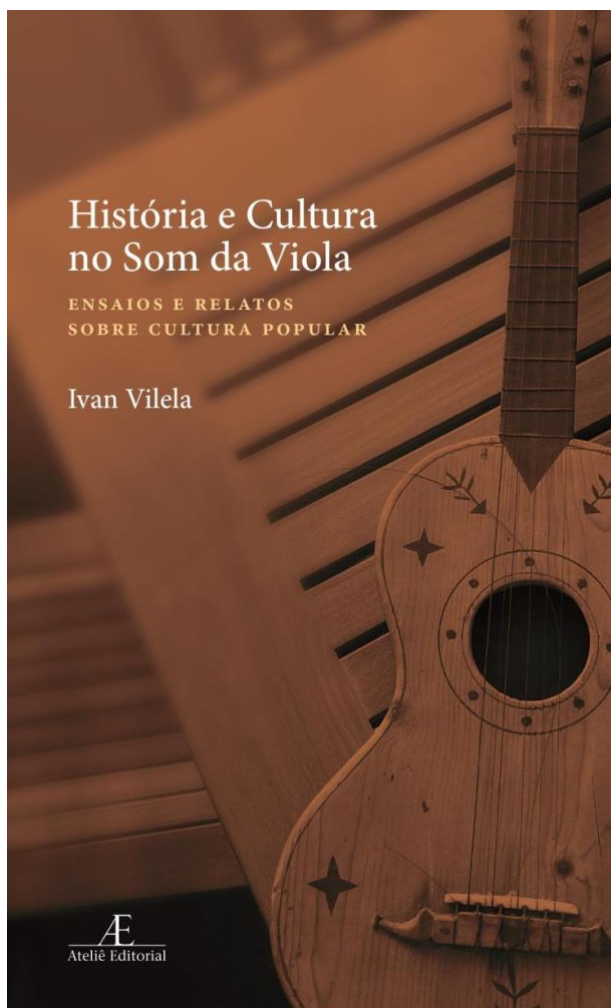




Fernando Elías Llanos
Programa de Pós Graduação em Música
Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás, Goiânia (Brasil)
<https://orcid.org/0000-0003-2180-4254>
fernandollanos@ufg.br

Ivan Vilela. 2025. *História e cultura no som da viola: ensaios e relatos sobre cultura popular*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2.^a edição



<https://ateliê.com.br/produto/historia-e-cultura-no-som-da-viola-2a-ed/>¹

1



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

La literatura académica dedicada exclusivamente a la organología es, en la actualidad, relativamente escasa, y no son frecuentes los esfuerzos por articular enfoques interdisciplinarios que integren perspectivas culturales, históricas y sociales. Además, muchos de los estudios de mayor difusión internacional se publican en inglés, lo que puede dificultar la visibilidad de las investigaciones en español o portugués, así como la incorporación de particularidades locales. Esto sugiere que aún existe un importante potencial de desarrollo en esta área, tanto en la consolidación de estudios especializados como en la integración de enfoques que permitan una comprensión más rica y contextualizada de los instrumentos musicales en nuestra región. En este contexto, la publicación del libro que reseñamos resulta especialmente bienvenida.

Podemos comenzar señalando que las credenciales de Ivan Vilela dan cuenta de su vasta trayectoria como compositor, arreglista, investigador y profesor especializado en música popular brasileña. Su formación académica incluye una licenciatura y una maestría en Composición Musical por la Universidad de Campinas, así como un doctorado en Psicología Social por la Universidad de São Paulo, donde se desempeña como docente de la Escuela de Comunicación y Artes. Con más de veinte discos grabados, Vilela difunde la tradición de la viola² *caipira*³ en escenarios nacionales e internacionales. En 2005 fue pionero al instituir el primer curso de enseñanza superior dedicado a este instrumento en Brasil.

En esta ocasión, al profundizar en la historia social de la música caipira, labor que inició en su primer libro (Vilela 2013), el autor presenta la viola como un aglutinador de sentidos socioculturales y como un agente que articula relaciones de poder. En *História e cultura no som da viola* se aprecia la trayectoria histórica, cultural y musical de la viola en Brasil y Portugal mediante ensayos y relatos que combinan vivencias y análisis académico sobre las tradiciones orales y populares asociadas a este emblemático instrumento. Además, el libro ofrece una mirada crítica sobre la marginación de la cultura popular y propone integrar prácticas tradicionales en el ámbito educativo, reafirmando así la diversidad cultural.

