

Miguel Nuno Marques Carvalhinho

A Música de Tradição Oral de Castelo Novo

Convergências n.º 1 - Jan., 2008

RESUMO

O presente artigo apresenta um trabalho de investigação de cariz etnomusicológico sobre a música de tradição oral da aldeia histórica de Castelo Novo, situada no distrito de Castelo Branco, concelho do Fundão: Os objectivos do trabalho, a metodologia utilizada, o estado da questão, a análise das canções. São ainda propostas duas situações que visam a defesa e a preservação deste tipo de repertório. A criação de um Centro de Estudos que, por um lado, organize os trabalhos já realizados sobre este assunto de forma a disponibilizá-los para investigações futuras. Por outro lado organizar congressos sobre esta temática, podendo desta forma associar-se a outros Centros de Estudo que trabalham a questão do património Iberoamericano. A proposta pedagógica que visa a inclusão deste tipo de repertório nos conteúdos programáticos de disciplinas do ensino vocacional e superior de música, de forma a tornar este repertório trabalhado por especialistas.

Nossa relação com este povo é já longa uma vez que, ligados por laços familiares, a visitávamos regularmente. Mais tarde residimos aí durante oito anos embalados pelo som da água que está sempre presente, muitas vezes fustigados pelos ventos serranos mas sempre inspirados pela força calma do granito. O contacto com os usos e costumes desta população foi sendo aprofundado pela vivência do dia a dia e, devido às relações afectivas que estabelecemos, considerámos esta aldeia como a nossa.

O interesse pelo desenvolvimento da terra foi sempre uma preocupação, bem como a descoberta e a preservação das tradições de Castelo Novo, que não diferem muito das da Beira Baixa, região de que faz parte. Como profissionalmente exercemos a profissão de músico, fomos sendo contactados por residentes da aldeia, nomeadamente o senhor António Caféde e o Senhor Francisco da Costa, no sentido de tomarmos conhecimento do repertório musical, que consiste um motivo de orgulho, mas que estava em vias de se perder pois não havia nenhuma recolha que o contemplasse.

A tradição oral desde sempre foi o garante de que as vozes populares não se esquecessem, mas a desertificação do interior do país e a falta de interesse cada vez maior por este forma de cultura põem em risco de vida muitas canções e certamente já enviaram algumas para um esquecimento irreversível.

Conscientes desta problemática recebemos com entusiasmo a ideia de realizar essa recolha.

“...la investigación en Folklore musical o Etnomusicología, la curiosidad, interés y entusiasmo se comparte entre gente más o menos cualificada, pèro toda ella capaz de salvaguardar y conservar el legado de los antepassados. Pueden existir distintos tipos de investigación (...) pero el echo de grabar y de escribir existe en la possibilidade de todos o quasi todos, y es el primer paso para la recopilación y conservación de nuestro Folklore.” [1]

A proximidade afectiva entre o investigador e o objecto estudado colocou alguns problemas na realização deste trabalho. Foi muito difícil considerar os interlocutores só como portadores de um saber que se pretendia investigar e separar das relações de vizinhança ou outras não necessariamente de sinal positivo. Por outro lado, o facto de estar a viver no local da investigação, partilhar o dia a dia ser também um habitante pode ter condicionado a recolha da informação uma vez que se partia do princípio de que o investigador já conhecia a realidade. No entanto, “El estudio de la musica en sus propios elementos y el estudio de la música como comportamiento humano deberían ser tareas complementarias, no excluyentes”. [2]

OBJECTIVOS

“El intento de solucionar un problema parte de consciência del investigador de que existe y su intención de solucionarlo...” [3]

Os objetivos do presente trabalho são os seguintes:

- Recolher as canções que se cantam em Castelo Novo
- Fazer a análise musical das canções
- Identificar características comuns
- Comparar as canções com outras já recolhidas
- Fazer a análise semântica do texto das canções
- Fazer a análise formal do texto das canções
- Descrever o contexto em que se cantavam as canções
- Delinear estratégias de difusão deste repertório no ensino vocacional e superior de música
- Delinear estratégias de difusão deste repertório em recitais

FONTES E METODOLOGIA

Segundo o “Gráfico de Junker, 1960, reproducido por Hammerley y Atkinson, (1994:110) El investigador en Folklore Musical o en General puede pasar por distintas fases o permanecer desde el principio hasta el final en una, o pasar por vários estádios.” [4]

No presente trabalho a metodologia que adoptámos adoptou várias perspectivas: observante/participante, etnográfica, de análise musical, etnológica literária/semiológica, histórica/sociológica, pedagógica e de divulgação do repertório.

