

Tradição musical portuguesa e contemporaneidade

Portuguese musical tradition and contemporarity

Susana Maia Porto

Resumo

O presente artigo resulta de uma breve reflexão sobre o papel da música tradicional portuguesa no meio social, atendendo à sua função no passado e aos seus contextos de execução, bem como à permanente reinvenção no presente, aliada à inovação traduzida por projetos musicais contemporâneos. Não sendo o propósito o de delimitar uma visão sobre a problemática da identidade da música tradicional portuguesa, este artigo tenciona abrir um leque ao debate e a reflexões vindouras sobre o futuro da referida tipologia musical.

Palavras-chave: *música tradicional portuguesa; reinvenção e inovação musical; tradição e contemporaneidade.*

Abstract

This article is the result of a brief reflection on the role of Portuguese traditional music in the social environment, given its role in the past, the ongoing reinvention of music, and the consequent innovation of contemporary musical projects. The purpose of this article is not to delimit a vision on the issue of the identity of Portuguese traditional music, rather, it's intention is to encourage the discussion about the future of this musical typology.

Keywords: *Portuguese traditional music; musical reinvention and innovation; tradition and contemporaneity.*

1. Introdução

Se olharmos atentamente para a música tradicional portuguesa e o seu papel na sociedade contemporânea, podemos afirmar, com elevado grau de aceitabilidade, que a mesma, outrora pertença à grande massa populacional e portanto catalogada como música popular, é considerada, nos dias de hoje, música de elite. Isto é, a música que fez parte do quotidiano das gentes portuguesas, cantada, tocada e dançada pelo povo, principalmente nos trabalhos rurais, é agora escutada e manuseada por uma minoria comumente erudita. Por um lado deparamo-nos com manifestações culturais conduzidas pelos grupos folclóricos que tentam preservar com exatidão a tradição musical, por outro lado observamos que a execução e a audição de música tradicional portuguesa é tendencialmente realizada por músicos com uma formação musical sólida, e por melómanos ligados a um certo tipo de erudição musical, que tentam reinventar o tradicionalismo musical português, combinando características e

princípios da música erudita com elementos basilares da música tradicional. A interculturalidade e a conseqüente fusão cultural surgem também como fatores responsáveis por essa reinvenção da tradição musical portuguesa, aliando, deste modo, géneros e instrumentos musicais de várias culturas.

A amálgama de elementos e de estilos musicais remete-nos, por sua vez, para uma civilização global onde elementos estéticos se fundem e se confundem. Encontramos, por exemplo, a harmonia, própria do sistema tonal ocidental, em cantos sul-africanos, assim como a escala pentatónica, ou a designada escala oriental, em variadíssimas obras de compositores ocidentais, em particular no ensino da música para crianças.

De acordo com Swanwick (1999), o propósito da educação musical deve comprometer-se com a exploração de diversas abordagens que permitam encontros interculturais, conduzindo a um conhecimento profundo e generalizado sobre as potencialidades da diversidade musical. Caminhamos, neste sentido, para uma civilização global, própria da contemporaneidade. A identidade como cultura nacional corresponde, deste modo, a práticas que se perdem na memória do tempo e resulta na música maioritariamente transmitida de geração em geração. Por sua vez, a globalização surge como um fenómeno cultural unificado, esmagador de todas as unidades.

Atendendo à universalidade e multiculturalidade inerentes à música atual, podemos encontrar projetos de música tradicional portuguesa que fundem culturas de forma singular, recriando melodias e ritmos tradicionais do mundo, aliando a tradição e a contemporaneidade, utilizando, por conseguinte, elementos eruditos nas suas recriações. A título de exemplo temos os projetos de música portuguesa *Gaiteiros de Lisboa*, *Segue-me à Capela* e *At-Tambur*, projetos pioneiros que abriram portas a muitos outros. O interesse pela recolha de música tradicional portuguesa e a sua aplicação em composições eruditas já se faz notar, contudo, com o Nacionalismo Musical¹ em compositores como Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça e Alfredo Keil, este último autor do Hino Nacional.

