



Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

MÚSICA TRADICIONAL AÇORIANA

A QUESTÃO HISTÓRICA

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

J. M. BETTENCOURT DA CÂMARA

Música Tradicional Açoriana

A Questão Histórica



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Título

Música Tradicional Açoriana

Biblioteca Breve / Volume 56

1.^a edição — 1980

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Ciência

© Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 500 exemplares

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composto e impresso nas

Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Novembro de 1980

ÍNDICE

	Pág.
I — Da situação da etnologia açoriana ao assunto deste trabalho	
1 — Os estudos etnomusicológicos nos Açores	8
2 — A dimensão histórica da música tradicional	13
II — O ponto de partida histórico e metodológico	
1 — Heterogeneidade do povoamento açoriano.....	16
2 — Meios para o estudo das origens da música tradicional açoriana.....	19
III — Uma forma antiga: o romance	
1 — A descoberta do romance: da palavra à música.....	25
2 — O romance popular e a expansão ibérica no mundo.....	29
3 — Um espécime recolhido nos açores.....	34
IV — Formas recentes	
1 — A Chamarrita	40
2 — Outras formas músico-coreográficas comuns a todo o Arquipélago.....	51
3 — Conclusões de ordem histórica	65
Bibliografia.....	106

*Ao Sérgio, à Ana e à Madalena,
meus sobrinhos, crianças das Ilhas.*

Ano Internacional da Criança

Este pequeno trabalho é devido também aos amigos que, nos Açores ou em Lisboa, de modo diverso, me ajudaram na sua preparação. Em S. Miguel, o prof. Afonso Quental (Maia), o sr. João Octávio Lima e seu filho, sr. Horário Lima (Lagoa); na Terceira, o dr. António das Neves Leal (Angra do Heroísmo) e, de S. Jorge, José Isidro de Moraes. Em Lisboa, Santiago Kastner acompanhou atentamente a sua redacção. Agradeço igualmente ao prof. Artur Santos as informações que me proporcionou sobre a sua prospecção etnomusical nas ilhas Terceira, S. Miguel e Santa Maria e nas Beiras.

I / DA SITUAÇÃO DA ETNOLOGIA AÇORIANA AO ASSUNTO DESTE TRABALHO

1 — OS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS NOS AÇORES

A especificidade da situação geográfica dos Açores tem sido tomada como premissa para conclusões nos mais diversos domínios. No caso da etnografia, as condições de isolamento determinadas por tal situação e outros aspectos de natureza diversa, deram ao Arquipélago, nas concepções de muita gente, o estatuto de paraíso para etnógrafos, onde os arcaísmos persistem com denodo nos laços sociais, nas técnicas que garantem a sobrevivência e nas mentes dos que, nas Ilhas, nascem e morrem murados pela fronteira mar-céu.

Esse estatuto, tanta vez referido por estrangeiros e portugueses das Ilhas ou do Continente, não levou, todavia, às consequências práticas que naturalmente teria em condições que não aquelas de que o nosso País ainda não saiu. A etnografia açoriana não teve melhor sorte que a etnografia continental. Clamar pelo carácter insuficiente do que já foi feito, apesar da valorosa persistência de alguns, é de tal modo prática corrente dos que à matéria

dão o melhor do seu esforço e talento que, aos olhos do público, os mesmos já ganharam, pelo menos, algo de comum àqueles que mendigam: o vício da lamúria. Mas vale a pena, com certeza, continuar a fazer ouvir o maior número possível de vozes, até que um dia... Se, acaso, for tempo ainda!

Também nos Açores, a etnografia é questão de urgência. O levantamento etnográfico das Ilhas é uma das suas necessidades prementes: cada dia que finda significa o desaparecimento de documentos imprescindíveis para o estudo da cultura popular nestas paragens.

Neste panorama, a recolha e o estudo da música tradicional não constitui excepção. Deve dizer-se, sem riscos de exagero pessimista, que já muito tesouro inestimável se perdeu, nem restando o testemunho indirecto que, às vezes, fica a confirmar a existência de um valor passado. No domínio da etnomusicologia, o que até hoje foi realizado é ainda de volume consideravelmente menor do que noutros campos da cultura popular açoreana. Pelo menos ao nível da análise, do estudo monográfico ou de síntese, as carências não necessitam de ser comprovadas.

Ao curioso e erudito locais não estimularam os horizontes fechados da região, ressentindo-se os mesmos da ausência duma formação específica, mal de quase todos nós que, em Portugal, vimos escrevendo sobre música tradicional. Ao colector e estudioso forasteiro, não dominando convenientemente a língua no caso de algum estrangeiro que daqui arrastou para arquivos universitários alheios os traços vivos da nossa cultura, faltou o conhecimento profundo das condições próprias das Ilhas e, em parte, os meios de aceder ao significado autêntico dos elementos culturais que recolheu.

Aqui, as excepções honrosas, pois que existem, vêm confirmar a regra. Uma, por força da justiça, é necessário salientar. A prospecção de Artur Santos nas três ilhas da Terceira, S. Miguel e Santa Maria, de 1952 a 1960, prospecção cujo financiamento a Junta Geral do então Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo e o Instituto Cultural de Ponta Delgada em boa hora resolveram empreender, e da qual resultou o envio de várias séries de discos para importantes instituições culturais e particularmente de investigação etnomusicológica em todo o mundo, é exemplo do que de mais correcto se pode fazer a nível da recolha e publicação de música popular. Tivesse a sua acção prosseguido nas outras seis ilhas do Arquipélago e poderíamos, decerto, dispor hoje de um levantamento etnomusical dos Açores efectivamente representativo.

A responsabilidade dos organismos regionais e centrais nesta matéria é seguramente grande. Do âmbito das suas iniciativas deveria constar o apoio à formação de especialistas que, constituídos em equipas, lançassem mãos ao levantamento etnográfico geral dos Açores, o que, para muitos domínios da cultura popular nas Ilhas, é, sem dúvida, já muito tarde. Porque a sociedade açoriana entrou recentemente num processo de transformações tais que relegaram para museus e instituições congéneres grande parte das manifestações culturais que nos habituámos a considerar de interesse etnológico.

Não nos referimos propriamente às incidências no Arquipélago dos acontecimentos verificados no nosso País a partir de Abril de 1974, acontecimentos esses que muito contribuíram para acentuar as ditas transformações. Temos em mente, sim, uma série de factores que, um pouco antes, determinaram o esboroar

progressivo da sociedade tradicional que é/era a sociedade açoriana. Não os podendo estudar em si e ao impacto que têm na vida social e no produto desta que é a cultura, a sua referência, pelo menos, é necessária para a compreensão das actuais condições de subsistência da música tradicional açoreana.

Podemos considerá-los de duas ordens: os que são mais ou menos específicos dos Açores e aqueles em que as ilhas se revelam subsidiárias das transformações gerais por que estão passando, em maior ou menor grau, as sociedades actuais. Dentro do primeiro grupo, há que incluir a emigração que, a partir das últimas décadas do século XIX, levou parte da população açoriana a procurar nos Estados Unidos da América, Bermudas, Venezuela e, mais recentemente no Canadá, as condições de vida que a permanência em solo pátrio lhe negava. Quanto ao segundo grupo, consideramos igualmente imprescindível referir o advento e divulgação nos Açores dos grandes meios de comunicação modernos, primeiro a rádio e, só recentemente (1975), a televisão.

A música popular açoriana é expressão e em parte produto estético do sistema social e ideológico vigente nas ilhas anteriormente à incidência de um conjunto de factores entre os quais pontificam estes que acabámos de enunciar. Mesmo pessoas não muito idosas assistiram na sua infância aos primeiros sinais de inanição desse sistema, em que elementos culturais como a música, de que aqui focaremos determinado aspecto, eram ainda fenómenos vivos com significado existencial para aqueles que nele intervinham. Actualmente, essa mesma música o povo açoriano quase a não pratica ou, quando a faz, motivam-no razões que não são as mesmas de alguns anos atrás.

O problema não é só de lá. Um pouco por toda a parte, as diminutas medidas de preservação e estímulo ao chamado folclore resultaram numa visível sensação de mal-estar. Ouvir o «Pezinho da Vila» ou o «Balho Furado» por determinado «rancho folclórico» não é exactamente o mesmo que escutá-lo ou, melhor, dançá-lo numa aldeia de S. Miguel pelas «domingas» do Espírito Santo, como há duas décadas ainda se fazia. A arte, a música popular também, só assim se pode adequadamente compreender: reconduzida, viva, vivida, ao meio social que a produz.

E aqui vemos a etnologia que dá mão à história, sua irmã. A antropologia cultural também parte, e cada vez mais, de material que já é histórico, porque, mesmo quando persistindo no presente, é sempre como resto do passado que ele chega, fragmentado, até nós.

Ao estudar a música tradicional dos Açores, lidamos, efectivamente, com algo de perdido, não apenas porque elementos imprescindíveis à sua compreensão completa são, alguns, irrecuperáveis, mas, acima de tudo, porque o contexto — a sociedade, e portanto a economia, as estruturas mentais, as formas de vida quotidiana — em que surge e ganha os sentidos que a explicam, é um sistema realmente morto ou, pelo menos, em irremediável desagregação.

Não somos apenas aqueles que nos interessamos pelo estudo das formas socio-culturais arcaicas a ter e a exprimir consciência deste facto. Sabe-o o próprio povo açoriano e constantemente o manifesta, principalmente os seus elementos mais idosos, comparando quotidianamente os tempos «em que se criaram» com os dias da sua velhice, ou quando os abordamos em busca

de testemunhos dessas formas de «vida antiga», para utilizarmos a expressão de Leite de Ataíde.

Não fazemos coro com as jeremiadas dos que choram o passado porque, interesseiramente, gostariam de o perpetuar; salientamos a importância de que para nós se deve revestir o seu conhecimento rigoroso e, na medida do possível, a salvaguarda dos seus valores.

2 — *A DIMENSÃO HISTÓRICA DA MÚSICA TRADICIONAL*

O que acabamos de afirmar acerca das relações íntimas da etnologia com a história leva-nos à segunda parte desta introdução em que, de certo modo, pretendemos justificar o assunto que, brevemente, nos ocupará.

Um dos domínios da etnologia açoriana onde mais frequentemente se tem caído em conjecturas fantasiosas é o da dimensão histórica da cultura popular nos Açores. Com facilidade, os autores que sobre folclore têm escrito se apressam a afirmar o carácter arcaico deste costume, desta dança ou deste espécime. Não se precisam, habitualmente, as dimensões desse arcaísmo, mas em grande parte dos casos é a própria altura do povoamento dos Açores que se invoca quase como ponto de partida mágico em que tudo teria começado. Esquece-se, muita vez, que, apesar das condições de grande isolamento em que subsistiram as ilhas, e apesar de a sociedade açoriana manter ainda hoje um cunho francamente tradicional, alterações e inovações se deram ao longo da sua história, seja por transformação das condições internas seja por introdução de elementos culturais vindos do exterior.

Se bem que o terreno que pisamos seja ainda praticamente terra de ninguém, achamos que os poucos conhecimentos de que dispomos e um saudável exercício das nossas capacidades críticas nos permitem avançar algumas conclusões, estabelecer distinções importantes e, assim, evitar erros, abalar convicções que desnecessariamente perduram.

Justifica-se por si próprio o interesse em estudarmos o problema histórico da música tradicional açoriana. Contudo, a experiência pode, agora num plano mais geral, revelar-se estimulante, dado que é menos habitual vermos os etnólogos debruçados sobre a dimensão temporal da cultura popular. Nada existe fora da história. Não podemos, por mais que isso custe a determinadas naturezas, omitir o estudo da dimensão diacrónica das culturas. E é, sem dúvida, à cultura popular que, de entre todas, nos temos revelado menos propensos a fazer a história.

Não diremos que os especialistas ignoram estas questões. Mas tendo as mesmas sido, por eles, menos consideradas, não admira que aos olhos dos não especialistas a cultura popular ainda surja, estranhamente, sem história: como as essências puras, não se lhe conhece origem nem evolução, não tem destino histórico.

Este livrinho quer ser uma contribuição para que esta questão seja trazida para a zona luminosa que merece. Não se trata duma exploração sistemática do assunto: a dimensão histórica da música popular açoriana. As dimensões impostas pela colecção em que se insere este trabalho, assim como o estado actual da investigação não se compadeceriam de tal pretensão.

Assim, sendo impossível o exaustivo, impôs-se a preocupação pelo representativo quanto aos espécimes

analisados. Procurou-se também a linguagem prudente que salvaguarda não só a complexidade das questões mas também o carácter bravio da terra que nos atrevemos a pisar.

Cremos natural que, posto tudo isto, predominem aqui as perguntas sobre as respostas. Não por uma dependência inconsciente de quem por estas linhas é responsável, relativamente à moda intelectual (também as há!) de às respostas preferir, por sistema, as perguntas. Antes porque, sobre esta matéria, são, de facto, as perguntas em maior número do que as respostas. E porque, se perguntas existem, há que existir também a coragem de as trazer, todas, ao reino da palavra, mesmo que palavra fatalmente interrogativa. A ciência é isso: o homem, Édipo resolvido à face da esfinge, em luta contra todas as perguntas.

II / O PONTO DE PARTIDA HISTÓRICO E METODOLÓGICO

1 — *HETEROGENEIDADE NO POVOAMENTO AÇORIANO*

Um dos traços mais salientes do povoamento quatrocentista açoriano é, sem dúvida, a sua heterogeneidade. A uma maioria de povoadores portugueses vieram juntar-se, segundo as notícias de que dispomos, outros grupos em que se destaca um conjunto assaz numeroso de flamengos que se fixaram nalgumas ilhas, particularmente do Grupo Central.

Que houve uma certa diversificação do povoamento dos Açores relativamente a diferentes zonas de Portugal continental é conclusão para que apontam as fontes historiográficas e certos dados fornecidos pela etnografia.

Assim, a mó de braço que, segundo Orlando Ribeiro, «hoje se encontra só no Algarve e que vinha citada nas cartas de capitania como objecto isento do monopólio dos moinhos, engenhos e atafonas do senhor capitão» ainda é utilizada actualmente na ilha de S. Miguel, com o nome de «moinho de mão». Segundo o mesmo geógrafo, «a ilha de Santa Maria é uma réplica do Algarve. Nas

casas, tanto na aparência exterior como na disposição interior, no arranjo dos campos, no aspecto das povoações. A seguir vem S. Miguel. Em S. Miguel encontram-se ainda muitos traços do Sul, mas encontram-se de preferência traços do centro. O aspecto das povoações recorda a Estremadura... Nas restantes ilhas dos Açores, que se sabe terem sido ocupadas em época mais tardia, é uma paisagem do Norte de Portugal, do Minho, das montanhas da Beira, que foi quase integralmente transposta para aí» (*Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa*, p. 23-24).