El libro está estructurado en tres partes: “Ensayos”, “Relatos” y “Conferencia”. La primera reúne tres ensayos. El primero, “Viola: uma história sonora do povo”, se adentra en la construcción de la viola como testigo y portavoz de la cultura popular. Allí el autor critica las metodologías académicas basadas exclusivamente en fuentes escritas, pues limitan la comprensión de prácticas que, por esencia, son orales, vivenciales y profundamente ligadas al sentir colectivo. En este capítulo se argumenta que la historia de la viola no puede apoyarse solo en documentos o partituras, sino que debe reconocer su dimensión aural y su presencia en las calles, en las festividades y en la vida cotidiana de las comunidades.

² Cordófono compuesto de cuerpo sólido y caja de resonancia tallada en madera, que se clasifica como 321.322-6 (guitarra de cuerdas paralelas con cuerdas dobles) según la clasificación Sachs-Hornbostel. Tiene cinco órdenes de cuerdas metálicas dobles (diez cuerdas en total) afinadas según patrones tradicionales (como C-G-C-G-C o D-F#-A-D-F#) que suelen transmitirse de forma oral. El diapason, sin trastes móviles, se extiende sobre un mástil de madera dura y finaliza en una pala labrada donde se alojan clavijas de afinación de fricción o mecánicas. Su caja de resonancia trapezoidal, a menudo decorada con rosáceas perforadas, amplifica el sonido generado por el rasgueo y el dedillado, lo que permite tanto funciones armónicas de acompañamiento como virtuosismo melódico.

³ Definir caipira resulta una tarea compleja, pues no basta traducirlo como campesino(a), rústico(a), aldeano(a) o pueblerino(a). Una persona caipira, una música caipira, una comida caipira o una danza caipira remiten a un complejo cultural mayor, irreducible a cualquiera de esas equivalencias lingüísticas. Una alternativa podría ser buscar adjetivos culturalmente similares en otros países de la región, como guajiro (Cuba), jíbaro (Puerto Rico), huaso (Chile) o gaucho (Argentina, Uruguay y sur de Brasil), por citar algunos.

El texto se apoya en la noción de “cambiar las lentes” para observar las culturas populares desde su propia lógica, sin la mediación de un discurso erudito que, a menudo, impone cánones ajenos a la realidad vivida. La viola se presenta como un instrumento que, desde su origen en Portugal y su traslado al Brasil colonial, ha acompañado a comunidades desposeídas y marginadas, sirviendo para transmitir saberes, costumbres y formas de resistencia cultural. El autor destaca que su uso, a lo largo de los siglos, permitió tender un puente entre lo tradicional y lo contemporáneo, dando lugar a una diversidad sonora que contradice la rigidez de las categorías impuestas por la academia. Asimismo, reflexiona sobre la necesidad de rescatar la oralidad como fuente de conocimiento y enfatiza que la experiencia del sonido, el tacto y la corporalidad son elementos insustituibles para comprender el valor social y estético de la viola. Este primer ensayo denuncia el olvido y la invisibilización de prácticas populares que contribuyeron a configurar una identidad cultural genuina, enfrentando una visión eurocéntrica que privilegia lo escrito y lo “civilizado”. Es, en suma, una invitación a repensar las metodologías de investigación y a adoptar un enfoque integral en el que la escucha, la vivencia y la experiencia sensorial se reconozcan como ejes fundamentales para entender la historia y la evolución de este instrumento.

El segundo ensayo, “Vargas, Salazar e o destino das violas”, se centra en la intersección entre política y cultura, y analiza cómo los regímenes autoritarios — representados en Brasil por Getúlio Vargas (1930-1945) y en Portugal por António de Oliveira Salazar (1933-1974)— marcaron el devenir y la representación de la viola. En él se examina la influencia de las políticas estatales en la configuración de una identidad musical que, en muchos casos, fue manipulada o reducida a estereotipos con fines ideológicos. Por un lado, el régimen de Vargas, con su énfasis en la modernización y la centralización cultural, promovió la imagen de la samba como símbolo nacional, política que contribuyó a marginar las tradiciones campesinas y a invisibilizar una parte fundamental del acervo musical brasileño. Por otro, en Portugal, el régimen de Salazar adoptó medidas para institucionalizar ciertos aspectos de la cultura tradicional con el fin de afianzar una identidad nacional homogénea a partir de manifestaciones folclóricas en las que la viola desempeñaba un papel destacado. Sin embargo, este proceso no estuvo exento de tensiones, ya que la politización de la cultura también implicó cierta estandarización y limitación de la espontaneidad y la diversidad propias de las prácticas musicales populares.