¹ Movimento artístico que teve o seu início no século XIX, um pouco por toda a Europa e também no Brasil com o compositor Villa-Lobos, marcado pela ênfase dada a elementos nacionais da música, como ritmos, cantos e danças tradicionais.

Em ponto prévio a uma abordagem à reinvenção do tradicionalismo musical, tomando como exemplo os projetos contemporâneos acima mencionados, foquemo-nos um pouco, no seguinte capítulo, na música tradicional portuguesa como cultura nacional, fazendo referência aos seus contextos de execução.

2. A Música Tradicional Portuguesa e os Seus Contextos de Execução

Podemos assinalar distintos contextos de execução da música tradicional portuguesa, enquanto manifestação cultural determinante e imprescindível do quotidiano de um povo, principalmente no meio rural: contexto de trabalho, contexto de vida social e contexto religioso.

No que concerne ao contexto de trabalho, encontramos cantos que acompanharam o trabalho funcionalmente, por exemplo as *malhadas do centeio* ou as *maçadelas do linho*. Fazendo uso de um maço, as melodias conduziam o ritmo de trabalho. Isto é, o malhar do centeio e do linho resulta de uma métrica regular provocada pelo canto executado pelos trabalhadores. Também, a *cantiga de aboio* (canção do Minho que acompanha o ritmo de trabalho dos bois) surge como exemplo de um género musical que acompanhou o trabalho funcionalmente. Este canto falado permitia, ao lavrador, conduzir os bois que puxavam o arado.

Dentro do contexto de trabalho destacamos também os cantos e as danças que acompanharam o trabalho de forma lúdica. Temos como exemplos: *canção da tosquia*, *apanha da azeitona*, *segadas*, *sachas* e *descamisadas*. A julgar mediante um estudo etnomusicológico elaborado por estudantes da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Portalegre (Porto, 2012) apoiado em referências discográficas de Giacometti e Lopes-Graça (1998) e Sardinha (1996), obras discográficas que resultaram de recolhas entre as gentes locais, todos estes géneros musicais são caraterísticos das várias regiões portuguesas. A preencher o intervalo de trabalho podemos encontrar também um exemplo muito interessante, *Da-la-dou* (comunicação entre os pastores de Trás-os-Montes). À semelhança da *cantiga de aboio*, género musical caraterístico do Minho, *Da-la-dou* é igualmente um canto falado.

No que concerne ao contexto de vida social deparamo-nos com os cantos e danças executados em sociedade ou no meio familiar, que não tinham a função primordial de acompanhar o trabalho ou qualquer tipo de função litúrgica. Destacam-se as *modas coreográficas* (bailes) e as *canções de cortejar*², o *canto alentejano*, o *fado*³, as *lengalengas* e as *canções de embalar*. Ainda inserido no contexto social e paralelamente no contexto de trabalho, deparamo-nos com o *romance*, canto característico de várias regiões de Portugal, em particular de Trás-os-Montes, comumente cantado por mulheres enquanto fiavam o linho ao serão.

Inseridos no contexto religioso, estão os géneros musicais da liturgia (evocação e celebração), das festas religiosas (romaria) e do quotidiano (orações, ladainhas e rituais cíclicos). Assim, é possível destacar géneros musicais como a *devoção*, *amenta* ou *encomendação das almas*, todos eles caracterizados por um canto executado num local estratégico da vila, normalmente na praça central e após a meia-noite de forma a ser audível a todos os habitantes, com o intuito de induzir uma oração pelas “almas do purgatório”. Assinalam-se também as *almas santas*, canto que se executava de porta em porta objetivando-se a angariação de fundos (peditório) para celebrar uma missa pelos defuntos; *cânticos de romaria*, festas profanas em honra de um padroeiro da povoação e que no Alentejo podem ter a designação de *círios*; *cânticos dos reis* ou *janeiras*; *cânticos quaresmais*, cânticos executados durante o trabalho na altura da quaresma, devido à interdição dos cantos profanos; e *ladainhas*, orações cantadas.

