

José Bettencourt da Câmara

O essencial sobre
A MÚSICA TRADICIONAL
PORTUGUESA

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

José Bettencourt da Câmara

O essencial sobre
A MÚSICA TRADICIONAL
PORTUGUESA

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

I — DESCOBERTA

Em cada disciplina do conhecimento a consideração do próprio processo que levou à descoberta de uma parte do real é útil, a vários títulos: ressalta assim, na sua intrínseca contingência, a historicidade do acto de conhecer; por outro lado, informados acerca das questões debatidas e das posições que se defrontaram no decurso do desenvolvimento desse domínio do saber, escaparemos mais facilmente, porventura, à estreiteza dos que com as razões de um único ponto de vista se contentam. Toda a ciência — também a que se ocupa da música tradicional — tem a sua história, sendo óbvias as vantagens em conhecê-la.

A música tradicional portuguesa é parte integrante dum todo, que, sem detrimento da sua complexidade, podemos designar como o sistema da cultura do povo português. Ligada à culinária, à indumentária, à linguagem, à mentalidade popular, esta característica de elemento dum sistema constitui um dos seus aspectos importantes a reter, dada a necessidade de considerarmos, de pelo menos supormos, o contexto, o todo, para entendermos a parte que lhe pertence. Ora, quando cotejamos a história da investigação dos vários domínios da cultura popular portuguesa, verificamos que a música não foi dos que conheceram desenvolvimento mais precoce.

Desde uma primeira geração romântica que a literatura popular portuguesa, para referir um dos domínios de expressão a que a música está mais nitidamente associada, vem suscitando interesse: Almeida Garrett ocupou-se do romanceiro, acção que encontrou continuadores em Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos e outros mais recentes; também o cancionero, na sua dimensão literária, motivou alguns investigadores. Mas, apesar de Garrett já aludir, com sensibilidade, às melodias de romances¹, só mais tarde a música tradicional portuguesa logrou colher a atenção de alguns curiosos.

Posteriormente, Rodney Gallop, contrapondo o avanço de Espanha, nesta matéria, à situação portuguesa, escreverá: «Similarmente, que tesouros possuiríamos hoje em Portugal, se Garrett e Braga tivessem anotado as melodias dos romances cuja letra curiosamente registaram!»² Encontram-se as razões do facto, em parte, no atraso do desenvolvimento dos estudos musicológicos em Portugal, na contumaz ausência de formação humanística no músico português, razões a que deverá acrescentar-se, talvez, a das dificuldades inerentes ao objecto em estudo, de notação de melodias e ritmos por vezes complexos.

Compreende-se que à constatação do tardio arranque da investigação etnomusicológica portuguesa costume seguir-se, no discurso corrente nestas circunstâncias, um ror de lamentações, invocando-se geralmente a natureza da expressão musical, facto agravado por se tratar aqui de música não escrita, assim submetida ao perigo de contágios e deturpações. Se nas primeiras décadas do sé-

culo xx era a influência «dos banalíssimos ritornelos da Revista lisboeta, das ineptas coplas da Opereta cediça, da remoída variação de todo o fadário português»³ que, como dizia um Francisco de Lacerda, devia temer-se, é a rádio que a partir dos últimos anos da década de 30 geralmente se aponta como inimiga das tradições musicais do povo português.

De qualquer modo, ao romantismo devemos as concepções que levam à valorização e ao estudo da música tradicional. Antes, sempre o povo fizera música, a sua música, mas os estratos «superiores» da sociedade, os músicos profissionais que os serviam, mal reparavam nela, dificilmente concedendo o estatuto de arte a tais formas de expressão. Até ao século xviii, *grosso modo*, a música tradicional cumpria para o povo as funções que o levavam a fazê-la, sem suscitar particular interesse em elementos letrados, exteriores à classe popular. A revolução romântica ganha a sua verdadeira amplitude quando referida à situação que a precedeu.

À medida que nos aproximamos do século xix e nele penetramos, sinais de interesse pelas práticas musicais das camadas populares surgem nos escritos dos intelectuais europeus. Por dois aspectos, naturalmente interdependentes, a canção popular seduz o homem romântico: pela antiguidade nela pressuposta e pelo seu casticismo, ou seja, numa formulação globalizante, enquanto expressão duma identidade nacional.

De algum modo filho do romantismo, ou a ele articulado, o nacionalismo prolongar-se-á até além do sé-

culo XIX, assumindo expressões sociais, políticas e culturais. No plano cultural, no dos estudos musicológicos também, ele não é alheio aos progressos que a partir das últimas décadas daquele século se verificam na investigação da música tradicional. Esta, expressão da idiosincrasia do povo, pode representar a própria Nação, nas raízes que mais fundo mergulham no tempo. Vistos como testemunho de remotas épocas, os cantos populares correspondem às necessidades do fervor nacionalista, associado ao gosto pela história, à veneração do passado colectivo.

É assim que o romantismo — que poderíamos considerar como o primeiro movimento cultural contemporâneo — descobre e impõe o gosto pela música tradicional, o que não se opera sem resistências. Mais tarde, não faltará quem ainda ache essa forma de expressão destituída de interesse artístico. Já às portas da revolução que no dealbar do século XX origina a arte moderna, e se traduz na definitiva ultrapassagem de paradigmas estéticos académicos, é a arte popular vista por muitos como mera degradação, na melhor das hipóteses, como resultado de tosa capacidade de imitação da arte culta.

O romantismo introduzira a semente na terra, mas é efectivamente a modernidade estética que, de algum modo, lhe vem colher os frutos, banindo um normativismo secular que marcou a evolução da chamada arte ocidental. À aceitação como arte dos produtos de outros contextos civilizacionais que não o ocidental — e dentro deste, mais particularmente, a tirânica tradição clássica — vem juntar-

-se a da arte popular (como ainda as formas de expressão artística das crianças e dos alienados).

Gonçalo Sampaio aludiu, a propósito dos corais polifónicos das maçadeiras do Minho, aos entraves que foi necessário vencer para ultrapassar o prejuízo de que só a arte culta vale enquanto tal, sendo por conseguinte a arte popular, marcada por outros critérios, mais ou menos desprovida de valor estético: «O cultismo musical apoda de 'música bárbara' as formas de composição que, como esta, apresentam as vozes em movimento paralelo, com sucessão de quintas; mas as mulheres do Minho executam-nas com tal sucesso que só os obcecados pelos preconceitos escolásticos — já hoje incompreensíveis — é que poderão deixar de lhes reconhecer uma real beleza.»⁴

Sem detrimento de relatos, impressões, que em publicações mais antigas possamos recortar, apenas na segunda metade do século XIX parecem começar a surgir os primeiros frutos, a nível editorial, do interesse, que se vinha afirmando, pela música tradicional portuguesa. O livro *Músicas e Cantigas Populares Coligidas da Tradição*, de Adelino das Neves e Melo, vem a lume em 1872; é possível, contudo, que uma busca aturada revele alguma obra anterior relativa ao assunto. As publicações periódicas regionais das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX guardam textos sobre música tradicional portuguesa que, embora de cunho mais ou menos literário, será útil o investigador compulsar. Lembramos, a título de exemplo, os vários artigos sobre história da música em Portugal e sobre música tradicional madeirense da autoria do aristocrata

russo Platão de Vaksel, por razões valetudinárias aportado à ilha da Madeira em 1861, artigos que não receberam ainda a atenção que decerto merecem.

Por esta altura, o músico César das Neves é por Teófilo Braga induzido à recolha de canções tradicionais, que, de colaboração com o jornalista Gualdino de Campos, publica em fascículos a partir de 1893, sob o título de *Cancioneiro de Músicas Populares*. Reunindo espécimes tradicionais a outros já de proveniência escrita, a colectânea compreende ao todo cerca de seis centenas de títulos, apresentados com acompanhamento pianístico.

Ao mesmo tempo que esta obra de âmbito geográfico nacional, começam a surgir recolhas e estudos circunscritos a algumas regiões do País. É o caso de *Danças Populares do Baixo Alentejo e Modas — Estribilhos Alentejanos*, de M. Dias Nunes (1891), além de um *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*, coligido por Francisco Xavier de Ataíde Oliveira (1905). Pronto para publicação desde 1891, só em 1896 é editado, com um estudo introdutório de José Leite de Vasconcelos, o volume *Canções Populares da Beira*, de Pedro Fernandes Tomás, professor na Escola Industrial da Figueira da Foz (e neto duma das figuras da revolução liberal de 1820, Manuel Fernandes Tomás). Publicará este autor, mais tarde, duas outras colectâneas, ambas prefaciadas por António Arroio: *Velhas Canções e Romances Populares* (1913) e *Cantares do Povo* (1919).

No prefácio da primeira edição das *Canções Populares da Beira*, dá o responsável pela recolha conta do

cuidado que, em seu entender, deveria merecer a preservação da música tradicional portuguesa: «A facilidade de comunicações que actualmente põe em contacto directo a população das aldeias com as cidades, a emigração crescente para os centros populosos tem influído numa maneira desastrosa nas canções do nosso povo, que vai abandonando as formosas e singelas cantigas tradicionais, e as suas características danças tão variadas e originais, trocando-as pelas pretensiosas danças de sala, ou pelos 'motivos' mais ou menos deturpados da 'opéreta' em voga, pelo 'fado' transportado das vielas escuras das cidades para os campos e para as aldeias, com a substituição da antiga 'viola de arame' pela moderna guitarra [...]» Nessa primeira edição das *Canções Populares da Beira* são os espécimes apresentados com acompanhamento pianístico, omitido na segunda (1923), em cujo prefácio se justifica: «Nesta edição suprimimos os acompanhamentos de piano, que figuram na primeira, reproduzindo-se as melodias tais quais o povo as canta em toda a sua simplicidade, a exemplo do que já fizemos nas duas colecções *Velhas Canções e Romanças Populares e Cantares do Povo*.»

Outro dos pioneiros da recolha e — salvaguardados os limites inerentes à ausência, no caso, de sólida preparação musical — também do estudo da música tradicional portuguesa é o botânico Gonçalo Sampaio (1865-1937), a quem, ao lado de notável obra de investigador no domínio da sua formação, deve a etnomusicologia portuguesa apreciável contributo, relativo à província do

Minho. A sua publicação mais relevante — que na segunda edição, póstuma (1944), é precedida dumha colecção de textos antes publicados como artigos — tem o título de *Cancioneiro Minhoto*. Aqui se transcrevem, segundo as designações dos vários capítulos, «Modas de terno», «Modas de romaria», «Cantos coreográficos», «Cantos de velhos romances», «Toadas» («Dos cegos», «De embalo», «Dos pedintes», «Dos Reis», «De aboiar», «De abaular») e «Música religiosa».

Referimos já, também, a atenção que a música tradicional mereceu a um dos grandes músicos da história cultural portuguesa: Francisco de Lacerda (1869-1934). Director de orquestra e compositor, desde cedo a etnografia musical lhe interessa especialmente. Em Paris, a partir de 1895, segue neste domínio a lição de Charles Bordes e, com o apoio de Bourgoult-Ducoudray, concebe, entre outros projectos que ao longo da vida não chegará a levar a cabo, uma Associação Internacional de Folcloristas. Alguns anos depois encontra, junto de seu amigo Claude Debussy, estímulo para a publicação dumha obra (não sabemos se apenas com recolhas que efectuará em 1899-1900 nos Açores, onde nascera, se também com espécimes de Portugal continental) que intitularia *Cantos de Um Pequeno Povo Esquecido*.

Residindo de novo nos Açores entre 1913 e 1921, não chega a atender ao repto de outro conterrâneo ilustre, Luís Ribeiro — a quem a canção popular açoriana mereceu alguns textos breves⁵ —, para lançar mãos à recolha sistemática e ao estudo da música tradicional do arquipé-

lago ⁶. Só nos últimos anos de vida, depois de algum trabalho de campo na Madeira ⁷, no Minho, Estremadura e Algarve, reúne material para o seu *Cancioneiro Musical Português*, que na sua maior parte deixou inédito ⁸.

Francisco de Lacerda realiza o perfil, dominante, ou senão frequente, no seu tempo, do criador de vasta formação musical que se deixa fascinar pelos valores da música tradicional, particularmente a do povo a que pertence, fascínio que marca a própria obra do compositor, num último período de vida sobretudo. Veremos que na história da música portuguesa do século xx esse perfil se prolonga numa geração posterior de criadores, integrando nomes como o de Fernando Lopes Graça, ou mesmo os de Cláudio Carneiro, Armando José Fernandes e outros, que, levados pela preocupação de à sua obra conferirem cunho nacional, se interessam pela música tradicional portuguesa, em que efectivamente se inspiram.

Temos notícia de contactos pessoais entre Francisco de Lacerda e a figura a que de seguida faremos referência, contactos motivados por comum interesse no folclore musical português ⁹. O diplomata inglês Rodney Alexander Gallop vem, aliás, integrar a galeria de estrangeiros que, desde Platão de Vaksel, se ocuparam da nossa música tradicional ¹⁰.

Gallop permaneceu em Portugal cerca de três anos, procedendo a recolhas no início da década de 30. Nelas tem origem o ensaio *Portugal — A book of folkways* (Universidade de Cambridge, 1936) e a colectânea *Cantares do Povo Português* (Instituto de Alta Cultura, Lis-

boa, 1937), de cuja tradução se encarregara António Emílio de Campos.

A obra de Gallop — que deu a conhecer os Pauliteiros de Miranda ao Albert Hall e, também em Londres, pronunciou uma conferência intitulada «The development of folk-song in Portugal and the Basque Country» — permanece um contributo estimável para o conhecimento do nosso património musical. Pela sua qualidade de estrangeiro culto, pelo conhecimento que detinha da música tradicional de outras regiões europeias, dispunha o diplomata duma perspectiva particularmente segura, o que justifica o apreço que granjeou junto de um Francisco de Lacerda ou os termos em que se lhe refere ainda Fernando Lopes Graça.

Outro estrangeiro que pela mesma altura levou a cabo trabalho de campo em Portugal é Kurt Schindler. Professor na Universidade de Colúmbia (Nova Iorque), percorreu Trás-os-Montes em 1932, crê-se que orientado por Raul Teixeira, ao tempo director da Biblioteca do Museu Regional de Bragança (Abade de Baçal). Ali registou, entre outros espécimes, *llaços* dos Pauliteiros em Sércio e Encomendações das Almas em Tuiselo, mas o seu livro, *Folk music and poetry from Spain and Portugal* (1941), respeitando minoritariamente à música tradicional portuguesa, não foi vertido e publicado em português.

Alguns dos *llaços* dos Pauliteiros transmontanos primeiro fixados por Kurt Schindler foram também recolhidos em 1938 por Serrano Baptista, que contingências profissionais haviam feito chefe da secretaria da comarca

de Miranda do Douro. Além de um primeiro capítulo que reúne trechos dos Pauliteiros, o *Cancioneiro Tradicional Mirandês*, de Serrano Baptista, inclui outros intitulados «Romanceiro», «Religiosas», «Coreográficas» e «Vária». Deixado inédito pelo autor, só recentemente veio a público ¹¹, ao contrário do que acontecera com um anterior *Romanceiro e Cancioneiro Popular da Minha Terra*, editado em 1921 e incidindo sobre a Beira Baixa.

Ao longo da primeira metade do século xx, mais precisamente até finais da década de 50, assistiremos em Portugal a um incremento significativo no que concerne à publicação de recolhas de música tradicional, convenientemente ordenadas segundo zonas circunscritas do País, o que nos permite, seguidamente, organizar a nossa exposição de acordo com esse mesmo critério.

Trás-os-Montes, que já colhera a atenção de Kurt Schindler, Serrano Baptista e mesmo Rodney Gallop, continuará a fornecer matéria-prima a outros investigadores: o P.^e Firmino Martins publica o primeiro e segundo volumes do seu *Folclore do Concelho de Vinhais* em 1928 e 1938, respectivamente, e Virgílio Pereira, os *Corais Mirandeses* em 1959. Margot Dias, consorciada com o antropólogo Jorge Dias, cujas monografias *Vilareinho da Furna — Uma Aldeia Comunitária* (1948) e *Rio de Onor — Comunitarismo Agro-Pastoril* (1953) se tornariam obras de referência da etnografia portuguesa, colabora em ambas, organizando as colectâneas musicais relativas às localidades em estudo ¹². Mais recentemente — e como que a atestar que a capacidade de so-

brevivência da herança musical do povo português é maior do que nos achamos predispostos a supor —, a etnomusicóloga francesa Anne Cauffriez, que também levou a cabo trabalho de campo na ilha de Porto Santo, logrou colher ainda, em Trás-os-Montes, matéria-prima para dois volumes recentemente editados em França¹³.

No âmbito do Douro Litoral, o *Cancioneiro de Monte Córdova*, da responsabilidade de Alexandre de Lima Carneiro, vem a lume em 1958. Virgílio Pereira, que acabamos de referir pela sua incursão em terras mirandesas, ficará ligado sobretudo ao estudo do património desta província: em 1950 publica, de parceria com Rebelo Bonito, o *Cancioneiro de Cinfães*, em 1957, o *Cancioneiro de Resende* e, em 1959, o *Cancioneiro de Arouca*. Com *Corais Geresianos*, publicados em 1957, o labor de Virgílio Pereira estende-se ao Minho, região que, como dissemos, encontrara o seu pioneiro em Gonçalo Sampaio. Devem Virgílio Pereira e Rebelo Bonito ser considerados dois dos mais esforçados paladinos da causa da música tradicional portuguesa. Ao primeiro, além da colaboração nas recolhas referidas, ficámos devendo reflexão consubstanciada em artigos dispersos por publicações periódicas várias.