A perspectiva observante/participante é consequência de termos vivido durante oito anos em Castelo Novo e sermos naturais da região onde este povo se insere, a Beira Baixa. O contacto que desde sempre tivemos com o mundo rural, participando em tarefas agrícolas, em festas, bailes e outras manifestações culturais, impossibilita-nos de adoptar outra perspectiva.

A perspectiva etnográfica apresenta a recolha do repertório que era cantado em Castelo Novo descrevendo o contexto e a função da canção.

A perspectiva de análise musical apresenta uma análise aprofundada das características musicais das canções. Analisamos o âmbito, os intervalos, a tonalidade ou modalidade, o compasso e a estrutura rítmica. Apresentamos também uma análise comparativa das canções dos vários tipos assinalando as características comuns, de forma a perceber os processos utilizados na sua criação.

A perspectiva etnológica apresenta uma análise de outros cancioneiros identificando se as canções aqui apresentadas já foram recolhidas ou se há semelhanças a nível musical ou textual.

A perspectiva literária/semiológica apresenta uma análise do texto da canção a nível da forma, descrevendo a estrutura das estrofes e a métrica dos versos. A nível semântico analisamos o texto descodificando as imagens sugeridas e as figuras de estilo utilizadas.

A perspectiva histórica/sociológica apresenta uma descrição da história deste povo, localizando-o geograficamente, descrevendo as festas religiosas, as manifestações culturais, as actividades produtivas, contextualizando assim o ambiente onde eram cantadas estas canções.

A perspectiva pedagógica apresenta uma proposta de utilização deste repertório no ensino vocacional da música, a nível dos Conservatórios e a nível superior.

A perspectiva de difusão do repertório apresenta arranjos para guitarra clássica e voz que podem ser interpretados em contexto de concerto.

O ESTADO DA QUESTÃO

Música erudita e música tradicional

O folclore, ou música tradicional, no Ocidente, tem sido tratada de uma forma muito discriminatória em relação à música dita clássica ou culta ou mesmo erudita. “The relationship between ‘high’ art Western music and anonymous popular music presents another kind of difficulty. The relationship has been mutually beneficial and the gap that began to open between them during the nineteenth century has been harmful to both.” [5]

Esta visão romântica da música que, segundo Gerald Abraham, foi prejudicial para ambos os estilos de música gerou duas formas de pensar diferentes em relação ao saber popular e saber

erudito. No artigo “Cancioneiro da Beira Baixa” publicado na Revista Lusitana, José Monteiro põe em evidência as diferenças entre estas duas formas de pensar. Por um lado Teófilo Braga, afirma que a origem da poesia popular é espontânea e emotiva e que depois é recolhida e sistematizada por personalidades cultas ou conscientes. Por outro lado M. Rodrigues Lapa afirma que o povo não é capaz de criar mas sim assimilar, transformar e conservar. Este autor refere ainda que a poesia popular é a menos popular de todas pois não tem capacidade de difusão, isto é, circunscreve-se ao perímetro da aldeia, vila ou cidade.

José Monteiro aponta uma posição intermédia para interpretar a criação popular. A ideia de que as canções foram criadas por um grupo de populares que se juntaram para o efeito, não será muito crível. Considerar que o melhor da poesia popular tem origem literária será também excessivo. Assim José Monteiro conclui “que os primeiros tipos de canções se criaram individual, embora anonimamente, quer fôssem seus autores pessoas do povo, quer pessoas cultas ou semi-cultas: No primeiro caso nasceram do povo, no segundo e terceiro foram por êle modificadas, de modo que, passados tempos, certas canções de começo por acaso singelas ou pobres tornaram-se obras-primas” [6]. Parece-nos uma visão bastante equilibrada da problemática e que motiva o interesse no trabalho etnomusicológico. Como observa Leite de Vasconcelos “Quanto às cantigas e rimas dos poetas populares, embora lhes falte com frequência forma delicada ou pensamento fino, (...), adquirirão gradualmente essas qualidades desde que passem à turba.” [7]