Quanto aos demais grupos étnicos representados no povoamento das ilhas, há uma circunstância particular que pelas dimensões das suas consequências devemos salientar. Transcrevemos parte das notas que, no chamado Globo de Nuremberga, de Martim Behaim, se referem aos Açores (Velho Arruda, *Colecção de Documentos...*, p. 12): «As ilhas dos Açores foram habitadas em 1466 quando El-Rei de Portugal as dêo, depois de muitas instancias à Duqueza de Burgonha, sua Irmã, por nome Izabel. Havia então em Flandres huma grande guerra, acompanhada de huma extrema fome; e a Duqueza mandou para estas Ilhas grande quantidade de homens e mulheres de todos os ofícios, e igualmente Sacerdotes, e tudo o mais que pertence ao Culto religioso; também mandou varios navios carregados de móveis, e o necessário para a cultura das terras, e edificação das casas, e lhes fez durante dois anos tudo aquilo de que podião ter necessidade para subsistir, a fim de que pelo tempo adiante, em todas as Missas, cada huma pessoa rezasse por ella huma Ave Maria, e subiam estas a duas mil; de sorte que, com aquelles que ali passarão e nascerão depois, formarão alguns milhares. Em 1490 havia ainda

alguns milheiros de pessoas, tanto Alemans como Flamengas, que ali tinham vindo com o nobre Cavalheiro Job de Huerter, senhor de Moerkirchen em Flandres, meu caro Sogro, a quem estas ilhas forão dadas para elle e seus descendentes, pela dita Duqueza de Burgonha. Cresce nelas o açúcar de Portugal: os fructos amadurecem duas vezes por anno, porque não ha Inverno; e todos os viveres são baratos, de sorte que muita gente poderia lá achar a subsistencia.»

O senhor de Moerkirchen na Flandres, Jobsten von Hürtter, tornou-se capitão donatário do Pico e do Faial e os flamengos, que Leite d'Athaíde calcula em dois mil, transformaram-se até fins do século XV, numa «importante colónia que depois se foi estendendo pelas outras ilhas do arquipélago» (Leite d'Athaíde, *Notas sobre Arte*, p. 9).

Além de portugueses, flamengos e alemães, outros países e culturas — castelhanos, franceses (?), norte-africanos, escravos negros — devem ter participado no povoamento da terra açoriana, de modo menos representativo e, conseqüentemente, com menos peso na feição cultural que assumiriam as formas de vida nas ilhas. Desta complexa situação, algumas conclusões óbvias se devem explicitar pela importância evidente que têm para o nosso tema.

Os grupos de povoadores que se estabeleceram nas ilhas atlânticas trouxeram consigo do país de origem para uma terra ainda pertença exclusiva da natureza as suas formas de cultura próprias. Assistiu-se seguidamente a um processo de trocas culturais, processo esse talvez mais rápido que o outro, também verificado, de progressiva transformação das populações açorianas, até atingirmos a

actual situação do arquipélago em matéria de antropologia física.

Será possível destacar, no todo que é hoje a cultura popular açoriana, elementos representativos das diversas culturas que contribuíram para a sua formação? Tal já tem sido realmente tentado em diversos domínios, desde o vestuário àquele que aqui nos interessa, a música; contudo, a fundamentação, quando apresentada, o que nem sempre acontece, parece, regra geral, insuficiente.

2 — MEIOS PARA O ESTUDO DAS ORIGEM DA MÚSICA TRADICIONAL AÇORIANA

Particularizando no tema que nos ocupa, perguntamo-nos quais terão sido as formas de expressão musical originais (relativamente à terra a que chegaram) de que foram portadores esses primeiros habitantes e que durante algum tempo decerto reproduziram sem alterações significativas? De que elementos — instrumentos, formas, sistemas — constava essa «bagagem» musical que com eles desembarcou nas ilhas?

Não são decerto as mesmas que hoje constituem o conjunto de espécimes de que o etnomusicólogo dispõe (deveria dispor!) para estudar a música tradicional açoriana. Por outras palavras, a música que nas ilhas era praticada nos tempos imediatamente subsequentes ao povoamento não é, evidentemente, a mesma que hoje entendemos como a música tradicional açoriana. O próprio conceito de música tradicional não é indiferentemente aplicável a situações históricas tão diversas como as de então e aquelas em que nos situamos nós próprios. (O que é, aliás, «Música tradicional»?

«Música tradicional» ou «Música popular»? Como se articula, em cada situação concreta, a realidade assim designada e a estrutura social em que ela se inscreve?) Além disso, muitos elementos do actual corpo etnomusical açoriano dependem de criação e aquisições posteriores, o que implica que o problema das origens da música tradicional das ilhas não está circunscrito ao âmbito cronológico do povoamento das mesmas. E, dos espécimes indubitavelmente arcaicos, até que ponto será lícito pretender que escaparam à acção do tempo, conservando até ao presente, em miraculosa integridade, todos os traços da sua forma original?

Mas poderemos nós, apesar de tudo, aceder a um conhecimento, por parcelar que seja, das formas de expressão musicais dos primitivos habitantes do arquipélago?

A existir essa possibilidade, há que considerar dois tipos de meios para a sua concretização: por um lado, socorremo-nos de toda a informação de ordem histórica susceptível de nos elucidar sobre o assunto; por outro, e apesar da observação acima feita acerca das alterações eventualmente provocadas pelo tempo nos espécimes antigos, contar com a análise desses mesmos espécimes para a indagação da primeira música praticada pela gente das ilhas.

Quanto ao primeiro desses dois tipos de meios, a fonte originalmente açoriana de que temos que partir é, nesta matéria como em tantas outras, Gaspar de Frutuoso. Outras, mais próximas dos tempos da descoberta e chegada dos primeiros grupos humanos que se fixaram no arquipélago (cfr. Velho Arruda, *Colecção de Documentos Relativos ao Descobrimento e Povoamento dos Açores*) não nos oferecem, pelo que verificámos, informações que

respeitem explicitamente à prática musical desses mesmos grupos.

As referências musicais nas *Saudades da Terra* são abundantes. Relevando muitas delas da formação de letrado humanista que era Gaspar de Frutuoso mais do que da observação e descrição do meio que o cercava, nem todas nos poderão socorrer na busca das origens da música tradicional açoriana. Notícias como as que nos informam da existência nos Açores, logo nos tempos subsequentes ao povoamento, de instrumentos como o clavicórdio e a viola, vêm confirmar (outra coisa não era de esperar!) a inserção da primitiva música açoriana na música europeia dos fins da Idade Média e Renascimento.

Carreiro da Costa, falando genericamente da cultura popular açoriana, confirma: «Com efeito, através dos materiais que têm sido recolhidos nos Açores, desde Garrett, e através do quanto, ainda agora, podemos observar, o folclore com que deparamos neste arquipélago filia-se declaradamente nas tradições populares do continente, muito embora nos apresente muitos elementos que são produto do meio e das condições de vida que aqui se têm verificado» (in *Livro da Primeira Semana de Estudos dos Açores*, 1964).

Daqui importante dependência a assinalar ao nível da metodologia: não é possível separar o estudo da música tradicional nos Açores do da música tradicional em Portugal Continental. O conhecimento do destino histórico da primeira é inseparável da investigação sobre a segunda, e se o reverso se não puder afirmar, estamos pelo menos convencidos de que o conhecimento desta muito ficará a lucrar com o sabermos da outra. De qualquer modo, a música tradicional açoriana é parte indissociável da música tradicional portuguesa e uma

questão que sinceramente nos pomos é se, dentro da totalidade que é esta última e mau grado a força dos fatalismos geográficos, o seu grau de individualização será maior que o da música de qualquer outra região do continente. Pense-se, por exemplo, nas diferenças de características que apresenta a música alentejana relativamente à do noroeste português ou a outra bem vizinha, a do Algarve.

Assim, a nossa pretensão de estudarmos a origem da música tradicional dos Açores leva-nos ao reconhecimento de que essa origem é afinal provisória (como todas?!), visto remeter-nos para outra, a investigar também.

O segundo tipo de meios acima apontados, ou seja aquele que consiste na utilização de espécimes provavelmente arcaicos, pressupõe sem dúvida dispormos desses espécimes. A necessidade de um levantamento etnomusical dos Açores é, deste modo, reafirmada. Até à sua realização, todas as nossas conclusões de natureza mais ou menos geral sobre a música tradicional nas ilhas são reconhecidamente provisórias.

Até que ponto ele ainda é possível? Há mais de quatro décadas, queixava-se R. Gallop dos efeitos nocivos da expansão da rádio na preservação da música tradicional. Em 1979, que diremos nós ao verificarmos que, entretanto, esse levantamento não se realizou senão de forma fragmentária e portanto insuficiente?

Mesmo que ele já não possa fazer-se com resultados representativos, achamos que, apesar de tudo, há que lutar pela sua realização, no sentido de salvaguardar de desaparecimento irremediável aquilo que ainda for possível salvar.

Não podemos, todavia, para lançar mãos ao estudo da música tradicional açoriana, esperar que nos sejam oferecidas as condições ideais de concretização do projecto. Há que avançar com determinação para tal estudo, partindo, com realismo, daquilo de que actualmente já dispomos, tendo sempre presente os cuidados a ter na formulação de afirmações, particularmente as mais generalizantes, que sabemos fundadas num conhecimento parcial.

A análise de espécimes provavelmente arcaicos é imprescindível para o estudo das origens da música tradicional açoriana. Esta análise dos espécimes individuais, incidindo sobre os diversos parâmetros musicais, será o caminho para a inserção dos mesmos em conjuntos maiores formados por todos os que, revelando características idênticas, suficientemente se relacionem entre si.

A análise da estrutura músico-poética dos espécimes é, assim, meio imprescindível para a determinação ou confirmação da época em que, aproximada e provavelmente os devemos inserir. Como nos capítulos seguintes tentaremos fazer. De qualquer modo, o alcance da análise dos espécimes para a determinação da sua inserção histórica é limitado: só nos pode, cremos, levar à determinação de grandes épocas, como fazemos neste livrinho em que, prudentemente, distinguimos apenas espécimes antigos de espécimes recentes. Pelos primeiros entendemos aqueles que com probabilidade datam dos tempos da colonização ou a ela são imediatamente subsequentes. Apresentam estes, naturalmente, traços que aos olhos do musicólogo apontam para o sistema modal, enquanto que os segundos, os tais espécimes recentes, exibem contorno

francamente tonal, por isso apontando para momentos posteriores da evolução musical do Ocidente.

É possível que mais tarde um estudo vasto e aprofundado do conjunto da música tradicional dos Açores e simultaneamente, como dissemos, da de Portugal Continental, conjugado com um recurso tanto quanto possível exaustivo às ditas informações de natureza não musical, permita um conhecimento mais detalhado da evolução da música tradicional açoriana.

III / UMA FORMA ANTIGA: O «ROMANCE»

1 — *A DESCOBERTA DO ROMANCE:
DA PALAVRA À MÚSICA*

Das várias formas de literatura tradicional portuguesa, o «romance» — entendido aqui o termo no sentido de texto narrativo do Romanceiro popular — foi talvez aquela que mais favores recebeu de investigadores e eruditos a partir do momento em que uns e outros, com o romantismo, passaram a interessar-se pelos valores da cultura popular. No nosso País, a acção de Garrett é, com justiça, citada como a do pioneiro que, nesta matéria, abriu caminhos felizmente trilhados depois por sucessores vários. Os temas e a origem histórica desta forma, vindo ao encontro do interesse dos românticos por tudo o que fosse medieval, explicam tal sucesso.

Com este interesse ficaram a lucrar os que hoje continuam a preocupar-se com o estudo da literatura popular como tal. O mesmo não se pode dizer do etnomusicólogo que porventura resolvesse debruçar-se sobre o estudo do texto musical dos «romances», supondo que a curiosidade dos eruditos do século XIX

relativamente a esta forma os teria levado a recolher (sabe-se que Garrett nem sempre se contentou com fixar no papel, tal qual, o que a boca do povo lhe cedial...) não apenas o texto literário mas a totalidade palavra-música, no cuidado de preservar a integridade do produto cultural que abordavam. Tal não se verificou, como é sabido. Quase todas as colectâneas do século XIX, desde Garrett (1843) às de Teófilo Braga (1867, 1869), de Hardung (1877) e Leite de Vasconcelos (1886) nos oferecem apenas a parte literária do «romance».

Isto mau grado a «profunda impressão» que em Garrett — continuemos a tomá-lo como ponto de referência — deixavam as velhas melodias dos «romances»: «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 e 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» (Prefácio a *Adosinda*, 1828).

De algumas destas melodias encontramos a primeira fixação conhecida numa edição bilingue de vários espécimes da literatura popular portuguesa dada a lume em Leipzig no ano de 1864 («Portugiesische Volkslieder and Romanzen — Portugiesische and Deutsch, mit Anmerkungen herausgegeben von Dr.

Christ. F. Bellermann, Nachgelassenes Manuscript des Herausgebers»).

Nas primeiras décadas do nosso século surgem colecções várias, circunscritas umas a determinadas regiões do País, outras englobando zonas diversas, colecções que incluem muitas vezes versões diferentes dos textos literário e musical de alguns dos mais conhecidos «romances» portugueses. Salientamos as de Pedro Fernandes Tomás, *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* (1913), Francisco Serrano, *Romances e Canções Populares da Minha Terra* (1921), Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa* (1.^a ed., 1953) e Lima Carneiro, *Cancioneiro de Monte Córdova* (1958).

São em menor número os registos fonográficos de romances. Apontamos alguns: Michel Giacometti inclui no disco G. U. OCM5, *O Canto do Mundo*, Col. Ethnologie Vivante, os romances *Conde Ninho*, em versão recolhida em Trás-os-Montes e *Dona Mariana*, recolhida no Algarve; na série de dez discos *Folk Music of Portugal*, editada pela B. B. C., Artur Santos publicou os seguintes romances, por ele recolhidos na Beira Baixa e Beira Alta: *A Pastorinha* e *Dom Flores* (LP 23757), *Quadra de Santa Iria* e *Dona Silvana* (LP 23758); nos Açores, ilha de Santa Maria, o mesmo prospectador recolheu o *Romance do Cego*, *Dona Helena* e *Caça de D. Humberto*, inseridos todos na colectânea *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*, 2.^a série, 12 discos a 45 r. p. m. (ASF/034 a ASF/045).

