

Descobrimo a vida, o amor e o sentido através do gesto musical (vocal e instrumental)

Domingos MORAIS

ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL
IELT - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
da Universidade Nova de Lisboa

- 1 - Breve nota sobre a construção da identidade musical
- 2 - Do som e da música, bálsamos do corpo, alimentos do espírito
- 3 - Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições
- 4 - Panorama Músico-Instrumental Popular Português – no séc. XX
- 5 - As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”
- 6 - Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural – ou de como se forma o sentimento de pertença consciente
- 7 - CRAMOL e Batuque FINKA PÉ – Cantar pela vida, o amor e o sentido

“O Homem não se pode criar no isolamento dos outros homens, nem viver fora do enquadramento natural da beleza dos sons, das formas e dos movimentos que o envolvem. O seu espírito é feito da interiorização do movimento das coisas, das pessoas, da natureza. A cultura e a sua linguagem são a natureza do Homem”¹

João dos Santos, 1979

1 SANTOS, J. - “A caminho de uma utopia...Um Instituto da criança”.Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

1 - Breve nota sobre a construção da identidade musical

É a voz que nos salva. Antes de ser canto e conto, melodia e palavra, é o grito involuntário do ar que nos inunda os pulmões no nascimento. Tudo nos vai soar diferente, a partir desse momento. O ventre da nossa mãe já não filtra e mistura os sons exteriores com os do seu corpo.

Falam agora connosco como se compreendêssemos o sentido de cada palavra. E ouvimos as primeiras melopeias que se misturam com o calor da pele, o cheiro dos corpos que nos abraçam, o sabor do leite que nos acalma. O Mundo é uma amálgama de sons, cheiros, luz. Frio e calor são agora sensações novas. Mãos que nos tocam, tecidos que nos embrulham. E o adeus definitivo a esse mar quente onde vivemos em total comunhão com a mulher que nos pariu.

Os três primeiros anos de vida são decisivos. Tudo se transforma em nós e à nossa volta. E como ninguém sabe muito bem o que a criança entende, a experiência da humanidade aconselha que tudo seja feito para que o novo ser adquira os saberes e habilidades que muitas gerações de pais, tios e avós ensaiaram. A voz, o toque das mãos e o gesto acompanham o cuidar do corpo que é alimentado, limpo, protegido de tudo o que o possa por em perigo.

Cantam-lhes muito², aos meninos. Fazem-se jogos em que as palavras se repetem vezes sem fim, entoadas sobre motivos melódicos, a par com os sons da língua materna, onde as marcas de cada cultura já estão presentes. Tudo se conjuga para que o sentimento de segurança que está associado aos rostos e vozes dos cuidadores da infância sejam o território de afecto e significado profundos que as acompanhará durante toda a vida. Quase tudo será para sempre entendido por esses filtros inconscientes, território imaterial presente em cada decisão e avaliação do que nos é estranho. Gordon (1997)³ diz-nos como as crianças aprendem uma língua:

Enquanto recém-nascidos, ouvem falar uma língua à sua volta. O ideal será ler-lhes trechos antes mesmo de serem capazes de compreender o que lhes está a ser lido. Absorvem tudo o que ouvem e, em breve, começam a vocalizar sons imitando a fala, o que normalmente inclui sons em linguagem balbuciada que podem ser encontrados em vários

2 Canções de embalar, designação que preferimos a canções de regaço, do berço, de acalantar. Canción de cuna, em castelhano; Berceuse, em francês; Lullaby em inglês; de ninar, no Brasil; Wiegenlied, em alemão.

3 GORDON, Edwin E. *A music learning Theory for newborn and young children*. Ed. GIA Publications, Chicago, USA, 1997. Tradução portuguesa editada pela Fundação Gulbenkian, em 2000 "Teoria de Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar"

idiomas. Por volta dos nove meses, a criança típica adquiriu a facilidade de articular com a língua os sons necessários para falar o idioma da sua cultura (p. 8-9)

São as marcas da cultura, as particularidades da língua que escutam e que gradualmente começam a articular, das emoções transformadas em choro, riso, balbucio, grito. Também entoação melódica, titubeante na forma, decidida na intencionalidade e reforçada pelos efeitos que desencadeia nos cuidadores adultos. Entoam antes de falarem com palavras. E cada palavra, por vezes imperceptível, é um mundo de significado e emoção. Estarão aí as primeiras melodias, criadas sobre fonemas que tudo podem dizer através do cada vez melhor domínio das cambiantes de altura, intensidade e timbre (colocação).

O sentido rítmico, dependente nos primeiros meses do desenvolvimento do sistema nervoso, manifesta-se antes de a criança conseguir andar. Braços e pernas, deitada ou já sentada, revelam pulsação regular dos jogos repetitivos de descoberta do corpo. Os objectos que manipula com as mãos são percutidos com enorme prazer deixando perceber células rítmicas com que realizam já pequenas frases. Os jogos e manipulações ajudam a esse domínio, acompanhado por um enorme prazer. E a voz entoada ganha também, através dessa maturidade rítmica, a capacidade de organizar os sons segundo fórmulas rítmicas (células) que conduzem gradualmente à reprodução de motivos e frases que lhes são cantados ou mesmo à elaboração de melodias sobre fonemas, vogais, palavras.

Talvez em nenhuma outra idade haja uma tão grande proximidade com adultos que cuidam de um ser visivelmente frágil e dependente a quem tudo deve ser dado para ultrapassar com sucesso os desafios da vida.

A capacidade de comunicar é depois da preocupação e cuidados com a saúde a mais estimulada. E a criança responde como pode, falando com todo o corpo.

A comunidade reconhece na criança a sua capacidade de se comportar segundo padrões que reforçam a identidade do grupo e asseguram a sua continuidade e projecção no futuro. Faz por isso tudo o que pode para assegurar a transmissão do que considera essencial. É aqui que podemos encontrar o que é de facto importante para cada comunidade num determinado momento da sua história.

Adolfo Coelho (1883)⁴ lembrava-nos, há um século, que "os contos e rimas infantis parecem ser como o leite materno, que nenhuma preparação, por mais adiantada que esteja a ciência, poderá igualar ". Sabe-se hoje quanto estas criações literárias,

4 COELHO, A. *Os Elementos Tradicionais da Educação - Estudo Pedagógico*, Lisboa: Livraria Universal, 1883, p.65

genericamente designadas por este autor como “pedagogia das amas”, são adequadas ao desenvolvimento do pensamento e linguagem dos bebés (Santos, 1987).

Da fórmula constam, essencialmente, ritmo e melodia, determinados pela regularidade métrica e pela sonoridade das palavras, com relevo para a alternância de acentos fortes e fracos, para a rima e para as repetições. Constam ainda, gestos e mímica ligados intimamente à linha prosódica e também processos de carácter poético ou lúdico que alimentam a criatividade, com particular relevo para o nonsense. O seu modo de transmissão - de viva voz - pressupõe a proximidade, o prazer do contacto físico dos interlocutores e a permanente adequação comunicativa.⁵

Diz-nos João dos Santos⁶: “Responder à questão ingénuo: “Onde põe o pipi o ovo?” é imitar um gesto cujo significado é apenas para agradar ao adulto... É o começo da linguagem”. E Conceição Rolo na Nota introdutória a uma colectânea de Rimas e Jogos Infantis⁷:

“Desde muito cedo, o bebé manifesta interesse pela melodia da voz que lhe é dirigida (...) e, em breve, passa da escuta atenta para uma resposta traduzida num gesto. Mais tarde, repete sílabas ou palavras curtas, multiplicando as “gracinhas” que as pessoas mais próximas transmitiram.