Para a Beira Alta, recenseamos, de Jaime Ferreira Pinto, *Alegrias Populares — Cancioneiro Folclórico do Concelho de Seia*, e para a Beira Baixa, depois do livro já referido de Serrano Baptista, *Cantares de Malpica*, de Diogo Correia, e *Etnografia da Beira*, de Jaime Lopes Dias, além dos artigos publicados na revista *Ocidente*

(n.ºs 7 a 11, 1938/1939) por António Joyce, a partir de recolhas efectuadas em Paul e Monsanto.

Sem detrimento de contributos mais recentes, como o de João Ranita da Nazaré e o de um pioneiro como Dias Nunes, a quem já aludimos, ao património musical alentejano ficou ligado o nome de um investigador que lhe consagrou grande parte do labor de uma vida: o P.º António Alfaiate Marvão. *Corais Majestosos, Coreográficos e Religiosos do Baixo Alentejo* surge em 1955, reunindo textos antes publicados avulsamente, dos quais alguns remontam à década de 20. Seguir-se-ão *O Alentejo Canta* (1956), *O Folclore Musical do Baixo Alentejo nos Ciclos Litúrgicos da Igreja* (1965), *Fisionomia do Cante Alentejano* (1970) e *O Cante Alentejano* (1995). Mais do que pelo estudo e propostas interpretativas que contém, é sobretudo pela fixação do canto tradicional alentejano que devemos reter a obra de António Marvão¹⁴.

A Madeira e os Açores não ficaram de fora deste movimento que, graças a alguns investigadores locais, mais ou menos preparados para as funções que se propuseram, elegeram a região natal como espaço das suas pesquisas. Para o primeiro arquipélago, por onde, como referimos, estanciara no século XIX Platão de Vaksel, deve citar-se primeiro o contributo do folclorista local Carlos M. Santos, que em 1937 publica *Tocares e Cantares da Ilha* e, em 1942, *Trovas e Bailados da Ilha*. Obras de índole geral como o *Elucidário Madeirense*, do P.º Fernando Azevedo da Silva, *Ilhas de Zargo*, do P.º Eduardo C. N. Pereira (1939), e *Ilha da Madei-*

ra — *Folclore Madeirense*, de Eduardo Antonino Pestana (1965), ou ainda alguns escritos do visconde de Porto da Cruz¹⁵, serão também consultados com proveito, na busca de informação sobre o património musical do povo madeirense. Mais recentemente, António Aragão e Artur Andrade levaram a cabo, em muitas localidades da Madeira, recolhas fonográficas hoje disponíveis em disco.

Quanto ao arquipélago açoriano, as propostas de recolha e estudo da sua música tradicional remontam pelo menos ao início da década de 20, como dissemos, sem que possa afirmar-se que até hoje, de modo exaustivo, tenham sido efectivadas. Circunscritos a uma ilha ou a grupos de ilhas, alguns contributos não deixaram de verificar-se. Além dos textos devidos ao etnógrafo e músico amador Luís Ribeiro¹⁶, aduzimos *Cantares Açorianos*¹⁷, do P.^e José Luís de Fraga, e *Bailhos, Rodas e Cantorias*, de Júlio Andrade (1960), antes das recolhas fonográficas de Artur Santos, a que adiante, noutro contexto, aludiremos, e dos estudos do autor destas linhas.

Todas as recolhas e ensaios que até aqui referimos concernem, pela metodologia e meios utilizados, ao que na história dos estudos etnomusicológicos portugueses poderíamos designar como período do lápis e do papel, caracterizado, nas palavras de Fernando Lopes Graça, pelo «velho método da anotação de ouvido»¹⁸. A divulgação do fonógrafo veio determinar o início de outro período, marcado pela *reprodução* em princípio exacta, ou pelo menos adequada, do objecto em estudo, já não mediatizado por uma *representação* musical escrita.

É o que o mesmo Lopes Graça designou de «recolha mecânica»¹⁹ da música tradicional.

No «Estudo crítico» que precede a colectânea *Cantares do Povo Português*, redigido por meados da década de 30, Rodney Gallop lamenta a inexistência em Portugal de recolhas fonográficas de música tradicional, que no caso de algumas zonas da Europa remontavam ao princípio do século. Na extensa «Introdução» às *Velhas Canções e Romanças Populares*, de Pedro Fernandes Tomás (1913), António Arroio dissera haver já procedido a gravações de música tradicional portuguesa, certamente irrecuperáveis hoje em dia, e quando da sua permanência em Trás-os-Montes, em 1932, também Kurt Schindler terá utilizado o fonógrafo.

Tanto quanto sabemos, as mais antigas gravações sonoras de música tradicional portuguesa que pelo menos em parte subsistem, além das de Kurt Schindler eventualmente²⁰, resultam da pesquisa em 1940 cometida a Armando Leça pela Comissão Executiva dos Centenários e efectuada com registo de som da Emissora Nacional, pesquisa que se saldou na recolha de centenas de espécimes. Recuperado pela edição moderna, que se impõe, destes documentos, ou de parte representativa dos mesmos²¹, este será porventura o trabalho mais relevante que àquele investigador ficará a dever a etnomusicologia portuguesa, visto o menor interesse dos dois livros que sobre o assunto publicou: *Da Música Portuguesa* (1942) e *Música Popular Portuguesa*.

A rádio, vista por alguns como um dos inimigos maiores da preservação da música tradicional numa mítica

pureza originária, não deixa de, através da Emissora Nacional de Radiodifusão, criada pelo Estado em 1937, atender a este sector do património cultural português, acolhendo vozes que clamam pela sua defesa e valorização. Lembramos, a título de exemplo, a série de palestras que, logo nos primórdios da história da estação radiofónica do Estado (1937/1938), profere António Emílio de Campos, apoiando-se simultaneamente no magistério de Francisco de Lacerda, de quem fora amigo e colaborador, e no de Rodney Gallop.

Já antes das primeiras recolhas fonográficas que efectuou, Artur Santos procedera, através do velho método do lápis e do papel, à colheita de música tradicional portuguesa, de que harmonizara alguns espécimes para canto e piano²². É, todavia, sobretudo como responsável por recolhas e edições fonográficas — solicitadas por instituições diversas, em Angola, Madeira, Açores e Portugal continental, no que foi coadjuvado por sua mulher, Túlia Santos — que o seu legado é merecedor de consideração. Destas, destacamos as que respeitam a Portugal continental, publicadas pela British Broadcasting Corporation (1956), e ao arquipélago açoriano, onde, com financiamento da Junta Geral do Distrito de Angra do Heroísmo e do Instituto Cultural de Ponta Delgada, foram exploradas, na segunda metade da década de 50 e no início da década seguinte, as três ilhas mais orientais do arquipélago: Santa Maria, S. Miguel e Terceira.

Pertencendo à mesma geração que Artur Santos, Fernando Lopes Graça tem uma relação mais complexa, ou

multímada, com a música tradicional portuguesa. Talvez para chamar a atenção para o facto de ser, e a si mesmo se ver, sobretudo como um compositor, sempre lhe escutámos não se considerar um etnomusicólogo. Sendo evidente que era em boa parte pela necessidade de, enquanto criador musical de orientação nacionalista, se chegar a uma «essência» da música do seu povo que desta se ocupou, nem por isso deverá a dimensão científica do seu contributo ser omitida. Insistindo na definição da música popular portuguesa como a do património das nossas comunidades rurais, exagerando certamente no seu combate contra a «mitologia fadista», deve-se-lhe um significativo legado em matéria estritamente etnomusicológica, seja pela reflexão produzida sobre a nossa música tradicional (cf. *A Canção Popular Portuguesa* e vários outros textos sobre o tema, os quais integram alguns dos volumes das obras literárias publicadas), seja por algum trabalho de campo a que também procedeu, só ou acompanhando Michel Giacometti, seja ainda pelo apoio musicológico que a este último não regateou.

Talvez o único investigador que acabou, após diversas experiências juvenis, por consagrar-se com exclusividade à música tradicional portuguesa, Michel Giacometti é um corso que em 1959 se fixou em Portugal, onde permaneceu o resto dos seus dias, calcorreando o território metropolitano de lés-a-lés. Além de um *Cancioneiro Popular Português* (1981), publicado no final da vida, com transcrições provenientes, em parte, de colectâneas doutros autores, no seu legado avulta o acervo das grava-

ções sonoras, publicadas em sucessivas edições discográficas («Arquivos Sonoros Portugueses» e outras). Com Giacometti, os valores do registo sonoro são alargados à integral captação do fenómeno musical, no seu contexto, no gesto mesmo que ele representa, mercê do registo «vídeo» — o que está na origem das emissões televisivas *Povo Que Canta*, as quais representam um conjunto documental a pôr ao alcance de todos, em edição pública ²³.

Apesar dos contributos apreciáveis que vimos de referir, em Portugal não chegou a ser feita a recolha mais ou menos exaustiva, por um lado, e a reflexão aprofundada, por outro, que a canção popular mereceu em alguns países europeus. Esta lacuna é considerável, e os factores que a explicam requeriam, se para tal dispuséssemos de espaço, análise atenta. Geralmente, restringem-se os contributos que se verificaram a uma fracção do País, ou quando se consubstanciam em obras intituladas, como a de Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, ou *A Canção Popular Portuguesa*, de Fernando Lopes Graça, constituem uma amostragem limitada, infelizmente não elucidativa do património musical das comunidades rurais portuguesas, na pluralidade das suas formas, na pujante capacidade de variação de muitas delas.

Recentemente publicado, o *Cancioneiro Popular Português*, de Michel Giacometti, aproxima-se, nos duzentos e cinquenta trechos reunidos, dum objectivo de amostragem das tradições musicais do povo português. Muito antes, ao falecer, em 1934, Francisco de Lacerda deixara, como dissemos, pronta para publicação, uma vasta

colectânea, de mais de meio milhar de espécimes harmonizados para canto e piano, da qual chegaram a publicar-se postumamente, em seis fascículos, poucas dezenas de canções²⁴. No que respeita às publicações fonográficas efectuadas, também elas representam uma amostragem apenas do património etnomusicológico português, ou, quando mais minuciosas, circunscrevem-se a parcelas do território nacional.

É lamentável que no âmbito das instituições oficiais ou privadas, que dispunham de meios para o realizar, não tenham os responsáveis demonstrado a visão larga, o empenho necessário para levar a cabo este objectivo fundamental em todo um sector relevante da cultura portuguesa²⁵. Se já em 1902 o Conselho de Arte Musical do Conservatório de Lisboa propõe a recolha da música tradicional portuguesa, nem por isso deixa de ser verdade que as iniciativas oficiais neste domínio, geralmente, mal passaram do papel, com excepção dos apoios às recolhas fonográficas de Armando Leça e de Artur Santos, ou ainda da colaboração de Michel Giacometti com a estação de radiotelevisão do Estado.

Muitas das lacunas nos trabalhos referenciados decorrem do próprio responsável pelas recolhas, ou autor das considerações sobre as mesmas, de facto dispondo, às vezes, de preparação artística e científica algo rudimentar. O problema da formação humanística que em Portugal os músicos raramente receberam, ressalta aqui também: uma sólida formação musical, aliada à preparação em algum domínio das ciências humanas, estimulada por apoios institu-

cionais, teria propiciado um melhor conhecimento do País também no que respeita às suas tradições musicais.

Infelizmente, a investigação da nossa música tradicional não atingiu a qualidade a que, às mãos de homens como Teófilo Braga, José Leite de Vasconcelos ou Jorge Dias, se alcandorou a etnografia portuguesa. Às vezes excessivamente marcada por preocupações alheias à ciência, transmitiu aqui e ali, do seu objecto, uma imagem pitoresca, não consentânea com a dignidade, o valor do mesmo. E, se nos continua a surgir como justa a denúncia de um Lopes Graça e um Michel Giacometti de usos da cultura popular para fins políticos, não deixou, a obsessão da «pureza», ou do «arcaísmo», naqueles investigadores, de assumir foros de quase preconceito, evidente, por exemplo, na tendência para excluir os espécimes coreográficos em colectâneas que se propunham oferecer uma visão representativa do património musical de algumas regiões do País.

As próprias designações dadas ao objecto aqui visado e à ciência que dele se ocupa — desde a de «folclore musical» às de «música tradicional» e «etnomusicologia», passando por outras como «música regional» ou «música popular» — exprimem significativas transformações de perspectiva na história da investigação da música tradicional portuguesa, as quais não teríamos, obviamente, por negativas. Reconheçamos que, não fossem o esforço e o entusiasmo desses paladinos que aqui referimos, estaríamos hoje privados de muitos valores que na circunstância de origem entretanto se perderam.

Não deixaram os elementos para a construção duma ideia porventura suficiente da música tradicional portuguesa de ser carreados. Muito antes da consagração académica dos estudos etnomusicológicos em Portugal foi possível, com lacunas, com deficiências muito embora, obter a salvaguarda de testemunhos eloquentes de um importante domínio de expressão do povo português.

Não serão apenas os resultados da investigação já levada a cabo, consubstanciada seja em textos de fôlego ensaístico mais ou menos seguro, seja na própria música escrita ou gravada, a constituir ponto de partida para uma abordagem actual do património etnomusical português. Tem a música tradicional portuguesa ainda algum presente, por assim dizer, o qual não deve, é claro, ser menosprezado. Para além dos testemunhos que eventualmente perdurem em elementos idosos das populações, de tradições que ainda mantêm nos nossos dias algum vigor, é esse presente indissociável da prática dos chamados ranchos folclóricos.

Foi a consciência das transformações que o advento da civilização industrial vem operando nas comunidades rurais portuguesas — assim arrancadas ao sono autárcico em que durante séculos permaneceram, trazidas para a era da rádio, primeiro, e da televisão e da Internet, depois, sem, nos termos de Marshall McLuhan, haverem acedido à galáxia de Gutenberg — que leva ao aparecimento, desde as primeiras décadas do século xx, de grupos visando a preservação da música regional (além da dança e da indumentária, sobretudo). A interferência de

eruditos na criação de alguns ranchos pioneiros é significativa dessa vontade de salvaguardar valores de um mundo aparentemente em extinção: Abel Viana no caso do de Carreço, a família Guedes da Silva no de Barqueiros, José da Cruz Tavares no da Covilhã, Tomás Gomes Ciríaco no de Serpa.

Parece incontornável o artificialismo inerente à solução; mas, tal como se verifica com essa instituição universal que é o museu, devemos aqui reconhecer que, ao retirarmos a obra artística do seu contexto de origem, para preservá-la, acabamos por nela fazer ressaltar intrínsecos valores estéticos. São de combater, naturalmente, os atropelos ao rigor etnográfico, a perda da cor local, aqui imprescindível. Não deveria, também, ao lado dos valores da consulta directa aos testemunhos vivos da tradição ainda disponíveis, escusar-se o apoio de peritos em cultura popular, o que aconselhará, eventualmente, a criação de escolas especializadas e, nesse âmbito, o estudo da música tradicional.

Há, de qualquer modo, que pensar diferenças entre a circunstância em que o povo fazia a sua música para si mesmo, em que a música tradicional era reproduzida no seu *Sitz im Leben* próprio, de outras, determinadas, muitas vezes, por motivações comerciais, ou tão-só de preservação de valores que entretanto, no seu contexto natural, se perderam — para não falar da apropriação, entre nós frequente, da música rural por grupos urbanos de música popular, apropriação lícita, certamente, mas podendo motivar equívocos que não servem à própria música tradicional.

II — HISTÓRIA E IDENTIDADE

No que respeita à definição do seu objecto, vem a ciência etnomusicológica, nas últimas décadas, com a expansão duma perspectiva culturalista, de proveniência americana, revelando ambições em relação à totalidade dos fenómenos musicais e, quiçá, a tendência para a escusa de todo o normativismo. Permanece, em todo o caso, evidente a conveniência, senão mesmo a necessidade, de distinguirmos as formas de expressão musical das comunidades rurais portuguesas com suporte na tradição oral, só em parte recentemente fixadas por escrita musical ou, mais recentemente ainda, por registo fonográfico, de outra música popular de diferente contexto (urbano). Referindo-se fundamentalmente a formas musicais de transmissão oral, algumas de cunho arcaico, a expressão «música tradicional portuguesa», mais precisa, pode alargar-se à outra de «música popular portuguesa», recobrando esta, eventualmente, já formas de transmissão escrita. As interferências entre ambas, assim como os contactos com a própria música dita culta, ou também chamada «de autor» — contactos muita vez referidos, mas não abordados em si mesmos — não invalidam a distinção.

Se podemos incorrer na falta de critério, na definição do que por música tradicional portuguesa devemos entender, conhecemos também casos em que se terá verificado excesso dele. Compreensível no quadro do perfil do autor, a posição de Fernando Lopes Graça ilustrará

esta última atitude: «Com efeito, só as populações dos campos, serras, lugares e aldeias de Portugal são depositárias de um tesouro inexaurível de melodias, que, na sua pureza, na sua frescura, na sua autenticidade étnica, na variedade e naturalidade das suas formas, nas suas surpreendentes características estéticas, enfim (a que não falta, como se tem suposto e afirmado, a profundidade, a gravidade, o alor da altura), têm jus a ser consideradas como espelhando inequivocamente a nossa psique. Quer criando propriamente, quer modificando ou adaptando consoante a teoria sobre a génese da canção popular que se perfilhar, só as gentes da Beira ou do Alentejo, só o sisudo transmontano ou o vivaz ribatejano revelam, através dos seus cantares, o nosso génio musical espontâneo. Não é na cidade que o iremos encontrar, não. A canção urbana é pobre e incaracterística, banal e incolor, sem força sugestiva nem originalidade de contornos.»²⁶

Longe dum dogmatismo restritivista, por um lado, e contra o relativismo sem critério, pelo outro, continuaremos a achar justo o denodo com que o músico se bateu contra uma visão pitoresca, que ainda subsiste em mentes não necessariamente incultas, da nossa música tradicional. Contra tal visão, a proposta de Lopes Graça, a fazer jus à intrínseca dignidade das formas de expressão musical populares: «Companheira da vida e trabalho do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio

ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha, e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel.»²⁷

Independentemente dos modos como, desde que começou a ser recolhida e estudada, ela foi vista e entendida, das propostas mais ou menos pertinentes que para a sua compreensão foram formuladas, é um facto que a música tradicional portuguesa existe (em boa parte, deverá dizer-se: existiu!), enquanto conjunto de práticas musicais a que o povo português se vem entregando ao longo da sua história, sem recurso a formas de transmissão escrita, dada a circunstância de até recentemente haver esse mesmo povo permanecido a um nível de desenvolvimento comunicacional baseado na oralidade. Ocupemo-nos de seguida, ainda que em abordagem rápida, do que assim sumariamente enunciámos.