Evidenciamos o facto de hoje dispormos de uma dupla forma de acesso ao «romance»: a do etnomusicólogo que o recolhe do povo, onde por via da tradição se manteve vivo, quer dizer, sujeito a transformações, até aos nossos dias, e a do musicólogo erudito que, baseando-se em fontes escritas, o estuda já como produto de criação bem

individualizado e não necessariamente anónima. No primeiro caso, o «romance» apresenta-se sob forma monódica, no segundo assume estrutura polifónica.

O estudo das relações entre ambas as formas, particularmente no que diz respeito à música, ainda está por fazer, ao que sabemos. É fácil supor que o «romance» monódico precede historicamente o «romance» polifónico, sem desaparecer pelo simples desenvolvimento deste último. Sabe-se também que a melodia do «romance» monódico terá constituído, em alguns casos, material de que partiram os autores dos «romances» polifónicos para a composição das suas obras. Cremos que depois da publicação de diversos cancioneiros — *Cancioneiro Musical do Palácio*, primeiro (1890) por Ansejo Barbieri e depois (1947) por Higinio Anglés; *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Horténsia*, por Manuel Joaquim (1940); *Cancioneiro Musical da Casa de Medinaceli* por Miguel Querol (1949); *Cancioneiro Musical d'Elvas*, por Manuel Morais (1979) — além de obras como os *Romances e Canções* de Manuel Machado, *Romances e Letras (Século XVII)* também publicado por Miguel Querol (1956) e conhecido já um número porventura suficiente de melodias dos chamados romances populares, estão talvez criadas as condições para que o estudo acima referido possa ser concretizado. Estudo que decerto mostraria como os campos de acção do etnomusicólogo e do musicólogo erudito não são necessariamente estanques.

O aspecto mais relevante do romance popular como forma poética reside na sua natureza essencialmente narrativa. Os temas versados são de cunho lendário ou histórico (aqui estes dois termos não são antagónicos como na concepção que hoje temos da história!), erótico,

militar, religioso... O conteúdo é geralmente vazado em versos septissílabos (os espanhóis contam mais uma sílaba: octossílabos) e em boa parte dos casos inclui a existência de um refrão que, para além de proporcionar uma certa pausa, cumpre no conjunto uma função de unificação e pode, de quando em vez, aparecer variado.

Simplicidade, monotonia mesmo, caracterizam os esquemas rítmicos: predomínio da terminação feminina, repetição excessiva de determinadas fórmulas verbais, forte tendência para a monorrímia, rima deficiente ou até inexistente...

Dada a natureza narrativa do romance popular, a qual implica um texto de certas dimensões, a menos que parte dele se tenha perdido, a estrutura musical que o serve apresenta características estróficas. Tal justifica a possibilidade de tomarmos como critério para a divisão do poema em estâncias o retorno da melodia ao seu início. Estas observações são tanto aplicáveis ao «romance» monódico como ao «romance» polifónico.

2 — O ROMANCE POPULAR E A EXPANSÃO IBÉRICA NO MUNDO

A propósito do *Cancioneiro Musical do Palácio*, J. Romeu Figueras afirma: «A nossa colecção reflecte com fidelidade o grande favor de que gozou o romance durante a época dos Reis Católicos, junto dos próprios soberanos, de toda a corte, dos músicos e poetas cultos e entre o povo. Os romances velhos eram então recordados e cantados segundo a tradição; estes e os romances artísticos são musicados, aliás, pelos melhores compositores do momento, pertencentes às capelas

palacianas em sua maioria, e os primeiros glosados e imitados por bons poetas. Florescem os romances informativos, entre narrativos e épico-líricos, precisamente quando se extingue este género destinado a ser cantado pelo povo; são romances surgidos, na sua maioria, por ocasião das guerras de Granada, compostos por jograis do palácio real ou poetas assalariados que, chegados à corte, cumpriam uma dupla função política e social, com fins propagandísticos» (*La Musica en la Corte de los Reyes Catolicos*, IV-1, p. 69).

Um breve desenvolvimento desta citação nos permitirá construir uma ideia concisa mas suficiente sobre o romance popular e o seu destino histórico.

Sob as formas que hoje lhe conhecemos, o «romance» data do século XIV. As suas origens remotas são, todavia, anteriores aos primeiros momentos da expansão ibérica para além dos limites geográficos da Península. Segundo Menendez Pidal, é nas velhas canções de gesta que há que buscar as fontes para os «romances velhos», designação usada posteriormente ao século XIV para distinguir os romances anteriores a essa época dos que a partir de então foram compostos.

Como toda a forma de arte, o «romance» é por um lado produto da circunstância de um tempo e lugar específicos e por outro cumpre uma função relativamente a essa circunstância. Ele reflecte assim uma Espanha que procura atingir ao sul as suas fronteiras modernas e ao mesmo tempo busca, por via marítima, outros horizontes para essa expansão. Uma análise dos temas — que ultrapassaria o âmbito deste trabalho — demonstrá-lo-ia, assim como à «dupla função política e social» referida pelo autor acima citado.

O estudo do «romance» dos séculos XV e XVI constitui, por outro lado ainda, mais uma das vias através das quais nos é possível constatar a unidade cultural que durante muitos séculos nos oferece a Península Ibérica, para além dos regionalismos mais ou menos acentuados que, neste ou naquele domínio, podemos constatar. Do Bernal Francês, arranjado e inserido por Garrett no seu *Romanceiro*, diz este autor «que é originariamente português: não aparece em nenhum dos Romanceiros castelhanos». Mais tarde, porém, Menendez Pidal revelou versão espanhola do referido romance. O mesmo se verifica com inúmeros outros temas comuns aos romanceiros português e castelhano.

Contudo, nem de todos os «romances» portugueses encontraremos versão castelhana. É quase hábito referir o «romance de Santa Iria» (ver versão literária e musical deste espécime em Fernando Lopes Graça, *A Canção Popular Portuguesa*, 2.^a ed., p. 80) como exemplo desta individualização, pelo menos ao nível da origem, do romanceiro português dentro do romanceiro peninsular.

Na nossa busca de identidades no romanceiro popular não podemos circunscrever-nos aos limites físicos da Península Ibérica. O já citado Bernal Francês e um outro tema do romanceiro ibérico, a Silvana, também glosado por Garrett que o baptizou de *Adosinda*, encontram-se com designações diversas em vários países da América Latina. De muitos outros romances, originalmente ibéricos, surgem nesses países numerosas e curiosíssimas variantes. No Brasil, um estudioso do folclore nacional (cfr. Câmara Cascudo, *Dicionário de Folclore Brasileiro*), distingue a partir da temática, os «romances» que para aquele país foram

levados pelos portugueses dos que ali surgem por criação local.

O veículo da difusão do «romance» tradicional até paragens tão longínquas é, evidentemente, o formidável movimento de expansão marítima que, a partir de fins do século XIV, é empreendido pelas duas nações peninsulares. Com os portugueses e espanhóis, impelidos pela circunstância político-social dos dois países para a aventura do mar que a lenda medieval povoava de monstros, chegaram às terras descobertas simultaneamente o desejo dos valores materiais que se esperava retirar delas e as formas culturais trazidas da terra de origem, incluindo formas poético-musicais populares ou popularizadas como o «romance».

Sendo a descoberta e povoamento das ilhas atlânticas uma das primeiras etapas dessa expansão, agora no que respeita a Portugal, era natural que na Madeira e nos Açores os estudiosos do «romance» encontrassem rico manancial a recolher e estudar. Assim aconteceu de facto. Desde o século XIX que os Açores, graças principalmente a Teófilo Braga, foram a seara farta onde os estudiosos do romance popular colheram uma boa parte e do melhor que o nosso romanceiro pode contar.

O mesmo Teófilo Braga explica, à sua maneira e de acordo com o estado da investigação na altura: «Ao estudar-se o romanceiro das ilhas dos Açores devemos ter em vista: que as tradições cavalheirescas foram para ali levadas nos princípios do século XV pelos primeiros descobridores e colonos mandados pelo Infante D. Henrique; que no século XV, os romances eram considerados como propriedade do baixo povo, e por isso desprezíveis, ínfimos lhes chamava o Marquês de Santillana; que até ao presente os povos dos Açores

viveram quase, por assim dizer, incomunicáveis; que o século XV é o período em que na Península se formou a parte mais bela dos romanceiros, que principiou a ser recolhida no *Cancionero-General de Hernando del Castillo* em 1491 e no *Cancionero de Anvers* de 1550; finalmente, que o número de romances perfeitamente anónimos e belos andarà pouco mais ou menos por cem. Portanto, os romances açorianos estão em estado de pureza e originalidade tal, que uma grande parte dos costumes jurídicos do tempo das cartas de foral lá se encontram, não compreendidos mas ainda lembrados; e a língua falada nessas pequenas epopeias é a do século XV, contemporânea do *Cancioneiro* de Resende» (*Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Introdução).

Os povoadores primitivos trouxeram para as ilhas não apenas um vasto conjunto de espécimes que nas terras donde partiram faziam parte de um autêntico património colectivo, mas também a própria tradição a que ali foi dada continuidade com o aparecimento de «romances» originalmente açorianos. Conhecem-se exemplares de conteúdo histórico que narram acontecimentos ocorridos nos Açores logo a seguir ao povoamento, tal como o terramoto que destruiu Vila Franca do Campo em 1522 (cfr. Teófilo Braga, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, p. 335). Alguns revelam no esmero da linguagem autor de erudição, mas outros, pela saborosa ingenuidade da ideia e rudeza espontânea da expressão, acusam a sua autêntica raiz popular.

3 — UM ESPÉCIME RECOLHIDO NOS AÇORES

No Verão de 1970, ouvimos a Humberto Leite Barbosa, na Lombinha da Maia, aldeia da costa norte da ilha de S. Miguel, o texto de um «romance» de conteúdo religioso de que mais tarde fomos encontrar variante nos *Cantares Açorianos* de José Luís de Fraga, variante esta recolhida no outro extremo do arquipélago, em ilha mais determinada que a de S. Miguel pelas condições de isolamento comuns às nove ilhas açorianas: nas Flores. Aqui tivemos a agradável surpresa de deparar com uma transcrição do suporte musical do «romance», o que não conseguimos nós em S. Miguel, onde o escutámos simplesmente recitado.

É o seguinte o texto que recolhemos:

— Noite escura, noite escura,
ao rigor de todo o tempo!
Lá vou esperar uma alma
sem receber sacramento.

Quando a alma expirou
logo foi ver face a Deus.

— Onde vens aqui, ovelha,
ovelha desgarrada?
Eu botei-te neste mundo,
não me serviste de nada.
Eu ensinei-te a benzer,
não o soubeste fazer.
Ensinei-te a rezar,
não me soubeste louvar.
Ensinei-te a ir à missa,
não ias com devoção:
entre o cálix e a hóstia,
sempre te achava a dormir.
Vai-te agora encaminhando
para o caminho do inferno.

A Virgem se levantou,
de joelhos se deitou:

— Ó meu Filho, ó meu Filho,
pelo leite que mamaste,
anda pesar aquela alma
que assim se vai perder.

— Ó minha Mãe, tão bem amada,
siga, siga o seu mandado.

A Virgem se levantou,
de joelhos se deitou.
Pelo milagre da Senhora,
a balança aliviou.

Quem a souber que a diga,
quem a ouvir que a aprenda:
lá no Dia do Juízo
virá ordem que o defenda.

Esta versão, mais curta do que a outra já referida (ver Apêndice Musical), está sem dúvida truncada de alguns versos, conservando, todavia, o essencial da estrutura narrativa.

Julgamos encontrar-nos perante um romance de proveniência efectivamente popular e para tal estribamos a nossa opinião nas características de forma e conteúdo que a seguir salientaremos.

A expressão é tosca, irregular, avessa a requintes de linguagem. A análise do conteúdo revela, igualmente, a rudeza de pensamento e a concepção mítica do cristianismo que lhe está subjacente. Detemo-nos neste último aspecto.

Quem conhece com alguma profundidade a ideologia dos camponeses açorianos sabe que determinada compreensão do cristianismo é ainda, por excelência, a

força estruturante da visão do mundo da gente do Arquipélago. Não podemos aqui demonstrar todos os aspectos dessa ideologia e pretendê-lo a propósito da análise de uma pequena amostra da cultura popular seria por demais ousado. Incidiu sobre este romance a nossa escolha por, apesar de tudo, o considerarmos bem representativo da estrutura mental que conserva ainda o camponês das ilhas e, assim, um excelente meio para a explicitação de certos traços da mesma.

Os temas do Juízo Individual e do Juízo Final, aliados ao terror da Morte, do fim do Mundo e do Inferno são ainda hoje constantes na expressão verbal quotidiana da gente dos Açores, pelo menos no que respeita à população rural que, como é sabido, constitui o grosso da população do arquipélago. Textos como o do romance que escolhemos correspondem à necessidade de criação de garantias de segurança contra a instabilidade psicológica que esses temas implicam.

Os últimos quatro versos do romance constituem autêntica fórmula que encerra não apenas este espécime mas ainda vários outros que recolhemos, de temática idêntica. O conhecimento e a recitação da oração-romance garantem infalivelmente a salvação, devida por outro lado à intercessão da Virgem que no contexto é o princípio feminino benéfico capaz de fazer face ao princípio masculino do rigor, incarnado no Cristo Justiceiro.

A expressão «entre o cálix e a hóstia» também a encontramos em vários outros espécimes por nós recolhidos, alguns dos quais ligados a práticas de carácter mágico: referindo-se a determinada altura da missa, exprime, na concepção popular, o momento concentrador por excelência das forças mágicas universais.

Não se trata, estamos convencidos, de mera imprecisão ou incompreensão teológicas, antes sim das dimensões e configurações concretas que, nas mentes insulares, assumem o mito e a magia. Há assim que estudá-las como formas de pensamento arcaico, próprias das estruturas de tipo comunitário que fazem a sociedade açoriana.

Quando as procuramos compreender historicamente, devolvendo-as à circunstância da sua génese, somos irresistivelmente levados a pensar nesses tempos finais da Idade Média — de modo nenhum, tenha-se presente, desligados dos momentos de descoberta e povoamento das ilhas — tempos esses em que a sucessão regular de epidemias, assolando a Europa, originou condições psico-sociais generalizadas de extrema instabilidade pela presença do espectáculo da morte na existência de todos os dias.

É nesta época que devemos inserir o romance analisado, que bem parece ilustrar essa situação histórica?