El texto destaca cómo ambas dictaduras, a pesar de sus diferencias, ejercieron formas de control con consecuencias directas sobre el destino de las violas, al definir quiénes podían ser considerados portadores legítimos de la tradición y qué manifestaciones serían relegadas a la marginalidad. Asimismo, el ensayo invita a reflexionar sobre el papel del Estado en la promoción y preservación de las culturas tradicionales, y aboga por una perspectiva crítica que valore la diversidad y el carácter dinámico de las expresiones populares.

Cerrando este cuerpo de ensayos, en “A cultura como boi de guia” el autor se sumerge en una reflexión sobre la cultura como fuerza orientadora, comparándola metafóricamente con un animal guía que conduce a las comunidades en su camino. Se enfatiza la idea de que la cultura popular no es solo un vestigio del pasado, sino un elemento dinámico y constitutivo de la identidad colectiva, capaz de generar sentido, resistencia y transformación social. Al mismo tiempo, el autor considera que las prácticas culturales —desde la música hasta los rituales cotidianos— actúan como un compás que orienta las formas de vida de los sectores populares y ofrece alternativas frente a los modelos hegemónicos impuestos por las estructuras de poder.

El ensayo también critica la tendencia de los discursos oficiales a menospreciar o banalizar las expresiones culturales populares, tradicionalmente relegadas a las categorías de “informalidad” o “subalternidad”. Esta visión resulta insuficiente para comprender la complejidad y el poder transformador de la cultura en su dimensión más profunda, ya que ignora la riqueza de las prácticas vividas y el potencial creativo de los pueblos. Al mismo tiempo, se exalta la capacidad de la cultura popular para resistir y reinventarse ante los embates de la modernidad, reafirmando su papel como eje central en la configuración del devenir social y estético de una nación.

Por otro lado, el capítulo “Relatos”, dividido en dos secciones, ofrece una exposición detallada de la experiencia de Vilela como miembro del proyecto “AtlaS – Atlântico Sensível”, iniciativa en la que también participaron investigadores de diversas universidades portuguesas y que articuló la transición desde la práctica interpretativa de la viola hacia la construcción de un conocimiento teórico propio. En la primera sección, “Da Prática, a Teoria”, el autor narra sus inicios y describe el proceso de aprendizaje que emerge del acto de tocar, poniendo en evidencia que la práctica musical —encarnada en la interacción directa con el instrumento y en la transmisión oral de saberes— constituye la base para desarrollar una reflexión teórica que desafía los cánones académicos tradicionales. La narración del capítulo, en buena parte escrita en primera persona, destaca cómo el compromiso corporal, la sensibilidad y la adaptación a las particularidades sonoras de la viola generan una epistemología propia, en la que la experiencia se convierte en fuente legítima de conocimiento y en elemento central para comprender las prácticas musicales populares.

Luego, en la sección “A Técnica das Dez Cordas”, se profundiza en las dificultades y las innovaciones técnicas surgidas a partir de los retos inherentes al instrumento. El autor describe detalladamente la necesidad de modificar la forma de tocar ante la proximidad de las cuerdas —configuración que demanda precisión y control motor excepcionales—, lo que lo llevó a adoptar nuevas estrategias interpretativas y a buscar soluciones que integran técnica y expresividad. En conjunto, este relato cuestiona la hegemonía del saber académico tradicional, aboga por integrar las experiencias sensoriales y emocionales en el discurso teórico y propone reevaluar los procesos de enseñanza y aprendizaje musical de la viola.

Finalmente, el capítulo-conferencia “Por que a Minha Música não Entra no Repertório?” se presenta como un espacio de reflexión crítica sobre las dinámicas de exclusión y canonización en el ámbito musical institucional. Durante esta exposición, el autor analiza los mecanismos pedagógicos y culturales que han determinado la marginación de las expresiones musicales populares, especialmente aquellas arraigadas en la oralidad y en prácticas no escritas, en contraste con la música clásica eurocéntrica que predomina en los currículos académicos. Desde una perspectiva historiográfica y etnomusicológica, cuestiona cómo la imposición de cánones formales y la persistencia de la partitura han contribuido a invisibilizar el saber musical adquirido mediante la experiencia y la práctica cotidiana. En este sentido, argumenta que el énfasis en la lectura y la notación musical ha relegado a un segundo plano las dimensiones rítmicas, sensoriales e improvisatorias propias de la música popular. Así, el autor propone una reconfiguración curricular que integre el aprendizaje basado en la escucha y en la experiencia directa, reconociendo la validez de prácticas musicales que emergen de contextos populares y que, pese a no estar mediadas por la escritura, contienen un acervo simbólico y estético de enorme riqueza.

