



A DUALIDADE GESTO-SOM UM DIÁLOGO INTERCULTURAL

SLAVISA RUPAR LAMOUNIER VAN LAMMEREN



RELATÓRIO DE PÓS-DOCTORAMENTO



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO - FLUP
E UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
2024



U. PORTO

Relatório Final de Pós-Doutoramento

Slavisa Rugar Lamounier van Lammeren

**A DUALIDADE GESTO-SOM
UM DIÁLOGO
INTERCULTURAL**

Orientação

Isabel Galhano (FLUP, Portugal)

Coorientação

Zeca Ligiéro (UNIRIO, Brasil)

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto, 2024

FICHA TÉCNICA

A Dualidade Gesto-Som: um Diálogo Intercultural

Slavisa Rupa Lamounier van Lammeren
[Lamounier, S.]

Editor: Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Local da Edição: Porto
Data: 2024

SUMÁRIO

Resumo	01
Abstract	02
Introdução	03
Capítulo 1: Mapeamento	18
Capítulo 2: Danças e Cantares Regionais Portugueses	43
Capítulo 3: Cirandas e Cantigas de Roda	175
Capítulo 4: Quadrilhas e Contradanças	216
Capítulo 5: Batuque	299
Capítulo 6: Fado e Samba	420
Capítulo 7: Impressões Etnográficas	665
Referências Bibliográficas	695
Anexo 1 – Galeria de Imagens	713
Anexo 2 – Filmes Documentários – links	1023

RESUMO

“A dualidade gesto-som: um diálogo intercultural” investiga, no âmbito das Performances Culturais, a indissociabilidade do gesto-som. Percebidos como interlocutores dos processos comunicacionais entre corpo-instrumento-ambiente, o *gesto* – compreendido como todo e qualquer movimento corporal (coreografado ou não) e o *som* – que abrange o ritmo, a melodia, a harmonia, a fala e o ruído – são estudadas em sua relação com o outro, com o *self*, com o ambiente, com o contexto histórico que o envolve, e com os artefatos simbólicos que complementam a ação performativa. Assim, a gestualidade e a sonoridade identificadas nas manifestações culturais dos países estudados – Portugal, Brasil, Angola e Moçambique – foram analisadas tendo em consideração os aspetos históricos no qual foram concebidas, as transformações por quais foram submetidas ao longo do tempo, as influências e contaminações culturais ocorridas durante o processo de aculturação, o conceito adquirido e o significado perpetuado no imaginário coletivo das nações. O corpo humano, central no estudo das performances, assim como os conceitos que o envolvem – *corporalidade, corporificação ou corporização* – foram fulcrais para a compreensão dos aspetos simbólicos que caracterizam as performances, sejam elas ritualísticas, artísticas, ou de entretenimento.

Palavras-Chave: Performance Cultural; Estudos da Performance; Corporeidade; Dualidade Gesto-Som; Síntese Cultural; Diáspora Africana; Diáspora Europeia; Processos Interativos.

ABSTRACT

“The gesture-sound duality: an intercultural dialogue” investigates the inseparability of gesture and sound within the scope of Cultural Performances. *Gesture*, understood as any and all body movements (choreographed or not), and *sound*, encompassing rhythm, melody, harmony, speech, and noise, are studied as interlocutors in the communication processes between body, instrument, and environment. These elements are analyzed in their relationships with each other, the self, the environment, the historical context that surrounds them, and the symbolic artifacts that complement the performative action. The gestures and sounds identified in the cultural manifestations of the countries studied – Portugal, Brazil, Angola, and Mozambique – were analyzed considering the historical aspects of their conception, the transformations they underwent over time, the influences and cultural exchanges during the acculturation process, the concepts acquired, and the meanings perpetuated in the collective imagination of these nations. The human body, central to the study of performances, as well as the concepts surrounding it – *corporeality or embodiment* – are key to understanding the symbolic aspects that characterize performances, whether ritualistic, artistic, or entertaining.

Keywords: Cultural Performance; Performance Studies; Corporeality; Gesture-Sound Duality; Cultural Synthesis; African Diaspora; European Diaspora; Interactive Processes.

Introdução

Estudar a formação da identidade social de uma cultura na perspectiva da antropologia permite compreender as transformações e diferenças dentro de uma comunidade, a forma como os valores são fundamentados e sua expressão social por meio de diferentes tipos de práticas, como eventos de fala, artes visuais, canções, dança e música (Bennett, 2013). Constituída pela história, hábitos, tradições, saberes e memórias (Feldens, 2018), a cultura é produzida através da interação social dos indivíduos (Botelho, 2001). No *habitus*, Bourdieu (1977) afirma que a performance corporal quotidiana forma a essência na qual é encenado etnia, classe e gênero e Laraia (2002) reflete que as posturas corporais são produtos de uma herança cultural.

A partir da expressão “*fenomenologia cultural da corporeidade*” busco compreender a cultura, o corpo humano e seu modo de estar no mundo. Csordas (1994) define a *corporalidade* “como um campo metodológico indeterminado, definido pela experiência perceptiva, o modo de presença e envolvimento no mundo (p.12). Merleau Ponty (1945) afirma que o corpo é o meio pelo qual podemos sentir o mundo e nos sentir no mundo; Soffer (2001) defende que o corpo é moldado pela experiência na sociedade e Einfield (2009), entende o corpo como meio de expressão e interação com o mundo – *corporificação*. A partir de uma perspectiva da *corporalidade como algo histórico*, Kimmel (2008) explica esse processo como resultado de uma interação entre agente e ambiente e Greiner (2005) destaca a existência de uma coevolução entre corpo e ambiente.