A MÚSICA TRADICIONAL NA BEIRA BAIXA

A Beira Baixa, região que segundo Rodney Gallop, “é a parte de Portugal que oferece mais rica e interessante variedade de canções populares” [8], tem sido objecto de estudo de vários etnógrafos e etnomusicólogos em obras como, por exemplo, “Musicas e canções populares” de Neves de Melo de 1872, “Colectâneas” de P. Fernandes Tomaz, Francisco Serrano, Correia Lopes, Rodney Gallop, Gonçalo Sampaio ou Maria C. Pires de Lima T. de Sousa, J. Lopes Dias, ou as gravações dirigidas por Armando Leça em que se registaram dez canções do mesmo tipo na Beira Baixa. Referimos também o trabalho de José Monteiro que tem informações e recolhas das canções da Beira Baixa, não registando no entanto em partitura, ou então Michel Giacometti que, como refere Domingos Morais “foi sem dúvida uma personagem marcante no panorama da etnomusicologia em Portugal. Foi com Fernando Lopes Graça um pioneiro na recolha de músicas para fazer um cancioneiro de referência em Portugal.” [9] Este autor refere a região da Beira Baixa fazendo uma análise da expressão polifónica popular referindo que “cantos rituais da Beira Baixa e Beira Litoral e certas modas alentejanas de trabalho, que admitem respectivamente vozes masculinas e femininas.” [10], ou refere as músicas de romeiros que se entoavam baseados em “incisivas fórmulas melódicas (Beira Baixa) ou estruturadas polifonias (Minho, Beira Alta, Beira Baixa e Beira Litoral)” . [11]

A Beira Baixa tem também algumas personalidades no campo da etnografia. Uma das mais importantes é o Dr. Jaime Lopes Dias, personagem interessantíssima que apresenta um vasto estudo etnográfico sobre a sua região, a “Etnografia da Beira”, de mil novecentos e sessenta e quatro. Encontram-se aí recolhas de músicas escritas das canções religiosas que se cantavam nas romarias mais importantes da

Beira Baixa: Senhora da Póvoa, no Vale da Senhora da Póvoa; Senhora do Almotão e senhora da Graça, em Idanha-a-Nova; Senhora dos Altos Céus, na Lousa; Senhora da Granja, em Proença-a-Velha. No entanto, não é um estudo musicológico das canções. Trata-se, somente do registo importantíssimo destas canções em partitura, garante de que não passarão ao esquecimento.

Outra obra importante do estudo etnográfico da Beira Baixa, realizada por um beirão é “Beira Baixa, Novos Guias de Portugal”, de 1993, de Manuel Lopes Marcelo. Nesta obra, e à semelhança do que se passa na obra de Lopes Dias, as músicas são registadas mas não são alvo de análise musicológica profunda. Assim, o autor refere como “trabalhavam e cantavam todo o dia modas do tempo da azeitona” [12], descrevendo como se executavam. De igual modo, faz o tratamento das músicas das Romarias. Dedicava também um capítulo à música, “A Música Popular”, onde faz um estudo dos instrumentos tocados na Beira Baixa e transcreve algumas músicas do cancioneiro recolhidas por Lopes Dias.

Existe também um estudo de Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho, “Cancioneiro da Cova da Beira”, de 1986, “Recolha principal no Ferro e completada em Boidobra, Covilhã, Peraboa, Peso, Teixoso, Tortosendo, Peroviseu, etc...”. Nesta obra, aparecem canções com partitura, mas não se faz uma análise musical.

Existem também diversas monografias sobre aldeias ou vilas beirãs que, de uma maneira geral, têm algum capítulo dedicado à música tradicional. Na grande maioria, referem os textos das músicas sem partitura. Estes livros têm uma tiragem reduzida e são difíceis de encontrar uma vez que não se encontram nas bibliotecas.

Apesar dos inúmeros estudos realizados, este tipo de manifestação musical, em Portugal, foi considerada uma arte menor e deixada ao abandono pelos músicos de formação erudita, que poderiam interpretá-la, recolhê-la, registá-la ou, porque não, parafraseá-la em obras eruditas de inspiração popular. Esta atitude, que não nos cabe a nós criticar, levou a que o folclore ou música tradicional tenha sido deixado ao sabor da tradição oral que é muito mais sujeita à erosão da história do que a música escrita. “The music of history is for a very long time largely the music of kings and priests, poets or philosophers; the music of common folk has left few records in almost every age.” [13]

A MÚSICA TRADICIONAL EM CASTELO NOVO

Deduzimos, pelas pesquisas efectuadas, que não existe em relação a Castelo Novo nenhum estudo musicológico do seu cancioneiro.

Nas últimas décadas do século vinte, o mundo rural sofreu rudes golpes, tornando-o muito menos produtivo do que até então. Este facto, aliado a políticas de desenvolvimento de grandes centros em detrimento de pequenos pólos rurais, levou

a um êxodo em massa. No caso do povo que estudamos, e segundo a entrevista que apresentamos em anexo com o senhor José Casimiro, o fluxo migratório foi em direcção à grande Lisboa, França, Alemanha e Suíça.

O envelhecimento da população rural é uma consequência que poderá ter efeitos dramáticos na desertificação humana do interior de Portugal. A consequência mais grave para o objecto do nosso estudo é que, sem população nem actividades agrícolas ou de lazer, as canções populares desta região e deste povo desaparecerão, perdendo-se um aspecto importante da nossa identidade.