Pouco sentido reconheceremos hoje, se criticamente nos posicionarmos, nos termos em que o problema da origem, dos vectores formativos, para assim nos exprimirmos, que na música tradicional portuguesa confluíram, foi por vezes posta há algumas décadas, a saber, que a um «fundo», a um «começo» histórico, considerado por isso «autóctone» — e que se supunha mais ou menos adstrito ao processo, ele próprio longo e complexo, de afirmação da nacionalidade — se terão vindo juntar, posteriormente, achegas, contributos diversos. Francisco de Lacerda enunciou este modo de ver nos termos seguintes²⁸: «Hoje é, infelizmente, impossível fazer um

estudo seguro, ter uma ideia exacta, da primitiva canção popular portuguesa. Consideramos irremediavelmente perdido tudo o que diz respeito à parte musical das primeiras canções do nosso povo.

É, pois, sobre meras hipóteses que o especialista estudioso tem de basear as suas deduções, supondo uma música de que não se encontra o menor vestígio anterior ao século xv.

Teve o povo português o seu cantar primitivo, autóctone?

É provável e é natural.

Foram essas canções influenciadas mais tarde pelos cantares provençais, bearneses, bretões e até pelos dos árabes? — É natural e é evidente, — assim como é manifesta a influência dos modos litúrgicos, dos cânticos rituais da Igreja.»

Trata-se duma formulação da questão que parece partir mais dos conceitos, quando não das próprias palavras, do que dos factos, na medida em que os conhecemos, ou a história nos permite, até certo ponto, presumi-los. Não poderiam, expressões como a «primitiva canção popular portuguesa» e as «primeiras canções do nosso povo», referir-se a um conjunto de formas, de práticas artísticas, caracterizado por autonomia absoluta, alheio a todo o influxo exterior. É diversamente, aliás, que se poria a questão duma música tradicional portuguesa na Idade Média de como se nos vem a mesma configurando desde finais do século xix. Entre outros factores, têm as mudanças de estrutura social na história multissecular

de um povo — ele próprio resultado de contributos étnicos diferentes — de pesar no entendimento daquilo que designamos de música tradicional.

Não é necessário supor uma base autóctone num *corpus* como o da música tradicional portuguesa para garantir individualidade ao mesmo, os seus eventuais traços de identidade. Bastaria, para tal — e parece esta formulação mais convincente —, admitir no conjunto demográfico, no povo a que ele corresponde, a constituição de um génio próprio, uma idiosincrasia, que lhe é factor e garantia de identidade naquilo que produz, ou que, no caso da recepção de elementos alheios, não deixa de transformar, segundo um sentir próprio (ainda que essa ideia dum especificidade de modos de sentir e exprimir-se não deixe, também ela, de merecer questionação).

Feita de outra matéria-prima que não a pedra, na música tradicional portuguesa não podemos destacar espécimes que, com evidência absoluta, correspondam historicamente à arquitectura românica do Norte de Portugal ou, se ousarmos remontar a mais provecta antiguidade, a restos da arquitectura visigótica ou mesmo da cultura castreja. Persistem no Nordeste Transmontano, pouco acessível, menos aberto a contágios exteriores, fenómenos etnográficos como as Danças dos Pauliteiros, que eventualmente se reportarão, na sua origem, a um estrato céltico da constituição étnica portuguesa, integráveis, como apontou Rodney Gallop, no tipo das *sword dances*, nessa «longa cadeia de danças de espadas (ou de paulitos, que o mesmo são), extensiva não só à Penín-

sula, mas a toda a Europa»²⁹ — à qual pertencerão ainda, em Portugal, a Dança do Rei David (com lanças), de Braga, a Dança dos Ferreiros (com espadas), de Penafiel, e a Dança das Trancas, da Beira Baixa. Tal não significa, porém, que sucessivas gerações venham preservando essas manifestações sem nelas deixar algo de si próprias, que desde sempre tenham as mesmas permanecido indemnes aos efeitos do tempo, como se fora dele subsistissem³⁰.

Especialistas como Leite de Vasconcelos aproximaram canções paralelísticas recolhidas em Trás-os-Montes de formas da poesia medieval portuguesa; a técnica do leixa-prem é elemento comum a esta e à poesia popular. Nos Açores, o estilo vocal de alguns cantadores parece reportar-nos ao *hoquetus* medieval³¹, e por todo o País, desde o território continental ao insular, recolheram-se espécimes músico-literários de carácter narrativo, designados romances, que sabemos remontarem ao Renascimento. Deparamos também, em textos dos séculos xv a xviii, com nomes de formas coreográficas que persistiram nas tradições de algumas zonas do País, e podemos concluir pelo perfil arcaico de um espécime atendendo ao seu contorno modal — mas que significará aqui «arcaísmo», «antiguidade», precisamente? Testemunhos de períodos do desenvolvimento musical anteriores à afirmação da tonalidade, não poderiam tais espécimes completamente escapar a transformações intrínsecas à evolução musical, aos sistemas de afinação, ou outras que se prendem mesmo com padrões de en-

toação, com a história da língua. A verdade de que tradição significa resistência à transformação não omite a necessidade de considerarmos limites dentro dos quais essa capacidade de resistência se exerce.

Por sobre o facto da existência da música tradicional portuguesa estende-se todo um manto de interrogações e dúvidas que o estudo da mesma suscita e, sobre este ainda, outro de hipóteses e propostas, que jamais conseguiremos converter em certezas, erguer ao estatuto de factos. Desde o papel que à situação geográfica do País devemos consignar, até às sucessivas invasões que ele foi sofrendo ao longo do tempo, às correntes culturais que acolheu (celtas, romanos, árabes, judeus, escravos africanos, ciganos...), o conjunto de factores que determinaram aquilo que chamamos música tradicional portuguesa nunca se nos apresentará com a configuração das coisas claras e distintas que gostam alguns espíritos de propor-se.

De qualquer modo, é evidente que a música tradicional se não situa fora da história, como se a mítica idade sem tempo (passe a contradição nas palavras) respeitasse, facto que não poderia deixar de ter consequências no trabalho do investigador. Aproveitando a lição da ciência linguística, teremos presente que a música tradicional, que por um lado existe na larga diversidade dos espécimes recolhidos em determinado momento histórico — é a sua dimensão *sincrónica* — existe igualmente numa dimensão *diacrónica*, expressa, para nós, nas diferenças de ordem temporal que nela possamos surpreender.

A noção de estrato, camada — que devemos à ciência geográfica, e é, com efeito, da ordem do espaço —, será útil aqui, aplicada à história, à dimensão temporal dos fenómenos. O que o investigador, o etnomusicólogo, pode assumir como um *corpus*, no caso, o da música tradicional portuguesa, ostenta diferenças que permitem supor origens em épocas diversas, por mais imprecisa que permaneça, no caso, a ideia de época.

No mínimo, proporemos a genérica distinção entre espécimes de recorte tonal, em princípio mais recentes, e espécimes de contorno modal, provavelmente mais antigos. Se é verdade que a maior parte dos espécimes coreográficos portugueses exhibe uma configuração tonal algo elementar, encontramos também, no conjunto da música tradicional portuguesa, outros que, mercê de factores diversos (por haverem escapado à influência dos instrumentos de corda dedilhada, por exemplo), parecem guardar traços de primitiva configuração modal, ou mesmo passagens dificilmente enquadráveis nas sistemáticas modais clássicas (e que, visto o rigor com que são repetidas, não devemos tomar por desafinações ocasionais), além de estruturas melódicas elementares, pentatónicas ou tetracordais, que também ocorrem.

Pode a modalidade ser entendida como evidência de arcaísmo na música tradicional portuguesa, mas nem por isso deixaremos de ser cuidadosos, sabendo até onde podemos ir, afastando, por exemplo, propostas, como a de Gonçalo Sampaio, do longínquo entrosamento na Grécia antiga (cuja música, aliás, hoje pratica-

mente desconhecemos) de espécimes como as canções de aboiar, ou os corais polifónicos das maçadeiras minhotas ³².

O mesmo Gonçalo Sampaio, que apressadamente tendia para tão remota filiação numa parte da música tradicional portuguesa pelo menos, parece crítico no que concerne à probabilidade de contributos diferentes, mais próximos no tempo e no espaço: «De outras marcadas influências de povos antigos na música popular portuguesa só conheço a dos árabes na produção dos formosos cantos árabo-andaluzes, que abundam na Beira Baixa, sobretudo, e no Alentejo, mas que são absolutamente estranhos ao nosso Minho. [...] Pelo que toca aos celtas, finalmente, não encontro nos cantos luso-calaicos qualquer carácter especial que se lhes deva atribuir. É certo que pouco ou nada se conhece da música céltica, mas diversos musicógrafos são concordes, entretanto, na sensata opinião de que ela nada poderia ter de afinidade com a música dos velhos gregos.» ³³

As dimensões de um possível contributo árabe — patente, segundo alguns, no fado, ou na exuberância melismática do canto alentejano — foram valorizadas por uns, minimizadas por outros. Na Madeira, que não sofreu, como o sul do território continental, uma ocupação árabe secular, a proximidade do Norte de África, os contactos resultantes de incursões «mouras» no arquipélago, motivaram a hipótese de influências norte-africanas na música tradicional, influências apontadas também para outros sectores da cultura popular madeirense.

Mesmo nos tempos em que o maior pecado em que poderia incorrer um investigador era não ser nacionalista, quando na música tradicional se enalteciam sobremaneira as marcas da idiossincrasia do povo, eventualmente os traços da «raça», sempre se reconheceu que a música tradicional portuguesa não escusou contributos exteriores ao espaço que constitui actualmente o território nacional, contributos de proveniência temporal e geográfica diversa. Tratando-se de um País que durante séculos sustentou um largo império colonial, natural seria que marcas de contactos com outros continentes, com culturas africanas e sul-americanas sobretudo, também se verificassem, na ocorrência de ritmos sincopados, por exemplo. Tornou-se quase hábito referir, neste contexto, o exemplo de danças como o Lundum, que subsistiu até recentemente em algumas zonas do País, ou a Fofa (nos Açores). Terão pertencido a esse grupo, igualmente, alguns dos espécimes coreográficos de que temos notícia por via literária, mas entretanto desapareceram (nem todos, aliás, exclusiva ou originalmente populares): a Chacota, o Oitavado, o Zabel Macau, o Sarambeque, o Arrepiã, o Canário, o Cheganço, o Filhote, o Vilão, a Viloa, a Xotiça, a Judiaria, a Gitana, a Charola, a Cativa, a Chuleta. Uma ou outra destas danças figuravam mesmo em procissões, sobretudo na de *Corpus Christi*, até que as autoridades religiosas as baniram dessas manifestações³⁴.

No que respeita a influências europeias, Rodney Gallop salientou, ou porventura exagerou, a importância dos influxos francês e italiano. Francisco de Lacer-

da, por seu turno, chamou a atenção para a origem francesa do Riguidon alentejano: a palavra que designa a dança, e surge no texto do estribilho, seria corruptela da designação coreográfica *Rigaudon*.

Preconceitos históricos não levaram a escamotear a evidência da contiguidade entre regiões dos dois estados peninsulares, também no domínio da música tradicional. Foram apontados como traços dessa contiguidade o aparecimento do chamado «tiempo de guajiras» (talvez mais frequente na música tradicional portuguesa do que terá suposto Rodney Gallop), a menos frequente cadência andaluza (por exemplo, em alguma canção da ilha Terceira, nos Açores, o que se explicará eventualmente pela presença militar espanhola naquela ilha, quando da União Ibérica), ou ainda uma ou outra forma coreográfica de provável origem espanhola (as Seguidilhas de Vila Real de Santo António e Barrancos, o Fandango do Ribatejo e doutras zonas do País, o Escalhão da Beira Baixa, o Penso do Alto Minho). A própria identidade linguística entre o Norte de Portugal e a Galiza permite supor alguma identidade também no que respeita ao património musical das duas regiões (o que não deve, por outro lado, levar a esquecer as diferenças, que igualmente ocorrem).

Pode, nalguns casos, o texto do espécime fornecer-nos uma indicação relativamente à época de origem do mesmo. É o que se verifica com canções populares ou popularizadas cujo texto respeita a acontecimentos mais ou menos recentes da história nacional: perseguição aos

judeus, confrontos entre partidários do Antigo Regime e constitucionais na primeira metade do século XIX (conhecem-se canções de ambos os campos: dos absolutistas e dos «malhados»), figuras como as do criminoso João Brandão, degredado em 1866, do régulo moçambicano Gungunhana, aprisionado em 1895, e do insurrecto monárquico Paiva Couceiro (1919). Também alguns romances evocam acontecimentos ou circunstâncias históricas: a morte do príncipe D. João de Castela (1497), a batalha de Lepanto (1571), a de Alcácer Quibir (1578), ou, mais vagamente, a odisseia dos Descobrimentos (a «Nau Catrineta»).

Embora não nos seja possível decretar um termo na evolução de realidades históricas como a música tradicional, e sem detrimento da evidência de que aquisições mais recentes, no século XIX, se verificaram, parece de reter, como verdade genérica, a afirmação de Rodney Gallop de que o *corpus* da música tradicional portuguesa atingiu o que ele chama a sua «forma definitiva no século XVIII»³⁵. Algo desajeitada, com a fórmula pretendia o investigador inglês certamente significar que as tradições musicais do povo português haviam já adquirido, naquela centúria, a configuração geral com que se lhe apresentavam quando ele próprio as abordou.

O problema da origem da música tradicional é também, doutro ponto de vista — que não é, naturalmente, exterior ao da origem histórica —, o da autoria da mesma. Nesta matéria, passámos das facilidades literárias do romantismo, que tomava o povo, movido por obscuros

impulsos intrínsecos³⁶, por autor colectivo da arte popular, à negação da capacidade do mesmo para criar, seja por representar o nome «povo» uma realidade colectiva, incapaz de iniciativas próprias do sujeito, seja porque os indivíduos que o compõem não dispõem de conhecimentos, ou eventualmente de sensibilidade, para darem origem a fenómenos com verdadeira qualidade estética. Da proposta romântica do povo criador anónimo da arte popular à doutrina do *Gesunkenes Kulturgut* a distância não será muita, efectivamente.

O enquadramento teórico para que, nesta matéria, parece haver propendido, com maior ou menor coerência, a maioria dos intelectuais que na primeira metade do século XX se ocuparam da música tradicional portuguesa é designado habitualmente pelas expressões alemãs de *Gesunkenes Kulturgut* e *Rezeptionstheorie*. A esta proposta se referiram geralmente como a mais adequada e credível, até um Jorge Dias, com a excepção de Fernando Lopes Graça, que, não abdicando certamente da defesa da capacidade de criação popular, a considera «um tanto despicienda»³⁷. Mau grado o enaltecimento da canção tradicional, pelo seu valor estético e, ao mesmo tempo, enquanto expressão de identidade nacional, entendia-se que o povo, incapaz por si mesmo de criar, se limitava a acolher e, mais ou menos habilmente, reproduzir. Com algum contacto com a arte culta — a música religiosa e a música profana ao serviço dos estratos «superiores» da sociedade —, o povo apenas assimilara, deformando, embora se reconhecesse que, entre tudo o

que contactava, ele seleccionava, transformando segundo o seu próprio modo de ser, de acordo com algo que possuiria de congénito, e rejeitando o que a esse temperamento colectivo fosse alheio.

Estas posições, como em geral as polémicas históricas, surgem-nos hoje inevitavelmente datadas, ainda que tendêssemos para alguma posição de contornos assaz definidos. Antes de se tornar anónima, constituindo um conjunto disponível a um ou mais estratos sociais, num âmbito geográfico determinado, a música tradicional nasceu de actos espacial e temporalmente balizados, a que a parte do sujeito, do autor, é realmente imprescindível. Deparamos ainda hoje, na investigação da música tradicional portuguesa, com vestígios de autoria individualizada: a notícia de um tocador, ou cantador, que nos Açores terá criado a sua chama-rita; o aparecimento no Alentejo, de novas «modas», em que António Marvão nota menor qualidade relativamente às antigas, depuradas pelo uso de muitas gerações³⁸; ou, ainda, a própria evidência das actuações dos cantadores e cantadeiras, as quais constituíam verdadeiros espectáculos, que lhes permitiam sair do anonimato, afirmando individualidades mais ou menos marcadas³⁹.

Como em todo o acto de criação, como no caso da criação culta, o sujeito aqui cria no âmbito de padrões estabelecidos, de um gosto existente, por eles condicionado, a eles correspondendo. Não é a tradição, evidentemente, pura repetição, ao longo dos tempos, dum gesto imemorial, que sucessivas gerações mecanicamente

reproduziriam; é a música tradicional a revivificação de um gesto no presente, por isso, em parte novo, único — o que implica, além da transformação, por mínima que seja, dos espécimes recebidos em herança, a criação ou recepção de outros, que assim vêm transformando o património cultural das comunidades rurais.