Neste Relatório de Pós-Doutoramento, defendo o corpo como um organismo único, que possui identidade própria, é dotado de intencionalidade corporal e formado por uma *energia* (física), uma *consciência* (memória) e um *conhecimento interacional* que lhe garante a dialogicidade com outros espaços relacionais (Lamounier, 2020)¹. Com base neste conceito, analiso como a interação corporal vivenciada com o mundo concreto circundante pode ter motivado hábitos de movimento, cuja configuração se tornou estável ao longo do tempo, e hoje está presente nas manifestações populares dos países lusófonos,

¹ Conceito desenvolvido no âmbito do Doutorado em Ciências e Tecnologia das Artes da autora, realizado na Universidade Católica Portuguesa (Porto, Portugal, 2020) sobre o **gesto expressivo**.

nomeadamente nas danças e canções tradicionais brasileiras, portuguesas, angolanas e moçambicanas.

Estado da Arte

O Corpo Humano e a Gestualidade

O ponto de partida para este estudo é o *corpo humano*. A partir dele, estudamos a gestualidade e os processos interativos que envolvem o corpo-instrumento; o corpo-corpo; o corpo-ambiente; o corpo-instrumento-ambiente. Laban (1978) identifica o corpo humano como uma *estrutura tríplice – corpo, mente e espírito*. Godard (1995) declara que o corpo humano é fruto da integração das estruturas que o compõem: *matéria* (ordem mecânica), *esquema corporal* (ordem neurofisiológica), *imagem corporal* (ordem estética) e *sentido* (ordem psicológica). Katz e Greiner (2005) refletem o corpo como resultado da negociação com o ambiente, distanciando-se da ideia do corpo recipiente, no qual as informações são processadas, e apoiando-se na ideia de um *corpo que se transforma e é constituído por meio da seleção de informações*. Visto desta maneira, corpo e ambiente são processos co evolutivos, e as relações aí estabelecidas, se dão por meio do cruzamento de informações. Constituído pelas impressões que ficam registradas em sua forma, o corpo como mídia em si mesmo (*corpomídia*) caracteriza-se por ser capaz de filtrar, selecionar, armazenar, transformar, incorporar e descartar informações.

A conceção de corpo assumida aproxima-se do pensamento de Katz e Greiner (2005), na defesa de um corpo entendido como espaço transitório das relações e lugar de percepção, transformação e ressignificação das informações recebidas. Um corpo integrado, formado pelas estruturas mecânicas, neurais, físicas, psicológicas, emocionais e intuitivas, capaz de perceber, experimentar e interpretar, imprimindo novos significados às mensagens recebidas durante os processos interativos. A definição adotada, entende o corpo humano como um organismo único, que possui uma identidade própria, é dotado de uma intencionalidade corporal e formado por uma *energia que o impulsiona* (no que concerne à mecânica e à cinética), uma *consciência que o identifica* (memória) e um *conhecimento interacional que lhe garante a dialogicidade com outros espaços relacionais*. Esta definição está ancorada na estrutura corporal tríplice de Laban (1978), na organização gravitacional de Godard (1995), e na *Teoria Corpomídia* de Katz e Greiner (2005), mas também se aproxima dos estudos da percepção e do movimento de Merleau-Ponty (1945) no que se refere a experiência do corpo como extensão criadora de sentidos; no *embodied*

mind (mente incorporada) e na compreensão de uma mente inserida em um corpo que age no mundo físico, material e concreto (Varela et al, 1991); como também na assimilação interpretativa do conhecimento a partir da percepção e do movimento (Maturana e Varela, 1995).

Para Maturana e Varela (1995), as sensações, emoções, pensamentos, ideias não ocorrem sobre o corpo, mas são *o próprio corpo*, ou seja, “expressão da dinâmica estrutural do sistema nervoso em seu presente, operando no espaço das descrições reflexivas (dinâmica social da linguagem)” (Maturana e Varela, 1995, p.44). É por meio do corpo (em sua dinâmica estrutural do sistema nervoso), segundo esses autores, que experimentamos novas sensações, sentimos o espaço, descrevemos os acontecimentos e refletimos sobre as informações adquiridas.

A ideia de um corpo conjugado, capaz de perceber, refletir e construir o conhecimento foi também abordada em *Fenomenologia da Percepção* (Merleau Ponty, 1945). Nesta obra, Merleau Ponty afirma que o corpo é o meio através do qual somos capazes de sentir *o mundo e nos sentir no mundo*. Para o autor, só temos consciência de nossa existência porque somos um corpo *no mundo*. Um corpo que percebe e é capaz de refletir sobre aquilo que observa. A ideia de *corpo próprio*, defendida por Merleau Ponty (1945) aposta na integração corpo-alma, consciência-mundo e sujeito-objeto. Para este autor, somos sujeitos temporais porque possuímos passado, presente e consciência de um futuro; temos memória e construímos uma história de vida. Somos também sujeitos espaciais por possuímos um corpo visível e sermos capazes, em simultâneo, de enxergar o mundo. Somos sujeitos táteis, capazes de sentir na pele a textura e a temperatura dos objetos. Também somos sujeitos sonoros aptos a ouvir o som do nosso corpo e o som dos outros corpos. Somos movimento e estamos em constante deslocamento. Somos um corpo próprio, inserido em um mundo constituído por outros corpos próprios. Um corpo que percebe e que pensa.