À medida que a criança vai crescendo, a sua participação torna-se mais activa até que, um dia, é capaz de reproduzir, na íntegra, textos e gestos progressivamente memorizados”

A importância dada pelas comunidades humanas desde sempre a esta transmissão, presente em todas as culturas, só se pode avaliar se reconhecermos o sucesso obtido na aprendizagem da língua materna e dos padrões imateriais de comportamento por todas as crianças, sendo as excepções objecto de cuidados especiais.

Encontramos desde o séc. XVI referência a canções de embalar em Portugal nas obras de Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, António Prestes⁸. Nas comunidades por-

5 COELHO, A; *Jogos e Rimas Infantis*, Edição facsimilada de 2008, Arquimedes livros, Lisboa, 1919.

6 SANTOS, J. ; *Ensaio sobre educação - II. O falar das letras*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

7 ROLO, M^a da Conceição. *Rimas e Jogos Infantis*. Lisboa Editora, 1995.

8 VASCONCELOS, José Leite de , “Canções do Berço segundo a Tradição Popular Portuguesa”, *Revista Lusitana*, X, 1907, pp-1-86; *Opúsculos*, vol II. Lisboa, Imprensa Nacional, pp.780-927.

tuguesas espalhadas pelo mundo, as canções de embalar, rimas e lenga-lengas estão sempre presentes sendo seguramente um dos principais suportes de transmissão da língua mesmo em condições muito adversas, como se verifica nas comunidades sefarditas expulsas de Portugal e Espanha no séc. XVI e onde ainda hoje podemos encontrar esses repertórios.

Anabela Canez (2008) reúne uma colectânea de canções de embalar em Portugal que organiza em dois Corpus e um anexo com “outras canções de embalar” de Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa⁹:

Corpus I

Cantigas de inspiração religiosa

1. Anjos

Dorme, dorme, meu menino
Que é alegre o sono teu
Enquanto na terra dormes
Folgam os anjos no céu
(A.T.P.)¹⁰

2. Menino-anjo

Dorme meu anjinho
Dorme meu amor
Quantas vezes canto
A chorar de dor?
(M.G.)¹¹

3. Virgem Maria

Nossa Senhora faz meia
Com agulhinhas de luz,

9 CANEZ, Anabela Nicolau Marques; *Canções de embalar Cultura e Tradição; Um estudo sobre (con)textos da maternidade na (e)terna lírica popular*; IELT/Ed. Colibri, 2008. Pp. 185-221

10 (A.T.P.) – A. Thomaz PIRES, *Cantos Populares Portugueses, Vol III*, 1909;

11 (M.G.) – Michel GIACOMETTI, (recolhas feitas pelo autor a partir do Boletim do Instituto da Ilha Terceira, nº 7 (1949) e nº 8 (1950);

O novelo é lua cheia,
 As meias são para Jesus.
 Ó.....ó.....ó.....ó.....
 (M.A.R.)¹²

4. Outras "Virgens" / Outros Padroeiros

Menino bonito
 Não dorme na cama,
 Dorme no regaço
 Da virgem Sant' Ana
 (L.V.)

5. S. José

Ó José, carpinteirinho
 Porque não carpinteirais,
 Por que não fazeis o berço,
 Ao menino que embalais?
 (A.L.)¹³

6. Menino Jesus (acalantos de Natal)

Ó meu menino Jesus,
 Onde estão vossas fraldinhas?
 - Deixei-as lá em Belém,
 - A enxugar numas pedrinhas.
 (M.G.)

7. A expressão do amor materno

Quem tem meninos pequenos
 Alivia a criação:

12 (L.V.) – J. Leite de VASCONCELOS, 'Canções de berço segundo a Tradição Popular Portuguesa' in *Opúsculos VII – Etnologia, parte II*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1938.

13 (A.L.) – Armando LEÇA, 'Monodias de berço' in *Ocidente*, vol. V, p. 95.

De dia tem-nos nos braços,
À noite no coração.
(L.V.)

8. Incitamento ao sono

Meu filhinho, adormece,
Não me faças mais cantar,
Quero ir fazer a ceia
Antes de teu pai chegar.
(M.G.)

9. Tradição-geração

Ai lé lela, ai lé lela,
Ai lé lela, ai lé ló,
E é a primeira cantiga
Que m' ansinou la mi abó.
(L.V.)

10. O papão

Dorme, dorme, meu amor,
O teu sono descansado,
Que o papão já não te leva
No teu saco remendado.
(M.G.)

11. Outros medos

Vai-te, Côca, vai-te, Côca,
Para cima do telhado:
Deixa dormir o menino
Um soninho descansado.
(L.V.)

Corpus II

1. Composições tradicionais diversas

Acalentar meninos
 Embala, preta, embala
 Menino do teu senhor;
 Canta-lhe bem amoroso,
 Anina-lo com amor.
 Embala, preta, embala,
 Como o fez San José,
 Que os anjos estão cantando
Pater noster domine.
 (T.B.)¹⁴

2. Cantigas de embalar peculiares (Ró-rós transmontanos)

Cabeça de burro,
 Bocê nu m' antende?...
 Al pai del nino
 Na cama se 'stende...

Refrão
 Oh! Ró, ró!
 Oh! Ró, ró!

Qu' agora, nó!...

Bocê nu m' antende
 Cabeça de burro,
 Al pai del nino,
 Ouserba tudo...
 (refrão)¹⁵

14 (T.B.) – BRAGA, Theóphilo, *Cancioneiro Popular Português*, 2ª ed., Lisboa, J.A.Rodrigues & Cª Editores, 1913, p.278.

15 in António Maria Mourinho, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, 1º vol., 1984, pp. 219-220.

3. Outras canções de embalar
(Autores Contemporâneos de Língua Portuguesa)

O meu menino é d'oiro
José Afonso

O meu menino é d'oiro
É de oiro fino
Não façam caso
que é pequenino

O meu menino é d'oiro
D'oiro fagueiro
Hei-de levá-lo
no meu veleiro.

Venham aves do céu
Pousar de mansinho
Por sobre os ombros
do meu menino

Venham comigo venham
Que eu não vou só
Levo o menino
no meu trenó.

Quantos sonhos ligeiros
pra teu sossego
Menino avaro
não tenhas medo

Onde fores no teu sonho
Quero ir contigo
Menino d'oiro
sou teu amigo

Venham altas montanhas
Ventos do mar
Que o meu menino
Nasceu p'ra amar

Venha comigo venham
Que eu não vou só
Levo o menino
no meu trenó.

2 - Do som e da música, bálsamos do corpo, alimentos do espírito¹⁶

Uma primeira constatação, feita por quem olhou as práticas musicais dos povos e culturas da Terra, é a sua (omni)presença e papel relevante em todos os actos que marcam a existência humana, “do berço à cova”, com gostava de dizer Michel Giacometti¹⁷. Dos instrumentos sonoros inventados e usados diz-nos Bruno Nettl¹⁸ que nenhuma actividade humana criou tanta variedade de formas e procedimentos, descritos pela organologia musical e documentados pelos estudos de etnomusicologia e musicologia comparada.

A que se deve tal interesse e domínio? Não somos uma espécie particularmente dotada para ouvir (somos quase surdos para sons muito agudos e só de corneta acústica somos capazes de perceber o que se passa a 100 ou 200 metros de nós). Mas o nosso cérebro ajudou-nos a distinguir no pouco que escutamos subtilidades que nos salvaram de sermos trucidados por predadores vários, incluindo os nossos semelhantes, com quem a competição pelo território, as fêmeas e os alimentos foi de morte.