Percorremos o romanceiro português na busca de variantes continentais do espécime recolhido e verificámos efectivamente que, já em 1867, Teófilo Braga tinha fixado este «romance» segundo versão colhida no Minho (cfr. *Romanceiro Geral*, p. 129). Cerca de vinte anos depois, Leite de Vasconcelos acrescentava a esta variante outra que indica ser procedente de Braga (cfr. *Romanceiro Português*, 1886, p. 31-32).

Estamos assim, certamente, na presença de um elemento do vasto conjunto de exemplares de que os primitivos povoadores das ilhas foram portadores, conjunto em que se incluem variantes recolhidas nos Açores, como já dissemos, desde o século XIX, dos temas mais vulgarizados do romanceiro nacional.

Podemos tomar o texto musical, cuja fixação se ficou devendo a José Luís de Fraga, por mais um apoio à resposta afirmativa para que nos inclinamos quanto à inserção histórica do romance estudado nos finais da Idade Média e primórdios da expansão portuguesa no mundo? As características modais e o contorno da melodia, a dependência do ritmo musical relativamente ao ritmo da palavra, tudo na estrutura musical nos remete para o cantochão medieval. O transcritor entende-a do mesmo modo: «A sua toada é uma espécie de salmódia lenta, fúnebre, quase dantesca quando assim cantada por uma grande massa de vozes» (*Cantares Açorianos*, p. 13).

Assim, estaremos perante um daqueles raros casos em que as já muito citadas condições de isolamento geográfico nos terão preservado, no essencial, os traços melódicos originais de um espécime tão antigo como deve ser este romance?

Não podemos, por um lado, deixar de reafirmar as transformações que este espécime, ao longo do tempo, não deixou certamente de sofrer antes de chegar até nós com a forma que lhe conhecemos. Por mínimas que sejam e mesmo sem referências concretas que as confirmem, a hipótese provável de essas transformações se terem verificado parece-nos que deve ser mantida.

Por outro lado, com a evidência ainda maior dos factos que perante os nossos próprios olhos se exibem, aí estão as características internas do espécime analisado: o ondular salmódico da estrutura melódica, a liberdade do ritmo musical fundamentalmente determinado pelo ritmo do texto literário...

Ou podemos (devemos?) antes pôr a hipótese ainda não considerada de nos encontrarmos na presença de melodia recente criada nas ilhas para texto pré-existente,

por influência do cantochão que o povo açoriano, pelo que sabemos, nunca ouviu frequentemente?

Aqui damos com nova questão, não a florada ainda neste trabalho: a dos condicionalismos que determinam o povo criador de formas de expressão artística, particularmente o já velho problema da influência da música eclesiástica na música popular. Mesmo que esta influência, no caso da música tradicional açoriana, se venha a revelar mais significativa do que neste momento pensamos ter sido, resta muito a fazer no sentido da afirmação ou refutação da antiguidade da estrutura musical que serve o texto literário do «romance» aqui analisado.

IV / FORMAS RECENTES

1 — *A CHAMARRITA* *DUAS QUESTÕES: A ORIGEM E AS TRADIÇÕES*

Conhecem-se espécimes com a designação de Chamarrita em todas as nove ilhas dos Açores e numa zona bastante circunscrita da ilha da Madeira (Machico, Santa Cruz, Gaula e Camacha). Ao contrário de outras danças que também encontramos no Continente ou temos notícia de no passado terem sido aqui conhecidas, a Chamarrita passa por ser uma dança característica dos Açores, também existente na Madeira. Assim, a *Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira* define-a nos seguintes termos: «Dança popular e espécie de fandango bailado, onde se trai uma certa influência do corte rítmico da valsa».

Desta situação que podemos concluir quanto à origem da Chamarrita? Trata-se duma criação originalmente açoriana, explicando-se, neste caso, a existência de espécimes com a mesma designação na ilha da Madeira por contactos entre açorianos e habitantes da referida zona desta ilha, ou não estaremos antes perante uma dança de origem madeirense que por razões

desconhecidas se não expandiu no centro difusor e, tendo passado aos Açores, aqui gozou de tal popularidade que rapidamente atingiu todo o Arquipélago?

Inclinamo-nos para a primeira das duas hipóteses, sabendo não ser de excluir *a priori* mesmo uma terceira, que consideraria a Chamarrita de proveniência exterior aos dois arquipélagos. Todavia, e ao contrário do que se verifica com muitas outras danças populares das ilhas, não dispomos de qualquer informação que aponte para uma origem não açoriana nem madeirense da enigmática Chamarrita. Como diz Carlos Santos, que do seu livro *Trovas e Bailados da Ilha* dedicou um capítulo à Chamarrita da Madeira, esta dança «oculta a sua origem sob denso e impenetrável véu.»

A primeira fixação escrita da Chamarrita que conhecemos devemos-la a Adelino António das Neves e Mello (*Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição*, Cap. IV: Cantigas dos Açores), datando a sua publicação de 1872. São aí transcritos os textos literário e musical de uma «Chamarrita Velha» e outra «Chamarrita Nova».

Cronologicamente, aparecem depois (1895) as transcrições de César das Neves que, no *Cancioneiro de Músicas Populares*, n.º 313, nos apresenta quatro variantes. Destas, apenas a última traz uma indicação de procedência: «Micaelense». A primeira é designada simplesmente como «Variada», a segunda é «Velha» e a terceira, «Nova».

Estas duas últimas parecem basear-se nas transcrições de Adelino das Neves e Mello, alterando César das Neves apenas a tonalidade da Chamarrita Velha de Dó M para Sol M e as notas anacrúsicas dos dois exemplares. No caso de ambas as fixações serem totalmente independentes uma da outra, teremos aqui

uma prova assaz convincente da fidelidade por parte de ambos os colectores aos modelos vivos que então eram executados nas ilhas.

Nenhum dos dois autores nos informa sobre o modo como chegaram ao conhecimento dos exemplares que transcrevem. César das Neves limita-se a acrescentar a uma colectânea de quadras que serviriam de texto aos quatro exemplares, a seguinte nota pitoresca: «Estas danças pertencem aos bailados açorianos. É costume, nas ilhas, nas casas onde se esteja a cantar a Chamarrita, não se negar a entrada a qualquer indivíduo, mesmo que seja estranho, que peça para assistir ao divertimento.»

A figura de Teófilo Braga, açoriano em contacto com açorianos que, como o dr. João Teixeira Soares, da ilha de S. Jorge, lhe facultava material etnográfico insular, terá alguma coisa a ver com a questão? Sabemos das relações que César das Neves mantinha com Teófilo Braga, dele recebendo a ideia de que veio a resultar o *Cancioneiro de Músicas Populares*.

De qualquer modo, se não conhecemos a metodologia, são para nós mais evidentes as concepções e os objectivos que presidiram à compilação que deu origem a essa obra e que não são os mesmos da etnomusicologia contemporânea. Sem ser necessário entrar numa análise dessas concepções e objectivos, compreendemos o valor assaz relativo dessas transcrições.

Apesar disso, achamos que é de se lhes manter uma certa importância. Por duas razões: elas serviram de ponto de partida para outras posteriores (cfr. Júlio Andrade, *A Chamarrita*, in *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, vol. I, n.º 2, 1957, e, do mesmo autor, *Bailbos, Rodas e Cantorias*, 1960), e talvez possam, apesar de tudo, fornecer-nos elementos para uma discussão da

dimensão diacrónica da forma em estudo, visto tratar-se de fixações que datam das últimas décadas do século XIX.

De facto, se compararmos estas transcrições com as chamarritas que conhecemos ao vivo nas ilhas, esperamos a desconcertante surpresa de verificarmos que, pelo menos ao nível da melodia, pouco ou nada têm a ver as primeiras com as segundas. É o que somos obrigados a concluir quando cotejamos os exemplares a que Adelino das Neves e Mello e César das Neves designam por «Chamarrita Velha» e «Chamarrita Nova» com os espécimes homónimos actuais que conhecemos do Pico ou das Flores, ou aquele que é chamado «Micaelense» e que apresenta pouco de comum com a Chamarrita como sabemos que hoje é cantada (raramente) em S. Miguel e em Santa Maria.

Ser-nos-á lícito, para já, concluir sobre a importância do estudo das *variantes diacrónicas* de cada espécime, ou seja, dos resultados das alterações que, dentro do mesmo espaço geográfico, o tempo introduz na música tradicional ao lado da necessidade, também evidente, do estudo das *variantes sincrónicas*, quer dizer, daquelas que, no mesmo momento histórico possamos estabelecer para determinado espécime em toda a dimensão geográfica da sua existência?

Sabemos que em muitos casos se torna praticamente impossível distinguir entre as variantes que deveríamos considerar de ordem sincrónica daquelas a que chamámos diacrónicas. Mas se acaso dispuséssemos dos resultados de um levantamento etnomusical dos Açores que datasse de há cem anos e os pudéssemos estudar comparativamente com os de outro efectuado mais perto

de nós, permitimo-nos julgar teoricamente relevantes as conclusões a que levaria tal estudo.

ANÁLISE DAS ESTRUTURAS LITERÁRIA E MUSICAL

O TEXTO LITERÁRIO

Relacionado com a origem desconhecida da própria dança está o nome que a mesma recebeu, Chamarrita, e sobre o qual também são poucas as certezas. Todavia, o acordo é geral entre aqueles que sobre o assunto têm escrito (Leite de Atháide, Carlos Santos...) em que a palavra tem origem na aglutinação ou justaposição (consoante a grafia adoptada, Chamarrita ou Chama-Rita) do verbo «chamar» e do nome «Rita». Tal interpretação é, aliás, confirmada pelo texto de determinada chamarrita de S. Jorge (Loural):

Chama-Rita, Chama-Rosa,
venham ambas à janela
ver uma cara formosa
de uma tão linda donzela.

Chama-Rita, Chama-Rosa,
venham ambas ao portão
ver um moço tão bonito,
ver um cravo em botão.

Não se justifica, naturalmente, perdermos tempo à volta da questão da existência ou não existência histórica da pessoa que terá inspirado o criador do texto. Basta-nos atentar no protótipo de mulher brejeira que nos é

traçado pelas conhecidas quadras da Chamarrita de S. Miguel e, com algumas variantes, de certos exemplares doutras ilhas:

A senhora Chamarrita
é uma santa mulher:
dá os ossos ao marido,
come a carne com quem quer

A senhora Chamarrita
é uma santa mulher:
sai de manhã para a missa
entra à noite quando quer.

Volta ó minha Chamarrita,
ó minha Chamarritinha;
se não tens a cama feita,
vem cá, deita-te na minha.

Esta tendência para a brejeirice, que se fica no entanto pela sugestão e está na origem da assimilação da palavra chamarrita a «música ordinária» (cfr. Alberto Bessa, *A Linguagem popular, I: A Gíria Portuguesa*, p. 79) é, a nosso ver, uma das principais tendências do folclore açoriano. Não é por isso exclusivo da Chamarrita. Tem uma das suas realizações paradigmáticas n'«As Velhas» da ilha Terceira e está presente nos textos característicos de várias outras danças açorianas.

Não cabe na Chamarrita apenas a alusão brejeira; outras quadras oferecem-nos o lirismo fresco e despretenso que tão bem caracteriza a nossa poesia popular:

Volta minha Chamarrita
para o lado do meu peito;
não cabe um amor tão grande
num palácio tão estreito.

Estas quadras, a que é imposta a estrutura métrica da redondilha maior e de que os versos, de acordo com o texto musical, são repetidos dois a dois, resultam, supõe-se, da fixação de improvisações ocasionais que, ganhando os favores das populações rurais, se generalizaram. Muitas delas são, aliás, comuns a mais do que um «balho» e conhecidas em várias ilhas; talvez mesmo no Continente. É o caso da seguinte quadra que no Pico escutaremos nalgum Pezinho e em S. Miguel podemos ver introduzida num «Balho Furado» ou noutra dança ainda:

Ó meu amor nada, nada,
ó meu amor nada, não:
nada te trago em meu peito
que não te faça quinhão.

Trata-se de um fenómeno que é, de certo modo, o inverso daquele que Lopes Graça assinala: «Reconhecendo-se embora as numerosas excepções, cremos poder 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 adoptam letras diferentes, novas ou velhas, isto não só no decorrer do tempo, como de região para região» (*A Canção Popular Portuguesa*, 2.^a ed., p. 31). Aqui, o mesmo texto é empregue, com ligeiras alterações, sobre melodias diversas. Permite-o uma identidade mínima verificada nas estruturas musicais a que é aplicado, identidade decorrente da estrutura do próprio texto literário, a eterna redondilha maior.

Há, contudo, quadras que são específicas de algumas danças, identificando-as literariamente entre as demais. Assim, a que transcrevemos a seguir é própria da

Chamarrita do Caracol (Pico, Faial e Flores), por seu conteúdo literário estar relacionado semanticamente com o título da dança, justificando-o:

A vida do caracol
é uma vida penada:
anda com a casa às costas
onde quer faz a morada

O esquema rímico habitual contenta-se com a rima consonante, raramente assonante, entre o segundo e quarto versos. Registamos no conjunto de quadras próprias à Chamarrita a seguinte que, nesta matéria, nos parece excepcional dentro do cancionero poético açoriano; o primeiro verso é relacionado rimicamente com o segundo e o terceiro com o quarto:

Chamarrita vai e fica
como o vinho vai à pipa.
Chamarrita vai e torna
como o vinho vai à dorna.

O TEXTO MUSICAL

O aparecimento de espécimes diversos que em todas as ilhas do Arquipélago Açoriano e, já o dissemos, numa zona muito delimitada da ilha da Madeira apresentam a mesma designação, leva-nos a pôr o seguinte problema: estamos perante variantes de um único espécime original, as quais foram surgindo por um processo de difusão e desenvolvimento deste último, processo cujos trâmites são agora difíceis de reconstituir, ou tratar-se-á antes de

uma forma músico-coreográfica de realizações concretas diversas? cremos que é esta última maneira de ver que mais adequada se revela à situação presente, nem sendo sequer incompatível com certos aspectos da primeira.

Das ilhas de Santa Maria e S. Miguel, conhecemos um único e mesmo espécime, de que as duas versões, micalense e mariense, não se distinguem entre si, a não ser numa ou noutra nota da melodia, conservando-se idênticas as estruturas rítmica e harmónica. Trata-se portanto de simples variantes como as que, aliás, encontramos na ilha de maiores dimensões, S. Miguel, duma região para outra.