A *Teoria Corpomídia* de Helena Katz e Christine Greiner (2005) traz a ideia de corpo como um espaço onde as informações são transformadas, adquirindo novo significado. Para as autoras, o corpo não está no espaço entre duas “coisas”; também não pode ser definido como um repositório de informações que simplesmente entram (dentro do corpo) e saem (retornando ao ambiente), mas constitui-se por ser um lugar onde as informações circulam. Elas são percebidas, recebidas, sentidas, interpretadas, refletidas, modificadas e ressignificadas. Parte dessas informações *são armazenadas* compondo o *capital*

cultural individual; outra parte é descartada por não conter significado pessoal; e uma última parte é transformada, em um processo de reconstrução da informação. Neste processo de ressignificação da informação acionamos a memória, as experiências individuais, as histórias de vida, as sensações, as emoções e o modo particular com o qual sentimos o mundo.

Ao cruzar o pensamento de Merleau Ponty (1945/1999), Katz e Greiner, (2005) e Maturana e Varela (1995) podemos concluir que as informações percebidas e sentidas pelo *corpo próprio* (Merleau Ponty, 1945/1999) ao serem decifradas, passam por um processo de seleção, interpretação, reflexão e transformação (Katz e Greiner, 2005) contribuindo para a construção do conhecimento. Isto porque, ao dar um novo sentido à informação, estamos transformando o desconhecido em algo com sentido pessoal, indicando “que todo ato de conhecer produz um mundo” (Maturana e Varela, 1995, p.68) e que esses mundos, estão sujeitos a constantes interpretações.

Janowski e Medeiros (2018) explicam que Bourdieu analisa o corpo humano por meio de três eixos: *o corpo como lugar de senso prático*; *o corpo como manifestação do habitus* e *o corpo como mecanismo (enjeux) de poder e dominação*.

O corpo como lugar de senso prático é aquele capaz de responder de forma automatizada às situações que acontecem no meio social. Refere-se a um corpo capaz de reagir às estruturas sociais a que está submetido sem que, para isso, exista qualquer tipo de reflexão sobre os acontecimentos experimentados – *o corpo como uma construção social*.

O corpo como manifestação do habitus é o corpo moldado pelas escolhas e habilidades motoras particulares. Um corpo capaz de revelar, através do esquema corporal, a visão de mundo e o posicionamento sociocultural individual – *o corpo como um produto social*. O conceito de *habitus* de Bourdieu (1977) está, portanto, ancorado na ideia de *incorporação das estruturas sociais* através da vivência corporal do sujeito e sua relação com o mundo. Ou seja, é a partir da incorporação dos valores adquiridos durante as relações sociais estabelecidas do nascimento à vida adulta, que determinará o modo como o corpo se relacionará com o meio ambiente, com seus pares e consigo mesmo.

No que se refere ao terceiro eixo – *o corpo como mecanismo (enjeux) de poder e dominação*, o *pertencimento social* possibilita que o corpo seja um espaço de aplicação e reprodução das formas de dominação – *corpo como espaço de acumulação de capital – social* (rede de relações socialmente estabelecidas), *cultural* (bens culturais), *econômico*

(bens materiais, dinheiro ou posses) e *simbólico* (efeitos simbólicos da detenção de capital).

Em *Properties of Cultural Embodiment: Lessons from the Anthropology of the Body*² Michael Kimmel (2008) explica que *o estar-no-mundo* enfatiza o vínculo com a *intencionalidade* (a percepção e a cognição incorporadas são inerentemente *direcionadas para a ação* e nos *preparam para a ação*); envolve o *self* (o sentido proprioceptivo está diretamente ligado ao conhecimento de ser um corpo integral e, portanto, uma entidade distinta das outras e dotada de uma imagem corporal e também de um centro de consciência existencial) e na significância inerente da *performance corporificada*, explicada pelo autor através de dois aspectos: de um lado, a *imaginação incorporada* frequentemente se projeta no mundo conceitual; e do outro, o corpo pode representar a *cultura* sem se envolver substancialmente na representação conceitual.

Além das disposições corporificadas que são culturalmente compartilhadas entre os indivíduos, a *corporificação* pode ser genuinamente coletiva no sentido de ser *interativa*. Csordas (1993) enfatiza a *dimensão supra-individual* ao incluir expressamente nos modos somáticos de atenção, tanto a nossa atenção aos corpos dos outros, como a atenção dos outros ao nosso próprio corpo. Para Kimmel (2008) estados incorporados em ambientes sociais mais amplos podem ser distribuídos, tanto interpessoalmente quanto ao longo do tempo. De acordo com o autor, precisamos cultivar uma sensibilidade para “ciclos de feedback” nos quais os estados corporificados de um indivíduo desencadeiam imagens conceituais e vice-versa em, por assim dizer, um *ciclo de objetivação*.

Para descrever situações em que as metáforas culturais são captadas no discurso e, em seguida, mapeadas de volta no corpo, Kimmel (2008) propõe o termo *retrojeção* – processo pelo qual imagens corporais objetivadas discursivamente ou outras associações simbólicas ressoam com consciência corporal proprioceptiva e, assim, passa a ser sentida no interior do corpo. Essas sensações corporificadas, segundo o autor, podem ser desencadeadas pela fala, ação simbólica ou símbolos visuais; e conseguem se manifestar em tônus muscular, prontidão cinestésica, fluxo metabólico, foco de atenção somática, relaxamento ou excitação. A *retrojeção de palavras ou símbolos no corpo* pode ser responsável por situações em que os instrutores usam metáforas para encorajar experiências corporais e emocionais.

² Propriedades da Incorporação Cultural: Lições da Antropologia do Corpo

Para Kimmel (2008) qualquer estudo de aprendizagem incorporada precisará estudar a *retrojeção* (aprendizagem através da exposição ao discurso) em simultâneo com a *mimese*, responsável por contornar o nexos discurso-corpo (do corpo percebido para o corpo do ego).