Gritar para impressionar os possíveis predadores, utilizar pedras, paus, arcos e peles para construir chamarizes de caça e empurrar as presas para armadilhas, impressionar o grupo com as habilidades de que eram capazes, entreter e brincar com os juvenis do bando que assim aprendiam ao faz de conta a sobrevivência futura, foram práticas (embora pouca evidência documental exista) que nos tornaram, como espécie, exímios no domínio da produção sonora, no domínio da voz, da própria linguagem que terá sido som e melodia antes de ser palavra e frase.

Natural que a voz falada e entoada (melodia) tenha sido um dos primeiros recursos terapêuticos a que a humanidade terá recorrido nos primórdios dos grupos de humanos. Com tanta desgraça e desconhecimento das causas, a mobilização no doente da vontade de viver e curar-se, pelo apelo ao que hoje sabemos serem recursos da vida que podem ser desencadeados por actos de manipulação e afecto, como as massagens e a repetição de gestos transportados por melopeias e cadências ritmadas. Basta referir que o acto de respirar foi e é considerado por muitas culturas como a forma mais perfeita de autoconhecimento e domínio, estando ligado habitualmente à emissão sonora com e sem instrumentos e ao controlo da voz.

16 MORAIS, Domingos; “Do som e da Música, bálsamos do corpo, alimentos da Alma” in *Artes de Cura e Espanta-Males*. Gradiva, Outubro de 2009.

17 GIACOMETTI, Michel; *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Círculo de Leitores; 1981, p. 14.

18 NETLL, Bruno; *Music in Primitive Culture*. Harvard University Press, 1956.

E dançam. Os humanos de tanto esbracejarem descobriram o gosto dos gestos que se repetem, das formas desenhadas pelo corpo no espaço, do poder do desejo transfigurado em dança que lhes trazia boas caçadas, colheitas abundantes, saúde e muitos filhos. Tudo lhes deve ter servido para alimentar as danças. O canto e os instrumentos musicais foram o suporte da dança colectiva que teve (e continua a ter) uma presença em todos os momentos que valem a pena ser vividos com intensidade e entrega.

Não admira que o gosto alcançado com o domínio dessas formas de expressão e de afirmação do grupo tenham tido outras utilidades. É quase certo que terá havido desde muito cedo, nas comunidades humanas, a convicção de que o som, a música, o movimento, a dança, deviam ter propriedades terapêuticas. E que a sua simples prática, sem mais, seria propiciadora das maiores venturas.

O que mais nos pode surpreender são as ligações que se foram estabelecendo entre os gestos e actos que curam e a ritualização de procedimentos aparentemente desnecessários, como as palavras que se dizem ou cantam, os objectos que têm de estar presentes em determinados momentos da cura, a sua manipulação com movimentos que criam como que coreografias à medida de cada paciente e padecimento.

Parece-nos estar nos antípodas de uma medicina exercida pela prescrição ao telefone ou pela internet de remédios embalados e entregues ao domicílio.

Mas não estamos. A cura dos padecimentos (não as doenças, que essas parecem ser comuns a toda a espécie) que cada cultura reconhece, faz-se também com a convicção que se tem na sua eficácia e nas culpas atribuídas aos insucessos registados. Pelo sim, pelo não, poucos são os doentes que não recorrem a alguns suplementos em que reconhecemos velhas práticas. São chás, unguentos, palavras e frases especiais, orações, esconjuros e saberes que receberam das gerações anteriores ou foram buscar a outras culturas, todas impropriamente designadas por medicinas alternativas por quem se pensa detentor de um saber absoluto do sofrimento humano.

Talvez seja ainda possível aprender com os povos que souberam encontrar resposta para a incessante procura da felicidade, bem-estar e realização que todos procuramos. E de como a relação de ajuda e o acto terapêutico só podem ser exercidos por quem sabe ouvir e tenta compreender aqueles que sofrem.

A realização de rituais fúnebres que remontam possivelmente a 300.000 anos¹⁹, a par da caça e em outros momentos importantes para a vida do grupo terão sido acompanhados por manifestações vocais, de dança e representação simbólica que estão na origem do que hoje designamos por manifestações artísticas.

3 – Instrumentos musicais em Portugal que contam histórias de viagens e perseguições²⁰

Os instrumentos musicais são, a par com a tradição oral, um dos aspectos mais fascinantes dos traços e marcas que as viagens dos portugueses espalharam pelos cinco continentes. A difusão de alguns e não de todos, as alterações introduzidas localmente nas técnicas de construção, a influência e miscigenação locais, constituem desafios que sem explicar totalmente o que terá acontecido ajudam a compreender a importância que as práticas culturais associadas à música tiveram para as comunidades que as quiseram continuar. A par com a quase inexistente adopção de músicas e instrumentos de outros povos que parece não acompanhar a inegável capacidade de adaptação dos portugueses aos costumes e práticas de vida quotidiana com que tiveram maior contacto.

A dificuldade em encontrar nexos para o que por vezes é parcamente documentado por fontes fidedignas (iconográficas, documentais) é em parte devido a uma característica comum às práticas musicais, em que o sedimento deixado por cada época se mistura com a seguinte, podendo mesmo coexistirem repertórios muito diferentes, em territórios muito próximos, executados por comunidades que se conhecem mas decidem manter práticas diferenciadas.

Essa afirmação permanente da diferença, aliada a interditos decorrentes dos conflitos territoriais e religiosos são a trama que perturba quem pensa encontrar explicações simples e directas para a complexidade das manifestações culturais, em permanente mudança e deriva criativa ou de sobrevivência das pessoas concretas que lhes dão sentido.

E também o papel fundamental que a música desempenha em todos os momentos da vida das comunidades, servindo necessidades idênticas de expansão lúdica, amorosa, cerimonial e ritual mas com procedimentos e meios dramaticamente diferentes.

19 MITHEN, Steven (2005); *The singing Neanderthals – The origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicholson, 2005. Traducción castellana con el título “Los Neandertales cantaban rap”, Ed. Critica, Barcelona, 2005, p. 320.

20 MORAIS, Domingos; *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*, Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia, Lisboa, 1986.

As tentativas de escrever a história a partir do que hoje podemos observar nas comunidades que continuam determinadas práticas musicais é sempre arriscada se não for muito rigorosa. Por vezes há que reconhecer não dispormos de informação suficiente para estabelecer ligações e influências, explicar escolhas e mudanças.

A Música e os instrumentos musicais populares portugueses, tais como os conhecemos hoje, são resultantes de um longo processo em que múltiplos contributos e influências aconteceram.

Do período anterior à romanização da Península Ibérica, pouco sabemos sobre a música e dança de Iberos e Celtas, e dos povos que chegavam do Mediterrâneo: Fenícios, Gregos e Cartagineses, no 1º milénio antes de Cristo.

Estrabão, embora nunca tivesse estado na Península, dá-nos, com base em escritos anteriores que leu e compilou, a seguinte notícia referente aos Lusitanos (Sasportes, 1970)²¹:

“...mesmo bebendo, os homens põe-se a dançar, ora formando coros ao som da flauta e da trombeta, ora saltando cada um per si, a ver quem salta mais alto e mais graciosamente cai de joelhos. Na Baste-tânia (povos do Sudeste) as mulheres dançam também, misturadas com os homens, cada uma tendo o seu par na frente, a quem de vez em quando dá a mão.”