Em síntese, entendemos vários géneros musicais que, inseridos em distintos contextos de execução, acompanhavam o dia-a-dia do povo português, formando parte da vida ativa enquanto identidade cultural e social.

3. Tradição e Contemporaneidade

De entre os inúmeros projetos musicais que vão emergindo no mapa da música tradicional/popular portuguesa, há alguns que se destacam pela sua originalidade,

² As *modas coreográficas* e as *canções de cortejar* surgem também como géneros musicais executados em contexto de trabalho. Estas últimas, canções de cortejar, podem ter a forma de *serenata* ou de cantiga bailada.

³ Segundo Ruy Vieira Nery, o fado foi implementado na Metrópole no século XIX, vindo do Brasil, proliferando posteriormente para as zonas rurais (Nery, 2004).

qualidade e inovação. Tais projetos inovadores recriam as raízes musicais, harmonizando elementos basilares da construção/composição, tentando, deste modo, aliar a tradição musical portuguesa e a contemporaneidade. Neste sentido, encontramos nas suas produções musicais todo um trabalho de adaptação e recriação de melodias e ritmos tradicionais. A utilização de elementos de erudição musical surge, conseqüentemente, como um fator preponderante em muitos desses projetos, maioritariamente constituídos e liderados por gentes com formação de música erudita. Também a fusão de culturas e tipologias musicais aparece como gerador, e ao mesmo tempo como produto, de criações musicais, alicerçadas em elementos da música tradicional portuguesa. Este é um aspeto que vanguarda, indubitavelmente, muitas das obras musicais da atualidade.

Indo ao encontro da reinvenção musical e de premissas da contemporaneidade, a experimentação do som ocupa um lugar determinante em todo este processo criativo. É neste sentido que a música tradicional abraça a estética contemporânea, por meio da exploração sonora e da procura do novo. Criando novas sonoridades, os músicos/compositores constroem e utilizam instrumentos não convencionais e inventam novas formas de execução de instrumentos convencionais.

Encontramos, de fato, alguns projetos musicais, que tiveram a sua origem no final do século XX, que fundem com maestria a tradição e a inovação e que pela sua originalidade e novidade sonora chegam facilmente a um tipo de público jovem. Um dos exemplos deste movimento musical - creio podermos agarrar esta designação dado a sua amplitude em termos de número de projetos num espaço de tempo - é o projeto *Gaiteiros de Lisboa* que iniciou a sua atividade em 1991. Grupo de origem Coimbrã, constituído por seis elementos do sexo masculino, utiliza instrumentos fabricados pelos próprios, tradicionais do mundo e de várias épocas, nomeadamente da época medieval. Já editaram vários álbuns, o último em 2012 e todos eles procuram novas sonoridades, inovação e criatividade.

Os *Gaiteiros de Lisboa* recriam vários cantos e danças de música tradicional portuguesa, entre os vários exemplos destacamos a *chamarita*, dança característica da Madeira e dos Açores; a *chula*, dança considerada oriunda do Minho e Douro Litoral;

o *fandango*, género musical recolhido no Ribatejo e Trás-os-Montes⁴; o *romance*, canto particular de várias zonas do país, sobretudo em Trás-os-Montes; a *lengalenga*, entre outros. Os *cantos de trabalho* também se apresentam bastante comuns no repertório dos *Gaiteiros de Lisboa*.

Um dos exemplos que se destaca na recriação musical dos Gaiteiros de Lisboa é *Leva, Leva* (Gaiteiros de Lisboa, 1997b; Giacometti e Lopes-Graça, 1998c), canto recolhido em Portimão, executado por pescadores durante o trabalho de elevação da rede de pesca da sardinha. É um dos géneros musicais que acompanha o trabalho funcionalmente, uma vez que o ritmo do canto permite elevar a rede de modo sincronizado, facilitando, deste modo, todo um trabalho conjunto. Se escutarmos atentamente *Leva-leva*, exemplo musical recolhido por Michel Giacometti (Giacometti e Lopes-Graça, 1998c) e o mesmo canto executado pelos Gaiteiros de Lisboa (1997b), deparamo-nos com uma versão muito curiosa do canto original. Ao canto que se apresenta como um género de pergunta e resposta de vozes masculinas, os Gaiteiros de Lisboa adicionam instrumentos de percussão, um búzio e uma outra melodia característica de Trás-os-Montes, interpretada em língua corsa. Encontramos, neste sentido, uma total e criativa liberdade para reinventar o canto dos pescadores portimonenses.