A Sonoridade

A percepção auditiva é determinada pela representação mental dos impulsos sonoros. Eles podem ser os ruídos cotidianos que circulam os espaços urbanos ou que são concebidos pelo próprio corpo humano; pela música que identifica os diversos ambientes culturais; e pelas complexidades da fala que distinguem as diferentes nações. Envolve as sonoridades, a recepção e a interpretação dos códigos que compõe o som enquanto fenômeno físico, ou seja, o “som culturalmente organizado” (Blacking, 1973).

A música segundo Merriam (1964) é um meio de interação social; um comportamento apreendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação (Pinto, 2001). Para Vaggione (2001) "ninguém pode dizer o que é música, a não ser por proposições normativas, porque "música em si" é de fato algo não demonstrável e sua prática não é nem arbitrária nem baseada em fundações físicas ou metafísicas" (p.55). No que concerne ao contexto no qual a música é concebida, Iazzetta (2001) adverte que para analisar os aspectos que envolvem a música é necessário observar a época e o período no qual a obra musical está inserida. Lembra, que com o surgimento das gravações musicais, a música passou a ser ouvida em toda parte, fazendo com que a nossa escuta se tornasse fragmentada e desatenta. Aos poucos perdemos a ideia do contexto no qual a obra foi concebida e a interpretamos deslocadas de sua época. Por outro lado, se fizermos um mergulho na história, facilmente perceberemos a importância dos acontecimentos na transformação da arte.

Ao trazer à memória o século XIX por exemplo, lembraremos que ele foi marcado pelas inovações tecnológicas como a *construção das estradas de ferro* (Richard Trevithick, 1803 e George Stephenson, 1813 – criador da locomotiva Blucher, testada em 1814), a *navegação a vapor* (Robert Fulton, 1803), o *telégrafo* (Joseph Henry e Samuel Morse, 1835), o *telefone* (Antonio Meucci, 1860), o *fonógrafo* (Thomas Edison, 1877), o surgimento da *primeira estação de energia elétrica* (Thomas Edison, 1882 – Pearl Street Station) e a invenção do *automóvel* (Karl Benz, 1886 – Benz Patent-Motorwagen). No

campo musical, a corrida por sonoridades que representassem a nova dinâmica social, fez com que artistas buscassem por meio de sua arte, exaltar a era moderna e as máquinas.

O ruído e as sonoridades do cotidiano foram fonte de inspiração para o compositor John Cage (1912-1992). Seguindo o trabalho de Edgard Varése (1883-1965) que, para representar a urgência sentida na vida cotidiana de sua época (com o ruído das fábricas e o murmúrio urbano) procurou romper com as formas convencionais de composição, Cage desenvolveu uma nova forma de música percussiva na década de 20. Estimulado pela parceria com Merce Cunningham (1919-2009), Cage pode experimentar suas ideias na dança. Ambos compartilhavam o pensamento de que a arte estava nos acontecimentos diários. Para Cage, a música podia ser ouvida no murmúrio cotidiano, no ruído das fábricas e dos motores. Para Cunningham, a dança era composta por movimentos do dia-a-dia como o caminhar, o saltar e o ficar de pé (Goldberg, 2006).

Schafer (1977) acreditava que o estímulo à observação e experimentação sonora do entorno (paisagem sonora) possibilitava o despertar dos sons que identificam o homem (que estão no organismo humano) e com os quais ele se identifica (atribui significado). Estudioso da ecologia, Schafer (1977) recomendava a “limpeza dos ouvidos” através da conscientização auditiva de sons que atravessam a paisagem sonora (*soundscape*) e destacava o papel da música na vida humana. Para o autor, os cinco critérios a serem levados em conta para uma audição consciente dos sons do ambiente são: a *paisagem sonora* (sons que compõem o ambiente); a *limpeza dos ouvidos* (expansão da percepção auditiva); a *clariaudiência* (desenvolvimento da percepção da escuta); a *ecologia acústica* (estudo do ambiente tratado por meio dos sons); e o *silêncio* (ausência/presença sonora).

Nos dias atuais, marcados pela Indústria 4.0 (Schwab, 2016), os sistemas embarcados (*Computer Embedded Systems*) modificaram o modo de pensar e fazer música. O avanço das tecnologias digitais impulsionou artistas, inventores, investigadores sonoros, engenheiros e programadores a buscar novas maneiras de representar as sonoridades existentes no dia-a-dia e formas de conceber música. Os Instrumentos Musicais Digitais – DMI (do inglês *Digital Musical Instrument*), surgem com uma aposta para a sociedade contemporânea (caracterizada pela capacidade de comunicação em rede e fluxo informacional).

A Dualidade Gesto-Som

Interlocutores dos Processos Comunicacionais

A palavra comunicação, derivada do termo latim *communicare*, significa tornar comum, sendo entendida como a capacidade de estabelecer uma relação com alguém, partilhar, trocar informação e associar ideias. Shannon & Weaver (1964) definem comunicação de forma ampla, abrangendo não apenas a escrita e a oralidade, mas também as artes (música, dança, cinema), e todo mecanismo em ação (dispositivo tecnológico) capaz de afetar outro mecanismo (outro artefacto técnico). Para Santaella (2001) a comunicação é *inevitável*, porque acontece a todo instante; *irreversível*, já que não é possível reverter um processo comunicacional; e *irrepetível* por estar em constante transformação. A interação pode ser explicada como processo de comunicação entre pessoas e sistemas interativos (Preece et al, 1994), ou como uma relação que exige interdependência dinâmica, variando em grau, qualidade e contexto (Berlo, 1991). Esta interdependência não se limita à ação-reação (comunicação em um único sentido). Ao contrário, é entendida como um processo dinâmico, em que os acontecimentos acontecem de forma não-linear – em múltiplas direções (Primo, 2000).

