vila Nova de Gaia.

**INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL – IEFP (1991).** *Artesanato da Região Norte – Catálogo (2ªed)*. Delegação Regional do Norte, Núcleo de Apoio ao artesanato. Porto.

**LAMBERTINI, M.A. (1914).** *Indústria Instrumental Portuguesa*. Typ. do Annuario Commercial. Lisboa.

**LEÇA, A. (1940).** *Cancioneiro Músico-Popular*. Relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca de música popular portuguesa, pela brigada de técnicos chefiada por Aramando Leça. Comissão Executiva dos Centenários – secção de manifestações cívicas, históricas e religiosas.

**LUCAS, M. & NERY, R.V. (2012).** *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Fundação Calouste Gulbenkian.

**LÚCIO, J. (2002).** *Cordofones Portugueses*. Areal Editores.

**MARCHI, L. (2006).** *Tocadores Portugal - Brasil: sons em movimento*. Publicado por Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação. ISBN 85-89124-02-9.

**MARTINS, L. (1998).** *Exposições, Indústria e Turismo: reflexões sobre um tema da actualidade*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto.

**MARTINS, B. (2001).** *Evolução, Construção e Características de Instrumentos Musicais Populares-Abordagem Sócio-Antropológica*. Instituto de Estudos Superiores de Fafe-Escolas Superior de Educação. Fafe.

**MESQUITA, R. (1994).** Trabalho de Projeto: *Instrumentos Populares Minhotos*. CEFOPE – Universidade do Minho, Braga.

**MORAIS, A. (2020).** *Viola brasileira, qual delas?* Universidade de São Paulo. V.6 Nº1, pp.9-35, janeiro-junho. São Paulo.

**MORAIS, J. (1998).** *Cancioneiro da Ovelha do Marão*. Cancioneiro do Marão Ocidental. Almeida e Leitão. Porto

**MORAIS, D. & CAIADO, J. (1986).** Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses. In *Exposição realizada pelo Museu de Etnologia do Instituto de Investigação Científica Tropical*, dezembro 1986/1987. Museu de Etnologia. Lisboa.

**MORAIS, D. (2016).** Cinco Notas sobre a música e os instrumentos musicais populares em Portugal. In *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, V.2, Nº1.

**MORAIS, M. (2006).** A Viola de Mão em Portugal. In *Revista Aragonesa de Museología*. XXII. Intitución «Fernando em Católico», pp. 393-462.

**MORAIS, M. (2012).** A viola de arame no contexto português (século XVIII-XX). In Lucas, M.E. & Nery, R.V. *As músicas Luso-Brasileiras o Final do Antigo Regime Reportórios, Práticas e Representações*. Estudos Musicológicos Nº 35. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

**MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA/MNE (2001).** *Instrumentos Musicais Populares Portugueses. Um livro, uma colação*. Lisboa.

**MNE/MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.** *Instrumentos Musicais Tradicionais Portugueses: conjuntos instrumentais*. Museu Nacional de Etnologia. [S.l.] : [s.n.]. (Documento

consultado presencialmente na Biblioteca do Museu Nacional de Etnologia. Localização: DOC/FG CAI I 29 [BMNE]).

**MNE/MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.** “Título: VA; Publicação: [S.l.] : [s.n.], [19]; (Documento consultado presencialmente) Descrição física:2 f. 30 cm; Localização: DOC/FG CAI I F 138 (BMNE).

**NEVES, J. (2018).** *Amarante e a sua viola* | 15 de janeiro de 2018. Documento cedido pelo próprio autor em janeiro de 2023.

**NEVES, J.A. (2023).** *Breve reflexo sobre a afinação da Amarantina* | 28 de março de 2023. Documento cedido pelo próprio autor em março de 2023.

**PIMENTEL, A. (1905).** *As alegres canções do Norte*. Livraria Viúva Tavares Cardoso. Lisboa.

**PEREIRA, B. (2000).** *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. (3ª Edição). Fundação Calouste Gulbenkian e Museu Nacional de Etnologia. Lisboa.

**RIBEIRO, M. (1936).** As «guitarras de Alcácer» e a «guitarra portuguesa». Separata do *Arquivo Histórico de Portugal*. Volume II. Bertrand (irmãos) Ltd. Lisboa.