A Lusitânia era uma região cheia de contrastes. A fertilidade e a riqueza das suas costas, celebrada por vários autores, e onde habitavam ricos mercadores e grandes proprietários contrastava com a improdutividade e pobreza da sua zona interior, povoada por pastores e caçadores. A música devia ser um elemento festivo primordial nos actos da vida pública e privada dos ricos habitantes do costa, embora sejam escassas as referências em textos históricos (La Cuesta, 1983)²².

Diodoro de Sicília fala-nos de um tipo de dança muito rápida dançada pelos Lusitanos em tempo de paz. Tinham ainda danças e cantos de guerra que faziam antes das batalhas. Quando da morte de Viriato, os seus soldados fizeram danças guerreiras e cantaram os seus feitos, o que segundo La Cuesta, nos revela a existência de canções épicas de que apenas encontramos traços na tradição oral.

É lícito supor que, à semelhança do que acontece com outros povos pastoris, as flautas, tambores e talvez as gaitas de foles já se tocassem, mas não podemos ir mais longe nas suposições.

21 SASPORTES, José - *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970.

22 FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael - *História de la música española, 1. Desde los origenes hasta el “Ars Nova”*, Madrid, 1983.

A romanização da Península, posterior às guerras com os Celtiberos e Lusitanos (154/137 A.C.) respeitou as crenças e o culto dos povos conquistados, dando no entanto lugar ao sincretismo próprio da colonização romana nas suas Províncias. A iconografia mostra-nos diversos instrumentos musicais que pela sua utilização funcional podemos agrupar em instrumentos de culto, da guerra, do trabalho, de cenas mitológicas, de teatro e espectáculo e de dança (Fleischauer, 1964)²³.

La Cuesta refere que as comunidades judaicas estavam já na Península no período romano, embora sejam escassos e imprecisos os dados de que dispomos. Já é certa a sua presença nos primeiros anos do sec. IV, em que o Concílio de Elvira (Granada) toma várias disposições relativas às relações entre cristãos e judeus. O culto cristão não era nas suas origens substancialmente diferente do judaico, tendo a sua separação progressiva conservado deste o canto e a recitação de salmos, junto com a leitura da Bíblia.

O 1º milénio da era cristã traz à Península, após a romanização, Alanos, Vândalos, Suevos e Visigodos, vindos do Norte e Centro da Europa. Com eles, e até ao início do domínio árabe em 711, temos por certo a constituição de um repertório litúrgico hispânico de grande exuberância, especialmente no tratamento dos vocalizos e dos seus numerosos aleluias (Hameline, 1982)²⁴.

Este repertório, tal como os seus congéneres milanês e gaélico, resultou da fusão do rito romano com as tradições locais dos povos que se converteram ao catolicismo. Coexistindo com ele, os cultos agrários e solares, das forças naturais, das árvores, dos cereais, das águas, do fogo, dos mortos, etc., das festividades cíclicas dos povos Ibéricos, que estão na origem de cânticos do ciclo solar, cantos ligados aos ritos de fertilidade, prantos e cantos fúnebres, sequências e tropos.

Os Mouros, que *“nos quase oito séculos de permanência na Península não se fundiram racial nem culturalmente com os autóctones”* (Matoso, 1979)²⁵, trouxeram-nos instrumentos, músicas e danças que podemos encontrar nas iluminuras das Cantigas de Santa Maria e no Cancioneiro da Ajuda (secs.XIII/XIV).

Com a Reconquista, ficaram a viver em relativa liberdade, podendo conservar os seus costumes, leis e religião (vd. Carta de Foral de Lisboa de 1170).

23 FLEISCHAUER, G.- *Etrurien und Rom*, Leipzig, 1964.

24 HAMELINE, Jean-Ives – “Le chant grégorien” in *Histoire de la Musique*, ed. Bordas, 1982.

25 MATOSO, José – “Reconquista Cristã” in *Dicionário de História de Portugal*, Dir. de Joel Serrão, Porto, 1979.

As comunidades judaicas, de há muito presentes na Península, viveram sob o domínio mouro e depois cristão. Diz-nos Viegas Guerreiro (1979)²⁶ que eram “gente que mal se distinguia da cristã, que falava a mesma língua e vencida de iguais tentações”, não admira que, “em períodos normais de paz, livres da excitação doutrinária, se tenham estabelecido com ela relações de simpatia e amizade com todas as consequências daí resultantes”.

Oliveira Marques (1980)²⁷ descreve-nos as festas em que participavam judeus e mouros, bailando, tangendo e tocando, como aconteceu quando do casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, que ordenou que “de tódalas mourarias do reino, viessem às festas tódolos mouros e mouras que soubessem bailar, tanger, cantar...”.

O Códice Calistino conta-nos como no séc. XII se encontravam em Santiago de Compostela peregrinos de toda a Europa, entre eles músicos tocando instrumentos das várias regiões de onde vinham. La Cuesta, embora nos alerte para um certo cuidado na leitura do Códice, que por vezes revela mais o que seria desejável, segundo o seu autor, do que a realidade histórica, transcreve o seguinte excerto:

“Uns, cantavam acompanhando-se com pandeiretas, ...tíbias, ...físulas, ...trombetas, ...sacabuchas, vihuelas, rotas britânicas e gaélicas, ...sal-térios; outros, com toda a espécie de instrumentos, ficam sem dormir toda a noite, enquanto outros choram os seus pecados, outros recitam salmos. Ouvem-se todo o tipo de línguas... e as canções dos alemães, ingleses, gregos e outras regiões e gentes.”

As peregrinações e, embora limitadas no tempo, as cruzadas (1096/1270) contribuiriam decisivamente para a difusão de instrumentos e repertórios musicais na Península Ibérica.

As romarias, de âmbito mais restrito mas presentes em todo o País, eram (e são) peregrinações populares a um lugar tornado sagrado pela presença de um “santo”, em locais de que por vezes há notícias anteriores à formação da nacionalidade (Sanchis, 1983)²⁸. Nelas se processava a troca entre os romeiros de “modas de vestuário, composições musicais ou coreográficas, talentos de poetas e contadores circulavam durante as romarias de uma aldeia para a outra, contribuindo para criar unidades culturais mais largas, se bem que em escala limitada”.

26 GUERREIRO, M.Viegas - ‘Mouros’ e ‘Judeus’ in “Dicionário de História. de Portugal.”op.cit.

27 MARQUES, A.O. - História de Portugal, Vol. I, 8ª ed., Lisboa, 1980.

28 SANCHIS, Pierre - Arraial, Festa de um Povo , Publicações D. Quixote, Lisboa, 1983.

Dos instrumentos musicais de que temos notícia antes de 1500 em Portugal, referimos, nos cordofones sem braço a harpa, a lira, a rota, a cítara, o saltério e o monocórdio; nos cordofones com braço, o alaúde, a mandora, a bandurra, a baldosa, a cítola, a cedra, a guitarra e a vihuela; todos eram tocados com os dedos ou com plectro. Nos cordofones de corda friccionada, o arco, a giga, o arrabil mourisco, o rabel, a vihuela de arco e a sinfonia (sanfona).

Nos aerofones, as longas, trompas e charamelas, a exabebe (flauta transversal), o anafil, o albogue, a flauta, o odrezinho, a pípia, a gaita (de foles) e o órgão. Nos instrumentos de pele, o tambor, o pandeiro, o adufe, o atabal ou atabaque.