Não menos que da questão da origem histórica e da problemática da autoria, é a discussão dos aspectos de identidade na música tradicional portuguesa subsidiária duma abordagem dos seus aspectos de diversidade, isto é, da sua dimensão de localidade — dimensão relevante, que em evidência suplantar, certamente, a da homogeneidade.

Quem chegou a debruçar-se, com profundidade e minúcia, sobre as tradições musicais de uma fracção mais ou menos circunscrita do País sabe que pode, às vezes, essa qualidade local atingir dimensões verdadeiramente únicas. Com efeito, a constatação de identidades regionais, diversamente definidas (podemos estabelecer uma região do adufe ou a da viola campaniça, do Corridinho ou da Chama-Rita, das Saias ou do Vira...), não obsta à existência de diferenças ainda mais circunscritas no espaço, correspondendo, por vezes, a comunidades vizinhas, mas dispendo de património musical diferente, tanto no que respeita a espécimes como a características. No Alto Minho, Abel Viana observou que «povoações tão próximas uma da outra, como Areosa e Carreço, oferecem um repertório coreográfico distinto, ora pela diversa execução da mesma dança, ora pelo uso quasi exclusivo de

outras. O 'Pai do Ladrão', por exemplo, é uma dança que, diríamos, pertence à freguesia de Areosa, ao passo que o 'Pretinho' é de Carreço.

Questão de preferência? Último reduto em que perdura certa lembrança do remoto passado? Assim julgaríamos, se factos arqueológicos, antropológicos e etnográficos nos não levassem a crer na diferenciação profunda que desde longe acompanha povoados do Alto Minho a que, de tão chegados, e a concluir pela simples vizinhança topográfica, mais cómodo seria atribuir não só a mesma origem mas também identidade de usos e costumes.»⁴⁰

Remotos fundos étnicos diferentes a explicar a diversidade de patrimónios culturais em comunidades às vezes muito próximas no espaço? Não custa admiti-lo, considerando, por um lado, a diversidade de estratos populacionais, por assim dizer, que até ao período medieval se acumulam no território nacional e, pelo outro, o grau de autarcia em que subsistiram as nossas comunidades rurais até há pouco. (Recordemos, a propósito, que hoje os historiadores tendem a circunscrever o alcance da tese, proposta por Alexandre Herculano, do ermamento que, na sequência das incursões cristãs para sul em meados do século VIII, terá sido praticado no território entre o Douro e o Tejo, então sob domínio muçulmano.)

A dependência destas questões — nunca tratadas antes, como aqui tentamos, se bem que muito sumariamente — do estabelecimento duma carta etnomusicológica portuguesa é evidente. Como ficou dito no capítulo anterior,

quase todos os investigadores que se ocuparam da música tradicional portuguesa acabaram por circunscrever a sua atenção a zonas delimitadas do País. Os poucos que tenderam para um contacto com todo o território continental, como Armando Leça e Michel Giacometti, não se abalançaram, às vezes por limites pessoais reconhecidos pelos próprios, à tarefa duma reflexão larga e profunda sobre a globalidade do património português de música tradicional, ou, se nesse sentido se aventuraram, pouco mais produziram do que vagas considerações marcadas por posicionamentos pessoais, senão extravasões literárias.

Foi ao etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira que ficámos devendo, embora circunscrito ao domínio da organologia, um estudo de verdadeiro âmbito nacional⁴¹. Propõe este autor uma genérica carta de Portugal continental assente no critério dualista que a espécimes arcaicos opõe espécimes mais recentes, critério de cariz temporal que se traduz noutra de ordem geográfica: *grosso modo*, ao interior beirão, prolongado, a norte, pelo agreste planalto transmontano e, a sul do Tejo, pela planície alentejana, onde ancestrais formas de vida persistiram até há pouco, opõe-se a populosa faixa litoral a norte daquele rio, mais permeável a influências exteriores, circunstância que se repete no caso do litoral algarvio. Pelo seu valor de síntese e simultaneamente pelo cuidado que trai na salvaguarda de cambiantes, reproduzimos a passagem seguinte: «Este díptico paisagístico reflecte-se de modo particularmente expressivo na música popular: nas arcaizantes terras do Leste transmontano e beirão, as

formas vocais predominantes e mais representativas são velhíssimos cantares, religiosos e de festa, de trabalho e de romaria, que se contam entre os mais antigos e arcaicos de todo o País — sendo escassos e menos significativos os tipos recentes sob a forma de canções festivas, coreográficas e outras. Nas terras ocidentais, pelo contrário, as espécies arcaicas, muito significativas sem dúvida, mas, aí, menos representativas — velhos romances e canções de trabalho, das malhas e ‘à pedra’, ‘toadas de aboiar’, certos cantares religiosos ou fúnebres, e outros —, são casos raros e isolados ou que, quando muito, subsistem em pequenas áreas extremamente circunscritas. No Minho e em certas zonas do Douro Litoral, nomeadamente a região de Cinfães e da serra de Montemuro, encontram-se além de isso formas corais apenas vocais — ‘modas de terno’ e ‘de romaria’ (Minho), ‘cantas’ e ‘cramois’ (Cinfães), etc. —, de estrutura polifónica arcaica, por vezes extremamente complexas e efectivamente muito antigas, outras de substância melódica mais simples e recente. Mas sem dúvida a música popular local mais característica e corrente, para lá de uma considerável diferenciação regional, é um género de canções coreográficas ou danças, desafios e descantes sobre temática geralmente amorosa, saudosista ou satírica, em formas inteiramente recentes, singelas e fáceis, umas vezes essencialmente alegres, extrovertidas e sensuais, fluentes e leves, de uma vivacidade imediata e epidérmica, outras vezes de fundo mais acentuadamente romântico e sentimental, que exprimem verdadeiramente

te o carácter e a cultura desta área, mas que, por isso e a despeito da sua genuinidade, certos autores equiparam, em alguns casos, com uma corrente vulgar, de elaboração alheia e até artificial, a qual, a despeito da sua pobreza elementar — ou talvez por causa dela —, mostra o maior poder de difusão e tende a suplantar todos os arcaísmos e formas locais originais.»⁴²

Não sabemos se mesmo a proposta de genérica divisão do País em duas grandes regiões resistirá a um estudo minucioso, visando o estabelecimento duma precisa carta etnomusical portuguesa. É óbvia a necessidade de estabelecer unidades menos vastas — além de livrarmos da ideia de que, como frisou aliás Veiga de Oliveira, no interior não deparamos com espécimes recentes, ou o litoral perdeu toda a referência a estratos musicais antigos⁴³. No interior arcaizante, como no litoral aberto, outras unidades se impõe recortar, dotadas de forte identidade.

Na larga faixa interior do País é fácil descortinar, desde já, três regiões pelo menos: a de Trás-os-Montes, a da Beira Interior e a alentejana — no que ressalta, de facto, essa dimensão de diversidade, de identidades regionais, no conjunto da música tradicional portuguesa. Ilustremo-lo, com breves referências a essas zonas etnomusicais.

Terra de ancestrais manifestações etnográficas, de remotas formas de comunitarismo agro-pastoril, trazidas até ao século xx para gaúdio de etnólogos como Jorge Dias, Trás-os-Montes preservou, naturalmente, no con-

texto dessas manifestações, a respectiva componente musical, em danças como os *llaços* dos Pauliteiros, o Pingacho e o Passeado, enquadradas pelo timbre inconfundível da gaita de foles, ou em cantos de trabalho e romances, que até recentemente vêm sendo recolhidos ⁴⁴.

Quanto ao interior beirão, depois duma primeira incursão de Fernandes Tomás no limiar do século xx, assistiu-se, a partir dos anos 30, à valorização desta região e de parte do Alto Alentejo, especialmente dos concelhos da Covilhã, Penamacor e Idanha. Localidades como S. João da Acha tornaram-se locais de peregrinação para «caçadores» de espécimes musicais raros: Rodney Gallop, António Joyce, Artur Santos, Fernando Lopes Graça, Michel Giacometti. Considerada então, geralmente, como a região portuguesa de mais interessante património musical, é sobretudo pelos traços arcaicos desse património que se deixam seduzir os investigadores.

A explicação para essas persistências ancestrais intui-se facilmente: zona do interior, de relevo acentuado, fracamente povoada, não se prestou, ao contrário do litoral, às transformações que o intercâmbio fácil ocasiona. Mas a esta, outra razão deve acrescentar-se, de ordem musical, mais determinante, porventura: como notou Rodney Gallop, a resistência à expansão dos instrumentos de corda dedilhada terá preservado a Beira Baixa como região do adufe, permitindo às vozes — às vozes femininas que daquele instrumento se faziam acompanhar — salvaguardar inflexões menores do que o meio

tom, ou estranhas figuras melódicas, por vezes mal enquadráveis numa estrutura tonal ou modal.

O que dissemos sobre a descoberta da Beira Baixa como região musical pode repetir-se relativamente ao interesse que cedo suscitou o canto tradicional alentejano. Zona de forte identidade a diversos níveis (paisagem geográfica, regime de propriedade, modo de produção económica e estrutura social), o Alentejo é, também a nível musical, senhor de características inconfundíveis, bem expressas nos seus corais polifónicos masculinos. Designados localmente por «modas», estes constituíam a expressão musical própria dos assalariados rurais que, de sol a sol, vendiam a força braçal aos senhores da terra, os latifundiários. Irrompiam durante o trabalho, ou nos momentos de ócio, quando grupos de homens, raramente incluindo mulheres, se deslocavam vagarosamente pelas ruas da localidade. A impressão de imponência litúrgica, de gravidade solene que se desprende da polifonia popular alentejana é tal que raramente aqueles que a ela se vêm referindo, desde simples jornalistas a musicólogos, deixam de a enaltecer.

Transformações históricas recentes (mecanização do trabalho agrícola, modificações políticas a nível nacional em 1974...) alteraram o contexto natural destas manifestações, trazendo representantes de outros estratos populacionais aos valores do canto tradicional alentejano⁴⁵, de facto uma das mais fascinantes expressões de toda a música tradicional portuguesa. Aquilo que era, na origem, espontânea expressão popular institucionalizou-

-se na organização de grupos corais, idênticos na situação aos ranchos folclóricos de outras zonas do País.

Só o leitor alheio às questões da música tradicional portuguesa suporá que o património musical alentejano se esgota nas suas «modas» polifónicas. Foram também recolhidos no Alentejo, no domínio coreográfico, Modas das Saias sobretudo, no da música religiosa, Cantos de Presépio e Encomendações das Almas. Todavia, nenhuma destas formas, nalguns casos de extensão geográfica maior do que o Alentejo, contribui como os corais polifónicos para a caracterização cultural desta vasta região do País.

Como outras já referidas, parecem haver perdido parte do seu sentido pelo menos afirmações com que deparamos em um ou outro autor, de que é a população desta região do País musicalmente mais dotada do que aquela, ou — o que se verificou com maior frequência — de que possui alguma delas o património mais valioso e diversificado. Puxando a brasa à sua sardinha, Gonçalo Sampaio escreveu: «Sem sombra de dúvida, é o Minho a mais rica das nossas províncias em música popular, visto que nenhuma outra a iguala no imenso repertório e na assombrosa variedade dos seus cantos»⁴⁶, considerando mesmo que as Modas de Terno «constituem a mais elevada e artística manifestação de música popular que se conhece»⁴⁷. Pedro Fernandes Tomás havia-se pronunciado em termos idênticos sobre a Beira, e Fernando Lopes Graça, ao contestar Gonçalo Sampaio, não hesita em, por seu turno, tomar partido: «É claro que posso

nem sempre estar de acordo com os seus pontos de vista e afirmações. Não o estou, por exemplo, quando o ilustre erudito afirma ser 'o Minho a mais rica das nossas províncias em música popular'. Rica, no sentido quantitativo, talvez; no sentido qualitativo, creio que duas outras lhe levam a palma, e de uma maneira quase esmagadora: o Alentejo e a Beira Baixa.»⁴⁸

A esse conjunto de propostas que hoje não podemos reter pertence também a questão, debatida por vários daqueles que escreveram sobre música tradicional portuguesa, duma «canção nacional». Num contexto de generalizada ideologia nacionalista, pretendia-se, com a discussão, estabelecer a forma musical que melhor exprimiria a nação, o seu modo de ser, o seu destino histórico. Atribuído por uns ao fado, por algum mesmo à chula⁴⁹, não vemos a que serviria esse estatuto de «canção nacional», a não ser injustiçar os valores da música tradicional portuguesa na sua globalidade. É óbvio que falar de «canção portuguesa» como podemos fazer ainda, se admitirá apenas no sentido globalizante que reúne uma larga variedade de práticas, de formas musicais, já não num sentido particular, adstrito a uma forma musical, seja o fado ou a chula, seja qualquer outra.

Por tudo o que dissemos, «música tradicional portuguesa» parece quase só a designação colectiva, geral, que aplicamos, até certo ponto artificialmente, a um rico mosaico de tradições regionais, ou mesmo locais, que pouco mais parecem apresentar de comum do que a utilização duma única língua⁵⁰. A poder falar-se duma

identidade da música tradicional portuguesa, ela terá de ser feita das múltiplas identidades regionais em que, evidentemente, se fragmenta.

É verdade que é possível aproximar Viras continentais e Chama-Ritas açorianas, por exemplo, que alguns géneros coreográficos, ou religiosos, apresentam, para além de diferentes melodias, uma mesma designação em toda uma parte do território nacional, configurando, no rigor da expressão, uma forma musical que em espécimes diversos se exprime. Há, aliás, um estudo a fazer sobre a difusão de certos espécimes ou de formas e géneros com maior amplitude geográfica, os quais desempenharão um papel particular na questão da identidade, dos traços gerais, se estes existem, na música tradicional portuguesa. Mas, como aproximar, por exemplo, o canto polifónico alentejano, essencialmente masculino, e as Modas de Terno minhotas, executadas por conjuntos de mulheres? O facto de constituírem ambas formas de polifonia popular não chega a escamotear-lhes diferenças, como no capítulo seguinte se dirá. Vimos também que certos espécimes ou formas da música tradicional portuguesa apresentarão muito de comum a espécimes ou formas de algumas regiões de Espanha. Aliás, o objectivo do entendimento da canção tradicional portuguesa no contexto maior da música tradicional europeia não pode restringir-se a este ou àquele espécime, a uma ou outra forma de proveniência exterior ao território nacional, devendo avançar para uma comparação das características gerais das

tradições musicais das diferentes regiões da Europa. Podemos tratar com autonomia a música tradicional portuguesa, e nela deparamos com motivos que o fundamentam, mas nem por isso esqueceremos que ela é, de facto, parte de conjuntos mais vastos, em cujo âmbito melhor a compreenderemos.

III — FORMAS E FUNÇÕES

A música é uma forma de expressão necessária: não se conhece uma única comunidade humana, por minúscula e recôndita que seja, que não apresente práticas que, para além da sua diversidade, devemos reunir sob a designação de música⁵¹. Depois, não custa entender que os modos como ela é feita, as formas que assume, traduzam, exprimam, de algum modo, as formas de pensar, as condições de vida daqueles que a fazem (ainda que tal não implique, destas condições à arte produzida, uma relação mecânica de causa a efeito).

Sem detrimento de valores estritamente estéticos que ela consubstancia, a música tradicional portuguesa, como as demais músicas tradicionais, constitui resposta a necessidades daqueles que a fazem. Deste modo, ela cumpre funções de vasto espectro: desde as de aprendizagem e de integração do indivíduo na comunidade às de diversão colectiva, das de diálogo com o sobrenatural às de expressão do impulso erótico, das de amenização das lides laborais às de contido protesto pelas magras

condições de vida. Aqueles que às formas de expressão musical das comunidades rurais recusaram o estatuto de arte, esqueceram também esta qualidade, que as faz intimamente solidárias das formas de subsistência dessas comunidades — no que radica, em parte, a sua dignidade, mesmo que não seja o seu valor apenas documental, isto é, de testemunho dessas formas de vida.

Exprime-se a dimensão de funcionalidade na música tradicional portuguesa, por exemplo, na sua relação a um texto literário, a que ela, geralmente, se encontra associada. Raramente consciente, na mente daqueles que a fazem, da sua especificidade como forma de expressão, dos seus valores intrínsecos, a música, aqui, serve particularmente à comunicação de sentidos de ordem conceptual, verbal, aspecto que ilustraremos com alguns exemplos.

Trataremos, aliás, mais adequadamente a questão das relações da música tradicional ao texto poético se considerarmos a unidade da expressão poético-musical do povo. Com efeito, é a poesia popular predominantemente cantada — vem-no sendo desde tempos imemoriais, como o documentam os casos do aedo na Grécia arcaica, do bardo germânico ou do trovador medieval. E, se a forma literária pesa na forma musical, o contrário não deixa de ser igualmente verdadeiro: é por razões de ordem musical que às vezes a quadra se transforma em sextilha ou quintilha, pela repetição, ou transformação, de algum dos seus versos, podendo mais raramente este fenómeno de extensão ir além da sextilha, até à oitava (com o desdobramento da quadra em duas).

A associação da música à expressão poética popular ressalta no fenómeno etnográfico da improvisação, o qual representa, no âmbito da cultura popular portuguesa, não só uma curiosa, mas importante manifestação, a que se não terá prestado, porventura, a devida atenção. Embora a improvisação se refira aqui à criação literária, está ligada à música, visto que habitualmente não se manifesta sem suporte musical.

Distingamos duas circunstâncias: a do improviso ocasional de alguma quadra, como se verificava no âmbito de grande parte das formas coreográficas, em que, por entre quadras tradicionais, outras surgiam, criadas na altura, e a da própria institucionalização, por assim dizer, da improvisação poética, no caso dos despiques. Uma das conotações do termo «cantiga» é este de quadra improvisada, dizendo-se, por exemplo, «cantiga bailada».