O presente trabalho pode ser uma boa iniciativa para a preservação de uma pequena parte de um repertório rico de uma aldeia que está sendo preservada a outros níveis. Tomaremos isto como o objectivo mais importante do presente trabalho, não deixando de lado a importância que um estudo deste tipo possa ter no panorama etnomusicológico da Beira Baixa.

SELECÇÃO DOS INFORMANTES

A selecção dos informantes não foi tarefa muito árdua uma vez que a população de Castelo Novo está a diminuir drasticamente. Os conhecedores deste repertório são cada vez menos e os que são capazes de o transmitir são ainda em menor número. De qualquer forma, como foi já referido, houve uma convergência de interesses entre informantes e investigador, o que facilitou a selecção. À medida que fomos realizando, o trabalho contactámos outras pessoas da aldeia que nos confirmaram as canções e as contextualizaram da mesma forma que os informantes. Além destas informações, confirmaram que os informantes eram conhecedores do repertório e capazes de o transmitir.

Tanto o senhor António Caféde, como o senhor Francisco Costa têm conhecimentos musicais acima da média, apesar do facto não ser por eles reconhecido. As canções que cantavam tinham afinação, ritmo e dinâmica. A idade dos informantes é também um garante da antiguidade do repertório, uma vez que as canções já eram interpretadas pelos seus pais, o que nos remete para os meados do século dezanove.

A escolha do senhor Casimiro como informante no respeitante à perspectiva etnográfica, deve-se ao facto de ser uma pessoa que nunca saiu de Castelo Novo tendo ao longo da sua vida, quase octogenária, participado na vida religiosa, política e social do povo.

RECOLHA DO MATERIAL – ENTREVISTAS

A fase mais importante, uma vez que seria a matéria-prima do trabalho, foi a recolha do material através de gravação áudio. Assim, combinámos com o senhor António Caféde e o senhor Francisco da Costa uma entrevista onde pudéssemos falar sobre o tema e gravar as canções.

A entrevista não obedeceu a nenhum modelo estabelecido pois o investigador não tinha ainda essa preocupação. No entanto, havia a necessidade de recolher as canções de um repertório que nos afirmavam ser específico deste povo. Assim, o critério para a selecção das canções passou por aquelas que não eram cantadas em mais lado nenhum, não considerando alvo do

nosso trabalho canções que são já conhecidas e popularizadas. Podemos referir as canções “Ó Laurindinha vem à janela” ou o “Milho verde”.

A primeira de duas entrevistas que realizámos com estes informantes foi dedicada à música secular, isto é, à música que não se cantava na igreja. Assim, munidos de um inexperiente gravador, dirigimo-nos à casa do senhor António Caféde, em Castelo Novo.

Num quente final de tarde de Setembro, entrámos na sala da casa do senhor António e começámos a conversar. Eles tinham as letras das músicas num monte de papel dactilografado, o que demonstra a vontade dos informantes em preservar o que se cantava no povo. Depois de falar sobre as canções, começámos a gravação.

A preocupação do investigador era saber qual a época do ano em que se cantavam as canções, em que contexto, se sabiam se a canção era cantada em mais algum lado das redondezas e a idade da canção. No final deste pequeno diálogo, cantavam a canção.

A gravação não foi contínua, isto é, não gravámos a totalidade da reunião. Quando chegava ao fim o diálogo e a canção, entendendo o investigador que tinha já a informação recolhida, parava a gravação.

As informações que não estão gravadas nesta reunião são perfeitamente vividas pelo investigador, totalmente participante nas tradições e vivências da região.

A segunda entrevista, que tinha como objectivo gravar a parte do repertório religioso, que se cantava na igreja ou em situações de culto tais como procissões ou festas religiosas, decorreu com aproximadamente um ano de intervalo e foi já contínua. O gravador ficou ligado do princípio ao fim da conversa.

Nesta fase da investigação, já detínhamos mais conhecimentos sobre a etnomusicologia, o que nos permitiu fazer uma entrevista mais direccionada para os nossos objectivos. Este facto não condicionou o espírito espontâneo em que decorreu a reunião, mas a atitude do investigador já era diferente, tentando recolher outras informações.

Nesta entrevista, procurámos saber também quais os instrumentos que acompanhavam as canções, se havia instrumentistas, quais os seus nomes e em que época viveram. Foi-nos descrito com bastante rigor de memória. Esta entrevista é apresentada em anexo.