Impregnado pelas informações armazenadas durante os processos interativos, o corpo, percebido como espaço de comunicação, configura-se como um ambiente de transformação e ressignificação. Na sua estrutura, estão marcadas histórias de vida, lembranças e sentimentos que o identificam e o diferenciam. Por meio deste corpo, percebemos o ambiente que nos cerca, dialogamos com ele e o modificamos. Através da gestualidade que nos orienta, tocamos o espaço ao redor em um impulso; tateamos e criamos o nosso universo particular. Escutamos os sons presentes na nossa estrutura, reconhecemo-los e nos acomodamos. Ao sermos interpelados pelos sons que nos chegam de fora, acordamos nossas células corporais e as deixamos em alerta. Ouvimos, esperamos, acionamos o nosso arquivo de informações, comparamos, rejeitamos o que não compreendemos, investimos no semelhante e damos aos velhos conceitos, um novo significado. Nesta cadência ritmada de mão-dupla, criamos espaço para o encontro. Som e movimento se entrelaçam: o movimento do som e o som do gesto. Assim é a *dualidade gesto-som*.

A relação entre gesto-som-ambiente é um processo contínuo e dinâmico. No fluxo das interações criamos e recriamos significados; acomodamos informações e descartamos

outras; sedimentamos valores e absorvemos novas crenças. É evidente que os indivíduos de diferentes culturas não só se distinguem pela língua que falam e por algumas características, mais ou menos evidentes, do seu aspeto exterior. A disparidade expressa-se também no uso do espaço (na distância ou proximidade que mantêm com os seus interlocutores), nos hábitos de movimento do corpo, no tom e altura da voz e entoação na expressão oral, nos ritmos das suas músicas, na manifestação das emoções e nos silêncios. Existe também no que está oculto, nas diferentes formas de interpretar o outro e o ambiente que o cerca.

Motivação

A dança sempre esteve presente na História da Humanidade. Na Pré-História era associada às práticas mágicas. Um rito de sobrevivência representado nas paredes das cavernas em forma de desenhos – *arte rupestre*. No antigo Egito, a dança era ritualística e tinha características sagradas. Na Grécia Antiga, o poder mágico dos movimentos preparava fisicamente os guerreiros para a batalha. Na Idade Média, apesar de ter sido considerada profana, continuou a ser praticada pelos camponeses. No Renascimento, apreciada pela nobreza, a dança passou a representar uma estética organizada, ganhando o *status* de arte. Neste período, uma linha divisória dividiu as *danças da corte* (cujo treinamento era orientado para o entretenimento), e as *danças do campo* (manifestadas livremente durante celebrações como o casamento e as festas da colheita).

Figura 1: Dança do camponês, de Pieter Brueghel, 1568



Fonte: Google

Em todo o mundo, a dança se desenvolveu de alguma forma. Com o objetivo de comunicar um sentimento, uma crença ou o desejo de um povo, a dança pode ser apreciada em vilas, ritualizada em tribos e/ou exaltada em templos. Para compreender a

mensagem de cada cultura, é preciso assimilar os significados que estão impressos nos movimentos corporais e nas sonoridades que compõem as danças típicas dos diferentes países e o contexto no qual foram criados.

No que diz respeito ao som e à música, podemos verificar que a observação sonora e a sua utilização como linguagem comunicacional estão manifestadas na Humanidade desde a Pré-História. Há indícios que a musicalidade do homem pré-histórico é fruto de sua observação dos sons da natureza. Segundo o musicólogo Büchner (citado por Picchi, 2008) a música surgiu como fruto de “uma pretensa observação e imitação do ritmo inicial”, sendo a sua presença uma “existência da comunicação” (p. 47).

Um campo da arqueologia chamado *arqueacústica* estuda a importância das propriedades acústicas para as culturas antigas. Um exemplo deste tipo de investigação é o projeto “*A paisagem sonora e a arte rupestre do desfiladeiro de Santa Teresa Baja Califórnia Sur, México*”, desenvolvida em 2018 por uma equipa liderada por Margarida Diaz-Abreu (Universidade de Barcelona). Foram encontradas no *Cânion de Santa Teresa*, pinturas rupestres com mais de três metros de altura. Resultados desta investigação indicam que nas áreas largamente pintadas – *Cueva Pintada*, *Cueva de Las Flechas* e *Cueva de San Julio* encontram-se as melhores acústicas; e que na *Piedra de Chuy* e na *Cueva de Los Corralitos*, onde encontram-se gravuras antigas, a acústica é também particularmente boa. Os investigadores indicam que a acústica presente no local pode ter favorecido a celebração de bailes e festas no fundo da ravina.

Figura 2: Pinturas Rupestres no Abrigo de rocha Cueva de las Flechas



Fonte: Fundación PALARQ

A música teve papel frequente em rituais religiosos, festas e guerras, sendo uma atividade relacionada à magia, à saúde, à metafísica e à política de civilizações antigas. Na Idade Antiga (3500 a.C., a 476 d.C.), as primeiras civilizações musicais se estabeleceram em regiões férteis ao longo das margens dos rios na Ásia Central, como as aldeias no vale do

Jordão (Mesopotâmia), Índia, Egito e China. Na Antiguidade Clássica, a música grega forneceu as bases para todo o sistema de modos e escalas utilizados na música ocidental.