As cantigas, as quadras utilizadas no decurso duma dança podem ser soltas, apresentando um sentido que é só delas, ou agrupar-se sob uma vaga noção comum, relativa à figura de um homem (O Pretinho, O Velho...) ou mulher (Rosinha, Marianita, Tirana, Chama-Rita...), uma ave (Verde-Gaio...), uma flor ou planta (Mangericão, Cana-Verde...), um gesto (Vira, Pezinho...). É esta ideia, expressa geralmente pelo próprio título da dança, que dispõe de um conjunto de quadras que, funcionando como texto próprio, se tornaram património comum; contudo, tal não impede, como dissemos, o aparecimento de outras quadras, improvisadas no próprio acto da expressão coreográfica.

Sem esquecer outras estruturas poéticas, sobretudo a redondilha menor, devemos dizer que é a quadra heptassílaba, a redondilha maior, que reina, não só nos despiques, mas em toda a poesia popular portuguesa, estrutura poética dominante na nossa canção tradicional, verdadeiro distintivo do génio literário do povo português, que nela vazou modos de sentir e de pensar, traços da sua visão do mundo. «Cantiga» é, assim, geralmente sinónimo de quadra de sete sílabas ⁵².

No sentido de estrutura de improvisação, não é a cantiga exclusiva de uma ou duas regiões portuguesas, surgindo em todo o País, na boca da rapariga minhota ou madeirense no caminho da romaria, da mulher alentejana vergada sobre a trilha, do campino na lezíria ribatejana, dos vindimadores nos socalcos durienses. Aliás, perante poucos outros fenómenos culturais, podemos, como aqui, falar de dimensão popular, no mais vasto sentido que à expressão possa atribuir-se: o que se refere a todo um povo, conglobando os seus diferentes estratos sociais. Da produção rigorosamente popular, na boca de cantadores e cantadeiras, à dos nossos maiores poetas (até Fernando Pessoa), que não enjeitaram a forma, a quadra surge, de facto, como fenómeno ímpar na história da cultura portuguesa ⁵³.

Quanto aos despiques (as «cantigas ao desafio», ou simplesmente «desafios», «desgarradas»), sabemos que se verificavam em quase todo o território continental e insular, sendo possível assistir ainda a alguns nos Açores, se bem que em circunstâncias marcadas de certo tom

revivalista. As duas ilhas de S. Miguel e Terceira deram origem, na primeira metade do século XX, a uma brilhante pléiade de cantadores, como o povo chama aos improvisadores, conhecendo-se todavia muitos nomes de representantes de gerações anteriores à dos famosos Charrua, Barbeiro, da Turlu e de tantos outros.

As apresentações dos improvisadores constituíam quase sempre um longo espectáculo, a que por vezes assistia, interessada, parte da população local, ou das povoações vizinhas, representando um verdadeiro confronto de capacidades, que não raro terminava em contenda. No Minho, na região de Melgaço, ao cantador vitorioso era oferecido, no final, o «ramo», galho de árvore ornamentado com doces, enchidos, etc.

Uma das funções mais relevantes adstritas à improvisação popular foi sempre, seja no contexto da improvisação ocasional, seja no dos espectáculos dos cantadores, o da crítica social, ferocíssima por vezes. Sem ser este o lugar para a abordagem dos conteúdos literários no cancioneiro popular, não podemos deixar de alertar para a importância da crítica e do humor na expressão popular portuguesa, o que não deixa de interferir na dimensão musical dessa mesma expressão. Aliás, a diversidade de temas e registos é, aqui, praticamente inumerável.

Acompanhado geralmente por instrumentos de corda, o canto nos despiques era assaz irrelevante, consistindo em melopeias, aparentadas por vezes com inflexões do fado⁵⁴, visando simultaneamente fornecer suporte ao texto, que

como canto atingia mais eficazmente o auditório, e dar tempo ao outro improvisador para preparar a sua resposta.

Na Madeira, o Charamba é moda de despique, não apenas moda de baile como nos Açores, onde o mesmo nome designa, com efeito, uma dança. As Velhas, da ilha Terceira (Açores), são também moda de despique, utilizando como estrutura poética, além da quadra, a sextilha.

É também como suporte duma mensagem verbal que, à primeira vista pelo menos, a música, a expressão melódica, elementar ou mais desenvolvida, aliada a naturais formas de *Sprachgesang*, nos surge nos pregões. Prática universal em todas as localidades do País, de maior ou menor dimensão, com eles procuravam os vendedores concitar atenções para o seu produto («Ei! Chicharro fresco!», «Oh petroline!», «Mil, trezentos e vinte e um!»...), conhecendo-se largo número deles, fixados por colectores diversos: César das Neves, Tomás Borba, Luís de Freitas Branco, Rodney Gallop, A. Tomás Pires e outros.

Esta função de veículo de comunicação — no mais vasto sentido, não apenas no de suporte de informação de natureza verbal — é patente, igualmente, num curioso fenómeno etnográfico primeiro relatado por Gonçalo Sampaio e designado por «canções de abaular»⁵⁵: no Norte do País era costume os pastores comunicarem entre si cantando do cimo de um monte para outro, sobre textos em parte criados na altura. Ilustram estes exemplos a força da música enquanto veículo de comunicação, que eficazmente alarga a capacidade da palavra dita.

A funcionalidade da música tradicional portuguesa é visível, doutro ponto de vista, na sua sazonalidade. Como os frutos da terra, boa parte dela tem época própria — e o povo, naturalmente, respeita-o. Espécimes há sem localização necessária no ciclo anual, as «modas de todo o ano», mas muitos são rigorosamente sazonais: cantados noutra altura, estariam «fora do tempo». Com efeito, se as canções amorosas, de embalar, as melodias dos romances, tendo, por vezes, contexto próprio, não têm época, o mesmo se não verifica com os Aboios, as Canções da Sementeira, da Sacha, da Rega, da Ceifa, da Vin-dima, do Varejo da Azeitona, da Maçadela e da Espadela do Linho, ou com os cantos natalícios, dos Bons Anos, ou Janeiras, dos Reis, da Quaresma, da Páscoa, das folias do Espírito Santo, os quais serviam a circunstâncias com localização precisa no curso do ano. O que explica a apetência dos colectores para apresentar o cancionero popular segundo o ciclo do ano, e sobremaneira ilustra a verdade de que era a música, efectivamente, a quotidiana companheira do povo, acolhendo-lhe a alegria e as preocupações da conquista do pão, na faina agrícola ou na pesca, exprimindo-lhe o imaginário religioso, ou a diversão dos momentos de folga colectiva, nas danças, nos jogos cantados, em serões familiares ou nas tabernas (cantigas de bebedores).

Não impede, repisemo-lo, este fenómeno da sazonalidade na música tradicional portuguesa o outro, contrário, da polivalência de muitas formas ou espécimes, utilizados, de facto, em contextos tão diversos como o

trabalho do campo ou o acto de embalar ou acalentar. Um estudo — ainda não realizado — das circunstâncias de uso dos romances, em todo o País, evidenciaria essa polivalência, que pode também tomar-se como um traço característico da música tradicional ⁵⁶.

Toda a tentativa de classificação de formas na música tradicional portuguesa embate em obstáculos vários, que radicam, por um lado, na complexidade do próprio objecto a ordenar, dificilmente redutível aos itens das tipologias propostas, por mais minuciosas que estas se queiram, e, pelo outro, na multiplicidade de critérios que é possível assumir e na incontornável interferência de uns nos outros. É, aliás, na mais lata, ou vaga, acepção da palavra que, ao lado do termo «funções», nos referimos aqui a «formas».

De passagem, observemos que também não parecem viáveis as tentativas de caracterização geral da música tradicional portuguesa segundo a corografia. Apressadamente se teceram considerações que ligavam, causalisticamente, as canções ao meio ambiente, escutando-se assim o que constitui senão dislate, então meros devaneios literários: a canção tradicional (utilizou-se, no caso, geralmente um singular redutor!) das regiões montanhosas foi por uns dita alegre, por outros, triste; a das planícies, igualmente, foi triste ou alegre consoante os autores.

É tal aqui a riqueza de registos temáticos e afectivos, a diversidade de formas que se não compadece com caracterizações gerais do povo ou da nação portuguesa como predominantemente dados a sentimentos tais que

a saudade e a melancolia. Lugares-comuns a que nos vieram afeiçoando propostas apressadas não parecem sustentar-se quando confrontados com uma análise detalhada e rigorosa do património musical das comunidades rurais portuguesas, infindavelmente diverso em conteúdos e géneros ⁵⁷.

Além da proposta de classificação de cunho histórico em espécimes arcaicos (modais) e espécimes mais recentes (tonais) ⁵⁸, são em número largo as tipologias de articulação dualista que aqui poderíamos introduzir: formas monódicas e formas polifónicas, formas de canto individual e de canto colectivo, formas dançadas e não dançadas, formas religiosas e profanas, podendo uma articulação tripartida ilustrar-se com o caso das formas vocais, instrumentais e mistas.

Se a dificuldade de distinguir espécimes religiosos de espécimes profanos é patente no plano literário, maior parece no domínio musical, embora a questão se não ponha do mesmo modo no que respeita, por um lado, a Benditos, Martírios, Verónicas, Cantos à Santa Cruz ⁵⁹, visto o registo hierático, sombrio às vezes, e a maior proximidade à liturgia oficial, e, pelo outro, alguns Cantos de Presépio ou a determinados santos, a que o povo atribui papéis bem pouco consentâneos com os da ortodoxia católica.

É, em todo o caso, quase desnecessário chamar a atenção para o grau de autonomia da religião popular relativamente à doutrina católica, autonomia que pode entender-se como evidência da liberdade criadora do

povo, que, entregue a si mesmo, de acordo com a sua sensibilidade, revive ancestrais elementos culturais (festas pagãs do solstício de Verão, por exemplo), exprime profundas dimensões de psicologia colectiva, ou aspectos das suas condições de subsistência, do seu quotidiano. Com efeito, a religião popular não se flecte completamente à religião oficial, mau grado a dependência dela: incorre em divertidas liberdades «teológicas», transforma santos sisudos, de vida penitente, em figuras facetas de casamenteiro (S. João e Santo António), atinge, irreverentemente, na sua crítica mordaz, a figura rural do «Padre Cura»...

É larguíssimo o espectro percorrido, pelo que deveríamos, partindo do sentido do texto literário, incluir na designação de «formas religiosas», desde as sombrias Lamentações das Almas, os hieráticos Martírios e Benditos, aos Cantos de Presépio, dos santos ditos populares, de S. João sobretudo, aos álares Cantos de Romaria.

As Encomendações, Lamentações ou ainda Amentações das Almas, vistas geralmente como reminiscência de antiquíssimo culto dos mortos, há muito praticadas em todo o País, certamente, e para além dele, subsistiram pelo século xx dentro em algumas zonas, onde foram recolhidas por vários investigadores (Kurt Schindler em Tuiselo, Rodney Gallop em Sércio, Margot e Jorge Dias em localidades diversas, Artur Santos nos Açores). Oração nocturna pelo eterno repouso dos falecidos, para o que eram escolhidos determinados locais (cimo dos montes, encruzilhadas dos caminhos, junto a edículas das

almuinhas...), impressiona pelo aspecto sombrio que assumem as vozes, entrecortadas pelo som de algum instrumento (campainha), no silêncio da noite. Outras formas, como Salve-Rainhas e Jaculatórias diversas, serviam as necessidades religiosas em âmbito doméstico, ou mesmo nas igrejas, podendo aqui supor-se interferências mais ou menos eruditas.

No extremo oposto, marcados por uma dominante característica de extroversão e alegria, os Cantos de Romaria, de norte a sul do País, destacam-se pela sua diversidade. Evoquemos apenas, a título de exemplo, duas importantes romarias raianas, a da Senhora do Almurção (Idanha-a-Nova) e a da Senhora da Póvoa (Penamacor), que determinaram o aparecimento de vários espécimes, recolhidos em diferentes localidades, a partir das quais se organizam as romarias. Na Madeira, igualmente, em torno às romarias e arraiais floresceu um largo número de manifestações etnográficas, em que a expressão musical não podia deixar de ter papel relevante.

É sempre de festa o sentido inerente, no continente e na Madeira, ao vocábulo «romaria», que com esta conotação tem pouca dimensão nos Açores. Aqui, na ilha de S. Miguel, subsiste ainda hoje um impressionante fenómeno etnográfico, que já descrevemos e analisámos⁶⁰, de perfil contrário, isto é, com carácter estritamente penitencial: as romarias quaresmais micaelenses.

Predominando em determinadas épocas do ano, com especial incidência no Verão, as formas coreográficas cumprem particularmente uma função de divertimento.

Não é o facto de a prática dos ranchos folclóricos haver determinado uma visão redutora da música tradicional portuguesa, tendendo a circunscrevê-la aos espécimes coreográficos, que, por reacção, transitaríamos — como aconteceu com alguns investigadores — à posição contrária, minimizando a importância desses espécimes. Prende-se esta importância, simultaneamente, com valores intrínsecos (estéticos, musicais) de alguns destes espécimes pelo menos, com a associação da música a outras formas de expressão e a própria relevância da função que eminentemente cumprem: a de convívio e diversão colectiva. «Folgar» foi sempre uma necessidade a que raras comunidades se esquivaram, seja por inapetência ancestral, seja por interferência de elementos eclesiásticos, muitas vezes pouco predispostos a reconhecer o inalienável direito ao divertimento.

Era a dança, eram os balhos, para o povo, um acto de expressão global, por assim dizer: os dançarinos não deixavam de cantar, improvisando às vezes; só não bailavam os tocadores, necessários que eram à execução dos instrumentos. São raras, aliás, as danças que, como o Corridinho e, nalgumas versões, o Fandango, excluem o canto, repousando apenas no acompanhamento instrumental.

Nenhuma das danças tradicionais portuguesas pode dizer-se nacional, no sentido de haver-se bailado em todo o território, mesmo que apenas o metropolitano. Algumas, por um conjunto de factores que hoje não poderemos senão supor, conheceram maior expansão, outras permaneceram expressão de enclaves mais ou menos restritos;

contudo, todas são — como, globalmente, a música tradicional portuguesa —, no rigor do termo, regionais.

Longe da pretensão de estabelecermos o elenco exaustivo das danças populares portuguesas, esboçemos uma panorâmica breve da distribuição das mais conhecidas pelo seu espaço próprio, embora este raramente possa ser delimitado com rigor absoluto.

O Vira, característico do Minho, bailava-se em todo o Noroeste e mesmo, embora diversamente, na Nazaré e no Ribatejo. No Norte, conheceu largo número de variantes, a que o povo dava designações próprias: Vira Estrepaçado, Vira de Roda, Vira Afandangado, Vira Valseado, etc. Aliás, passou recentemente a chamar-se, nalguns lugares, também Vira ao que antes era o Fandango minhoto, distinguindo-se este pelo uso da redondilha maior, ao passo que a dança originalmente designada de Vira utilizava apenas quadras em redondilha menor. Também o Malhão e a Gota são danças do Minho, se bem que o primeiro seja conhecido também na Beira Alta, tal como a Chula se baila, com acompanhamento característico (cf. capítulo seguinte), desde o Minho à Beira Alta, passando pelo Douro Litoral. Têm estas danças, como o Vira, ou ainda a Cana-Verde e a Rosinha, um número significativo de variantes: Malhão de Roubar, Malhão Traçado, Cana-Verde Picada, Cana-Verde Ricoqueira, Rosinha de Afife...

Hoje bem conhecidos, mesmo internacionalmente, e porventura menos por valores musicais do que pelas características coreográficas, os *Ilaços* dos Pauliteiros

mirandeses não esgotam o património coreográfico transmontano. Em terras de Miranda, sobressaem ainda danças próprias como o Pingacho, o Galandum, a Solidana, ou, como em outras zonas do País, o Verde-Gaio. Na região de Moncorvo pontificam as Danças dos Pretos e as Danças das Fitas.

Na Beira Interior, para além das muitas melodias coreográficas cedo fixadas por Pedro Fernandes Tomás, salientamos a Farrapeira, que se baila também no Ribatejo; na Beira Litoral, a Ciranda e a Tirana, sendo esta última conhecida até ao Minho; na Estremadura, o Verde-Gaio e o Bailarico.

A metade norte do País apresenta, sem dúvida, património coreográfico mais numeroso do que o território a sul do Tejo (embora aqui algumas danças tenham desaparecido há relativamente pouco tempo: bailava-se muito o Tope e o Macadinho em Peroguarda, ou o Maquineu na Amareleja, segundo o testemunho de António Marvão). Conhecido também no Norte, o Fandango caracteriza o Ribatejo, tal como a Moda das Saias é própria do Alto Alentejo, ainda que se estenda até às Beiras e à Estremadura. O Corridinho, bailado também no Ribatejo e no Alentejo, é próprio do Algarve.

A Madeira, onde se bailava particularmente na quadra natalícia, dispõe de um significativo património de danças — umas que partilha com outras regiões do País, como a Tirana, a Viúva, a Padeirinha, outras que lhe são exclusivas, como o Bailinho de Oito, o Baile da Repisa e o das Camacheiras. No Porto Santo, destacamos a

notável Meia Volta, exclusiva desta ilha, e que em 1932 impressionou um músico como Francisco de Lacerda.

Também os Açores possuem um característico repertório de danças. Algumas, como o Tanchão, ou o Balho Furado, de S. Miguel, surgem apenas numa ilha, ou em conjuntos de ilhas, como o Bravo, do Grupo Central. Porém, quase todas as nove ilhas do arquipélago apresentam as suas Chama-Ritas próprias, os seus Pezinhos e Sapateias.