Já o mesmo não se verifica relativamente à Terceira e a outras ilhas dos Grupos Central e Ocidental que têm a sua chamarrita própria ou o seu grupo de chamarritas: Chamarritas de Cima, de Baixo, do Meio, Chamarrita do Caracol ou Caracolada, Chamarrita Velha e Chamarrita Nova. A ilha das Flores oferece-nos, ao que sabemos, o conjunto mais numeroso de espécimes assim designados, os quais, na estrutura, escapam um pouco à descrição típica que adiante se fará do sistema de repetição de cada um dos versos das quadras.

Trata-se, na nossa opinião, de uma forma músico-coreográfica que apresenta como característica comum, para além da mesma designação, uma estrutura rítmica ternária que, no caso da Chamarrita da Terceira, inserida no Apêndice, é executada em andamento menos vivo, justificando-se neste caso a escrita em compasso ternário simples e no caso das chamarritas de praticamente todas as outras ilhas se aviva num andamento que já poderíamos estabelecer em compasso binário composto (convertendo-se aqui em um tempo o

que no exemplo referido da Chamarrita da Terceira formara um compasso simples).

Julgamos que originalmente terá a Chamarrita sido executada no andamento moderado em que se revelaria a citada «influência do corte rítmico da valsa», andamento esse que progressivamente foi sendo acelerado por razões que têm a ver com transformações de gosto nas gentes açorianas. O fenómeno foi, aliás, registado por José Luís de Fraga (*Cantares Açorianos*, p. 67), a propósito dos espécimes coreográficos da ilha de S. Jorge: «As suas modas são, regra geral, de ritmo tranquilo, tendente para vagaroso. Tem-se porém, recentemente, observado uma aceleração que não é do agrado dos velhos tocadores e cantadores, em alguns povoados do concelho das Velas (...)».

É evidente que não será pelos vulgaríssimos compassos de 6/8 ou 3/4 que a Chamarrita, como afinal tantos outros «balhos» açorianos, se distinguirá das inumeráveis danças que, pela Europa fora, utilizam os mesmos compassos. A sua individualidade terá de buscar-se fundamentalmente nas características de colorido local que lhe são dadas pelo sotaque de cada uma das ilhas, pelos padrões estéticos que impõem determinada colocação e condução da voz e pelo conjunto instrumental que a acompanha.

Quanto à melodia, a análise revela-nos a simplicidade de estrutura que se manifesta no predomínio dos intervalos de segunda maior ou menor, ou seja numa movimentação por graus conjuntos. Especialmente no início da frase, a melodia trai a sua forte dependência harmónica, no aparecimento de troços do harpejo dos acordes que na altura são fornecidos pelo acompanhamento dos instrumentos de corda dedilhada

(viola da terra e violão, aos quais antigamente se juntava o cavaquinho). Característica assinalada por Rodney Gallop em boa parte da música popular portuguesa: «A maioria dos cantares regionais é vazada nos modernos modos maior e menor, estritamente simétrica no desenho e adaptada ao acompanhamento por acordes alternados de tônica e de dominante, apesar de menos obviamente condicionada por eles» (*Cantares do Povo Português*, 2.^a ed., p. 21).

A estrutura da melodia é idêntica nas diversas chamarritas, o que se explica pela grande dependência da mesma relativamente ao texto literário e pelo carácter essencialmente silábico do canto. Oito pequenas unidades melódicas, correspondentes aos quatro versos da quadra que, já referimos, são repetidos dois a dois, agrupam-se em duas grandes secções, cuja fronteira é assinalada por uma cadência perfeita ao fim do segundo verso.

Na primeira dessas pequenas unidades, a harmonia que envolve a melodia progride da tônica para a dominante; na segunda move-se da dominante para a tônica e assim de seguida... Nesta simples alternância periste até à cadência final.

Tal carácter elementarmente tonal é acentuado pelo envolvimento harmónico proporcionado pelo acompanhamento, no qual o acorde da dominante aparece habitualmente guarnecido da sétima.

Na determinação das tonalidades em que tradicionalmente são executadas as chamarritas pesaram as características dos instrumentos que lhes fornecem o contexto harmónico. Assim, temos para a Chamarrita micalense a tonalidade de Ré M, para a Chamarrita do Caracol (Pico), Ré m, a Chamarrita de Cima (Faial), Lá M e a do Meio (também do Faial), Ré M. Uma enumeração

exaustiva das tonalidades em que são executadas as danças açorianas revelaria um predomínio do modo maior sobre o modo menor.

As designações «de Cima», «do Meio» ou «de Baixo» não têm uma conotação geográfica como talvez se pudesse, à primeira vista, entender; referem-se, sim, às zonas do braço da viola da terra que o seu acompanhamento utiliza predominantemente. As mesmas designações são, como veremos, também aplicadas, e com o mesmo significado, a pelo menos outra dança tradicional açoriana: o Pezinho.

2 — OUTRAS FORMAS MÚSICO-COREOGRÁFICAS COMUNS A TODO O ARQUIPÉLAGO O PEZINHO

Com a Chamarrita, o Pezinho e a (o) Sapateia são formas músico-coreográficas de que encontramos exemplares diferentes em todas as nove ilhas dos Açores. Constituem assim, a nível da música, expressão da identidade cultural do Arquipélago e um dos traços característicos de primeira ordem que permitem falar-se efectivamente de um corpo etnomusical açoriano. Deste ponto de vista, a Sapateia e a Chamarrita são sem dúvida mais representativas do que o Pezinho, uma vez que deste também se encontram exemplares, diferentes, em Portugal Continental.

Vimos que uns escrevem a Chamarrita em compasso binário composto, preferindo outros o ternário simples. Dissemos ainda que um critério possível de orientação da nossa opção poderia ser o andamento mais ou menos vivo da execução do espécime cuja estrutura musical

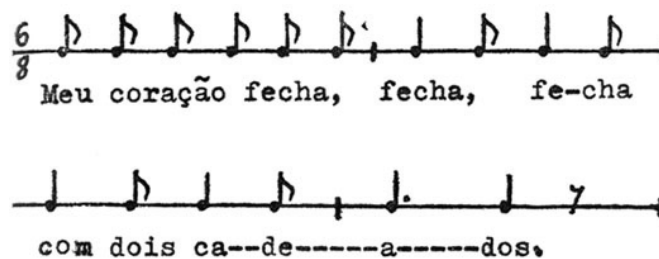
pretendemos fixar no papel. Nesta matéria, o Pezinho não ostenta ambiguidades, devendo a sua estrutura rítmica enquadrar-se no compasso binário simples.

Tal não impede que das Flores nos surjam um «Pezinho do Meio» (cfr. José de Fraga, *Cantares Açorianos*, p. 43) construído sobre o texto de uma «Chamarrita de Cima» da mesma ilha:

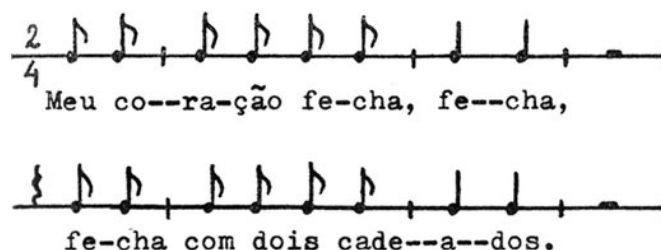
Meu coração fecha, fecha,
 fecha com dois cadeados:
 numa banda fecha amores,
 noutra penas e cuidados.

É este texto aplicado, no caso do Pezinho referido, à estrutura do compasso binário simples e, no da Chamarrita, ao binário composto; o que resulta num duplo tratamento musical do texto, evidenciando capacidades técnicas que a música tradicional intuitivamente explora. (Ver no Apêndice Musical os n.ºs 8 e 13, onde os dois espécimes são transcritos na íntegra).

Temos, assim, que as potencialidades rítmicas da estrutura literária são, na Chamarrita, exploradas do seguinte modo:



No Pezinho:



Note-se que esta dupla utilização musical do ritmo da palavra é, em ambos os casos, conseguida dentro de completo respeito pelas leis da prosódia. Verifica-se, na Chamarrita como no Pezinho, o natural acordo entre o ritmo literário e o ritmo musical, coincidindo regularmente as sílabas tónicas das palavras com os valores longos da melodia, à parte a excepção, de modo nenhum violenta, do tratamento musical dado no Pezinho à palavra «coração».

Aqui também se verifica o fenómeno atrás referido da utilização da mesma letra sobre textos musicais diferentes. Dado que no Pezinho o texto literário está algumas vezes organizado em sextilhas, quando na execução desta dança se empregam letras originalmente constituídas em quadras, são alguns dos versos repetidos de modo a obterem-se os seis versos necessários à estrutura melódica.

Igualmente se verifica com o Pezinho um intercâmbio de letras de ilha para ilha, encontrando-se muitas vezes num extremo do Arquipélago estâncias que, provavelmente, são originais de ilhas situadas no extremo oposto. É o caso da seguinte sextilha utilizada em certo

«Pezinho do Meio» das Flores (cfr. José Luís de Fraga, obra cit., p. 46) e que conhecemos na ilha de S. Miguel, onde deve ter sido criada antes de se difundir pelo arquipélago fora, como sugere a referência toponímica do segundo verso:

Minha sogra é uma raia,
mora na Lomba da Maia,
abaixo do Benjamim.
A todos chama canalha,
antes a boca lhe caia
do que mo chame a mim.

Nas Flores ainda, o número de espécimes diferentes com a designação de «pezinho» parece ser, tal como acontece com a Chamarrita, bastante mais elevado que noutras ilhas do Arquipélago.

Em S. Miguel, o Pezinho gozou de favores idênticos à Chamarrita, continuando a ser praticado, em algumas zonas, juntamente com o «Balho Furado», mesmo depois de a Chamarrita ter caído em desuso. Se bem que menos profusamente, também se conhecem aqui mais do que um exemplar, uns de andamento vivo, outros mais moderados. Entre vários salientaremos, para fins de análise, aquele que nos parece mais belo e que, ao que sabemos, conheceu na ilha maior expansão: o Pezinho da Vila (Franca do Campo? Ribeira Grande?)

É notável a pujança desta dança, uma das mais belas dos Açores, pujança que lhe é dada pelo carácter fogoso do seu ritmo e pela vivacidade que as gentes da ilha punham habitualmente na sua execução. Porque, naturalmente, esta impressão depende do nível técnico e disposição dos intérpretes a cuja execução nos seja dado assistir. Conhecemos versões mais frouxas do

Pezinho da Vila, mas também outras singularmente arrebatadoras. Impulsionados pelo ritmo caloroso das violas da terra e pela agilidade vocal dos cantores, se possuidores de «bom peito», como ali costuma ouvir-se, os pares desenham uma coreografia plena de alegria e vivacidade. A mera transcrição da melodia e do texto literário é insuficiente para comunicar esta impressão, que só uma execução ao vivo, dentro do seu próprio contexto geográfico e social, sem a intervenção de motivações comerciais (ou de outro tipo...), nos pode eficazmente transmitir.

As estâncias mais conhecidas do texto literário compendiam, por vezes cada uma delas, o tal pendor açoriano para a mordacidade ou humor ingênuo por um lado e expansão lírica por outro.

Namorei uma criada
que tinha hora marcada
debaixo duma varanda.
Nas costas tinha um repolho
ela era torta dum olho
via mal da outra banda.

Fica aqui, dá-me o pezinho,
devagar, devagarinho,
aqui na ponta do pé.
Peixinhos à beira da água,
ai meu amor,
nadando contra a maré

Eu fui até Vila Franca
escanchado numa tranca,
à morte duma galinha.
O que ela tinha no papo:
sete arrobas de tabaco
p'ros soldados da marinha.

Fica aqui, dá-me o pezinho,
devagar, devagarinho,
se vai à Ribeira Grande.
Eu tenho uma carta escrita
para ti cara bonita,
não tenho por quem a mande.

No texto literário de todos os espécimes designados por Pezinho, das ilhas ou do continente, a referência ao membro locomotor humano, com papel particularmente importante na movimentação coreográfica, funciona como ideia aglutinadora, por entre a amálgama das mais desencontradas sugestões para que possam apelar os outros versos de cada estância, dando assim origem ao título da dança e justificando-o. A própria coreografia sublinha esta referência, mimando-a habitualmente.

No que respeita ao texto musical desta dança, o canto não apresenta a mínima tendência melismática: cada nota da melodia corresponde rigorosamente a uma das sílabas das palavras. Pensamos, aliás, que uma das características primeiras da canção tradicional açoriana reside precisamente na sua natureza silábica.

Verifica-se que num ou noutro espécime a melodia começa, menos canonicamente, sobre o acorde da dominante. As frases, curtas, são constituídas a partir dos intervalos diatónicos, predominando as segundas, maiores e menores.

O ritmo da melodia, como noutras danças açorianas, mantém uma certa isocronia decorrente da divisão igual da unidade de tempo, ou seja, predomina a figuração em colcheias, se como unidade de tempo estabelecermos a semínina. Nalguns casos, essa isocronia é interrompida por uma ou outra nota pontuada seguida de semicolcheia.

Aqui deparámos, por momentos, com reais dificuldades na fixação do ritmo da melodia, dada a diversidade de versões que conhecemos e, nalguns casos, uma indefinição clara entre a divisão igual da unidade de tempo e a divisão desigual com unidade de tempo, bem como entre a divisão desigual com a primeira nota pontuada seguida de semicolcheia.

Evidencia-se por mais este facto o fosso que separa a música viva da música escrita, a natureza necessariamente redutora e esquematizante desta em relação à primeira. No caso das músicas de tradição oral o problema é particularmente relevante, visto tratar-se de objectos vivos que, em princípio, nunca foram transformados em texto escrito. Se bem que devamos manter o saudável primado da recolha fonográfica do material etnomusical, é evidente que, para determinados fins, como o da análise musical, se torna útil e mesmo necessário o recurso à fixação, pela escrita, do texto musical. Manifestam-se então as insuficiências do conjunto de símbolos de que dispõe o sistema de escrita da música ocidental. O problema não se põe apenas quando se trata de fixar espécimes que se inserem em tradições musicais pouco ou nada tendo a ver com a música erudita europeia, mas também no caso de espécimes pertencentes ao património cultural de comunidades rurais do mundo ocidental que nos foram preservados graças a processos de transmissão oral. Experimentámo-lo no domínio da música tradicional açoriana, como se verifica pelo exemplo acima relatado e atinente apenas a um dos parâmetros do fenómeno sonoro, o ritmo.

Já no caso do «Pezinho do Pico» de cuja fixação também somos responsáveis (cfr. Apêndice Musical), o problema não se verificou. Síncopas frequentes dão à

melodia um carácter anguloso que se impõe vigorosamente ao executante, preservando assim com clareza a organização temporal da matéria sonora.