Portugal e Corrêa (2017), ao estudar o conceito de *ethos*³ na música da Antiguidade Clássica Grega, constataram que “o ethos é um conceito que afeta os ouvintes por meio dos modos, do ritmo, do instrumento e, mais diretamente, do texto.” (p. 222). Os autores analisaram a música sob a ótica de Platão (que atribuía à música uma função importante e ao compositor, a responsabilidade pela formação moral da sociedade) e sob a perspectiva de Aristóteles (que propunha uma sociedade menos restritiva, abrindo possibilidade para a coexistência de músicas mais e menos virtuosas), concluindo que o *ethos* na música

(...) era considerado uma ferramenta importante na sociedade da Antiguidade Clássica da Grécia, tendo o poder de moldar o caráter e transmitir emoções à população para fins políticos, para alívio terapêutico das aflições, e mesmo para entretenimento ou simples relaxamento (Portugal e Corrêa, 2017, p. 223).

Na Idade Média (476 e 1453), os principais temas musicais estiveram relacionados a passagens bíblicas, história de vida dos santos, orações e orientações religiosas. A música sacra, o canto gregoriano (cantadas por monges), e os trovadores (compositores, poetas e músicos), que marcaram a era medieval, deu lugar à música renascentista (1450-1600). Neste novo período da história, a música profana ganhou crescente valor, tendo sido favorecida pela burguesia e pelas cortes ricas que desejavam música de entretenimento. Os períodos subsequentes na história da música ocidental foram de grande importância.

O período Barroco (1600-1750), uma das épocas musicais de maior extensão, foi marcada pelo apogeu da música instrumental. Gêneros musicais como a suíte e o concerto surgem neste período.

A idade Clássica (1750-1810) é definida pela complexidade da instrumentação, pelas técnicas de desenvolvimento musical (sinfonias, óperas, sonatas) e pela atmosfera solene construída em torno dos concertos musicais. Esta música, associada às classes refinadas e intelectuais, contrastava com a música popular, manifestada através de canções.

Já o período Romântico (1810-1900) foi determinado pela liberdade de forma e maior expressividade das emoções. A preocupação com a música nacionalista fez surgir nesta

³ Ethos: palavra de origem grega, que significa "caráter moral". É usada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação.

época, composições inspiradas nas canções folclóricas, danças e ritmos tradicionais ou ainda, a adoção de temas nacionalista em óperas e poemas sinfónicos.

A era Moderna (1900 em diante), definida por um conjunto de tendências musicais com carácter experimental, valorizava a inovação e as percepção sensorial/abstrata. A música concreta, aleatória e o minimalismo, geralmente classificados como vanguardismo ou pós-modernismo nasceram como consequência das transformações ocorridas durante o modernismo.

A música contemporânea (séc. XX e XXI), determinada pelo questionamento dos padrões considerados estabelecidos nas composições realizadas até o século XIX e pela inserção de novas estéticas sonoras, caracteriza-se pela modificação do conceito de melodia, pela pesquisa e experimentação sonora, pela valorização do timbre, pela inclusão do ruído, pela percepção do silêncio, por mudanças na métrica e no ritmo, pela noção de espaço, pelos novos usos do gesto, pela criação de novas grafias e pela influência da tecnologia (Zagonel, 2007).

Presente em nosso dia-a-dia, a música, assim como a dança, configuram-se como linguagens através das quais divulgamos aspetos de nossa personalidade, assimilamos as regras pelas quais fomos impostos socialmente e exploramos novas maneiras de atribuir significado aos conceitos apreendidos. Dança e Música, em sua diversidade de géneros e formas, exprimem a identidade de um povo e a cultura de uma nação, revelando a influência sofrida em sua história como sociedade e a individualidade de uma população formada pelas interações que lhes são atribuídas. Compreender como as referências gestuais e sonoras presentes em uma sociedade são concebidas em seus territórios, e transmitidas durante as deslocções de seus povos através das Danças e Cantares Tradicionais, é na nossa percepção, uma forma de preservar a memória, divulgar a cultura, valorizar a identidade e destacar a diversidade de um povo.

Objetivos

Esta investigação tem como objetivo estudar o processo de aculturação entre os países lusófonos, nomeadamente Portugal, Brasil, Angola e Moçambique, através das Danças e Cantares Tradicionais (objeto do estudo). Especificamente, tencionamos investigar a identidade gestual e sonora presente nas manifestações populares destes países e a sua presença (ou ausência) nas culturas analisadas.

Metodologia

A investigação, com *abordagem qualitativa*, foi orientada por uma pesquisa *bibliográfica e documental* na primeira fase, durante a qual identificamos os gestos e os sons mais importantes de cada país, mapeando-os de acordo com a localização, origem, valores, crenças e tradições.

A segunda fase, voltada para uma *pesquisa etnográfica*, esteve centrada na *observação em campo* referente à gestualidade e sonoridade visível nas danças e cantares tradicionais oriundas dos países estudados, além de *entrevistas semiestruturadas* com os gestores e membros dos grupos visitados, etnomusicólogos e folcloristas (*procedimentos metodológicos*).

Esta fase foi pontuada por dois momentos distintos: o primeiro realizou-se em Portugal com visitas aos *Grupos e Ranchos Folclóricos* representativos de cada região, assim como entrevistas com especialistas e representantes da cultura angolana e moçambicana; o segundo momento foi concretizado no Brasil, entre setembro de 2023 e fevereiro de 2024, durante o estágio de Pós-Doutoramento realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, sob a orientação do Professor Doutor Zeca Ligiéro.