Certas danças populares portuguesas, como a Moda do Indo Eu, da Beira Alta, exibem aspectos que as aproximam de outras formas tradicionais de diversão: os jogos e as adivinhas. Inclui o cancionero musical do povo português muitas destas manifestações, infantis ou não, que satisfazem, além da necessidade de diversão e de integração do indivíduo na comunidade, as de aprendizagem e de desenvolvimento de aptidões: Danças de Roda, Destrava-Línguas, Anfiguris e outras.

O que poderíamos conglobar na designação de Cantos de Trabalho apresenta, não menos do que as formas coreográficas, largo espectro. Exclusivamente vocais, *a capella*, como se diria em linguagem musicológica, ou marcados pelo ritmo dos próprios instrumentos laborais (o maço, o sacho, a picareta, aqui incorporados, de algum modo, como instrumentos rítmicos), radicam nessa verdade que o povo tão bem exprimiu no aforismo: «Trabalho cantado / sai sempre melhor, / mais bem acabado.» Como é evidente, a regularidade do ritmo musical atenua o esforço inerente à acção laboral.

Os Aboios — ou «toadilhas de aboiar», como lhes chamou Gonçalo Sampaio, que primeiro os recolheu, no Minho, ou as «Boiadas», na designação madeirense — desenvolvem-se entre a exclamação que incita os bois ao trabalho da terra (lavar ou arar), nas vessadas, e a frase melódica cantada. No Norte, adaptavam-se-lhe dísticos, em que se pedia para o homem do arado vinho, chouriço ou cigarros ⁶¹. Mais tarde, outros foram recolhidos em diferentes regiões do País, até às portas de Lisboa ⁶². Especulativamente, o mesmo Gonçalo Sampaio supôs descenderem todos de um único canto ancestral, cuja forma primitiva identificou com um espécime recolhido em S. Gens de Calvos.

O património musical madeirense dispõe de um largo conjunto de Canções da Sementeira, da Ceifa, da Erva, da Eira, da Carga, da Chamusca, diversos de localidade para localidade. As Canções dos Borracheiros, adstritas ao transporte do vinho madeirense em odres (borrachos), são notáveis enquanto expressão vocal.

Não pode crer-se que todos os espécimes musicais associados à acção laboral foram recolhidos no País. Nem aqui os poderíamos referir todos, ainda que nomeando-os apenas, desde cantos de pescadores (saliente-se o espécime «Leva, leva», recolhido por Michel Giacometti no Algarve, ou esse mágico canto para a pesca da moreia que Artur Santos encontrou nos Açores) aos de diversas outras profissões, como pedreiros, serradores, carregadores, etc.

Encerramos estas considerações, que se querem apenas sugestivas da diversidade de formas na música tradicional portuguesa, ocupando-nos, com a brevidade possível, daquelas em que o povo canta a mais do que uma voz: as formas de polifonia popular. Valorizadas por uns, menos apreciadas por outros, estas constituem, de qualquer modo, um fenómeno de que nem todos os sistemas etnomusicais podem ufanar-se. No Alentejo, assim como no Minho, Douro Litoral e Beira Alta, as duas grandes zonas do País onde as podemos encontrar, configuram verdadeiros corais populares, que, na sua rudeza e simplicidade, pelo seu vigor e valores de identidade, impressionam vivamente ⁶³.

«Terno» ou «Lote» é a designação popular usada no Minho para os grupos de mulheres constituídos para a execução de cantos a quatro e cinco vozes, e «Modas de Terno» ou de «Lote», a designação comum do repertório executado por esses conjuntos femininos, a que pode, ocasionalmente, juntar-se uma voz masculina.

Nas Modas de Terno é a melodia sempre confiada à voz feminina mais grave, o «baixo», que inicia o trecho a solo, juntando-se-lhe depois, sucessivamente, nas frases seguintes, as demais vozes: o «meio» ou «desquadro», depois o «guincho», também chamado «requinta», «desencontro» e «segundo meio», e finalmente, sobre a última nota, o «sobre-guincho» ou «fim». Tal como se verifica na voz aguda, com o guincho e o sobre-guincho, pode uma voz mais grave destacar-se da linha melódica inferior (o «baixo», recorde-se), chamando-se a esta «bai-

xão». Trata-se da harmonização paralela (em terceiras, quintas ou sextas) duma melodia, a qual tem sido aparentada com as primitivas formas de desenvolvimento da harmonia, na Idade Média (*gymel* e *organum*). Será defensável a proposta de que esta polifonia tradicional entrou na técnica eclesiástica do fabordão, processo de harmonização de melodias litúrgicas em terceiras e sextas?

As Modas de Terno minhotas englobam grande diversidade de espécimes: Coros de Maçadeiras, Cantos de S. João, Cantos de Romaria e mesmo Anfiguris, o que nos permite considerá-las uma verdadeira técnica de harmonização popular, desenvolvida naquela região do País. No Douro Litoral e na Beira Alta encontramos outras expressões musicais polifónicas, que o povo designa de Cantas ou Cramois.

No Alentejo, a polifonia popular apresenta estrutura própria, no que podemos seguir a descrição de António Marvão: «O cante alentejano é cantado por uma equipa de cantores assim constituída, como já vimos: o Ponto, o Alto e as segundas vozes. O Ponto começa a moda, sozinho, cantando, em geral, apenas duas linhas do verso. Cala-se e, em seguida, o Alto, a uma terceira maior da melodia, que principia a ser cantada, levanta a voz sozinho também, numas escassas notas apenas, juntando-se-lhes depois as segundas vozes»⁶⁴, os chamados baixos. Pode esta estrutura, muitas vezes, restringir-se às duas partes do ponto e do conjunto coral, ou, ocasionalmente, complexificar-se até às cinco linhas vocais, com a participação de vozes femininas.

O reportório destes grupos polifónicos populares é diversificado, incluindo desde Modas das Saias a Cantos de Presépio, o que mostra que, também aqui, estamos perante uma técnica de harmonização paralela duma melodia cujas origens, no mais lato sentido, temos ainda que entender.

IV — INSTRUMENTOS

O que designamos por «música tradicional portuguesa» é, na sua maior parte, sinónimo de «canção popular portuguesa». Com efeito, a expressão musical das nossas comunidades rurais é eminentemente vocal: a música exclusivamente instrumental tem nela lugar limitado, ocasional, consistindo a função dos instrumentos, antes de mais, em acompanhar a voz humana.

Não poderia esperar-se da música popular a emancipação instrumental que se verificou na história da música dita erudita, o que não impede que em diversas circunstâncias as práticas musicais do povo português sejam de facto só instrumentais e que deparemos entre os instrumentistas populares, ou, como diz o povo, os tocadores, com exemplos de autêntico virtuosismo. Muitos espécimes coreográficos incluem, habitualmente, tempos de exibição dos instrumentistas, em prelúdios, interlúdios e poslúdios. É o caso das danças O Meu Bem, da ilha de S. Jorge (Açores), do Pezinho, de S. Miguel (Açores), da Meia Volta, do Porto Santo (arquipélago da Madeira), ou da Chula, em

todo o Noroeste do território continental. Os intérpretes da viola e, menos frequentemente, do violino, da rabeca, tinham então oportunidade de manifestar as suas capacidades de *virtuoses*, nalguns casos notáveis.

As aldeias portuguesas e centros urbanos de menores dimensões, que conservaram uma forte dimensão rural, dispuseram, frequentemente, de verdadeiras dinastias de intérpretes — não apenas de cantadores, mas também de instrumentistas. Em muitas comunidades, uma ou outra família se destacava, pelo desenvolvimento de qualidades especiais, como bailarinos ou como músicos. No Porto Santo, na Vila Baleira, por exemplo, temos notícia da família Bacalhau, que nas primeiras décadas do século xx se evidenciava entre os conterrâneos, aquando dos folguedos populares.

Tal não impede de afirmar que a música tradicional sublinha a verdade da voz humana como o mais natural, imediato, dos instrumentos musicais. É ela um dos meios primeiros de expressão de identidade, a nível pessoal e colectivo: parte dessa dimensão de identidade inerente à designação de «música regional», hoje caída em desuso, prende-se com as características diferenças que se verificam já ao nível da fala, no sotaque, e que no canto se prolongam.

Parte da capacidade de fascínio da canção tradicional portuguesa radica em aspectos difíceis de escrever, de exprimir em notação musical, relevando de elementos melódicos aparentados com os ornatos clássicos (trilos, apo-jaturas, mordentes e outros), como da própria técnica vocal

popular (que disso podemos falar, efectivamente). Esta orienta-se, em boa parte, para a prática do canto ao ar livre: a estridência, o uso do registo agudo, particularmente no Norte — a um ponto que dificilmente imaginaríamos ao alcance de vozes não cultivadas —, incomodam em recintos fechados, mas servem à comunicação em espaços abertos de campos, terreiros, largos e ruas.

O interesse primeiro do fado, por exemplo, não reside, como bem viu Rodney Gallop, nas próprias estruturas melódicas, que, devemos reconhecer, são pobres⁶⁵, mas no estilo da execução. E, se o enquadramento instrumental não é aqui despiciendo (saliente-se a função tímbrica da guitarra dita portuguesa), é na voz da cantora, no seu génio interpretativo, que primeiro pensamos quando fazemos tal afirmação. O que nos permite a evocação dos nomes de alguns dos maiores cantadores e cantadeiras que a história do fado conheceu, e que à forma particularmente conferiram valores de identidade: desde a mítica Severa (Maria Severa Onofriana, 1820-1846) a essa «Severa» do século xx que foi Amália Rodrigues⁶⁶, passando por outros como Alfredo Marceneiro (Alfredo Rodrigues Duarte).

Não pode dizer-se que o canto, na música tradicional portuguesa, constitui um fenómeno tendencialmente feminino; bastaria recordar os corais populares alentejanos para afastar essa ideia em que só apressadamente incorreríamos: sozinho, nas vessadas, ou com a mulher, nas danças, nos despiques, o homem também canta. Devemos, contudo, salientar o papel especial que, nalgumas

regiões sobretudo, desempenha aqui a mulher — o que pode ilustrar-se com inúmeros exemplos: é da mãe, ou da avó, a primeira voz que, nas canções de embalar, a criança se habituou a escutar; não menos do que o cantador, soube a cantadeira impor a sua figura, particularmente em algumas regiões do País, como os Açores e o Noroeste continental; são femininas as vozes das Modas de Terno minhotas, e na Beira Baixa é o adufe reservado às mulheres, que em ritmos obstinados apoiam os seus cantos festivos.

Como indica a própria designação, é o instrumento musical um objecto confeccionado em vista ao desempenho de determinadas funções artísticas. Relativamente à matéria-prima de que é feito, varia o grau de elaboração desse objecto: desde a utilização da mesma como a natureza no-la cede até à confecção de complexos artefactos, implicando o uso de materiais diversos e largo tempo de trabalho. Deste ponto de vista, podemos, no que respeita à organologia popular portuguesa, colocar, num extremo, os melhores cordofones de fabrico popular, e mesmo alguns aerofones e membranofones, e no outro, exemplos vários de reduzida interferência humana no fabrico do instrumento, ou mesmo de nenhuma, como se verifica com o uso de pinhas, conchas e búzios, em muitas zonas do País. Pode ilustrar este último caso ainda a curiosa tradição das «Pedrinhas de Arronches» (Portalegre): também aqui é o instrumento (seixos cuidadosamente escolhidos, de interessante efeito, aliás) colhido na natureza e assim utilizado pelo homem ⁶⁷.

Alguma semelhança com esta última circunstância pode, apesar de tudo, considerar-se no recurso a objectos desviados dos usos para que foram confeccionados, como garfos, garrafas e outros recipientes. Encontrar-se-á a meio caminho dos dois extremos acima referidos um instrumento como a sarronca (chamada ainda ronca, zabumba, zamburra, ou zorra, consoante as regiões), membranofone antigamente conhecido em quase todo o País, como noutras partes da Europa, o qual resulta da aplicação à boca de um recipiente de barro (mais raramente, de lata), de um pedaço de pele friccionada por uma haste, que a atravessa⁶⁸, pele que é também friccionada com a mão.

Tal como acontece no âmbito da organologia erudita, conhecemos um razoável elenco de nomes de organeiros populares em diferentes localidades do País, uns mais, outros menos recentes. Aliás, o domínio da construção de instrumentos pode ser, para o investigador que a tal se disponha, um dos campos fecundos de estudo da interferência do erudito na cultura popular. Se no caso de instrumentos de qualidade rudimentar o povo procede espontânea, empiricamente, no de outros, mais elaborados, como os instrumentos de corda, dedilhada ou friccionada, surgiram verdadeiras oficinas populares, onde, por várias gerações, os conhecimentos passaram de pais a filhos, e se verificou já um certo nível de especialização profissional. Às vezes, aliavam os violeiros populares a esta qualidade a de tocadores, que também eram.

Em consonância com a proposta de genérica divisão etnomusical do País já aqui referida⁶⁹, Ernesto Veiga

de Oliveira destaca nele duas grandes regiões organológicas: uma faixa ocidental, do rio Minho ao Tejo, caracterizada pela prevalência dos cordofones, e uma faixa oriental, de Trás-os-Montes à planície alentejana, passando pela Beira Interior, marcada pelo predomínio do que se vem designando como instrumentos do «ciclo pastoril»: a gaita de foles, o pandeiro, ou adufe, e o conjunto composto por tamboril e flauta (executados por um único intérprete, o tamborileiro, ou tamboriteiro). Naturalmente, deve esta caracterização entender-se apenas no sentido da predominância, porque, se o adufe surge quase com exclusividade na Beira Baixa, já a gaita de foles, representada em larga iconografia histórica, é ou foi conhecida praticamente em todo o País (mesmo na capital, ainda há algumas décadas). Encontramos a viola, igualmente, em quase todo o País, com a tendencial exceção da Beira Baixa. De qualquer modo, parece o estudo da organologia confirmar a divisão do território continental em duas grandes áreas etnomusicais: a do litoral, mais aberto à mudança, e a do interior, onde práticas musicais arcaicas persistiram até aos nossos dias.

Executada sempre por homens, a solo (mais raramente) ou como instrumento acompanhador, integrada em conjuntos de maior ou menor amplitude, a viola é certamente a mais generalizada das formas organológicas populares portuguesas. Resistindo a um recente processo histórico de normalização (de que se ressentiram mais os instrumentos musicais eruditos), os cordofones populares apresentam em Portugal alguma diferencia-

ção regional, o que deve repetir-se, por maior força de razão, da viola.

Na faixa ocidental do território continental, a viola possui enfranque menos acentuado, compreendendo três tipos regionais: a viola braguesa, do Minho, a viola amarantina, ou «de dois corações», da região em torno à cidade de que retira a designação (Amarante), e a viola toeira, da região de Coimbra. Nas zonas da faixa interior do País onde surge, apresenta enfranque mais cavado, configurando duas variantes: a «bandurra», ou viola beiroa, da região de Castelo Branco, e a viola campaniça, da região de Beja.

No continente, além da viola e da guitarra portuguesa — esta especialmente ligada ao fado, seja em Coimbra, no meio estudantil, seja em Lisboa —, a família dos cordofones inclui ainda o violão, ou seja, a chamada viola francesa (que apoia geralmente a viola da terra) e o cavaquinho, pequeno cordofone que, com nomes diversos, foi, ou é conhecido em diversas regiões do País, e para além dele ⁷⁰, persistindo mais vigorosamente no Noroeste, onde integra quase sempre as rusgas.

Na Madeira, além da local viola da terra, deparamos com dois outros tipos de instrumentos de corda dedilhada: o rajão e o braguinha, este equivalente ao cavaquinho continental. Nos Açores, pontifica a viola da terra, que de ilha para ilha, ou até dentro da mesma ilha, apresenta variantes, na forma como na afinação.

Dentro da família dos cordofones, há a referir ainda o violino, também construído por violeiros populares e

utilizado em zonas diversas. Destaca-se, por suas qualidades e contexto, a rabeça chuleira, violino de pequenas dimensões e registo agudo, que integra, caracteristicamente, no Minho e no Douro Litoral, o instrumental da Chula. A sanfona, antigo cordofone, com larga representação iconográfica, e de que subsistem alguns exemplares, desapareceu há muito das práticas musicais do povo português.

No âmbito dos aerofones, há que referir sobretudo as flautas, com os seus dois tipos: as travessas e as de bisel. Apenas estas últimas, por sua natureza, permitem a constituição do conjunto tamboril-flauta. Produzidas em madeira, cana ou mesmo osso, pelos próprios pastores que, como passatempo, na solidão dos montes, as executavam, as flautas integram-se ocasionalmente em conjuntos como as rugas. Em feiras e romarias, ao lado de ocarinas, assobios e outros brinquedos, era possível, ainda há pouco, adquiri-las, de barro.

A gaita de foles é o único aerofone de palheta que subsiste, com a importância e extensão que apontámos. Há notícia dum outro instrumento pertencente a este grupo, chamado pelo povo precisamente de «palheta», hoje desaparecido.

A família dos membranofones inclui, em Portugal, os seguintes tipos de instrumentos: tamboril, bombo, caixa e pandeiro. Com a seguir diremos, o primeiro, articulado à flauta, teve, até há pouco, papel especial no contexto das formas de expressão cultural em determinadas zonas. A caixa, associada a bombos de dimensões vá-

rias, surge em conjuntos como os Zés-Pereiras, Mareantes do rio Douro, Rogas, Chulas, Gaiteiros de Trás-os-Montes ou da região de Coimbra e outros grupos festivos. Também os pandeiros bimenbranofones⁷¹ têm dimensões e formas várias (por vezes, são mesmo triangulares), se bem que geralmente assumam a forma quadrangular. Se o tambor é essencialmente instrumento masculino, a execução do pandeiro tende a ser reservada às mulheres; é-o efectivamente na Beira Baixa, zona que, como ficou dito, ele caracteriza pela sua quase exclusividade, e onde o próprio nome que lhe é dado, adufe, evoca uma origem árabe.