Estes instrumentos foram tocados por Cristãos, Mouros e Judeus, notando-se na iconografia e fontes escritas que alguns deles aparecem ligados a uma das comunidades, o que talvez explique o seu progressivo desaparecimento com a expulsão de Mouros e Judeus ordenada por D. Manuel em 1496, caso não se convertessem à fé cristã. As perseguições de que foram alvo os conversos ou cristãos-novos e os mouriscos, designações dadas a todos os que foram forçados a aceitar o baptismo, marcam o início de um período de intolerância religiosa que iria culminar com a instauração, em Portugal, do tribunal do Santo Ofício por bula de 1547, no reinado de D. João III.

Os primeiros cativos negros tinham chegado a Portugal em 1441. Na 2ª metade do sec. XV chegaram ainda a Portugal os Ciganos que também seriam alvo de proibições de entrada no reino e mesmo ordem de expulsão em 1526 (Torres, 1979)²⁹. A 1ª referencia literária a Ciganos é a Farsa das Ciganas de Gil Vicente, talvez representada na Páscoa de 1525.

Em 1535 o humanista Clenardo escrevia: "*Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos*". Avalia-se em cerca de 10.000 o número de escravos em Lisboa, em 1551, num total de 100.000 habitantes (Miguel, 1979)³⁰.

Do ambiente cultural e musical no início da Expansão, é revelador o relato dos esponsais da Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, com o Imperador Frederico III da Alemanha, em 1451, representado nas festas e cerimónias pelos seus embaixadores. Um deles, Lanckmann, diz-nos:

- "*Vieram depois os etiopes e mouros, com artifício à maneira de dragão, e com danças e outros aparatos, fazendo reverência à Imperatriz*"(...)

29 TORRES, R.A. - 'Ciganos' in Dic.Hist.Port. op.cit.

30 MIGUEL, S. - 'Escravidura' in Dic.Hist.Port. op.cit.

-“No 15º dia do mês de Outubro, o sereníssimo rei de Portugal mandou fazer muitas danças na Praça fronteira ao Palácio da Senhora Imperatriz”.(...)

-“No 17º dia do mês de Outubro, logo de madrugada, antes do nascer do Sol, vieram de uma parte cristãos, de outra parte sarracenos, de outra selvagens e de outra ainda judeus, e cada um destes bandos cantava, gritava e foliava na sua própria língua e maneira”

-“No 20º dia do mês de Outubro, antes do nascer do Sol, vieram a esta praça turmas de gentes de um e outro sexo, de diversas línguas e nações, em folgares e danças diversas”.

-“No 23º dia, veio muito povo defronte do palácio da senhora Imperatriz Esposa, com diversos instrumentos músicos - tubas, buzinas, etc, - e dividiu-se em quatro troços: o primeiro de cristãos, de ambos os sexos, dançando à sua maneira; o 2º, de mouros e mouras, também à sua maneira; o 3º de judeus de um e outro sexo, no seu costume; o 4º de mouros, etíopes e selvagens da Ilha Canária, onde os homens e mulheres andam nus, julgando serem e terem sido, assim, únicos no mundo”.

As Festas do Império do Espírito Santo e a Procissão do Corpo de Deus, amplamente participadas pelo povo, e as sucessivas regulamentações de que são objecto nos secs. XV e XVI, mostram-nos no entanto o conflito sempre presente entre os costumes populares e a igreja, que de há muito se sentia ameaçada pela persistência do que designava por “costumes gentios”. A proibição das Janeiras e Maias no reinado de D. João I daria mais tarde lugar a tentativas de canalizar as festas pagãs para o calendário religioso. As danças que se realizavam nos templos foram proibidas e transferidas para as procissões, alguns dos instrumentos musicais foram considerados impróprios de figurarem nas cerimónias religiosas e mesmo, é-nos permitido supor, de serem tocados por cristãos.

O movimento da Contra-Reforma, de que a Inquisição e os Jesuítas são instituições fundamentais, instala-se em Portugal com a chegada dos Jesuítas em 1540 e o Tribunal do Santo Ofício em 1547. Os Jesuítas, principais obreiros das decisões do Concílio de Trento, ocupavam-se em Portugal da “pregação, exercícios espirituais, obras de caridade e, em especial, a instrução religiosa da juventude”, - e da evangelização e catequese nos territórios ultramarinos e no Oriente.

As primeiras levas de colonos são no entanto anteriores a esta acção evangelizadora e explicam de certo modo a sobrevivência dos antigos costumes e dos instrumentos musicais a elas ligados, por exemplo, nos Açores, com as Festas do Espírito

Santo e no Brasil, pelo uso cerimonial da viola, também nas folias do Divino Espírito Santo.

Pensamos por isso que até meados do séc. XVI, a música e os instrumentos musicais dos vários povos e culturas presentes na Península Ibérica se influenciaram mutuamente, conservando cada grupo as particularidades e identidade que lhes eram próprias, quando lhes era possível, e adoptando de outros, mercê de condicionantes de ordem vária, o que melhor correspondia à necessária mudança e adaptação a novas situações. Com o movimento da contra-reforma, os instrumentos musicais portugueses, na sua forma e funções, vão-se restringindo ao que hoje encontramos no panorama musical português e em que as excepções, devidas ao isolamento de algumas regiões, no País e nos colonatos ultramarinos, nos confirmam que estamos em presença de dois momentos essencialmente diferentes da cultura portuguesa. Excepções que são sobrevivências, ou, em alguns casos, afirmação e resistência dos povos às proibições da igreja e do poder temporal.

O crescimento da população a partir de 1450, que se manterá até ao final do séc. XVI é acompanhado por migrações internas do campo para a cidade e da montanha para a planície. Acentuam-se as áreas fundamentais que caracterizam, até aos nossos dias, o País, sob o ponto de vista cultural.

A música e os instrumentos populares resultantes das profundas modificações que Portugal vive, e que Gil Vicente tão bem descreve no Triunfo do Inverno³¹, lamentando o declínio da gaita de foles e do pandeiro nas terras ocidentais, onde “já não há hi gaita nem gaiteiro”, permite-nos concluir que as particularidades das várias regiões estavam definidas no que de essencial as viria a caracterizar.

4 – Panorama Músico-Instrumental Popular Português – no séc. XX

Ernesto Veiga de Oliveira no livro “Instrumentos Musicais Populares Portugueses” (1982)³², obra fundamental para o estudo da Música Portuguesa, apoia-se na divisão que Orlando Ribeiro, em 1945, faz do País em Portugal Atlântico, Transmontano e Mediterrâneo, atendendo primordialmente ao factor geográfico e às suas relações com o homem, embora não coincidente e focando um aspecto particular³³

31 Representada em Lisboa para celebrar o nascimento da Infanta Isabel, filha de D. João III, a 1 de Abril de 1529.

32 OLIVEIRA, E.V.- *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, 1982 (1ª edição 1966).

33 *Ibid.*, pp.17-18.

e que são “o planalto alto e leste transmontano e beirão, arcaizante e pastoril, fechado sobre si mesmo, e as terras baixas a ocidente da barreira serrana central, do Minho ao Tejo, populosas, conviventes, abertas a todas as influências; por fim a Sul do Tejo, o prolongamento do panorama pastoril do planalto e no Algarve condições semelhantes às que encontramos no Norte Litoral”.