Depois de recolhido o material musical, decidimos realizar uma entrevista com o senhor Casimiro para que nos contasse os aspectos que são mais objecto da etnografia. Os usos e costumes do povo, as festas religiosas, as actividades produtivas, as actividades de lazer. Apesar de haver trabalhos etnográficos bastante profundos sobre a Beira Baixa, pareceu-nos importante ouvir na primeira pessoa o que está descrito na bibliografia consultada. Assim, a entrevista com o senhor Casimiro foi uma conversa muito agradável onde pudemos recolher informações que contextualizam as canções recolhidas.

CONTEXTO DAS CANÇÕES

As actividades de entretenimento têm mudado muito ao longo dos últimos anos. O avanço tecnológico que permitiu levar electricidade à maioria dos lares, bem como o aparecimento da rádio, da televisão e dos computadores teve um papel decisivo na mudança da forma como as pessoas se divertem, com consequências a nível cultural.

No tempo a que se reportam estas canções, havia necessidade de manter um repertório vivo. Cantar, tocar e dançar tinham um papel muito importante, quer no complemento do trabalho agrícola, quer nos tempos livres de recreação, quer nas manifestações religiosas

O ano dividia-se, em termos de divertimento, em duas épocas: a altura da Quaresma em que não havia nenhuma manifestação que exteriorizasse alegria ou diversão e o resto do ano.

Havia certas épocas do ano em que era obrigatório cantar determinadas músicas do repertório. No mês de Janeiro, havia a tradição de cantar as Janeiras (Aguinaldos em castelhano). Há um repertório também executado em toda a região. No entanto, há pequenas diferenças na melodia que faz com que cada povo tenha a sua forma de cantar as Janeiras. Em Castelo Novo esta tradição está ainda viva e cantam-se as Janeiras todos os anos.

O Carnaval era também pretexto para se cantarem e dançarem diversas canções quer quando se cantava o “Entrudo” de porta em porta, quer nos bailes que faziam os foliões.

Na Semana Santa, há cânticos próprios para as cerimónias na igreja e para a encomendação das almas e para os martírios.

Nas festas religiosas em louvor dos santos venerados pelo povo, cantavam-se determinados cânticos.

Pelo Natal, há cânticos que são bastante populares na Beira Baixa e que eram também cantados em Castelo Novo. Há um cântico que recolhemos que não faz parte deste repertório conhecido e que se torna interessante porque tem uma mistura da língua portuguesa com a espanhola, como apresentaremos a seguir.

Depois havia as canções que acompanhavam os trabalhos agrícolas, nomeadamente as vindimas, as sachas do milho, as desfolhadas. Nas desfolhadas, juntavam-se as pessoas, sobretudo os jovens, e iam descamisar as maçarocas do milho. Era um sistema comunitário de inter ajuda. Durante o tempo das desfolhadas andava um grupo de quinta em quinta a realizar este trabalho. Normalmente, pela noite dentro, sentavam-se os rapazes e as raparigas à volta do monte de maçarocas de milho e começavam a descascá-las. As maçarocas iam para um lado e o folhelho ia para o outro. Durante este trabalho cantavam-se as Desfolhadas, canção que apresentamos mais à frente. Além de cantar, as conversas giravam em torno dos namoros. Havia um jogo que faziam, revestido de enorme erotismo, que se processava da seguinte forma: “quando aparecia uma maçaroca, assim, vermelha, chamavam-lhe a maçaroca do amor, quer dizer, se era ela que aparecia com a maçaroca tinha que receber um beijo dos rapazes todos, se era um rapaz, tinha que receber um beijo das raparigas todas. Era uma sorte, aquilo era sorte. Depois estava tudo a descascar com maior força a ver aquele que havia de encontrar a maçaroca. Às vezes, aparecia mais que uma, e mais que duas e aquilo era uma paródia” [14]. No fim do trabalho feito, havia comida e bebida e acabava quase sempre em festa. “... havia sempre um garrafão com aguardente, havia sempre um prato com figos.

Comiam-se uns figos, bebiam-se uns copos de aguardente, se havia um indivíduo que tocasse realejo, toca de tocar realejo, toca de haver baile, era até às tantas ali a divertir-se não é. Eu tive um ano, mais um irmão meu que está em Castelo Branco, que levámos trinta e uma ou trinta e duas noites sempre nessas festas por fora.” [15]

Durante o ano, normalmente aos domingos à tarde, organizavam-se bailes que eram animados por instrumentistas. Segundo a entrevista com o senhor Casimiro, juntava-se muita gente e “os bailes naquela altura era um armónicozito, era uma concertinazita, era um realejo, que eu naquela altura comecei assim a ter uma certa idade vamos lá, eu fazia maiores bailes em Castelo Novo do que se faz num arraial, do que se hoje se faz numa festa.” [16] A música era o pretexto para as pessoas se juntarem e para se divertirem. Algumas vezes convidava-se um músico profissional e “aí em 1946. O ano de 1946 nunca me esqueceu, todos os domingos tínhamos um baile cá no açougue, no largo da bica. Juntava-se ali a rapaziada toda e então pagávamos uma cota, um dava 25 tostões, o outro dava 10 tostões, outro dava cinco escudos, conforme era as posses e tivemos então o Manuel Augusto que era do Salgueiro do Campo, um acordeonista, todos os domingos tínhamos o baile.” [17]