Na família dos idiofones destacam-se as castanholas⁷², de formas diversas e utilizadas em grande parte do País, além de reque-reques, réu-réus, tréculas e da circunscrita genebres.

Esta, ligada à dança a que deu o nome (Dança da Genebres, de Lousa, Castelo Branco), exemplifica o caso de instrumentos, alguns dos quais já desaparecidos, que ficaram adstritos a funções específicas, religiosas ou profanas, como o atabaque, o arrabil, a achincalheira e outros. Para ilustrar funções religiosas, refiram-se as matracas e as relas, utilizados na liturgia da Semana Santa, período em que tradicionalmente são silenciados os sinos. A circunstâncias de algazarra, de crítica social ou mesmo de anomia institucionalizada (como, em geral, o Entrudo, ou, em costumes mais localizados, a Serração da Velha, de Tourém), podem estar ligados, além da já referida sarronca, idiofones como os reque-reques e zaclitraques.

No que respeita a um enquadramento sócio-funcional dos instrumentos populares portugueses, pode afirmar-se que aqueles que, como ficou dito, caracterizam a faixa interior do País, isto é, a gaita de foles, o adufe e o conjunto tamboril-flauta, tendem nitidamente para a polivalência, servindo tanto a manifestações profanas como às festas religiosas. Embora não admitidos actualmente nas igrejas, sabe-se que tal só veio a verificar-se, historicamente, por maior rigor das autoridades eclesiásticas pós-tridentinas. É o adufe que acompanha os cantos de romaria na Beira Interior, e o complexo tamboril-flauta surge em Trás-os-Montes, nos «cários» da Estremadura e nas festas religiosas das terras de além-Guadiana (Alentejo); em Trás-os-Montes, a gaita de foles acompanhada, indiferentemente, procissões, Danças dos Pauliteiros, Danças dos Velhos e Festas dos Rapazes.

Pelo contrário, os cordofones, que predominam na faixa ocidental do País (embora penetrando no Baixo Alentejo, com a viola campaniça, e numa parte da Beira, com a «bandurra», como vimos), adstritos à música profana, são tendencialmente alheios a contextos religiosos. É significativo que no Noroeste a gaita de foles surja frequentemente no contexto de visitas pascais e procissões. À mesma gaita de foles, secundada às vezes por aerofones (madeiras), provenientes das bandas filarmónicas, juntam-se, em número diverso, bombos e caixas, dando origem aos grupos de Zés-Pereiras, ruidoso conjunto que pode igualmente acompanhar procissões, visitas pascais e festividades municipais. Numa parte desta

mesma região, restringe-se esse conjunto aos instrumentos rítmicos referidos, excluindo a gaita de foles.

Nas práticas musicais das comunidades rurais portuguesas, é a constituição de conjuntos instrumentais determinada, naturalmente, por força da tradição, mas também pelas disponibilidades do momento. De facto, importa salientar, também neste domínio, a liberdade, a variabilidade de processos, o que, de algum modo, ilustra os acompanhamentos diversos que, numa região para outra, pode apresentar a mesma dança: o Regadinho é no Norte acompanhado à viola e na Beira Litoral à guitarra, enquanto o Fandango, que no Ribatejo tem por suporte o som da harmónica (a «gaita de beijos»), é na região de Tomar acompanhado à guitarra.

A Rusga, ou Ronda, vista habitualmente como própria do Minho, embora surja em todo o Noroeste, integra, livremente, cordofones (cavaquinho, viola e violão), aerofones (flauta, clarinete...), instrumentos rítmicos (tambor, ferrinhos, reque-reque...), concertina, acordeão. A Rusga acompanha os rapazes quando vão às «sortes», grupos de vindimadores da região do Douro, as chamadas rogas, animando ainda romarias e outras festividades.

Além dos Zés-Pereiras e das Rugas, que vimos de referir, conhece o Noroeste um género, a Chula, ao qual está adstrito um conjunto instrumental por vezes pouco distinto do das Rugas, compreendendo geralmente, no que respeita aos cordofones, a viola local (braguesa ou amarantina), o violão e um instrumento característico do género, a rabeca chuleira, ou ramaldeira, como fi-

cou dito. A estes cordofones, podem na Chula — que é, portanto, ao mesmo tempo forma vocal, instrumental e coreográfica — associar-se instrumentos de percussão (tambor, ferrinhos...). A forma integral ainda a improvisação: acompanhados pelos instrumentos, que se exibem em longos *intermezzi*, cantador e cantadeira dialogam vivamente ⁷³.

Nos Açores, são os cordofones que sustentam essas formidáveis pelejas poéticas que constituem as exposições dos cantadores: a viola da terra, apoiada pelo violão, tal como na Madeira, o trio, característico da região, constituído pela viola, pelo rajão e pelo braguinha.

Merecem igualmente referência, neste contexto, as folias do Espírito Santo, cujo culto popular persiste em raras aldeias do interior beirão e da região de Sintra, mas, com pujança, em todas as localidades do arquipélago açoriano. Munido do seu tambor, o tambor da folia, o folião — nome que, mais restritamente, designa o improvisador que o empunha — é acompanhado pelas violas regionais, pelo violão e outro instrumental diverso: na Beira, chins-chins, trinchos (espécie de sistros); nos Açores — onde, nalguns locais da ilha de S. Miguel, os foliões conservarão a sua garrida indumentária característica: uma espécie de mitra e opas vermelhas —, o próprio tambor pode ter sido esquecido, em prol de outros percussivos, a que se juntará, eventualmente, mesmo o acordeão.

Este último, de origem centro-europeia, é de introdução recente em Portugal, dominando na Estremadura e, sobretudo, no Ribatejo. Merecem, pois, alguma escuta

as vozes que se vêm erguendo contra a sua adopção, que tendeu a generalizar-se, nos ranchos folclóricos. A razão histórica, por assim dizer, poderiam juntar, essas mesmas vozes, razões acústicas e tímbricas: instrumento de certa capacidade sonora, o acordeão facilmente se sobrepõe aos demais instrumentos, uniformizando, destruindo a identidade musical de cada rancho, a qual se impõe preservar. De ambos os pontos de vista, é a concertina, bastante vulgarizada desde o século XIX, preferível ao acordeão.

Mesmo por referências esparsas aqui inseridas, ficou evidente que o estudo dos instrumentos que integram as práticas musicais do povo português — como até meados do século XX, *grosso modo*, era possível surpreendê-las na sua circunstância original de produção, e que hoje subsistem fragmentariamente, ou em condições algo artificiais — postula uma contextualização vasta, que ultrapassa, até muito longe, por vezes, as fronteiras nacionais. As dimensões locais, de variabilidade, que não deixam de verificar-se, e que sobejamente explicaremos por situações de enclavamento, não obstam a tal evidência. Isto que dizemos da organologia popular é extensível, afinal, a outros domínios da música tradicional portuguesa, que melhor entenderemos, de facto, a partir de enfoques mais largos do que aquele que, por força das circunstâncias, aqui tivemos de assumir.

¹ «De pequeno me lembra que tinha um prazer extremo de ouvir uma criada nossa em torno da qual nos reuníamos nós, os pequenos todos da casa, nas longas noites de Inverno, recitar-nos meio cantadas, meio rezadas, estas xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros. A monotonia do canto, a singeleza da frase, um não sei quê de sentimental, terno e mavioso, tudo me fazia tão profunda impressão e me enlevava os sentidos em tal estado de suavidade melancólica, que ainda hoje me lembram como presentes aquelas horas de gozo inocente, com uma saudade que me dá pena e prazer ao mesmo tempo.» Almeida Garret, *Romanceiro*, vol. 1, Lello e Irmão Editores, Porto, 1971, p. 34.

² Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1937, p. 10.

³ Cf. José Bettencourt da Câmara, «Dois textos de Luís Ribeiro e de Francisco de Lacerda sobre o cancionero açoriano», *Revista de Cultura Açoriana*, Casa dos Açores, Lisboa, 1989, n.º 1, p. 21.

⁴ Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, p. XXIX.

⁵ Cf. Luís Ribeiro, *Obras*, vol. 1, Instituto Histórico da Ilha Terceira, Angra do Heroísmo, 1982.

⁶ Cf. nota 3.

⁷ Cf. Francisco de Lacerda, *Folclore da Madeira e Porto Santo*, Edições Colibri, Lisboa, 1995. Prefácio, fixação do texto e notas de José Bettencourt da Câmara.

⁸ Tem o autor destas linhas entre mãos a preparação da publicação do *Cancioneiro Musical Português*, de Francisco de Lacerda, no âmbito da colecção «Fontes Musicais Açorianas» (n.ºs 4 e 5), da Direcção Regional da Cultura (Açores).

⁹ Integram o espólio de Francisco de Lacerda algumas cartas que a este dirigiu Rodney Gallop; no seu conteúdo ressalta o interesse de ambos pela música tradicional portuguesa.

¹⁰ A estes juntar-se-ão, nos anos 60, a americana Joane Purcell (autora da parte etnográfica da entrada sobre Portugal no *New Grove Dictionary of music and musicians*, Macmillan, Londres) e, mais tarde, a francesa Anne Caufriez. Quanto a Michel Giacometti, pode dizer-se que, ao optar por viver em Portugal a maior parte da sua vida, aqui falecen-

do, não deve o investigador corso, em rigor, integrar este grupo de estrangeiros que se ocuparam da música tradicional portuguesa.

¹¹ O *Cancioneiro Tradicional Mirandês*, de Serrano Baptista, foi publicado em 1987, como segundo volume do *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, de António Maria Mourinho.

¹² A Margot e Jorge Dias ficámos devendo ainda um dos poucos estudos de que dispomos sobre formas da música tradicional portuguesa, incidindo sobre *A Encomendação das Almas* (Porto, 1953).

¹³ Anne Caufriez, *Le chant du pain — Trás-os Montes e Romances du Trás-os Montes*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1997.

¹⁴ Sobre a obra do P.^o António Marvão, veja-se o prefácio, da responsabilidade do autor destas linhas, a *O Cante Alentejano* (INATEL, Lisboa, 1997).

¹⁵ Visconde de Porto da Cruz, *Danças e Músicas do Arquipélago da Madeira*, Funchal, 1945.

¹⁶ Cf. nota 5.

¹⁷ Primeiro publicados em artigos na revista *Atlântida*, os *Cantares Açorianos*, de José Luís de Fraga, foram posteriormente reunidos em livro e publicados em edição do autor (Angra do Heroísmo, 1963).

¹⁸ Fernando Lopes Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. II, Editorial Caminho, Lisboa, 1989, p. 157.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 159.

²⁰ Como outros documentos relativos à cultura portuguesa, algumas das recolhas da nossa música tradicional acharam guarida em arquivos estrangeiros. Um maior dinamismo das instituições portuguesas poderia ter levado ao aproveitamento, parcial pelo menos, desses documentos para publicações, que decerto contribuiriam para uma ideia mais precisa da música tradicional portuguesa.

²¹ Descobertos há alguns anos nos arquivos da Radiodifusão Portuguesa, não se entende que ainda ninguém se tenha lembrado duma publicação discográfica representativa deste precioso acervo.

²² Artur Santos é, com Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro, Armando José Fernandes e outros, um dos compositores representados na recolha, em dois volumes, de *Canções Populares Portuguesas*, harmonizadas para canto e piano, editada pelo Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão (Lisboa, 1944, 1948).

²³ Permitimo-nos endereçar a sugestão à própria Radiodifusão Portuguesa, que tem procedido à edição de outros documentos dos seus arquivos, alguns dos quais de reduzido valor cultural.

²⁴ Cf. nota 8.

²⁵ Dentro desta geral omissão histórica, por assim dizer, é de salientar a da Fundação Calouste Gulbenkian, que mau grado um generoso orçamento anual para actividades musicais, quase nada fez pelo património etnomusical português. Trata-se duma omissão tanto mais grave quanto eram reais a capacidade financeira e demais condições da Fundação Calouste Gulbenkian para levar a cabo a tarefa, e esta se impunha pelo seu carácter urgente. Honraria, de facto, a referida Fundação se hoje pudesse contar-se no conjunto das suas realizações algo de semelhante ao que já foi feito para a música de autor, consubstanciado no largo número de volumes da colecção «Portugaliae Musica». A edição da obra de Ernesto Veiga de Oliveira (*Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 1966) e o apoio a alguma exposição de conteúdo etnomusicológico não chegam a invalidar esta apreciação crítica. Também não, o facto de a responsabilidade desta omissão não dever ser cometida exclusivamente à Fundação Calouste Gulbenkian, que procurou, nos primeiros tempos de funcionamento do seu Serviço de Música, constituir uma Comissão de Etnomusicologia. Embora não possamos exigir uma história *como ela devia ter sido*, é sempre fecundo não esquecer *o que ela podia ter sido*...

²⁶ Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa*, 2.^a ed., p. 15.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

²⁸ Francisco de Lacerda, «A canção popular portuguesa» (conferência pronunciada no âmbito da participação portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929, e mais tarde repetida em Lisboa). Cf. Francisco de Lacerda, *Escritos sobre Música* (a publicar).

²⁹ Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, p. 31.

³⁰ Tendo isto em conta, será sobretudo prática, e algo cómoda, a distinção reinante em departamentos universitários de ciências musicais entre a etnomusicologia e a chamada musicologia histórica.

³¹ Cf. José Bettencourt da Câmara, *Para a Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, p. 73.

³² «Pelo que acabei de escrever sobre as toadilhas empregadas para aboar nas nossas vessadas, percebe-se, indubitavelmente, que elas apresentam umas certas afinidades com a música da Grécia antiga, afinidades que não são as únicas nem as mais consideráveis que existem entre

os cantos tradicionais do Minho e a música dos velhos helenos. Como já referi em conferência realizada há três anos na Sociedade de Belas-Artes, do Porto, algumas tonalidades particulares, o emprego do quarto de tono — em cantos corais característicos desta província —, certas inflexões da voz e algumas terminações que se encontram igualmente no cantochão, mas que por vários motivos me parecem de cepas mais antigas em que o canto litúrgico também as poderia colher, são elementos que fazem lembrar influências poderosas da arte grega.

Sabe-se que a existência entre os calaicos, principalmente entre os habitantes de Braga, de usos e costumes iguais aos dos velhos povos da Grécia é mencionada pelos mais antigos historiadores, e o formidável homem de ciência que foi Martins Sarmiento reconheceu e demonstrou que as populações das nossas citânias tinham possuído uma arte caracteristicamente micénica, isto é, a arte dos gregos primitivos.

Como explicar tudo isto? Pela hipótese de serem efectivamente gregos os antigos brácaros? Pela hipótese do ligurismo, de Martins Sarmiento?» Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, pp. xxvi-xxvii.

O excesso que aqui se verifica radica certamente no erro de supor que a modalidade teria origem na Grécia antiga. Terá ignorado Gonçalo Sampaio que a música antes do século xvii é, *grosso modo*, modal?

³³ Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, p. xxxi.

³⁴ A questão dos contributos, provenientes de espaços e tempos diversos, para a constituição do que hoje designamos de música tradicional portuguesa, permite-nos, reversamente, lembrar os contributos desta para o património musical de outras paragens. Não se restringe o destino histórico da música tradicional portuguesa à actual circunstância geográfica nacional, ou mesmo à do antigo império colonial português, sendo solidária, como outros aspectos da nossa cultura popular, da aventura da emigração portuguesa para os mais remotos pontos do globo. Assim, acarinhada muitas vezes por instituições locais que no Brasil, Canadá, Estados Unidos da América, Hawai, procuram preservar a memória das raízes lusitanas entre filhos, netos, bisnetos de imigrantes, a música tradicional portuguesa, o que dela ficou, escuta-se longinquamente, com sotaque brasileiro ou anglófono — ou, talvez ainda, mais limpidamente, no caso de avó, imigrante de primeira geração, que acalenta o neto com as canções com que sua mãe a embalou (um *Romanceiro Português do Canadá*, coligido por Manuel da Costa Fontes, e editado pela Universidade

de Coimbra, não inclui, infelizmente, música). No Hawai, o *ukulele* deriva do braguinha madeirense, por via de violeiro para lá emigrado. Em diversas zonas do Brasil, a colonização açoriana deixou sólidas marcas etnográficas, ainda hoje patentes no culto popular do Espírito Santo, com as expressões musicais que lhe estão associadas.

³⁵ Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português*, p. 22.

³⁶ Atente-se nos ecos deste posicionamento em intelectuais melómanos como Alfredo Bensaúde, que em *Uma Concepção Evolucionista da Música: as Canções de Schubert* (Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1905, pp. 22-23; foi actualizada a grafia) escreveu: «No povo das aldeias, onde a influência da civilização ainda não modificou profundamente as condições naturais da selecção, há uma espontaneidade melódica muito maior do que nas sociedades mais cultas: canta-se bem ou mal, mas canta-se instintivamente, e é por isso que as melodias, caracteristicamente nacionais, saem do povo.»

³⁷ Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa*, 2.^a ed., p. 32.

³⁸ Cf. António Marvão, *O Cante Alentejano*, INATEL, Lisboa, 1997.

³⁹ A definição de A. Hauser (cf. *Teorias da Arte*) da arte folclórica pelo anonimato claudica, portanto, perante alguns dos fenómenos integrados no âmbito da arte assim designada.

⁴⁰ Abel Viana, *O Rancho de Carreço e os Seus Bailados Tradicionais*, Tip. Gutenberg, Viana do Castelo, 1934, p. 19 (foi actualizada a grafia).