**SARDINHA, J. (1992-93).** Armando Leça e o primeiro levantamento musico-popular realizado em Portugal. In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Homenagem a José Leite de Vasconcelos (1858-1941)* N°6, Universidade Nova de Lisboa.

**SARDINHA, J. (2001).** *Viola Campaniça o Outro Alentejo*. Tradisom. Vila Verde.

**SIMÕES, A. (1974).** *A guitarra – bosquejo histórico*. Tipografia Eborauto, Lda. Évora

**VEIGA DE OLIVEIRA, E. (1965).** Violas portuguesas. In *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra.

**VEIGA DE OLIVEIRA, E. (1982).** *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. (2ª edição). Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa.

**VEIGA DE OLIVEIRA, E. (2000).** *Instrumentos musicais populares portuguesas*. (3ª Edição). Fundação Calouste Gulbenkian: Museu Nacional de Etnologia. Lisboa.

**S. d.** (1918). Anúncio. In *Jornal Flor do Tâmega*, nº 19, p.3. Arquivo Municipal de Amarante.

## REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

**AGÊNCIA NACIONAL PARA A QUALIFICAÇÃO E O ENSINO PROFISSIONAL, I.P.** Técnico/a de Construção de Instrumentos Musicais. Disponível em [Agência Nacional para a qualificação e o Ensino Profissional, I.P. - Catálogo Nacional de Qualificações](#)

**CENTRO DE ARTESANATO E DESIGN DOS AÇORES.** *Anexo V Viola da terra*. Disponível em [Centro de Artesanato e Design dos Açores - Viola da terra certificação](#)

**CALDAS, A. (1996).** *Guimarães. Apontamentos para a sua História*. 2ª Edição, Guimarães, CMG/SMS, parte I. Disponível em [Casa de Sarmento - Centro de Estudos do Património](#)

**DIONÍSIO, S. (1964).** *Guia de Portugal. Vol.IV – Entre Douro e Minho. Tomo I – Douro Litoral*. 3ª Edição. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Disponível em [Guia de Portugal. Vol.IV – Entre Douro e Minho. Tomo I – Douro Litoral](#)

**DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL.** *Ecletismo na construção portuguesa de violinos e violoncelos*. Disponível em [MatrizNet-Direção-Geral do Património Cultural](#)

**LEE, D. (2019).** *Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments*. Knowledge Organization, 47(1), pp. 72-91. Disponível em [City University of London - Research Online](#)

**LÚCIO, J. (s.d).** *Violas de arame portuguesas – medidas para construção*. Disponível em [Violas de arame portuguesas-José Lúcio](#)

**MARÇAL, M. (2021).** *A casa dos vinte e quatro de Lisboa*. Lusíada. Direito, (25/26), 179–249. Disponível em <http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/ldl/article/view/2987>

**MELOTECA.** *Músicos naturais do Porto: Michel'Angelo Lambertini*. Disponível em [Meloteca Michel'Angelo Lambertini](#)

**MPAGDP (2016).** *PROJECTO 2059: José Alberto Sardinha sobre a Viola Campaniça*. Retirado a junho de 2023 de: <https://vimeo.com/299841917>

**NUNES, A. (2014).** *Fotografia de emigrantes portugueses não da Beira Litoral, mas do norte de Portugal tocadores de viola de arame de 1893*. Disponível em [Guitarra de Coimbra V](#)

**NUNES, A. (2016).** *Está em curso um processo municipal de certificação da viola de arame de entre Douro e Minho*. Disponível em [Guitarra de Coimbra V](#)

**NUNES, A. (2021).** *Guitarrinho de António Duarte*. Disponível em [Guitarra de Coimbra V](#)

**UNESCO** - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Disponível em [UNESCO Digital library\\_Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial](#)

**PACHECO, N.** Rui Fernandes: “A VA ainda tem muito para dar à música”. In *Público*. 15 de junho de 2022. Disponível em [Público-Ípsilon Cultura](#)

**SARMENTO, S.** Retirado em 2023 de [Efeméride de 04 de abril de 1716](#)

**TRINDADE, M.** (2011). *Normas de Inventário – Instrumentos Musicais*. Instituto dos Museus e da Conservação, IP. Disponível em [Ibermuseos.org](#)