FICHAS DE ANÁLISE

As canções recolhidas foram analisadas, seguindo uma ficha de análise elaborada para o efeito. Este instrumento de análise foi feito depois de consultar as fichas utilizadas por vários etnomusicólogos nas suas recolhas, citados por M^a del Pilar Barrios Manzano (op. cit. pp. 57 a 81), tais como Eduardo Martinez, Frederico Omeda, Felipe Pedrell, Bonifácio Gil, Agapito Marazuela, Manuel Garcia Matos, Marius Schneider, Luís Díaz Viana, Joaquín Díaz, José Delfín Val, Miguel Garoz, Pedro Majada Neila, Francisco Redondo, Miguel Manzano, Francisco Tejada Vizuete, Miguel Manzano, Francisco Rodilla León, Fernando Flores del Manzano, Rosário Guerra Iglesias. A abordagem proposta por M^a del Pilar Barrios Manzano parece-nos a mais abrangente e completa, pois reúne critérios de análise musical, análise literária, critérios geográficos, critérios ligados aos ciclos da agricultura e pecuária, critérios sociológicos.

Assim sendo, elaborámos uma ficha de análise que tem catorze campos de análise que abarcam os critérios acima referidos.

No primeiro campo, aparece o Nome pelo qual os informantes conhecem a canção.

No segundo campo, aparece o Tipo de canção.

No terceiro campo, descreve-se o Contexto em que se cantavam as canções: em bailes ou desfiles, nas tabernas, enquanto se sachava o milho, nas desfolhadas, na missa ou em procissões.

No quarto campo, indica-se a Origem da canção, isto é, onde é que os informantes a ouviram cantar e se já a ouviram cantar em mais sítios além de Castelo Novo. Indica-se também há quanto tempo a ouviram para ter uma noção da idade da canção.

No quinto campo, surge o Nome e a idade dos informantes. Neste trabalho, os informantes de canções foram sempre os mesmos, sendo por isso a informação repetida em todas as fichas.

No sexto campo, refere-se o Âmbito da canção, isto é, qual a nota mais grave e a mais aguda. A indicação que é dada tem a ver com a ordem de oitavas. Assim, indica-se a seguir à nota o número dois, três ou quatro.

No sétimo campo, são indicadas as Tonalidades que são utilizadas nas canções. A letra (M) indica a tonalidade maior e a letra (m) a menor. As tonalidades referidas nas fichas de análise não são, na maior parte das canções, as tonalidades utilizadas pelos informantes e gravadas por nós. Como não havia uma nota de referência dada por um diapasão ou qualquer outro instrumento com afinação definida, os informantes procuravam o tom e entoavam as canções. As tonalidades que utilizaram tinham muitas alterações na armação de clave. Como um dos objectivos deste trabalho é a difusão destas canções, o facto de haver muitas alterações na armação de clave iria dificultar certamente a execução quer vocal quer instrumental destas canções. Assim sendo, transposemo-las para tonalidades com um máximo de três alterações.

No oitavo campo, indica-se o Modo em que está escrita a canção, os modos referidos são os doze modos gregorianos. “La música modal ha permanecido en numerosas obras del folklore. Basada en los modos gregorianos o eclesiásticos han quedado gran número de melodias.” . [18]

No nono campo, refere-se as Alterações que ocorrem na melodia, identificando qual a modulação operada.

No décimo campo, faz-se uma análise dos Intervalos utilizados na melodia indicando se são maiores (M), menores (m) ou perfeitos (p). Não foram identificados intervalos aumentados ou diminutos.

No décimo primeiro campo indica-se qual o Compasso utilizado na canção referindo a unidade de tempo e a unidade de compasso. Indica-se também se o compasso é simples ou composto.

No décimo segundo campo, analisa-se a Estrutura rítmica da canção, referindo quais as figuras mais utilizadas, a existência de frases rítmicas repetidas ou mudanças de tempo. Indicamos também se há anacrusas.

No décimo terceiro campo, indica-se a Estrutura dos textos da canção indicando o número de versos por estrofe e a métrica.

No décimo quarto campo, interpreta-se, a nível Semântico, os temas tratados nos textos das canções: o amor correspondido, o amor não correspondido, o amor ilícito, a ausência, motivos satíricos, o elogio à aldeia, o Natal, o Carnaval, a liberdade, etc...