Mais do que na divisão do país em províncias, são nessas três grandes áreas que vamos encontrar, sob o ponto de vista musical, aspectos que as caracterizam e diferenciam. Parece-nos no entanto que só podemos falar de uma música regional se nos reportarmos a uma data anterior a 1950. Como nos diz Jorge Dias (1970)³⁴ “... até então, cada área cultural embora não estivesse inteiramente segregada do resto do país, vivia num relativo isolamento. Os transportes tradicionais, quando existiam, eram caros para as economias de subsistência”. Os primeiros programas de rádio foram emitidos a partir de 1933 e nos anos 50 são lançados no mercado os primeiros rádios a preços acessíveis, a par com a electrificação das zonas rurais. A emigração e a guerra colonial, a industrialização agrícola, trazem consigo profundas mudanças que alteram significativamente as ocasiões festivas, cerimoniais e de trabalho que davam significado à música das diferentes regiões.

Até meados do século XX as comunidades rurais quase que só dispunham, para todos os momentos da sua vida, de um repertório próprio, com instrumentos construídos por artífices locais, sendo as músicas aprendidas da tradição oral.

A salvaguarda desse património local, iniciado já nos anos 30 do séc. XX por Abel Viana, promotor do Rancho de Carreço (Minho), com o intuito de “preservar a música e a dança, criando grupos de jovens que se conservassem fiéis à tradição da sua terra”, marca o início de uma nova época em que na sua maioria os Directores de Ranchos “inventaram eles próprios o seu repertório, desde o traje fantasioso, até à música e à dança”³⁵

Os cortejos folclóricos, concursos, exposições nacionais e internacionais, foram decisivos para que mesmo as melhores intenções iniciais se fossem adulterando, sendo muito recente, já dos anos 70, uma nova atitude de recriar a música e a dança nos Ranchos, que segundo Ernesto V. Oliveira³⁶ deverão ter consciência do que fazem, quando querem fazer uma restituição de música ou dança de uma determinada época, o que não os impede de inventar novas danças e músicas, ligadas

34 DIAS, António Jorge, *Da música e da dança, como formas de expressão populares, aos ranchos folclóricos*. pp.8-10. Lisboa, 1970.

35 *Ibid.*, p.12.

36 Numa comunicação, não publicada, no Encontro de Ranchos Folclóricos Algarvios, em 1986.

ou não à sua aldeia ou região, desde que não fantasiem, invocando falsas origens ou refugiando-se numa “autenticidade” que só faz sentido deste que datada e apoiada numa investigação sólida.

5 - As Recolhas – ou os “sacos das cantigas”

Almeida Garrett, com o seu Cancioneiro e Romanceiro Geral (1843 e 1851)³⁷, terá sido o primeiro colector a reunir em publicação as jóias da tradição popular. Pelo sim, pelo não, ajeitou os textos e corrigiu particularismos regionais da língua. Antes dele, o Popular aparece em romances, ensaios, peças de teatro, poesias e músicas de autores que desde a Idade Média nos ajudaram a espreitar as culturas campestinas de que se serviram para as suas obras como os mestres de cozinha vão ao campo buscar sabores e aromas que lhes agradam e servem os seus propósitos.

Sempre terá sido assim, por muito que disfarcem os abnegados colectores que com raras excepções reuniram os testemunhos imateriais e lhes deram as arrumações que lhes eram mais convenientes, de acordo com os procedimentos do seu tempo e na melhor das intenções. Sem o seu denodado esforço, teríamos ainda menos do que o pouco que temos. Infelizmente, parte dos acervos e publicações existentes em Portugal anteriores a 1755, foram destruídas pelo terramoto e incêndios que se lhe seguiram e muitos outros pela incúria e ignorância que também em Portugal são responsáveis pelo desaparecimento de documentos.

Do tempo anterior aos registos magnéticos, é pelos textos e também pelo estudo de partituras a que temos acesso desde o séc. XII que podemos reconstruir algumas das músicas populares portuguesas. Com os registos magnéticos (séc. XX, com Armando Leça³⁸ nos anos 20 e Kurt Schindler³⁹ nos anos 30) tudo mudaria. À semelhança da fotografia e do cinema mudo, os novos suportes de som permitiam o registo até aí impossível de fonogramas que inicialmente apenas serviam para recordar e ajudar os colectores nas suas publicações e nas transcrições musicais. Os registos ficavam depois em caixas esquecidas que só muito mais tarde teriam direito a serem preservados e postos à disposição de quem o quisesse em edições discográficas.

37 GARRETT, Almeida J. B. de, 1843 e 1851, *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, vol.I – 1843, vol. II – 1851, vol.III - 1851.

38 LEÇA, Armando (1939/40), *Recolhas musicais de Armando Leça a convite da Comissão Nacional para a Comemoração do Duplo Centenário, com o apoio técnico da Emissora Nacional (1939/40)*

39 SCHINDLER, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, 1941.

Dois marcos fundamentais no reconhecimento do valor e interesse das recolhas: em 1945 a profunda influência exercida por Orlando Ribeiro como o seu “Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico” e a criação, em 1947, do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular com Jorge Dias e a sua equipa de investigadores, em que Ernesto Veiga de Oliveira, Margot Dias e Manuel Viegas Guerreiro trarão contributos que mudam radicalmente o nosso conhecimento da música portuguesa. A par destes marcos, Artur Santos e Túlia Santos em 1956 publicam em disco algumas recolhas e Fernando Lopes Graça edita a sua “Canção Popular Portuguesa”.

Esta descrição seria longa se quiséssemos fazer justiça a todos os que desde a década de 60 foram enchendo o “saco das cantigas”. Mas com Francisco d’ Orey e depois com Michel Giacometti inicia-se um novo caminho só possível pelo começo das emissões de Televisão em 1957. Os recursos da televisão estatal são pela primeira vez utilizados na recolha de imagem e som utilizados depois em programas de cariz regionalista e raramente em documentários ou séries como excepcionalmente aconteceria nos anos 70 com o “Povo que Canta” de Michel Giacometti. Valerá a pena consultar a cronologia de Ana Carrapato⁴⁰ que me serve de guia nesta enumeração, infelizmente ainda inédita (As recolhas sonoras depois do 25 de Abril – Anexos).

E neste séc. XXI, para que nos servem essas centenas de horas de fonogramas e de videogramas que se acumulam em arquivos nem sempre acessíveis?

Para pouco, os que estão fechados a sete chaves, em instituições asilares da cultura como alguns Museus e Rádios, marinando à espera de um príncipe encantado que os desperte do seu longo sono.

Para muito, se o acesso for facilitado e aberto a TODOS os que tenham interesse (seja ele qual for) em os conhecer.

Reservem-se apenas, por mero decoro, utilizações menos próprias e abusivas ou claramente manipuladoras do ser e querer de quem deu os testemunhos (os únicos a meu ver que podem em última instância decidir do destino que lhes deve ser dado). Mas deixe-se que o tempo esbata e revele o que a paixão do presente encobre, permitindo novas e fecundas leituras e utilizações.

A visibilidade das manifestações musicais populares para além das comunidades que lhes dão ou deram sentido, acontece muitas vezes de forma errática e incompreensível, ao sabor do gosto e escolhas dos editores discográficos, dos programadores de eventos musicais e das comissões de festas, das direcções de programação da rádio e televisão. Quase todos se regem por critérios de ordem

40 CARRAPATO, Ana Sofia Gonçalves Almeida . As recolhas sonoras depois do 25 de Abri: Apropriações da música tradicional portuguesa. Um estudo de caso através dos Gaiteiros de Lisboa. Departamento de Antropologia do ISCTE. Lisboa, 2006.

estritamente economicista, na dependência de estudos de mercado e de audiências, longe de preocupações de ordem cultural ou de serviço público. Por vezes nem há má vontade, apenas uma profunda ignorância e incapacidade na integração destes conteúdos numa programação equilibrada.