⁴¹ Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1966.

⁴² *Idem, ibidem*, pp. 14-15.

⁴³ Recorde-se, por exemplo, como formas de polifonia popular, consideradas geralmente de perfil arcaico, persistem no Douro Litoral. Romances, também, têm sido recolhidos por quase todo o território nacional, inclusive em zonas que se situam na faixa litoral do País, mais aberta a contactos com o exterior.

⁴⁴ Cf. nota 12.

⁴⁵ António Marvão procurou reter a fonética local escrevendo «cante alentejano», mas é verdade que, se por tal forma gráfica designamos o canto tradicional alentejano, o determinativo deixa de ser necessário, devendo dizer-se apenas «cante».

⁴⁶ Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, p. xix.

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁸ Fernando Lopes Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. II, Editorial Caminho, Lisboa, 1989, p. 143.

⁴⁹ Cf. Fernando de Castro Pires de Lima, *A Chula, Verdadeira Canção Nacional*, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Lisboa, 1962.

⁵⁰ Mesmo no que respeita à questão da língua, não podemos esquecer as muitas diferenças fonéticas que conhece, regionalmente, o português (diferenças que, como afirmamos no último capítulo deste pequeno estudo, na música tradicional, na sua execução, não deve omitir-se) e, sobretudo, o caso do dialecto mirandês, relevante, naturalmente, para o património musical da região que ao mesmo corresponde.

⁵¹ Circunscrevendo a afirmação à circunstância portuguesa, devemos precisar que, consoante as comunidades rurais, umas parecerão mais dadas à prática musical do que outras. Ilustra-o a comparação entre as duas aldeias nortenhas estudadas por Jorge e Margot Dias. Enquanto Rio de Onor aparece como comunidade rica em expressão musical, a de Vilarinho da Furna surge àqueles investigadores, num contacto inicial, sem música, ou de expressão musical rara, tendendo esta a restringir-se a elementos do sexo feminino. Mas é evidente que, independentemente da maior ou menor espontaneidade das práticas musicais, Vilarinho da Furna, ao casal Dias — tal como, mais tarde, a ilha de Porto Santo a Anne Caufriez —, só à primeira vista podia apresentar-se como comunidade «sem música», isto é, completamente destituída de práticas musicais.

⁵² No âmbito de genéricas considerações sobre as relações da poesia com a música na cultura popular portuguesa, acrescentemos que o estribilho tem sido apontado como um dos elementos característicos da nossa canção tradicional. Numa forma elementar, pode o refrão aproximar-se de certas interpolações frequentíssimas na música tradicional portuguesa, introduzidas, como exclamações, no final do verso, sem qualquer exigência de sentido contextual: «Ó ai, ó linda», «Olaré quem brinca», «E ora essa», «Ai, larai-lari-ló-lé-lá», «Meu lírio roxo»... Mas, em rigor, o estribilho corresponde a uma quadra completa, que alterna com outras (coplas). O povo tem por vezes, para o estribilho, uma designação própria, como em Serpa, onde se usava o termo «requêbo».

⁵³ A importância da quadra, no âmbito do património cultural português, não se restringe à música tradicional e popular: desde a modinha dos séculos XVIII e XIX pelo menos que os compositores portugueses lhe vêm dando peso equivalente ao que tem na música popular. Cf. José Bettencourt da Câmara, *O Essencial sobre Música Portuguesa para Canto*

e Piano; aqui voltámos a frisar a importância da forma musical da trova, para o que já havíamos chamado a atenção em artigo anterior («A trova na história da música portuguesa para canto e piano», *Colóquio/Artes*, n.º 75, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Dezembro de 1987).

⁵⁴ Sinais ocorrem, aqui e ali, da possível interferência do fado, forma de música popular urbana, nas tradições musicais das comunidades rurais portuguesas. Nos Açores, por exemplo, escutámos alguns cantadores designarem «fadados» as melodias de despique. De facto, muitas das inflexões destas melodias parecem justificar tal designação.

⁵⁵ A *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, que recolhe muitos regionalismos, regista para o termo «abaular» apenas o sentido corrente, não referindo este, do Norte do País, de cantar do alto de um monte para outro.

⁵⁶ Fernando Lopes Graça vê na adaptação duma mesma melodia a textos literários diferentes um dos traços característicos da canção popular portuguesa: «Reconhecendo-se embora as numerosas excepções, cremos poder-se assentar como norma geral que a canção popular portuguesa é no fundo e essencialmente do tipo *voix-de-ville*, isto é: melodias a que constantemente se adaptam letras diferentes, novas e velhas, e isto não só no decorrer do tempo, como de região para região», *A Canção Popular Portuguesa*, 2.ª ed., p. 31. Refira-se, a confirmá-lo, o fenómeno da utilização da mesma quadra em danças diferentes, portanto, sobre melodias diversas.

⁵⁷ Trata-se, efectivamente, dum imenso lugar-comum, de proveniência erudita, o de que o povo português seria eminentemente dado à saudade, ou à melancolia. Não parece sustentar-se este lugar-comum quando confrontado com o próprio conhecimento da cultura e mentalidade populares, na sua diversidade. Nestas, a própria expressão lírica vaza-se numa vasta gama de atitudes, que não se restringe à saudade e à melancolia.

⁵⁸ Acrescentar às formas modais e tonais, como faz Fernando Lopes Graça (cf. *A Canção Popular Portuguesa*, 2.ª ed., p. 38), um terceiro tipo, integrando o que chama de «canções cromáticas», parece não só insustentável, mas talvez mesmo menos compreensível da parte dum músico como ele. Não justifica tal proposta o aparecimento de alguns intervalos de segunda aumentada, ou de menos do que o meio tom, ou ainda alguma breve sequência cromática — os quais podemos considerar se processam em contexto tonal ou modal. Verificam-se, sim, por vezes, dificuldades em integrar alguns espécimes nas sistemáticas modais clássi-

cas, grega ou eclesiástica, mas isso só abona da riqueza, ou complexidade, de algumas das estruturas melódicas com que deparamos na música tradicional portuguesa. É preciso não esquecer, neste contexto, a importante questão das alterações que na história se têm verificado no sistema de afinação e as consequências da generalização do moderno sistema de afinação.

⁵⁹ Mesmo nestes casos, de maior hieratismo, por assim dizer, não é possível escamotear o grau de autonomia da religião popular relativamente à ortodoxia católica. Considere-se, por exemplo, as celebrações tradicionais da Santa Cruz em Monsaraz.

⁶⁰ Cf. José Bettencourt da Câmara, *Para a Sociologia da Música Tradicional Açoriana*.

⁶¹ Os aboios — que no Minho, tanto quanto sabemos, incluíam geralmente um único interveniente, que segurava o arado, ou a charrua — assumem, no Ribatejo e no Alentejo, forma antifonal, por assim dizer, o que se explica pelo facto de ali a «tralhoada» incluir três juntas de bois, conduzidas por dois homens, um à arreata, outro à rabiça do arado.

⁶² Cf. Ana Paula Assunção, «Toadilhas de aboiar — Uma recolha no concelho de Loures», *Boletim Cultural*, Câmara Municipal de Loures, n.º 1, Novembro de 1987, pp. 43-49.

⁶³ O *Cancioneiro Minhoto*, de Gonçalo Sampaio, mostra que a tendência naquela região para a harmonia é geral, não se manifestando apenas em formas como os coros das maçadeiras do linho; a maior parte dos espécimes reunidos incluem pelo menos alguma passagem a mais do que uma voz (as constantes terceiras). As melodias de romances mantêm-se monódicas, aparecendo, contudo, ainda alguma duplicação da melodia em terceiras. Cantos de romaria, espécimes coreográficos, desdobram-se vocalmente, nesta harmonia paralela. Chega, nalguns espécimes, a estrutura harmónica a separar-se segundo um coro feminino e outro masculino, atingindo cada um deles as três vozes, duplicando-se um ao outro, à distância da oitava (o que equivale, em rigor, dentro dos conceitos desta harmonia rudimentar, a um total de seis vozes).

⁶⁴ António Marvão, *Fisionomia do Cante Alentejano*, p. 14.

⁶⁵ Desde finais do século XIX, alguns compositores portugueses (Alexandre Rey Colaço, por exemplo) procuraram, de algum modo, elevar o fado a forma de criação culta, embatendo, de facto, no óbice da vulgaridade das melodias populares, que utilizaram nas suas obras ou em que apenas se inspiraram.

⁶⁶ Devemos reconhecer que Amália Rodrigues, mais do que qualquer outro nome da história do fado, contribuiu para que este tendesse a tornar-se algo como uma «canção nacional»? Mas é evidente que a questão exige uma perspetivação histórica (mormente no que respeita ao desenvolvimento dos modernos meios de comunicação), senão mesmo política. Aliás, o fenómeno, com todos os seus contornos, não é especificamente português, encontrando-se um equivalente perfeito no caso da egípcia Oum Kalsoun. Na biografia de ambas — que chegaram, uma e outra, a receber a consagração parisiense do Olympia de Bruno de Coquatrix — deparamos com as mesmas ambiguidades políticas: Oum Kalsoun, considerada expressão musical do regime anterior ao de Nasser, acabou por ser por este recuperada; também Amália, vista por alguns, no pós-25 de Abril de 1974, como expressão do salazarismo, cedo foi salva dessa conotação por ilustres figuras do novo regime. A euforia com que boa parte da classe política portuguesa se apressou a propor, após a sua morte, o Panteão Nacional para tumulação da fadista, não deixa de significar no âmbito da questão.

Em observação de cunho diverso, notemos ainda, embora não seja este o lugar para tratar o problema, que ao escutarmos Amália Rodrigues e Oum Kalsoun não podemos deixar de considerar a velha tese da origem árabe do fado — que Teófilo Braga defendia, recordemo-lo.

⁶⁷ Antes de se institucionalizar, de algum modo, num «Grupo das Pedrinhas de Arronches» (distrito de Portalegre), o costume de «tocar pedras» pertenceu, por força da necessidade de preencher o ócio, e graças à descoberta fortuita do efeito, aos pastores da região.

⁶⁸ Existe uma variedade de sarronca, menos frequente, que, em vez de haste exterior, dispõe de corda interior.

⁶⁹ Cf. capítulo II deste pequeno estudo.

⁷⁰ Cf. nota 33.

⁷¹ Como as pandeiretas, os pandeiros unimembranofones, munidos de soalhas, são redondos.

⁷² Salientem-se as grandes castanholas utilizadas nas Missas do Parto, na Ribeira Grande (Madeira).

⁷³ Não deve pensar-se que esta característica integradora, por assim dizer, é exclusiva da Chula. Como dissemos noutro lado, muitas formas coreográficas, em diferentes zonas do País, possibilitaram a prática da improvisação e mesmo do despique.

BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA SUMÁRIAS

Bibliografia

- ANDRADE, Júlio de, *Bailhos, Rodas e Cantorias*, Horta, 1960.
- BONITO, P. Rebelo, *Chulas, Charambas e Desgarradas*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1959.
- CÂMARA, José Bettencourt da, *Música Tradicional Açoriana*, Instituto para a Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1980.
- , *Para a Sociologia da Música Tradicional Açoriana*, Instituto para a Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1985.
- CARNEIRO, Alexandre de Lima, *Cancioneiro de Monte Córdova*, Câmara Municipal de Santo Tirso, Santo Tirso, 1958.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, *Voix du Portugal*, Cité de la Musique/Actes Sud, Paris, 1997.
- CAUFRIEZ, Anne, *Romances du Trás-os-Montes*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1997.
- , *Le chant du pain*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1997.
- DIAS, Margot e Jorge, *A Encomendação das Almas*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1953.
- GALLOP, Rodney, *Portugal — A book of folkways*, At the University Press, Cambridge, 1936 (1961).
- , *Cantares do Povo Português*, 2.ª ed., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1960.
- GIACOMETTI, Michel, *Cancioneiro Popular Português*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1981.
- GRAÇA, Fernando Lopes, *A Canção Popular Portuguesa*, 2.ª ed., Publicações Europa-América, Lisboa, 1974.
- LEÇA, Armando, *Música Popular Portuguesa*, Editorial Domingos Barreira, Porto.
- , *Da Música Portuguesa*, Porto, 1942.

- LIMA, Fernando de Castro Pires de, *A Chula, Verdadeira Canção Nacional*. Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Lisboa, 1968.
- MARTINS, Firmínio, *Folclore do Concelho de Vinhais*, vol. I, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928; vol. II, Imprensa Nacional, Lisboa, 1938.
- MARVÃO, António, *Cancioneiro Alentejano*. Tipografia da Editorial Franciscana, Braga, 1955.
- , *O Cante Alentejano*. INATEL, Lisboa, 1995. Prefácio de José Bettencourt da Câmara.
- MELO, Pedro Homem de, *Danças de Portugal*. Livraria Avis, Porto.
- MOURINHO, António M., e SANTOS JÚNIOR, J. R., *Coreografia Popular Transmontana*, separata de *Trabalhos de Antropologia*, fasc. IV, vol. XXIII, Porto, 1980.
- NAZARÉ, João Ranita da, *Música Tradicional Portuguesa. Cantares do Alto Alentejo*. Instituto para a Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1979.
- , *Momentos Vocais do Baixo Alentejo*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986.
- NEVES, César das, e CAMPOS, Gualdino de, *Cancioneiro de Músicas Populares*. Tipografia Ocidente, Porto, 1893, 1895, 1898.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1966.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier de Ataíde, *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*. Tipografia Universal, Porto, 1905.
- PEREIRA, Virgílio, *Cancioneiro de Cinfães*. Junta da Província do Douro Litoral, 1950.
- , *Cancioneiro de Resende*. Junta da Província do Douro Litoral, 1957.
- , *Cancioneiro de Arouca*. Junta da Província do Douro Litoral, 1959.
- PORTO DA CRUZ, Visconde de, *Danças e Músicas do Arquipélago da Madeira*. Funchal, 1945 (edição do autor).
- RIBAS, Tomás, *Danças Populares Portuguesas*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1982.
- SAMPAIO, Gonçalo, *Cancioneiro Minhoto*, 2.ª ed., Livraria Educação Nacional, Porto, 1944.
- SANTOS, Carlos M., *Tocares e Cantares da Ilha*. Funchal, 1937.

- , *Trovas e Bailados da Ilha*, Delegação de Turismo da Madeira, Funchal, 1942.
- SCHINDLER, Kurt, *Folk music and poetry from Spain and Portugal*, Hispanic Institute in The United States, New York, 1941 (Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1979).
- TOMÁS, Pedro Fernandes, *Canções Populares da Beira*, 2.ª ed., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1923. Prefácio de José Leite de Vasconcelos.
- , *Velhas Canções e Romances Populares*, França Amado Editor, Coimbra, 1913. Prefácio de António Arroio.
- , *Cantares do Povo*, França Amado Editor, Coimbra, 1919. Prefácio de António Arroio.
- VV. AA., *Colóquio sobre Música Popular Portuguesa*, INATEL, Lisboa, 1984.
- , *Canções Populares Portuguesas*, vols. I e II, Edições do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão, Lisboa, 1944, 1948.

Discografia

Arquivos Sonoros Portugueses. Antologia da Música Regional Portuguesa:

Cinco discos, 30 cm, 33 1/3 r. p. m.: 1) Trás-os-Montes, G E L D I, 1960; 2) Algarve, G E L D — A S 2, 1961; 3) Minho, G E L D 12, 1963; 4) Alentejo, G E L D 17, 1965; 5) Beira Alta, Beira Baixa, Beira Litoral, G E L D 18, 1970. Recolha de Michel Giacometti.

Folk music of Portugal:

Dez discos, 25 cm, 33 1/3 r. p. m.: L P 23 757 a L P 23 766, 1956. Recolha de Artur Santos. Edição: British Broadcasting Corporation.

Musical Atlas-Portugal:

Disco, 30 cm, 33 r. p. m., col. Unesco, 3 C 064 17.843. Recolha de Hubert de Fraisse, Margarida Ribeiro e Virgílio Pereira. Edição: Emi Italiana/Odeon.

Recolhas Musicais da Tradição Oral Portuguesa:

Três discos, 30 cm, LP 33 r. p. m., RMP 10.01, 10.02, 10.03, 1982: 1) Beira Baixa; Minho; 2) Beira Alta; Douro Litoral; 3) Trás-os-Montes; Alentejo; Algarve. Recolha do Grupo Almanaque. Edição: Contralto.

Antologia Sonora. O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Música Popular da Ilha Terceira:

Vinte e um discos, 25 cm e 30 cm, 78 r. p. m., F. 100 000 H a 100 020 H, 1956 (2 discos, 17 cm, 45 r. p. m.), A S F 031, A S F 033, 1961. Recolha de Artur Santos. Edição: Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo.

Antologia Sonora. O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores:

Ilha de Santa Maria: doze discos, 17 cm, 45 r. p. m., A S F O 34 a A S F O 45, 1963. Ilha de S. Miguel: sete discos, 25 cm, 33 1/3 r. p. m., A S F O 46 a A S F O 52, 1965. Recolha de Artur Santos. Edição: Instituto Cultural de Ponta Delgada.

Música Tradicional da Madeira:

Dois CD BB 9811-9812, 1998: 1) Ponta do Sol; 2) Porto Santo. Recolha de António Aragão e Artur Andrade (c. 1970). Edição: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Funchal.

ÍNDICE

I — Descoberta	3
II — História e identidade.....	25
III — Formas e funções	49
IV — Instrumentos	67
Notas	80
Bibliografia e discografia sumárias	89

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de mil exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Julho de dois mil e um.

ED. 130 000 3010

CÓD. 213 065 000

ISBN 972-27-1081-8

DEP. LEGAL N.º 167 573/01