El texto también aborda enfoques metodológicos interdisciplinarios, combinando estrategias cualitativas, etnográficas e históricas. Por ejemplo, se incluyen casos de observación participante, como la inmersión de Vilela en comunidades de músicos de

viola de Brasil y Portugal —visible en su colaboración con músicos portugueses a través del proyecto *AtlaS-Atlântico Sensível*—, y entrevistas en profundidad con músicos de viola de diversas regiones de Portugal, donde se recopilan testimonios sobre tradiciones, técnicas y percepciones del instrumento. También incorpora etnografía digital, como la creación de un foro virtual para fomentar el intercambio de conocimientos y resolver disputas entre violeros; cartografía, mediante antologías musicales que trazan un mapa sonoro de las prácticas de la viola en diferentes regiones; y autoetnografía, al incluir reflexiones personales sobre su trayectoria como músico e investigador, tanto en la academia como en la práctica musical. Mención aparte merece, sin duda, la experiencia bimusical de Vilela —parafraseando el concepto de Mantle Hood y la centralidad de entender la performance como metodología (Castro, 2016)—, cuando propuso y supervisó la creación de un nuevo modelo de viola denominado “viola braguesa *acaipirada*”, una fusión entre las características de la viola braguesa portuguesa y los avances organológicos desarrollados en las violas brasileñas⁴.

Otro aspecto que el libro explora en diversos pasajes es la relación, los intercambios y las transformaciones mutuas entre la viola y el violão. Esto aparece, por ejemplo, en la tesis de la sustitución de la viola por el violão en el ámbito urbano (p. 83), donde se explica cómo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el violão fue asimilado por la sociedad carioca y desplazó a la viola hacia un espacio más regional y rural. También se aborda la llegada del violão a Brasil como “guitarra francesa” en el siglo XIX (p. 63), un instrumento con cuerdas simples en lugar de dobles, de mayor tesitura y que ya contaba con literatura musical procedente de compositores del periodo romántico, así como las transformaciones organológicas influenciadas por el violão moderno (p. 97). Finalmente, Vilela relata su experiencia personal de transición del violão a la viola en la década de 1990 (pp. 175-178), destaca las diferencias en la disposición de las cuerdas —cinco pares en la viola frente a seis cuerdas simples en el violão— y subraya la necesidad de una técnica distinta. En palabras del autor, el violão favorece acordes verticales, mientras que la viola requiere una aproximación más horizontal y contrapuntística, en línea con las prácticas musicales del Renacimiento y el Barroco.

Con prólogo de José Roberto Zan y epílogo de Álvaro Silveira Faleiros, el libro de Vilela critica la exclusión de los saberes populares y señala cómo las estructuras culturales hegemónicas han favorecido la tradición escrita y erudita en detrimento de la oralidad. Esto evidencia una perspectiva dicotómica que divide el campo entre dominantes y dominados, al mostrar cómo las relaciones de poder configuraron la producción y la valoración del conocimiento musical. Sin embargo, lejos de ser una simplificación arbitraria, esta aproximación busca visibilizar las asimetrías históricas y epistemológicas que marginaron prácticas culturales fundamentales, al tiempo que reconoce la complejidad de estos procesos.

Por lo demás, las historias de la viola brasileña parecen guardar muchos puntos en común con las de la vihuela mexicana, el charango andino o el cuatro de países como Venezuela y Puerto Rico. Si tenemos en cuenta la necesidad de nuevas contribuciones que actualicen los debates del área y se adapten a las apropiaciones contemporáneas de las prácticas musicales, la obra demuestra la viabilidad de nuevos caminos metodológicos para el estudio de los instrumentos musicales en América Latina y el Caribe, pese a los

⁴ Vilela identificó que la viola braguesa presentaba limitaciones organológicas debido al proceso de “musealización” impuesto por la apropiación del folclore durante el régimen de Salazar, lo que restringía sus posibilidades performativas. Motivada por el éxito del experimento, la fábrica portuguesa responsable de los trabajos de lutería decidió aplicar las mismas innovaciones a los otros modelos de viola portuguesa (viola toeira, viola campaniça, viola beiroa, viola amarantina, viola de arame y viola da terra).

límites inherentes a su circulación editorial: está escrita originalmente en portugués y no cuenta, por ahora, con una traducción prevista al español.

Referencias

- Vilela, Ivan. 2013. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP.
- Castro, R. M. V. de. 2016. "Performance and Autoethnography in Historical Ethnomusicology: Differentiating the Viola and the Violão." *Per Musi*, 34: 35-61. <https://doi.org/10.1590/permusi20163402>.