Mas mais grave é quando se utilizam as manifestações populares, desvirtuando-as, ao serviço de interesses editoriais ou de programações sem qualidade, contribuindo para a criação de estereótipos redutores em que mal se reconhecem os contextos originais.

Estamos em crer que é pela divulgação inteligente e informada de conteúdos, servida por suportes de grande qualidade que será possível contrariar a presente dificuldade em romper os muros de ignorância, de silêncio e de indiferença.

6 – Do gesto musical, gerador privilegiado de identidade cultural – ou de como se forma o sentimento de pertença consciente

A música que hoje ouvimos (e mais raramente fazemos), parece-nos talvez desligada de muitas das nobres funções e actividades que nos primórdios das comunidades humanas pontuavam a sobrevivência, a expansão lúdica e a vida ritual. A divisão operada no quotidiano da população activa entre tempo de trabalho e de não-trabalho, a par com a emergência de uma rentabilidade a todo o custo, afastaram-nos de vez de actividades que decorriam ao ritmo das estações do ano e dos ciclos próprios da recollecção, da caça, da agricultura, pecuária, pesca e artesanato.

A música é utilizada nos locais de trabalho ou nas grandes superfícies comerciais com funções previstas de aumentar a produtividade, estimular o consumo, induzir estados de euforia e de diminuição das capacidades de auto controlo.

Música e gesto musical que entendemos como⁴¹:

Música: *universo significativo de sonoridades e estruturas sonoras, reconhecido como tal por um determinado grupo humano, habitualmente ligadas a procedimentos e instrumentos próprios.*

Gesto musical: *mobilização e domínio do corpo enquanto gerador de música. A sua aquisição consegue-se pela observação, imitação, experimentação e reinvenção, permitindo o desenvolvimento de capacidades vocais e corporais, o domínio de instrumentos, o movimento e a dança.*

41 MORAIS, Domingos (2001). -"Identidade Cultural, ou de como se forma o sentimento de pertença" in *A Cultura no século XXI*. Santiago de Compostela, 5 de Maio de 2001.

As situações novas em que homens e mulheres desenvolvem a sua actividade profissional teriam também muito a lucrar se algumas das formas próprias desenvolvidas pela espécie ao ligar a música (e a dança) ao trabalho não fossem esquecidas, sendo substituídas por subprodutos musicais, manipuladores e entorpecentes da vontade e do prazer. O balanço necessário entre realização pessoal, bem estar e afirmação cultural contrapostos a produtividade e rentabilidade necessitam de ser repensados nas sociedades que defendendo teoricamente valores e direitos têm dificuldade em os tornar efectivos nos locais de trabalho modernos.

Permito-me assim lançar algumas questões:

(Quais são:) O tempo e os espaços adequados ao desenvolvimento da identidade músico/gestual

(Quem podem ser:) Os transmissores e aferidores das competências músico/gestuais

(Haverá contradição entre:) A expressão pessoal e a norma cultural músico/gestual

(Como se desenvolve o:) Sentimento de pertença e desenvolvimento progressivo da capacidade de assumir papéis músico/gestuais e de dança na comunidade

(Como se desenvolve a:) Capacidade de aceitação da mudança nos referentes culturais próprios, de integração de influências externas, de abertura a outros modos de expressão de outros grupos culturais

(Como se desenvolve a:) Capacidade de inovação e de assumir papéis de transmissor/aferidor na comunidade

Fernando Lopes Graça (1906-1994) é o músico e compositor que melhor terá pensado e feito obra que de certo modo responde às questões colocadas. Escrevia em 1941:

Há que restituir ao povo a sua música. Há que restituir-lha por dever e por necessidade: por dever humano e por necessidade estética. Por dever humano, porque a música é um bem comum, uma riqueza que por todos deve ser partilhada, uma eucaristia que todos têm o direito de comungar; e por necessidade estética, porque, desde sempre, e sobretudo nas épocas de crise, a música se foi retemperar nas fontes vivas da arte popular do perigo que corria de se esterilizar no afinamento extremo dos meios técnicos e especulativismo das questões teóricas, com prejuízo da verdade, da força e da humanidade da sua mensagem.⁴²

42 LOPES-GRAÇA, F. «Sobre o conceito de "música portuguesa"». Em *Seara Nova*, n.os 740-742 (Outubro-Novembro de 1941).

Esse propósito foi concretizado num impressionante catálogo que reúne o conjunto dos autógrafos musicais de Fernando Lopes-Graça, totalizando 260 títulos e 694 peças entre obras válidas, versões, revisões, esboços e transcrições. O Museu da Música Portuguesa, no Estoril, Cascais, guarda o acervo oferecido pelo compositor e promove a divulgação da sua obra numa página que lhe é dedicada.⁴³

*As canções que ides ouvir roubei-as eu ao nosso povo, que tem um grande tesouro delas: e roubei-lhas, não para as guardar para mim, mas com o propósito de lhas restituir, possivelmente com juro do roubo. Mandam a lei e os bons costumes que não fiquemos com os bens dos outros, mesmo quando os outros possuem tesouros. Ora, como as canções são um dos raros e preciosos bens do povo português, eu sentiria a consciência pesar-me se, apropriando-me delas, lhas não restituísse. Não lhas restituo, porém, tal-qualmente lhas roubei: fiquei com alguma coisa delas e, ao devolver-lhas, procurei que elas não ficassem diminuídas no seu valor, antes diligencieei aumentá-las com aquele pequeno juro que está nas minhas posses despendido.*⁴⁴

Também Michel Giacometti a quem se deve a mais extensa e completa recolha de música portuguesa realizada até cerca de 1980, tem uma página neste Museu que foi obra sua ao receber a colecção de instrumentos populares portugueses do investigador e a sua biblioteca, além de um valioso espólio de imagens e inéditos cuja publicação está em curso⁴⁵.

Em 1981 Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça publicam o “Cancioneiro Popular Português” que reúne 250 partituras seleccionadas dos mais importantes colectores numa edição de 20.000 exemplares, a maior de sempre para uma obra dedicada a este tema.

Uma outra colectânea de melodias e canções portuguesas organizada por Alexandre Wefford em 2006⁴⁶ revela muitas das fontes utilizadas por Lopes-Graça nas suas obras. São 150 textos musicais num livro e CD ROM que inclui ainda os textos do compositor sobre o folclore e a música popular portuguesa.

43 <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/flg/>

44 Introdução a um concerto (1956?) do Coro da Academia de Amadores de Música (Secção de Folclore), realizado no Tivoli, de Lisboa, por iniciativa da Juventude Musical Portuguesa. [Nota de F. Lopes-Graça.]

45 <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/>

46 WEFFORD, Alexandre Branco. *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes Graça*. Editorial Caminho, Lisboa, 2006.

Estas e outras fontes são hoje procuradas por muitos músicos profissionais e amadores. As edições discográficas e videográficas esgotam e são depois copiadas e passadas de mão em mão (ou entre computadores). A música e a dança de raiz popular, reinventada em novos contextos movimenta milhares de praticantes em Festivais por todo o País. Lia Marchi (2006) percorreu o País durante dois anos, como bolsista da Fundação Gulbenkian, tendo publicado com o apoio do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) da Universidade Nova de Lisboa um “breve guia bibliográfico, sonoro e de websites, de Portugal e do Brasil” revelador desse interesse⁴⁷.