Cantiga da Ceifa (Giacometti e Lopes-Graça, 1998d) ou *Por Riba se Ceifa o Pão* (Gaiteiros de Lisboa, 1997c) é outro exemplo musical, este recolhido na Beira Baixa, que mantendo a estrutura de base, ou seja, a melodia principal, sofreu transformações de modo a passar de um canto monódico para um canto harmónico modal com inclusão de instrumentos não pertencentes à música tradicional portuguesa - a ocarina e a maraca africana - assim como outros instrumentos não convencionais como um saco de plástico e um tubo estriado com búzio, este último criado pelos *Gaiteiros de Lisboa*. Este é um exemplo, entre muitos outros, onde a novidade é decisiva no produto sonoro. Do mesmo modo, podemos assinalar um *canto alentejano*, *Agora Que Eu Vou Cantar* (Gaiteiros de Lisboa, 1997a), com letra tradicional do Alentejo e música de José David, um dos elementos dos *Gaiteiros de Lisboa*, que mantém a ambiência sonora monótona do *canto alentejano* com a alternância entre o *ponto a sós*

⁴ O *Fandango*, segundo recolhas musicais entre as gentes locais, pode ter tido a sua origem em Trás-os-Montes. Podemos encontrá-lo, por exemplo, em Sardinha (1996) executado pela gaita-de-foles.

e um coro, para além de um *alto* que preenche as pausas, rematando a intervenção do *ponto* e dando lugar ao coro. A novidade encontra-se na utilização de instrumentos musicais - a sanfona, o cromorne, o clarinete acabado e o orgaz, estes dois últimos instrumentos criados pelo grupo em análise - que acompanham as vozes masculinas e que finalizam a peça com uma coda instrumental e uma melodia verdadeiramente distinta da melodia principal apresentada nas vozes. A utilização destes instrumentos, dado a sua sonoridade, leva-nos a crer não ter sido ao acaso, uma vez que encontramos uma relação muito próxima entre a construção melódica do canto alentejano, por meio da escala modal, e os instrumentos de música antiga. Ou seja, há toda uma ambiência sonora que nos remete para uma época da história da música, neste caso para os períodos medieval e renascentista.

Também *At-Tambur*, outro exemplo de projetos musicais inovadores que iniciaram a sua atividade nos anos 90 do século XX, alia a música tradicional portuguesa e a música antiga, nomeadamente através do uso de instrumentos musicais como a sanfona, o instrumento por excelência do povo ibérico entre os séculos XII e XVII. O jazz também se apresenta como uma tipologia musical bastante marcada neste trabalho de fusão que os *At-Tambur* elaboram, de modo a criar uma sonoridade bastante aprazível, de acordo com os parâmetros da música tonal. Neste sentido, a recriação dá um passo mais largo transformando melodias originalmente modais em melodias tonais. Temos como exemplo o *romance D. Fernando*, recolhido por Giacometti em Trás-os-Montes (Giacometti e Lopes-Graça, 1998b), cuja melodia originalmente no modo eólio é transmutada, pelos *At-Tambur* (At-Tambur, 2003), para a tonalidade de lá menor, configurando-se-lhe, deste modo, uma sonoridade bastante agradável ao ouvido comum. Apesar do âmbito de ambas as escalas ser o mesmo (Lá-Lá), assim como a sua dominante (Mi), a sonoridade resulta diferente dado o seu ponto gravitacional (tónica).