CONCLUSÃO DA ANÁLISE DAS CANÇÕES

Analisaremos, seguidamente, os pontos em comum que têm as canções do mesmo tipo. A existência de características idênticas pode indicar que há pressupostos implícitos na composição deste género musical.

Recolhemos nove canções do tipo Canção de Carnaval. Em três, o âmbito é de uma oitava, em três, o âmbito é de uma sétima, numa, o âmbito é de nona e noutra de décima. Assim, podemos concluir que, neste tipo de canção, o âmbito é, na maioria dos casos, igual ou inferior a uma oitava.

A tonalidade maior é utilizada em sete canções, e a tonalidade menor é utilizada em duas canções. Neste tipo de canção, a tonalidade maior é maioritária.

Em relação aos intervalos, neste tipo de canção, predominam os graus conjuntos, as notas repetidas, as terceiras maiores e menores e as quartas perfeitas.

O ritmo em todas as canções é baseado em colcheias (♩) e semínimas (♭). Cinco canções começam com anacrusa. Cinco canções têm compasso binário, uma ternário e três binário de subdivisão ternária.

Recolhemos cinco canções do tipo Canção de Trabalho. Em duas, o âmbito é de uma oitava, o âmbito das outras canções é uma sexta, uma nona e uma décima. Podemos concluir que o âmbito não ultrapassa o intervalo de décima nem o de sexta.

A tonalidade maior é utilizada em três canções e a menor em duas.

Em relação aos intervalos, em três canções o início é com notas repetidas aparecendo depois graus conjuntos. Nas restantes duas, há um intervalo de quarta perfeita.

O ritmo, em todas as canções deste tipo, é baseado em colcheias (♩) e semínimas (♭). Todas as canções começam com anacrusa. Duas canções têm compasso binário de subdivisão ternária, uma têm compasso quaternário e duas binário.

Recolhemos três canções do tipo Canção de Lazer. Em todas, o âmbito excede a oitava, tendo, por isso, uma extensão maior que as canções anteriores.

A tonalidade maior é utilizada duas vezes e a menor uma vez.

Nas três canções, o intervalo inicial é de quarta perfeita.

O ritmo é sincopado (♩ ♭ ♩ ♭) e baseia-se em semínimas e colcheias. Todas as canções começam com anacrusa. Duas canções têm compasso quaternário e uma binário.

Recolhemos uma canção do tipo Canção de Janeiras. Esta canção tem âmbito de uma oitava.

A tonalidade é menor.

O primeiro intervalo é uma quarta perfeita.

O ritmo baseia-se em semínimas e colcheias e semicolcheias, utilizando no refrão o ritmo do adufe que poderia acompanhar esta canção (□□ ♩ □□ ♩ □□ ♩). Esta canção começa com anacrusa. O compasso é binário de subdivisão ternária.

Recolhemos três canções do tipo Canção de Natal. O âmbito não excede uma oitava.

A tonalidade em duas canções é menor e maior noutra.

O primeiro intervalo é de terceira menor, quarta perfeita ou quinta perfeita.

O ritmo baseia-se em colcheias e semínimas (♩ □). Todas as canções começam com anacrusa. Duas canções têm compasso ternário e uma quaternário.

Recolhemos treze canções do tipo Cântico Religioso. O âmbito varia entre uma quarta e uma décima primeira.

A tonalidade maior é usada em nove cânticos. A tonalidade menor é usada em três cânticos. Há um cântico modal.

Os intervalos mais utilizados são grau conjuntos, terceiras maiores e menores e quartas perfeitas. Não há intervalos mais exensos que a quinta perfeita.

O ritmo baseia-se em colcheias (♩), semínimas (□) e mínimas (♫) recorrendo, à repetição de frases rítmicas. Cinco cânticos começam com anacrusa. Quatro cânticos têm compasso quaternário, quatro têm compasso binário de subdivisão ternária, três têm compasso binário e dois têm compasso ternário.

CONCLUSÃO

Criação de um Centro de Estudos

A região onde vivemos é um terreno bastante fértil em termos de património musical. Ao realizar este trabalho, apercebemo-nos que, em relação ao repertório existente, há muito poucas canções recolhidas e analisadas.

Assim, parece-nos importante continuar nesta linha de investigação e alargar o campo de estudo a toda a região.

Realizar uma investigação de carácter etnomusicológico comparando as canções recolhidas em diferentes aldeias, analisando as diferenças que se operam aquando da transmissão oral deste repertório e tentar identificar a origem das canções.