Não podemos perder a oportunidade de chamar a atenção para este espécime, sobre o qual poderíamos repetir aquilo que há pouco afirmámos a propósito do «Pezinho da Vila» micalense. Trata-se, como este, de uma das mais frescas melodias entre todas as que servem as coreografias populares açorianas. Repare-se no contorno quase diríamos clássico da melodia, perfeitamente enquadrada nos cânones da quadratura. A uma frase de oito compassos em que são facilmente detectáveis duas subfrases de que a primeira (antecedente: tónica — dominante) corresponde ao primeiro verso da sextilha e a segunda (consequente: dominante — tónica) ao verso seguinte, seguem-se, repetidas, três outras frases estruturadas da mesmíssima maneira. Destas, as duas últimas correspondem parcialmente a variantes ou repetições de subfrases anteriores.

Assim, se das duas primeiras frases simbolizarmos as subfrases sucessivamente por A, B, C e D (o sinal :|| significará repetição como na escrita musical tradicional), teremos que toda a melodia da peça apresenta a seguinte estrutura: A – B :||: C – D :||: A – D :||: A – D.

Procedemos do mesmo modo relativamente a todos os outros espécimes designados por «pezinho» que até hoje conseguimos reunir de diversas ilhas, no sentido de verificarmos a existência de uma estrutura melódica estável que, como padrão, se mantivesse em todos eles. Tal não ocorre. Constatamos que nem mesmo o aparecimento de quatro subfrases é uma constante, como antes da verificação talvez fôssemos levados a supor,

dada a profunda dependência do texto musical em relação ao texto literário.

Deparámos com diversas estruturas em que o número de subfrases e, conseqüentemente, o sistema de repetição das mesmas, varia de duas (A – B – A – B) a seis (A – B – C – D – E – F), passando por muitas outras estruturas possíveis. (Enumeramos algumas: A – B – A – B – C; A – B – C – B; A – B – C – D – A – B – C; A – B – C – D – C – C).

Os dois espécimes provenientes de S. Miguel (inseridos no Apêndice) apresentam as estruturas seguintes: Pezinho da Vila – A – B – A – B – A – B; Pezinho – A: ||: A.

A análise harmónica revelará no Pezinho, como na Chamarrita, a mesma oscilação (quase exclusiva!) entre os acordes da tónica e da dominante. Com estes dois acordes se basta a estrutura harmónica de quase todas as danças tradicionais dos Açores. Não estabelecemos nenhuma estatística rigorosa dos casos de emprego da subdominante no conjunto dos espécimes músico-coreográficos do arquipélago mas estamos convencidos da raridade significativa da sua utilização. Não deixa de ser sintomático que ele surja de forma bem afirmativa em espécimes de intenção coreográfica menos clara e proveniência erudita evidente como «Olhos Pretos» da Terceira e doutras ilhas do Grupo Central. Também uma possível modulação ao tom da dominante, frequente na música tradicional de outras regiões da Europa, não se verifica, ao que sabemos, na estrutura musical das danças tradicionais açorianas.

O Pezinho do Pico, que temos vindo a citar, é de todas estas características um bom exemplo. Já falámos na alternância exclusiva dos acordes da tónica e

dominante e das imposições decorrentes do uso da técnica do antecedente-consequente. A dependência da melodia relativamente à harmonia está bem patente na subfrase D, precisamente aquela que, sem alterações, é mais vezes repetida ao longo do discurso musical: o acorde da dominante, fornecido na altura pelo acompanhamento instrumental, é reproduzido pela voz em harpejo, tanto na forma ascendente como descendente.

A análise do texto musical do «pezinho» vem, pois, confirmar determinados aspectos gerais da estrutura musical das danças populares açorianas, os quais poderíamos designar como tendências fundamentais da mesma: um marcado diatonismo da melodia, a isocronia do ritmo (ressalvando-se, nalguns espécimes a referir em breve, a tendência contrária para a movimentação sincopada do ritmo da melodia que não do acompanhamento instrumental) e um uso rudimentar das funções tonais.

A SAPATEIA

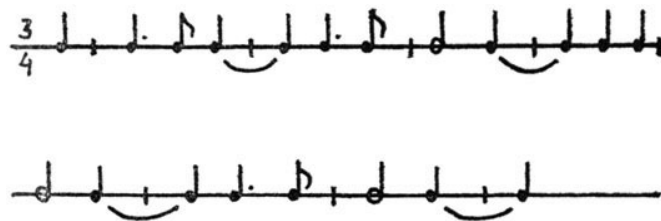
A Chamarrita e o Pezinho não são as únicas formas músico-coreográficas comuns às nove ilhas dos Açores. Muitas outras há que referir, apresentando também, desde o extremo oriental do Arquipélago às suas duas ilhas mais ocidentais, espécimes homónimos e pondo à análise histórica e antropológico-cultural os mesmos problemas que aquelas duas formas. Estão nestas condições a «Bela Aurora», a «Saudade», a «Tirana», o «Meu Bem», o «Mangericão» e a «Sapateia».

A Sapateia pouco se distingue da Chamarrita naquilo que diz respeito à forma musical. Difere desta a nível da

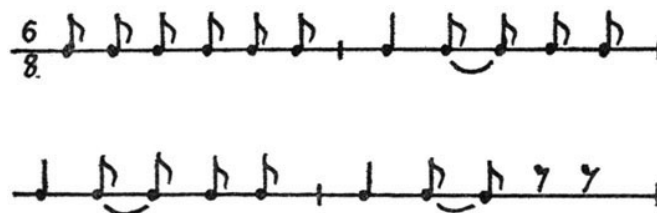
coreografia, mas a sua estrutura rítmica é muito semelhante à daquela forma. A mesma organização ternária do material sonoro que, consoante o andamento for mais moderado ou vivo, somos levados a escrever em compasso ternário simples ou binário composto. cremos não haver maior razão para encontrar na Chamarrita influência do «corte da valsa» do que na Sapateia. As execuções dos exemplares de ambas as danças que conhecemos da ilha de S. Miguel não se distinguem quanto ao andamento habitualmente adoptado, tornando-se numa verdadeira valsa se os três tempos não fossem igualmente valorizados e o segundo fosse alargado e acentuado como acontece nesta dança.

Verificamos na Chamarrita uma certa tendência para uma movimentação sincopada da melodia, tendência esta que é mais acentuada em alguns espécimes dos Grupo Central e Ocidental e menos evidente na Chamarrita micalense.

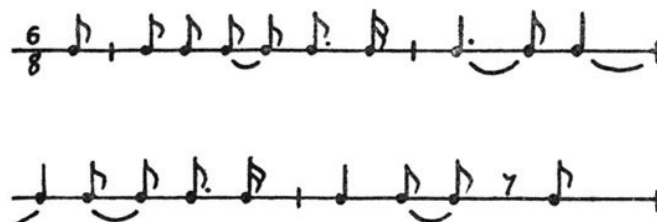
No caso de chamarritas que optámos por inscrever no compasso ternário (Chamarrita de Cima, Faial, compassos 1 – 7):



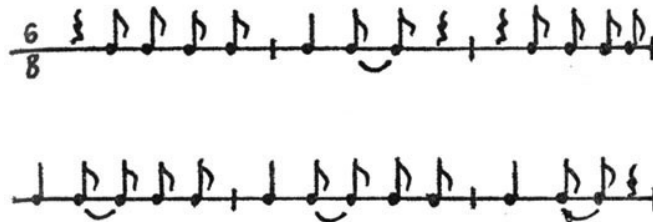
No caso de outras em compasso binário composto (Chamarrita, S. Jorge, compassos 1 – 4):



A Chamarrita do Caracol (Pico) inserida na colectânea que fecha este trabalho é exemplo paradigmático desta característica, tratando-se de uma melodia em compasso ternário sobre um acompanhamento em compasso binário composto. Um bom exemplo fornecido pela música tradicional do caso, repetidíssimo ao longo da história da música ocidental (a partir do momento em que esta passou a ser «medida»), da dupla possibilidade de divisão inteira do número seis por dois e por três:



No Pico, aliás, parece ter-se desenvolvido a sensibilidade popular relativamente a este padrão rítmico. Repare-se na «Tirana» da mesma ilha, cujo texto também fixámos para o Apêndice Musical deste livro:



Pelo contrário, a Sapateia respeita a divisão ternária da unidade de tempo (no caso em que for escrita em compasso binário composto), não se verificando ao longo da melodia a agitação que é introduzida na chamarrita pela ocorrência de síncopas.

Tal não se deve certamente ao facto de o texto literário habitual da Sapateia ser mais coibido que o da irreverente Chamarrita. Mesmo figuras tradicionalmente prestigiadas nas comunidades rurais de boa parte do nosso País não escapam à veia mordaz da Sapateia:

Se o padre cura soubesse
o que a Sapateia tem,
largava de dizer missa,
sapateava também.

Referências menos jocosas se incluem ainda no texto da Sapateia, como a impressionante alusão às condições sócio-económicas da maioria da população micalense até há cerca de duas décadas ainda:

Sapateia, meu bem, sapateia,
ai vira e volta a Sapateia:
ai quantas vezes, ai quantas
o jantar serve de ceia!

E a sempre presente nota lírica:

Muito bem fica o sapato
à porta do sapateiro;
mais bonito fica u'a moça
ao pé dum rapaz solteiro.

Sapateia amor aqui,
amor do meu coração.
Se tu choras também choro:
vê lá se te quero ou não.

Estas são algumas das quadras que mais frequentemente se escutavam em S. Miguel. As sapateias das outras ilhas apresentam textos literários que variam aquele em maior ou menor grau: as mesmas referências à Sapateia em termos suficientemente ambíguos para não sabermos se se trata de figura feminina ou, tal como acontece na Chamarrita, simplesmente o nome da própria dança, cuja etimologia é reforçada por alusões idênticas à do «sapato à porta do sapateiro». Assim a quadra proveniente das Flores:

Sapatos p'ró Sapateia
à borda d'água os deixei:
não me importa que tu logres
amores que eu enjeitei.

Outra, da mesma ilha, constitui precioso exemplo, dentro do nosso cancionero popular, da utilização poética do absurdo e da associação mais ou menos livre de ideias que, apesar da presença unificadora da referência ao mar, parece justificar-se apenas pela urgente necessidade de rima:

Eu fui ao mar às laranjas
que é coisa que o mar não tem:
como há-de vir enxuto
quem das ondas do mar vem?

O absurdo da situação impele-nos aqui a outro nível de compreensão das palavras. Estas, constituídas afinal em metáfora, remetem-nos, com extrema habilidade e grande qualidade poética, para sentidos que expressos de outro modo seriam de mais difícil aceitação.

A unidade temática que se verifica tanto no texto literário da Sapateia como no de outras danças comuns às diversas ilhas dos Açores é mais um dos aspectos que, apesar da diferença das estruturas melódicas que impõem, como vimos, considerar cada uma das sapateias espécimes diferentes e não simples variantes, parecem apontar, apesar disto, para qualquer remota origem comum. Contudo, não podemos, por enquanto, avançar, sobre esta questão, hipóteses minimamente seguras e que por fundamento apresentam mais do que certas impressões que nos deixa a análise comparativa de quantos espécimes homónimos vimos reunindo das diversas ilhas do arquipélago açoriano.

3 – CONCLUSÕES DE ORDEM HISTÓRICA

Cremos que os elementos fornecidos pela análise das estruturas musicais da Chamarrita, do Pezinho e da Sapateia são suficientes para confirmar a leitura tonal que fizemos desses espécimes.

A conclusão de natureza histórica que se impõe na sequência desta análise é a da modernidade evidente dos mesmos. Nada nos permite julgarmo-nos na presença de produtos culturais datando da segunda metade do século XV ou da primeira metade do século XVI, por exemplo.

Não podemos, nas nossas tentativas de inserção histórica da música tradicional europeia, dar-nos ao luxo

de ignorar os caminhos trilhados pela música ocidental desde, ao menos, a Idade Média. A música popular europeia não escapou, de uma forma significativa, aos traços gerais do desenvolvimento histórico da música ocidental.

Sem dúvida, aquilo que entendemos por música popular é, na maior parte dos casos, produto de etapas passadas desse desenvolvimento histórico, tendo chegado até nós graças a um complexo sistema de preservação constituído por um conjunto de condições diversas, desde o isolamento geográfico à marginalização de certos estratos sociais relativamente ao progresso. Mas tal não quer dizer que, no momento da sua gestação histórica, a música tradicional ignore os referidos traços do desenvolvimento da música ocidental, escapando às características gerais apresentadas pelo sistema musical nesse mesmo momento.

Não podemos, assim, fazer recuar espécimes estruturalmente tonais a momentos anteriores à elaboração do sistema tonal, realização esta que sabemos ter sido morosa e não estar completa antes das últimas décadas do século XVII.

Não existem, ademais, quaisquer traços de modalismo no tipo de estruturas musicais que analisámos, nem dispomos de documento algum que nos permita afirmar relações de parentesco com estruturas anteriores caracteristicamente modais.

«A minha opinião é que o folclore português assumiu a sua forma definitiva no século XVIII» (R. Gallop, *Cantares do Povo Português*, 2.^a ed., p. 22). Uma afirmação como esta necessita da definição tanto quanto possível exacta do seu domínio de aplicação. Parte da música tradicional portuguesa, inclusive a açoriana, data de muito antes do

século XVIII como, aliás, pressupõe a afirmação de Gallop; contudo, naquilo que diz respeito à quase totalidade, senão totalidade, dos espécimes coreográficos açorianos consideramo-la adequada. Parece-nos temerária a ideia de lhes recuar a existência para além dos fins do século XVII.

Na sequência desta afirmação, uma pergunta se impõe: que aconteceu às primitivas danças açorianas? Desapareceram, pura e simplesmente substituídas pelas que actualmente subsistem e cuja análise revela o seu carácter indubitavelmente recente? Persistem nestas traços herdados das danças antigas?

Da análise das estruturas coreográficas das actuais danças populares do Arquipélago, terreno que não nos consideramos autorizados a pisar, devemos decerto esperar valioso contributo para o esclarecimento desta questão, como, em geral, a da inserção histórica da música tradicional dos Açores.