Enquanto os *At-Tambur* apostam nas danças tradicionais portuguesas como a *polca*, a *mazurca*, a *valsa* e a *contradança*, danças palacianas e danças rurais que provieram da Europa, provavelmente no século XIX, e que foram recolhidas essencialmente nas Beiras, Estremadura e Alentejo, outros grupos musicais apostam nos cantos tradicionais. A título de exemplo, podemos mencionar *Segue-me à Capela*.

Segue-me à Capela, é um projeto musical, de 1999, constituído por sete vozes femininas - dois sopranos, quatro contraltos e um mezzo soprano - acompanhadas, por vezes, por instrumentos de percussão. Entre os cantos de música tradicional, recriados por *Segue-me à Capela*, contamos com cantos de trabalho agrícola, *cânticos de romaria*, *canções de embalar*, *canções de cortejar* e canções de contexto religioso. A principal inovação deste projeto musical insere-se na composição, conferindo às melodias originais um tratamento harmónico e polifónico, assim como na recriação sonora de ambientes de trabalho e de outros contextos de execução.

Destaca-se, aqui, um exemplo inserido no contexto religioso *Oração das Almas* (2004a), recolhido também por Giacometti. Na *Oração das Almas* apresentada por Giacometti e Lopes-Graça (1998a), vamos encontrar uma melodia cantada em diálogo que nos remete, segundo o seu texto, para uma *encomendação das almas*. Contudo, o mesmo exemplo é utilizado, de acordo com Giacometti e Lopes-Graça, como *cantiga de Janeiras* ou *cantiga dos Reis* com um declarado carácter de peditório devido à sua "lamurienta melodia pentacordal" (Giacometti e Lopes-Graça, 1998a) e ao modo de cantar dos executantes. A mesma melodia, apresentada por *Segue-me à Capela* (Segue-me à Capela, 2004a) é tratada harmonicamente, ou seja, o canto é executado agora pelas vozes femininas que cantam várias melodias em simultâneo. Também a simultaneidade se faz sentir no início da peça musical com uma brincadeira vocal, onde vozes faladas recriam um ambiente de preparação de oferendas - comida e bebida - para os supostos cantadores e responsáveis pelo peditório, à semelhança das *Almas Santas*.

No que concerne ao tratamento polifónico, salienta-se *Macelada/S.João* (Segue-me à Capela, 2004b), composição musical que resulta da simultaneidade de vozes melódicas, conferindo-lhe não apenas um sensação auditiva de blocos sonoros verticais, como sucede na harmonia, mas uma sonoridade contrapontística baseada no cânone.

Dos três projetos musicais aqui referidos, *Segue-me à Capela* é aquele que, não obstante a evidente inovação, consegue manter uma certa genuinidade face aos exemplos musicais recolhidos entre as gentes locais, em parte pela não utilização de instrumentos melódicos e harmónicos. Apesar de a procura do novo estar mais patente

nos *Gaiteiros de Lisboa*, com a criação de instrumentos musicais, todos eles procuram explorar e experimentar o som, fundindo tipologias musicais e conduzindo as linhas melódicas para um tipo de sonoridade mais atual. Essa reinvenção permite, por sua vez, ampliar a música tradicional portuguesa nas suas diversas vertentes (criação, execução e audição), facilitando a receção da mesma a vários públicos-alvo e possibilitando, porventura, uma nova "massificação" cultural (no sentido em que a música tradicional poderá ser abraçada de novo pelo grande público e não apenas pelas elites), vivenciada agora em contextos diferentes dos de outrora. Um dos exemplos mais notórios que se encontra cada vez mais embrenhado e vivo entre a população jovem é, sem dúvida, o *fado*.

4. Considerações Finais

De acordo com Heath Less (1994), é impossível compreender tradição e mudança como polos divergentes, no nosso mundo contemporâneo. Ou seja, a música é detentora de uma identidade própria e específica, resultado de produtos e comportamentos culturais, contudo, essa individualidade dissolve-se na multidimensionalidade de uma civilização global. A mudança torna-se crucial, de forma a responder às necessidades culturais e educacionais do mundo atual. O indivíduo adota novos conceitos estéticos, novas formas de pensar e conseqüentemente de agir. Por seu turno, a genuidade e autenticidade de manifestações culturais, próprias de um povo e portadoras de um peso significativo na identidade cultural, são imediatamente questionáveis, devido às permanentes influências exteriores.