Seria muito interessante e oportuno a criação de um Centro de Estudos que pudesse organizar estes trabalhos de investigação. Há muitas recolhas editadas e poderá haver material já recolhido por pessoas que sentem a necessidade de preservar este património mas, depois, não têm como o editar e publicar. Nesta estrutura, seriam criadas as condições para catalogar as recolhas já editadas em livro, editar as recolhas feitas em áudio e vídeo, acolher todos os

documentos que tenham a ver com o assunto e, depois, disponibilizar estes conteúdos para serem consultados por investigadores ou pessoas interessadas em trabalhar estes temas.

Como este tema está a ser desenvolvido em Espanha, e nomeadamente na Universidade da Extremadura, que organiza congressos em torno do Património Ibero Americano e a sua recolha, edição e difusão, seria interessante que este centro de estudos pudesse integrar esta rede ibero americana, o que decerto nos enriqueceria a todos uma vez que o património musical beirão é muito vasto.

PROPOSTA PEDAGÓGICA

O panorama actual da música tradicional em Portugal não é muito animador. Há interesse em preservar e divulgar este tipo de música e fazem-se esforços nesse sentido. No entanto, os músicos, os etnomusicólogos ou outros que tenham paixão pela cultura popular serão sempre em número reduzido para levar a cabo esta tarefa que, quanto a nós, é de interesse nacional.

Será necessário tornar a música tradicional um conteúdo programático a integrar nos programas dos Conservatórios e nas Escolas Superiores de Música. Desta forma, trabalhando de uma forma motivadora as canções tradicionais, pode-se despertar nos alunos o gosto por esta cultura que é a deles e que ,por diversas razões, se tornou quase estranha.

Autores consagrados como Manuel de Falla, Joaquin Rodrigo, Fernando Lopes Graça, Smetana, Bella Bartok, Francisco Tárrega, George Gershrwin inspiraram-se em temas da música tradicional para fazerem as suas composições. Seguindo o seu exemplo, poder-se-ia integrar no programa de Análise e Técnicas de Composição um capítulo que se referisse a este estilo de música como ponto de partida para novas obras.

Poderia ser criada a opção de Música Tradicional, a nível do ensino superior, que promovesse o seu estudo análise e difusão, originando trabalhos de investigação e outras publicações orientadas por uma linha de investigação definida.

A experiência que temos como professor, no ensino superior de música, na formação de professores do ensino básico ou ainda como professor do ensino básico, tendo utilizado muitas vezes canções tradicionais nas aulas, permite-nos perceber que há uma boa aceitação dos alunos a este tipo de música. O papel do professor é muito importante uma vez que tem que tornar este tipo de música interessante e motivador.

Notas

1 - BARRIOS MANZANO, Maria del Pilar. "Fuentes y metodologia para el estudio de la música de Tradicion oral en Extremadura". En Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore, números 19-20 (2002-2003), pp. 45.

2 - M. MANZANO, Alonso. "Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica", En Revista de Musicología vol. XX nº2, 1997, pp. 999.

- 3 - BARRIOS MANZANO, Maria del Pilar. Op. Cit., pp. 45.
- 4 - BARRIOS MANZANO, Maria del Pilar, Op. Cit., pág. 50.
- 5 - ABRAHAM, Gerald. "The Concise Oxford History of Music", Oxford University Press, 1991, prefácio.
- 6 - MONTEIRO, José. "Introdução ao Cancioneiro da Beira Baixa". Em Revista Lusitana nº 38, Livraria Sá da Costa, Lisboa 1941, pp. 144
- 7 - MONTEIRO, José. Op. Cit., pp. 145
- 8 - GALLOP, Rodney. "Cantares do Povo Português"; Lisboa, 1937, pp. 27.
- 9 - MORAIS, Domingos. "O Estado Presente da Etnomusicologia em Portugal", Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim 42/43, Jul./Out, Lisboa, 1984, pp. 9.
- 10 - GIACOMETTI, Michel. "Cancioneiro Popular Português", Círculo de Leitores, 1981, pp. 8
- 11 - GIACOMETTI, Michel. Op. Cit. pp. 9.
- 12 - LOPES MARCELO, Manuel. "Beira Baixa, Novos Guias de Portugal", Editorial Presença 1993, pp 85.
- 13 - ABRAHAM, Gerald. Op. Cit., pp. 3.
- 14 - Entrevista com o Senhor Casimiro, anexo (2).
- 15 - Entrevista com o Senhor Casimiro, anexo (2).
- 16 - Entrevista com o senhor Casimiro, anexo (2).
- 17 - Entrevista com o senhor Casimiro, anexo (2).
- 18 - BARRIOS MANZANO, Maria del Pilar, Op. Cit., pp. 88.