Conhecemos o caso curioso de danças como o Charamba que, no século XVIII, gozou de grande popularidade em Lisboa e que, nos Açores e na Madeira, se mantiveram por via da tradição até aos nossos dias, continuando a ostentar no corte sincopado da melodia origem ou pelo menos influências exóticas que apontam para a África e Brasil coloniais. Fontes literárias confirmam-nos a existência de toda uma série de danças e cantares que, desde o século XVII, se vulgarizaram por quase todo o país, mau grado a opinião reprovadora de alguns (D. Francisco Manuel de Melo, *Carta de Guia de Casados*, XI: «Não louvo o trazer (a mulher) castanhetas na algibeira, o saber xácaras, e entender de mudanças do sarambeque, por serem indícios de desenvoltura.»)

As proveniências eram múltiplas, complexo o sistema de influências: desde as longínquas paragens coloniais, donde nos terão chegado «fofas» e «lunduns», até à vizinha Espanha e a menos próxima Itália que, respectivamente, nos cederam «tiranias» e melodias como os já citados «Olhos Pretos» da ilha Terceira.

Destas danças, algumas, inexoravelmente alteradas pelo tempo, persistem em determinadas regiões do continente, mas parece-nos que é nos Açores que as podemos encontrar ainda em maior número. As ilhas ofereceram a estes produtos culturais do passado as condições ideais de conservação que as fizeram chegar até nós.

Trata-se de um assunto que ainda não foi estudado em si mesmo e sobre o qual se têm produzido apenas referências ocasionais. Contudo, é evidente que o conhecimento das origens duma parte da música tradicional portuguesa não pode prescindir do seu conhecimento.

Sem este, não nos poderemos pronunciar com algum fundamento sobre questões tão importantes como, por exemplo, a da originalidade ou não originalidade da música tradicional portuguesa.

São conhecidas as posições que, relativamente a este problema, assumiram dois dos mais prestigiosos nomes que se têm pronunciado sobre a nossa música tradicional: Rodney Gallop e Fernando Lopes Graça.

O primeiro: «Parece-me distinguir certa influência italiana e francesa, cujo veículo foi, sem dúvida, a guitarra. Vejo-a em determinados pormenores e, também, na trama geral. As melodias francesas e italianas são certamente aquelas que mais afinidade têm com as portuguesas.» Logo a seguir, R. Gallop precisa o seu

pensamento: «E não se pense que trato de roubar à nação portuguesa a capacidade de criação musical. Em primeiro lugar, não me refiro senão ao intercâmbio de influências culturais, tais como sempre se verificam entre países civilizados. Em segundo lugar, uma coisa é fabricar tijolos e argamassa, outra será construir um edifício. Se parte dos tijolos e da argamassa que serviram para a construção do esplêndido edifício que é a música popular portuguesa, foram importados, nem por isso o edifício deixa de ser obra bem nacional» (*Cantares do Povo Português*, 2.^a ed., p. 23-24).

Fernando Lopes Graça, sem negar as influências assinaladas por Gallop, acentua a traça original da nossa música popular: «A canção portuguesa conserva, como poucas, a essência, o aroma da terra, a marca da sua origem rústica, o selo da sua autenticidade e inspiração populares. É quase sempre um produto verdadeiramente nativo, e não transformação ou adaptação (para não dizermos degradação, como pretende a teoria um tanto despreciando dos folcloristas alemães da escola de Meier) da criação culta. A urbe portuguesa, onde, aliás, a arte musical rarissimamente atingiu quaisquer culminâncias, pouco ou nada parece ter influenciado a canção rústica; por outro lado, apesar de um conhecedor destes assuntos, Rodney Gallop, nos afirmar que a canção portuguesa teria sido moldada, no século XVIII, por influências italianas e francesas, e posto que não contestemos que isto possa ser em parte verdadeiro, como verdadeira pode ser a influência espanhola, também assinalada pelo mesmo erudito — temos para nós que a nossa canção, nas suas espécies mais características, é um produto mais antigo e de uma

individualidade autóctone perfeitamente acentuada» (*Canção Popular Portuguesa*, 2.^a ed., p. 32).

Como se pode deduzir da estrutura e conteúdo deste livrinho, cremos que sobre este problema há que adoptar uma posição diversificada, consoante os espécimes em questão e também a época em que, provavelmente, se inserem. A própria questão da originalidade da nossa música popular, como outras de idêntica natureza estética, deve ser precedida duma investigação rigorosa da sua dimensão histórica.

Estamos convencidos, por um lado, de que é preciso ter do povo uma experiência fundamentalmente livresca e da arte uma concepção muito restritiva para negar ao povo capacidade de criação artística. Consideramos também, por outro lado, que a investigação não pode menosprezar o estudo das condições concretas em que o povo inventa e refaz as suas formas de expressão artística. Tais condições incluem não apenas os traços originais da sua visão do mundo, da sua capacidade criativa e possibilidades técnicas, mas ainda, quando existem, todos os contributos que lhe advenham seja de espaços exteriores ao que ele habita, seja de conjuntos sociais que nele não podemos inserir.

Estes contributos podem situar-se a níveis vários, desde as influências mais ou menos inconscientes que determinam as criações de raiz autenticamente popular à pura e simples adopção de espécimes em processo de difusão, com todas as gradações que entre estes dois termos seja possível estabelecer.

Posto isto, poderá talvez proceder-se à determinação do que designaríamos por níveis de originalidade relativamente aos diversos espécimes. O caminho, afinal, para a detecção do que Lopes Graça chamou de «selo da

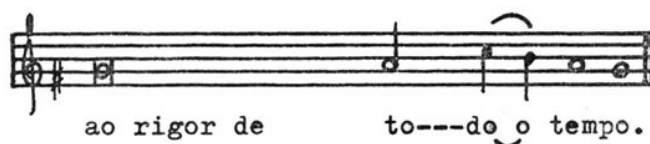
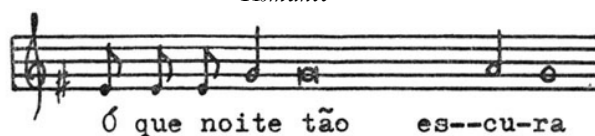
sua autenticidade e inspiração populares» e que não existirá com o mesmo grau em todos eles, a não ser no caso, já passado à história, de comunidades durante séculos fechadas sobre si mesmas e onde os fenómenos de estratificação social são mínimos.

V / APÊNDICE MUSICAL

NOTA: É da responsabilidade do autor deste trabalho a fixação dos números 2, 3, 6, 10, 11, 12, 14 e 16 deste Apêndice Musical. Os números restantes são transcritos da obra de Luís de Fraga Cantares Açorianos, com excepção do n.º 7, que se foi buscar ao artigo «A Chamarrita» de Júlio Andrade (cfr. Bibliografia).

1 — A NOITE ESCURA

Romance



Ó que noite tão escura
Ao rigor de todo o tempo!
Expirou uma alma
Sem levar os sacramentos.
Foi ver face a Deus:
— Aos vossos sagrados pés me venho botar
Para no vosso santo rebanho entrar!
— Ensinei-te a benzer,
Tu não quiseste fazer.
Ensinei-te a rezar,
Tu não quiseste usar.
Ensinei-te a ires à missa,
Não ias com devoção:
Entre o cálix e a hóstia
Sempre te achei dormindo.
Encheste-te de soberba,
Soberba não vai ao céu.
Vai agora seguindo
O caminho do inferno!
— Ó meu Filho, ó meu Filho,
Pelo leite que mamaste
E pelo sangue que derramaste
Naquela noite de tormento,
Vai salvar aquela alma
Que ela assim se vai perdendo!
— Levanta-te, S. Miguel Arcanjo,

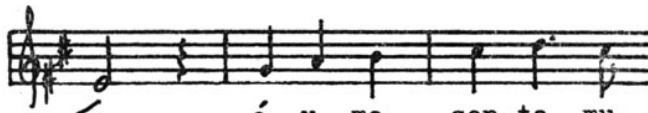
Vai pesar aquela alma!
Os pecados eram tantos
Que a balança ia ao chão!
Por milagre da Senhora
A balança se levantou
Porque a Senhora
O seu rosário lhe botou!
Quem rezar o rosário à Virgem
Reze-o com devoção,
Que a Virgem é mui piedosa
De nós terá compaixão.
Quem esta oração disser
É um ano a continuar,
Tirá quatro almas
Do fogo do Purgatório:
A primeira será a sua
A segunda a de seu pai,
E a terceira a de sua mãe
A quarta a de quem mais for da sua obrigação.
Quem a souber que a diga,
Quem a não souber que a aprenda
Que no dia do juízo saberá
O que ela defende!

2 — CHAMARRITA (S. MIGUEL E SANTA MARIA)

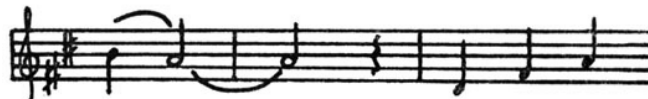
Um pouco vivo



A senho--ra Cha-mar-ri-ta
Dá os os--sos ao ma--ri-do



é u--ma san-ta mu-
ço-me a car--ne com quem



lher, a se-nho-
quer, dá os os-



ra Chamar---ri--ta é u-
sos ao ma---ri--do, co---me a



ma san-----ta mu--lher.
car-ne com quem quer.

A senhora Chamarrita
é uma santa mulher:
sai de manhã para a missa
volta a casa quando quer.

Dá voltas à Chamarrita,
quem manda voltar sou eu.
Se a Chamarrita não volta,
eu grito aqui d'el-rei.

Chamarrita foi ao pico
a cavalo num burrico;
o burrico tropeçou,
Chamarrita lá ficou.

Balhei sete chamarritas
no dia em que me casei,
mas a volta de casar-me
foi a pior que eu dei.

3 — CHAMARRITA (TERCEIRA)

Vivo

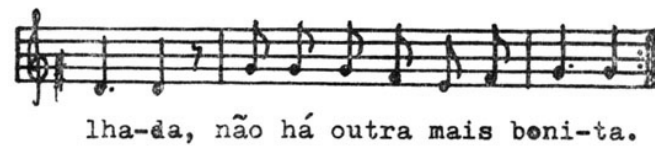


Chamarrita, chamarrita,
chamarrita bailadeira,
não há outra mais bonita
do que a da ilha Terceira.

Cantemos a chamarrita
que é uma moda apressada,
a moda da chamarrita
quer ser muito bem bailada.

Vou bailar a chamarrita
na pontinha do meu pé,
há muita moça bonita
que não sabe o que isso é.

4 — CHAMARRITA (GRACIOSA)



5 — CHAMARRITA (S. JORGE)



Chama- Rita, chama-Rosa, venham



ambas à ja----ne--la



ver uma cara for-mosa duma



tão linda don---ze--la.



Chama- Rita, chama-Rosa, venham



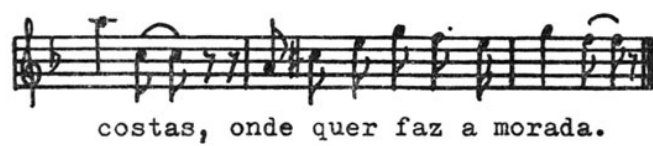
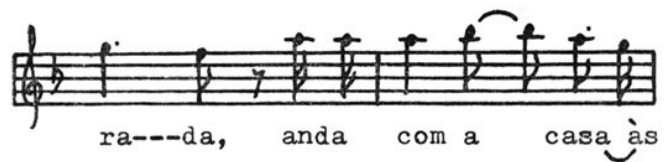
am-bas ao por---tão



6 — CHAMARRITA DO CARACOL (PICO)

Um pouco vivo





Que cantigas eram estas
que eu aqui ouvi cantar?
Seriam os anjos no céu
ou as sercias no mar?

Já não tenho coração,
já mo tiraram do peito,
e dentro dele plantaram
um galho de amor-perfeito.

2 — CHAMARRITA DE CIMA (FAIAL)

Eu ouvindo u-----ma vi-

o---la, páro e ti-

ro o chapéu. Eu ou-

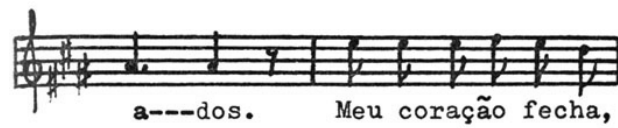
vin--do u-----ma vi---o---la,

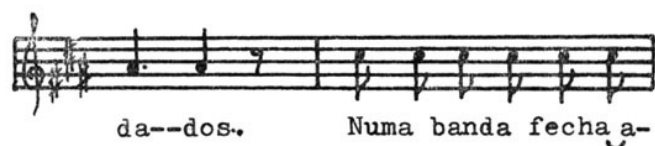
páro e ti-----ro o cha-

péu. Não me impor----ta a-



8 — CHAMARRITA DE CIMA (FLORES)





Adeus que me vou embora,
adeus que me quero ir.
Adeus que da tua porta
me não quero despedir.

Suspiros, ais e dores,
maginações e cuidados,
é o manjar dos amantes
quando vivem separados.

Perguntaste-me onde eu durmo,
durmo à sombra do trigo:
o meu dormir é sonhar,
o meu sonhar é contigo.

Meu amor, se tu te fores
leva-me, podendo ser:
eu quero ir acabar
onde tu fores morrer.

2 — CHAMARRITA DO MEIO (CORVO)



Em no-me de Deus co--me-ço,
Quem em no-me de Deus co--me-ça



em nome de Deus a---mém.
sempre lhe acontece bem.



em no-me de Deus co--me--ço,
Quem em no-me de Deus co--me--ça,



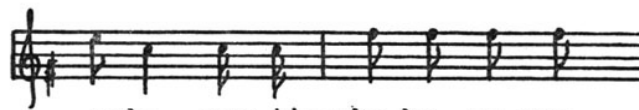
em no--me de Deus a---mém.
sempre lhe acontece bem.

10 — PÉZINHO DA VILA (S. MIGUEL)

Vivo



Namo-----rei u--ma cri-



a-da que ti--nha ho--ra mar-

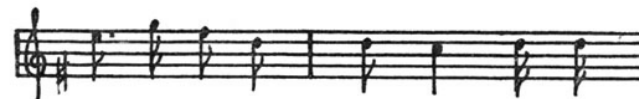


ca-da de--bai--xo du--ma va-

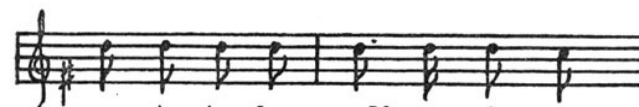


randa.

Nas cos-



tas tinha um repolho, e-la e-



ra torta dum olho, vi--a



mal da outra banda.