É incontroversa a influência da difusão cultural e da globalização, próprias da sociedade atual. Do mesmo modo, é verdadeiramente inteligível a emergência da reinvenção musical, espelhada nos projetos inovadores aqui descritos, sobre os quais - não obstante a qualidade e inovação que encerram - recai a questão: preservação ou perversão da raiz musical?

Referências bibliográficas

LESS, H. (1994), *Musical Connections: Tradition and Change*, New Zealand, International Society for Music Education.

NERY, R. V. (2004), *Para uma História do Fado*, Lisboa, Público - Comunicação Social, SA.

PORTO, S. (2012), “Identidade Cultural Musical Portuguesa vs Globalização”, *Revista Aprender*, n.º 32, Junho, Portalegre, Escola Superior de Educação, pp. 78-83.
<http://www.esep.pt/aprender/index.php/revistas/77-revista-aprender-n-32>, acessado em 20 de fevereiro de 2013.

SWANWICK, K. (1999), *Teaching Music Musically*, London, Routledge.

Referências discográficas

AT-TAMBUR (2003), D. Fernando (gravado por At-Tambur), em *At-Tambur*, Vila Verde, Tradisom.

GAITEIROS DE LISBOA (1997a), Agora Que Eu Vou Cantar (gravado por Gaiteiros de Lisboa), em *Bocas do Inferno*, Queluz de Baixo, Farol Música.

GAITEIROS DE LISBOA (1997b), Leva-leva (gravado por Gaiteiros de Lisboa), em *Bocas do Inferno*, Queluz de Baixo, Farol Música.

GAITEIROS DE LISBOA (1997c), Por Riba se Ceifa o Pão (gravado por Gaiteiros de Lisboa), em *Bocas do Inferno*, Queluz de Baixo, Farol Música.

GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, F. (1998), (recolha), *Portuguese Folk Music*, (5 CD), Lisboa, Strauss - Música e Vídeo S.A.

GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, F. (1998a), Oração das Almas (recolha), em *Portuguese Folk Music*, vol. 5, Lisboa, Strauss - Música e Vídeo S.A.

GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, F. (1998b), D. Fernando (recolha), em *Portuguese Folk Music*, vol. 2, Lisboa, Strauss - Música e Vídeo S.A.

GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, F. (1998c), Leva-leva (recolha), em *Portuguese Folk Music*, vol. 5, Lisboa, Strauss - Música e Vídeo S.A.

GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, F. (1998d), Cantiga da Ceifa (recolha), em *Portuguese Folk Music*, vol. 3, Lisboa, Strauss - Música e Vídeo S.A.

SARDINHA (1996), *Portugal: Raízes Musicais*, (6 CD), Lisboa, Potvgallae Harmonia Mvndi.

SEGUE-ME À CAPELA (2004a), *Oração das Almas* (gravado por Segue-me à Capela, seleção e direção musical de Cristina Martins e Margarida Pinheiro) (edição de autor), Estúdio de Som da Universidade de Aveiro e Estúdio Pé de Vento, Foros de Salvaterra.

SEGUE-ME À CAPELA (2004b), *Macelada/S. João* (gravado por Segue-me à Capela, seleção e direção musical de Cristina Martins e Margarida Pinheiro) (edição de autor), Estúdio de Som da Universidade de Aveiro e Estúdio Pé de Vento, Foros de Salvaterra.

Notas sobre o autor:

Susana Maia Porto

s.porto@esep.pt

Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Portalegre

Equiparada a Professora-Adjunta na ESEP-IPP, onde exerce funções docentes desde Outubro de 1999.

Licenciada em Ciências Musicais/Ramo de Musicologia (FCSH da Universidade Nova de Lisboa).

Mestre em Educação Musical (University of Surrey Roehampton - Londres, em colaboração com a

Escola Superior de Educação de Viana do Castelo). Doutoranda na Universidad de Extremadura - Cáceres.