O recorte dado à investigação nesta segunda fase foi conduzido pelos eixos:

[Eixo1] *Cirandas e Cantigas de Roda*: aproximações e distanciamentos percebidos no contexto português e no cenário brasileiro (movimentos corporais, desenho coreográfico, instrumentos musicais utilizados, sonoridades, usos e costumes, trajes);

[Eixo2] *Quadrilhas e Contranças*: manifestação popular evidente no cenário português e brasileiro; origem e migrações (ambiente e território), transformações gestuais e sonoras encontradas, representação cultural e religiosa observada;

[Eixo3] *Batuque*: traço identitário africano (angolano e moçambicano) e sua presença no cenário brasileiro – manifestações culturais afro-brasileiras; representatividade do batuque para a cultura africana; significado atribuído; incorporação do sentido étnico do batuque e seus ritos nos países de destino; identidade e preconceito; a bidimensionalidade e tridimensionalidade corporal; a multiplicidade sonora e rítmica presente nas culturas estudadas – diversidade e interculturalidade.

[Eixo4} **Samba**: o samba e a formação da identidade brasileira; o samba urbano carioca, suas manifestações e origens.

A **recolha dos dados** priorizou a identificação de registos históricos e documentos sobre o contexto nos quais as danças foram concebidas, nomeadamente cartas documentais, artefatos e instrumentos musicais (*primeira fase*); a observação, as anotações no caderno de campo do investigador e o registo fotográfico e audiovisual realizado durante a visita aos Ranchos e Grupos Folclóricos portugueses (no período de 2021 a 2023) e brasileiros (no período de 2023 e 2024), além de encontros com os especialistas (*segunda fase*).

A **interpretação dos dados** priorizou a *análise de conteúdo* em ambas as fases.

Os parâmetros analisados **na primeira fase** diziam respeito a: *localização, origem, valores, crenças e tradições* atribuídas às *danças e ritmos* que identificam cada território estudado.

Os principais critérios observados durante a análise dos dados **na segunda fase** foram: *a estrutura do movimento corporal* (e suas variantes - amplitude, força e dinamismo); *o ritmo e a cadência* com que foram executados; *os sons* que acompanhavam o movimento (instrumental ou cantado); *os significados atribuídos* a cada movimento (intensidade e cadência); *o contexto* onde a performance se insere (localização geográfica); *o sentimento* atribuído à performance; *os valores agregados* à interpretação (cores, artefatos e figurino).

Estrutura do Relatório

As informações recolhidas durante a investigação estão divididas em sete capítulos. O primeiro da série apresenta o mapeamento territorial dos países envolvidos no estudo. Os capítulos subsequentes apresentam os dados da pesquisa em campo, suas discussões e resultados. No anexo, exhibe-se uma coleção de fotografias referente aos temas abordados, assim como os *links* de acesso aos filmes documentários correspondentes ao tema exposto em cada capítulo (2 a 6).

Capítulo 01: Mapeamento

Neste capítulo apresenta-se o mapeamento territorial dos países envolvidos na investigação – Portugal, Brasil, Angola e Moçambique – e uma esquematização das

principais danças e cantares tradicionais, catalogadas durante a pesquisa bibliográfica e documental.

Capítulo 02: Danças e Cantares Regionais Portugueses

Neste capítulo revela-se a análise gestual e sonora realizada com base nas danças e cantares recolhidos em Portugal junto aos Grupos e Ranchos Folclóricos de cada região – Portugal Continental.

Capítulo 03: Cirandas e Cantigas de Roda

O terceiro capítulo aborda as manifestações culturais de influência portuguesa existentes no território brasileiro e expõe a interpretação gestual e sonora observada nas Cirandas e Cantigas de Roda.

Capítulo 04: Quadrilhas e Contradanças

O quarto capítulo apresenta a origem das quadrilhas e contradanças, assim como as transformações, semelhanças e diferenças observadas durante o estudo destas manifestações culturais no Brasil e em Portugal.

Capítulo 05: Batuque

Com foco nos ritmos e gestos da Mãe África, o quinto capítulo expõe a relação entre o batuque e a religiosidade, a tridimensionalidade do corpo africano, a comunicação ancestral e a sonoridade presente nas festas, cerimónias e ritos. As performances mencionadas neste volume referem-se ao *batuko* cabo-verdiano (Portugal); e às manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras (Brasil).

Capítulo 06: Fado e Samba

O sexto capítulo explora as manifestações culturais que se transformaram em ícones nacionais – o Samba, no contexto brasileiro e o Fado no cenário português – e o processo de transformação cultural pelo qual foram submetidos ao longo do tempo.

Capítulo 07: Impressões Etnográficas

O último capítulo apresenta um panorama geral sobre a investigação. Nesta seção revela-se as principais conclusões sobre o estudo e apresenta-se as perspectivas para os trabalhos futuros

The background features a collage of textures and images. At the top left, there is a piece of brown, fibrous material. A large, irregularly torn piece of white paper is the central focus. To the right, a portion of an antique map with latitude and longitude lines is visible. At the bottom, there is a torn piece of greyish paper with a dashed line and a small cross, and a portion of a brass compass rose showing cardinal and ordinal directions.

Capítulo 1

Mapeamento

Capítulo 1: Mapeamento

1.1 Portugal

1.1.1 Mapeamento Territorial

Portugal é um Estado da Europa Meridional, oficialmente denominado República Portuguesa. Fundado em 1143, ocupa uma área total de 92.212 Km². A parte continental situa-se no extremo sudoeste da Península Ibérica, fazendo fronteira com a Espanha a norte e a leste, e com o Oceano Atlântico a oeste e a sul. Além da parte continental, também faz parte do território português, os arquipélagos da Madeira e dos Açores, localizados no Oceano Atlântico.