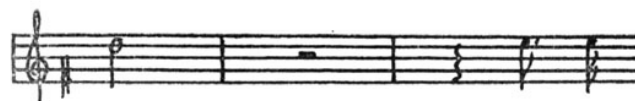
Fica a---qui, dá-me o pé-



zinho deva---gar, de-va---ga-

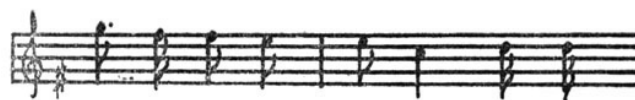


ri-nho a-qui na ponta do



pé.

Fi--ca a-



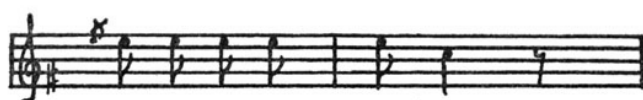
qui, dá-me o pé--zi-nho, de--va-



gar, deva-ga-----ri-nho, a-qui



na pon-ta do pé.



Peixinhos à borda d água,



ai meu a---mor na---dan-



do contra a ma--ré.

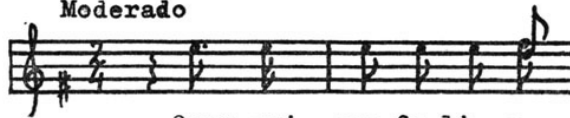


Peixinhos à borda d água,

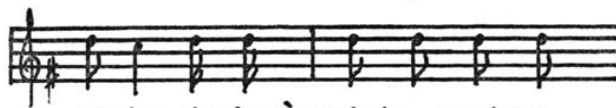


11 — PEZINHO (S. MIGUEL)

Moderado



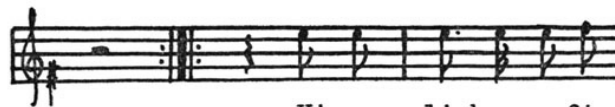
Quem qui--ser fo-li--a



certa, tenha à noi-te porta a-



berta e vi---nho no canji--rão.



Vi-o----linhas a-fi-



nadas, rapa-----ri-gas con-vi-



dadas cantam a-té de manhã.

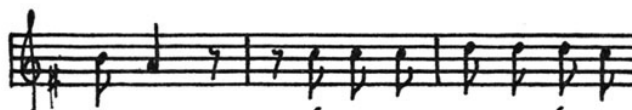
O ladrão do nosso galo,
eu queria era matá-lo,
partir-lhe aquelas espinhas:
disse uma cantiga forte
que parecia um terramoto
e me espantou as galinhas.

Eu plantei uma figueira
no alto da cumeeira,
para figos apanhar.
Para fazer uma boda
com a minha gente toda
no dia em que me casar.

12 — PEZINHO (PICO)



Ó meu a--mor, na-da,



nada, ó nada, nada, ó meu



amor nada, não. Na-



da te-nho em meu peito,



ó em meu peito, que não te faça qui-



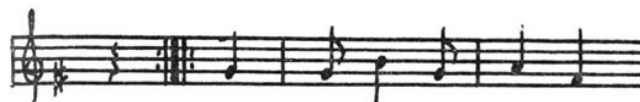
nhão, Faz favor po-



nha o pé--zi-nho, ponha o pé-



zinho, ponha aqui que não faz mal,



que es--ta mo---da do pé-



zinho, ai do pé-zinho foi do



Pico p'ró Fai--al.

Eu fui ao Pico e piquei-me,
ó sim piquei-me, piquei-me lá no picão.
O picão nasce da silva,
/ó sim da silva, a silva nasce do chão./
Faz favor ponha o pezinho,
ponha o pezinho, ponha aqui quem quiser pôr.
Que não é de obrigação,
obrigação é de quem faz um favor.

Eu fui ao Pico e piquei-me,
ó sim piquei-me, piquei-me lá num silvado.
Nunca mais eu vou ao Pico,
ó sim ao Pico, sem o Pico ser mandado.
Faz favor ponha o pezinho,
ponha o pezinho, ponha aqui na branca meia.
Se a branca meia se suja,
ai ó se suja, há mais água na ribeira.

13 — PEZINHO DE CIMA (FLORES)



Meu co-----ra-ção fe-cha,

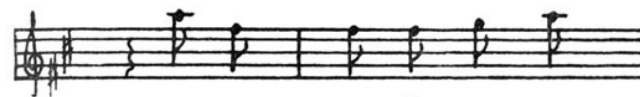


fe-cha,

fe-cha



com dois cade-----a-----dos.

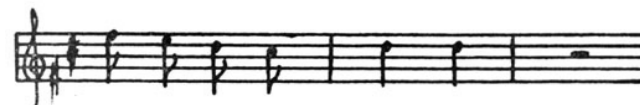


Meu co-----ra-ção fe--cha,

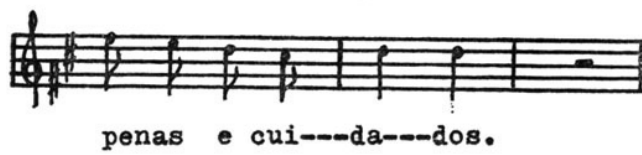
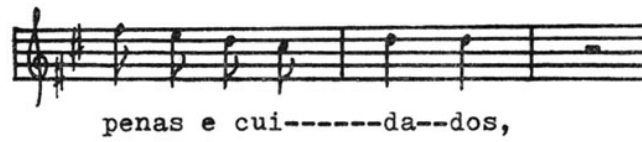


fe--cha,

fe--cha



com dois cade-----a-----dos.



14 — TIRANA (PICO)



Ó be-la Ti--ra--na,
Ai de algum tempo,

ó bela Ti---ra--na, já lá
ai de algum tempo, vai-se em

vai pe---lo mar fo--ra
bo--ra e eu fi-co,

o meu amor de algum tempo.
mas leva meu pensa--mento.

Ó bela Tirana,
ó meu pensamento,
vai-se embora e eu fico
Tirana do sentimento.

Ai do sentimento,
ai do sentimento
abre-me a porta, ó Tirana,
que eu quero entrar para dentro

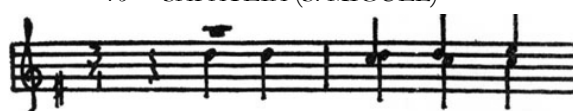
15 — TIRANA (FLORES)



Tirana, minha Tirana,
Tirana das flores secas,
não posso mostrar carinhos
a quem me mostra caretas.

Tirana, minha Tirana,
Tirana das flores brancas,
não posso mostrar carinhos
a quem me mostra carrancas.

16 — SAPATEIA (S. MIGUEL)



Sa-pa-----tei--a, meu



bem, sapa-----tei--a, ai



vira e vol-ta-a sapa---tei-a.



Ó quantas ve-----zês, ó



quan-tas o jantar ser-



ve de cei--a.

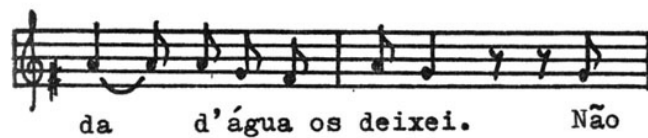
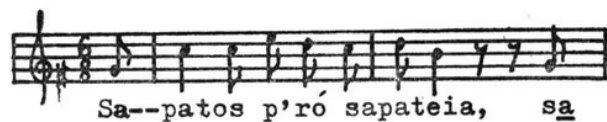
Muito bem fica o sapato
à porta do sapateiro;
mais bonito fica u'a moça
ao pé dum rapaz solteiro.

Sapateia, amor, aqui,
amor do meu coração.
Se tu choras, também choro:
vê lá se te quero ou não.

Se o padre cura soubesse
o que a Sapateia tem,
largava de dizer missa,
sapateava também.

NOTA: As notas superiores dos primeiros cinco compassos correspondem às palavras iniciais da segunda, terceira e quarta estrofes. A primeira estrofe pode, aliás, voltar a cantar-se depois destas três últimas, funcionando assim como refrão.

17 — SAPATEIA (FLORES)





BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, GARRETT, *Romanceiro*, Livraria Simões Lopes, Porto, 1949.
- ANDRADE, Júlio, *A Chamarrita*, in «Boletim do Núcleo Cultural da Horta», Faial, 1957. Contém melodias de várias chamarritas do Faial.
- ANDRADE, Júlio, *Balbos, Rodas e Cantorias. Subsídios para o Registo do Folclore das Ilhas do Faial, Pico, Flores e Corvo, Lisboa. Melodias das quatro ilhas referidas no título: chamarritas, balbos velhos, rodas, danças de entrudo, folias, boas-festas, preces e cantorias*.
- ANGLÉS, Higinio, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1947.
- BELLERMANN, Christ. Fr., *Portugiesische Volkslieder und Romanzen*, Leipzig, 1864.
- BESSA, Alberto, *A Linguagem Popular, I: A Gíria Portuguesa*, Livraria Central de Gomes de Carvalho Editor, Lisboa, 1901.
- BOGGS, Ralph Steele, *A Nau Catrineta*, Separata do n.º CLXIX da «Revista do Arquivo Municipal de S. Paulo», Brasil, 1962.
- BRAGA, Teófilo, *Cantos Populares do Arquipélago Açoreano*, Tipografia da Livraria Nacional, 1869.
- BRAGA, Teófilo, *Floresta de Vários Romances*, Porto, 1869.
- BRAGA, Teófilo, *Romanceiro Geral Coligido da Tradição*, Coimbra, 1867.
- CÂMARA CASCUDO, Luís, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1954.
- Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, Polifonia Profana*, 2 vols., transcrição e estudo de Miguel Querol Gavaldá, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1949-1950.

- Cancioneiro Musical d'Elvas*, transcrição e estudo de Manuel Morais, «Portugaliae Musica», vol. XXXI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.
- Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Publica Hortensia*, Prólogo, transcrição e notas de Manuel Joaquim, Coimbra, 1940.
- CARNEIRO, Alexandre Lima, *Cancioneiro do Monte Córdova*, Porto, 1958. Contém o texto literário de dezoito «romances» e o texto musical de nove.
- CARREIRO DA COSTA, Francisco, *Esboço Histórico dos Açores*, Instituto Universitário dos Açores, Ponta Delgada, 1978.
- CORDEIRO, António, *História Insulana*, Lisboa, 1717.
- FERNANDES TOMÁS, Pedro, *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*, F. França Amado Editor, Coimbra, 1913, Intr. de António Arroio. Contém melodias dos romances: O Conde da Alemanha, Reginaldo, O Capitão da Armada, A Nau Catrineta (duas versões), Xácara do Cego, Frei João e Jesus Pobrezinho.
- FONTES, Manuel de Costa, *Romanceiro Português do Canadá*, «Acta Universitatis Coninbrigensis», Coimbra, 1979.
- FRAGA, José Luís de, *Cantares Açoreanos*, Separata de «Atlântida», União Gráfica Angrense, Angra do Heroísmo, 1963. («Atlântida II», 1958 pp. 352-357; III, 1959, pp. 109-120 e pp. 212-221; IV, 1960, pp. 47-51 e pp. 238-243.)
- FRUTUOSO, Gaspar, *Saudades da Terra*, Edição do Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1966.
- FURTADO, Francisco Arruda, *Materiais para o Estudo Antropológico dos Açorianos*, Ponta Delgada, 1884.
- GALLOP, Rodney, *Cantares do Povo Português*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1937.
- HARDUNG, Victor Eugénio, *Romanceiro Português*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1877.
- LACERDA, Francisco Soares, *Etnogenia Micaelense*, Coimbra, 1921.
- LEITE D'ATHAÍDE, Luís Bernardo, *A Chamarrila*, in *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores*, vol. III, p. 205, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1973.
- LEITE D'ATHAÍDE, Luís Bernardo, *Notas de Arte, S. Miguel, Açores, Subsídios Históricos*, Ponta Delgada, 1915.
- LEITE DE VASCONCELOS, José, *Mês de Sonho. Conspecto de Etnografia Açórica*, Livraria Universal, Lisboa, 1926.
- LOPES GRAÇA, Fernando, *A Canção Popular Portuguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 2.^a ed., 1973. Melodias dos romances: O Conde de Alemanha, Gerinaldo, Santa Iria, O Homem Rico,

- Mineta, Oração do Pobrezinho, D. Varão, D. Mariana, O Cativo, Deus Te Salve, ó Rosa.
- MACEDO, António Lourenço da Silveira, *História dos Açores*, Instituto Universitário dos Açores, Ponta Delgada, 1978.
- MACHADO, Manuel, *Romances e Canções a 3 e a 4 Vozes Mistas*, estudo, compilação e transcrição de Miguel Querol Gavalda, «Portugaliae Musica», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1975.
- MARQUÊS DE JÁCOME CORREIA, *História da Descoberta das Ilhas*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1926.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los Romances de America*, Espasa-Calpe, Argentina, 1941.
- NEVES, César das, *Cancioneiro de Músicas Populares*, Porto, 1833.
- NEVES E MELLO, Adelino António, *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1872.
- QUEROL, Miguel *Transcription e Interpretation de la Polifonia Española de los siglos XV y XVI*, Comisaría Nacional de la Musica, Madrid, 1975.
- RIBEIRO, Luís da Silva, *Gravação da Música Popular*, «Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira», vol. IX, Tip. Andrade, Angra do Heroísmo, 1953.
- RIBEIRO, Orlando, *Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa*, Lisboa, 1962.
- SANTOS, Carlos, *Trovas e Bailados da Ilha. Estudo do Folclore da Madeira*, Funchal, 1942.
- SERRANO, Francisco, *Romances e Canções Populares da Minha Terra*, Braga, 1921. Inclui melodias dos romances: Santa Iria (versões de Mação e Cardigos), A Pastorinha, O Cego Fingido, A Cativa, D. Jorge, O Conde Alardo, O Conde de Alemanha, D. Pedro, Dona Anilha, A Mártir Silvana, O Soldadinho.
- TORNES, Eduardo, *Ensayo de Clasificación de las Melodias de Romance*, in *Homenaje a Menéndez Pidal*, Tomo Segundo, Libreria y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1923.
- UREÑA, Pedro Henriquez e Wolfe, Bertram D., *Romances Tradicionales en Mejico*, in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Libreria y Casa Editorial Hernando (S.A.), Madrid, 1925.
- VASCONCELOS, Carolina Micaëlis, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular, Romances Velhos em Portugal*, 2.^a ed., Imprensa da Universidade, Coimbra, 1934.
- VÁRIOS, *Livro da Primeira Semana de Estudos dos Açores*, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1964.
- VELHO ARRUDA, Manuel Monteiro, *Colecção de Documentos Relativos ao Descobrimento e Povoamento dos Açores*, Ponta Delgada, 1932.