7 – CRAMOL⁴⁸ e Batuque FINKA PÉ⁴⁹ – Cantar pela vida, o amor e o sentido

A presença de novas comunidades culturais e linguísticas, hoje como sempre, motiva mudança, apropriação, mestiçagens várias. Há espaços de partilha e interesse mútuo, curiosidade, participação em novos desafios de que nascem novas músicas que o tempo dirá se permanecem ou serão esquecidas.

A consciência da cultura própria como escolha e a apropriação honesta de músicas muito diversas rege a prática de grupos como o CRAMOL e o FINKA PÉ, composto por mulheres que vivem em Lisboa mas decidiram trabalhar repertórios diferentes. O CRAMOL, o canto das mulheres das comunidades rurais em Portugal. O FINKA PÉ, as canções e dança do Batuque da Ilha de Santiago, em Cabo Verde.

Porque persistem estas mulheres em aprender e partilhar saberes que não pertencem ao seu universo urbano? Ou será que pertencem, embora transfigurados e descontextualizados mas ainda apelando ao que de mais essencial caracteriza o ser humano? Talvez o segredo esteja no processo. Nos ensaios em que o tempo a que pertencem se esbate e dá lugar a um cerimonial em que a voz e o corpo se soltam e revelam novos sentidos. São assim capazes de embalar sem ter de adormecer, chamar como se estivessem no alto de um monte, invocar trabalhos que já não existem - do linho, das mondas, da apanha da azeitona. Ou falar do que as aflige, os documentos que lhes permitem viver na Europa, as saudades de quem

47 MARCHI, Lia; *Tocadores Portugal – Brasil / Sons em movimento*. Curitiba, 2006, pp. 113-123.

48 MORAIS, Domingos. *CRAMOL, uma Universidade sem Diplomas*. Conferencia realizada em Março de 2009 nas Jornadas do Conselho Nacional de Educação “Cá fora também se aprende”. O texto pode ser consultado em <http://www.scribd.com/doc/20743358/2009-03-CNE-CRAMOL>

49 http://redciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/FinkaPe.htm; Filme sobre o grupo em <http://vimeo.com/10680771>

está longe, os segredos de namoros e amores proibidos. E amam e sofrem sem objecto visível, inventam romarias e festas, lançam preces, encantamentos e maldições, fazem encomendações, rezas e promessas cantadas a Divindades que quase deixaram de as acompanhar.

A Terra e os seus frutos são temas constantes, marcando talvez a mais sólida ligação com o seu Tempo, no respeito e gratidão de quem dela depende, agora e sempre. E a Palavra que nasce e se organiza em textos cantados de uma poética deslumbrante.

Quem passa por este processo como que renasce ao estabelecer os elos que permitem compreender o que é ser Mulher. As lições recebidas nessa nova liturgia do Canto e da Dança terão talvez transformado as suas vidas, dando-lhes instrumentos únicos para ler o Mundo.

A melodia, a canção, são o futuro de quem não sabe viver sem poesia, sem as palavras que nos preenchem os sonhos, sem a dança que nos deixa abraçar o Mundo e compreender que somos todos viajantes em demanda da felicidade e da justiça. Luís de Camões já o sabia no século XVI quando disse:

*“Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.*

Luís de Camões

Os Lusíadas, Canto I (1572)

Videogramas projectados durante a Conferência

a) Vai o bicho – lengalenga

<http://vimeo.com/11607170>

b) Arre burrinho – lengalenga

<http://vimeo.com/11607092>

c) José embala o menino – Canção de embalar

Monsanto, Idanha a Nova. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11607432>

d) Faça ai ai, meu menino – Canção de embalar

Alvor, Algarve. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11617157>

e) Ró ró – Canção de embalar

Malhadas, Trás os Montes. Recolha de Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11617514>

(f) Catarina Chitas, Parabéns e serenata aos noivos

Ernesto Veiga de Oliveira (1962)

<http://vimeo.com/11198072>

g) Catarina Chitas e Manuel Moreira

Parabéns e serenata aos noivos (1' 38")

<http://vimeo.com/11198072>

h) Ó, menino, ó – Fernando Lopes Graça (2' 01")

<http://vimeo.com/11197855>

**Nota: A montagem inclui os videogramas numerados de 1 a 13.
Alguns desses excertos podem ser acedidos através do URL anexo.**

2010-04 Videogramas da Conferência (46' 51")

<http://vimeo.com/11605186>

Password: documento



About this video:

"Seleção de excertos de videogramas, projectados durante a conferência "Descobrimo a vida, o amor e o sentido através do gesto musical" (vocal e instrumental) realizada em Urueña, na Fundación Joaquín Díaz por Domingos Morais, a 15 de Abril de 2010."

1) Trás-os Montes, 1976. (2' 08") Filme de António Reis e Margarida Cordeiro. Cena inicial, com uma criança a conduzir o gado

<http://vimeo.com/11615269>

2) Kazakhstan-Mongolie - Epi – Interview (2' 57")

3) Water drumming (27 ")

Baka – Camarões

4) Baka women yodllers (2' 19")

5) Guiné Bissau – Ensaio de canções (2' 29")

6) 2009-06 Pedro Mestre com a viola campaniça

7) Moda da lavoura (1972)

Michel Giacometti

<http://vimeo.com/11615336>

8) Catarina Chitas, Cantiga da Ceifa (2' 45")

Michel Giacometti (1972)

9) Encomendação das almas - Família Souza - Brasil – Jequitibá (1' 23'')

10) Cante Alentejano "aos três reis do Oriente" 1' 54''

Paci è Saluta, Michel Giacometti, filme de Pierre-Marie Goulet, 1997) (6')

11) Concertos "Três Cantos"

Fausto, José Mário Branco e Sérgio Godinho

(Janeiro de 2010)

12) Ana Moura / Mapa do Coração (2' 22'')

Fado de Nuno Miguel Guedes

13) FADO

MARIZA canta "Chuva", de Jorge Fernando (4' 45'')

COLLOQUE INTERNATIONAL

VOIX: imaginaires et cultures de langue portugaise

Le 21 & 22 octobre 2010

A l'Université Paris Ouest Nanterre

Organisé par le CRILUS (EA 369 Etudes Romanes) et la Chaire Lindley Cintra de l'Université Paris Ouest Nanterre, en collaboration avec les Lecteurs de l'Institut Camões dans les universités de Paris (Sorbonne – Paris IV et Paris 8).

Présentation :

L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense (CRILUS – Chaire Lindley Cintra) et les Lecteurs de Portugais de l'Institut Camões à Paris vous invitent à réfléchir avec eux à la spécificité des poétiques de la VOIX en langue portugaise.

Les thématiques privilégiées:

- Voix portugaises, brésiliennes et africaines : les cultures orales en question;
- Voix et mémoires : la construction des imaginaires;
- Voix et gestes : théâtralité de la voix, apprentissages de / par la voix;
- Voix et images : cinéma, arts plastiques et performatifs;
- Dématérialisation et permanence du document vocal
- Zumthor encore?

Le colloque est ouvert aux enseignants chercheurs, chercheurs en formation, étudiants et public en général, après inscription.

Les communicants sont membres de centres de recherche partenaires. Toutefois un comité scientifique vérifiera les propositions de communications qui devront parvenir par mail à colloque.voix2010@gmail.com avant le 30 mai 2010 (titre, résumé de 10 lignes environ et très brève présentation de l'auteur).

Une publication des actes est prévue (livre, CD ou numéro spécial de la revue Plural Pluriel, www.pluralpluriel.org).