Figura 3: Território Português



Fonte: Google

1.1.2 Regiões

Portugal está dividido em sete regiões, compreendendo também as regiões dos Açores e da Madeira, sendo ambas ao mesmo tempo, consideradas sub-regiões. Uma segunda divisão refere-se às Unidades Territoriais para Fins Estatísticos, também conhecida como NUTS. Nesta divisão, o país está separado em NUTS 1, que fragmenta Portugal Continental e as ilhas dos Açores e da Madeira; NUTS 2, que divide o país entre as sete regiões; e NUTS 3, que reparte o país entre as 25 sub-regiões nacionais (ver tabela 01 e figura 4)

Tabela 1: Unidades Territoriais para Fins Estatísticos - NUTS

NUTS 1	NUTS 2	NUTS 3
Continente e Ilhas	7 Regiões	25 Subregiões
Portugal Continental	Alentejo	Alentejo Central Alentejo Litoral Alto Alentejo Baixo Alentejo Lezíria do Tejo
	Algarve	Algarve
	Centro	Oeste Região de Aveiro Região de Coimbra Região de Leiria Viseu Dão-Lafões Beira Baixa Médio Tejo Beiras e Serra da Estrela
	Área Metropolitana de Lisboa	Área Metropolitana de Lisboa
	Norte	Alto Minho Alto Tâmega Área Metropolitana do Porto Ave Cávado Douro Tâmega e Sousa Terras de Trás-os-Montes
Açores	Açores	Açores
Madeira	Madeira	Madeira

Fonte: Wikipedia

Figura 4: Mapa das divisões administrativas NUT 2 de Portugal

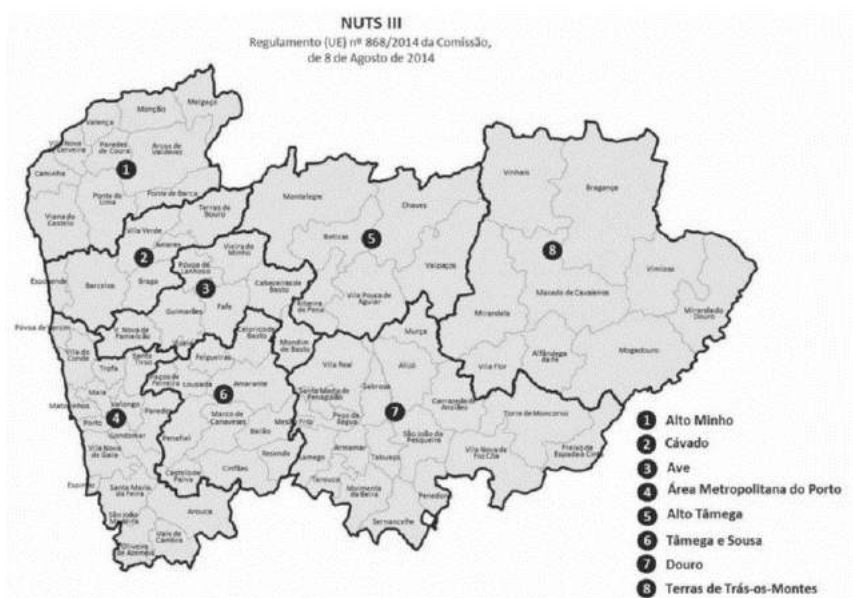


Fonte: Vanda Costa, 2019

1.1.2.1 Região Norte

Situada ao norte de Portugal, a *Região do Norte* ou *Região Norte* possui uma extensão territorial de aproximadamente 21.000Km². Composta por 54 cidades oficiais, a região tem como cidade administrativa a *cidade Porto*, a mais extensa. A região é também constituída por 86 municípios, sendo *Vila Nova de Gaia* o município mais populoso (superior a 300 mil habitantes), seguido pelo município do *Porto* (superior a 230 mil habitantes), o município de *Braga* (cerca de 190 mil habitantes), o município de *Matosinhos* (superior a 170 mil habitantes) e o município de *Gondomar* (superior a 160 mil habitantes), além de 1426 freguesias.

Figura 5: Região Norte – NUTS 3

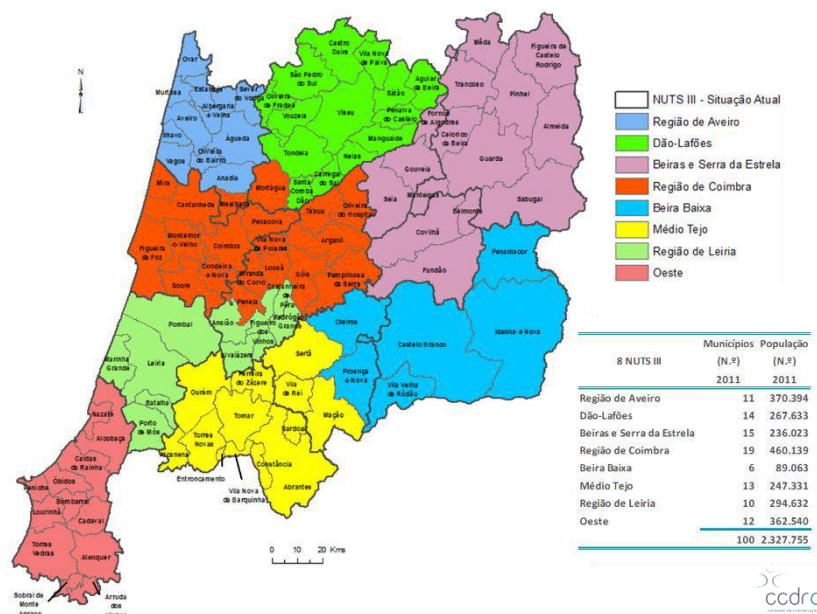


Fonte: Edgar Bernardo, 2018

1.1.2.2 Região Centro

Situada no centro de Portugal, a *Região do Centro* ou *Região Centro* é a terceira região mais populosa do país com uma densidade populacional de 79 habitantes por km². Com uma área total de 28.202 km², a região é a segunda mais extensa do país, com cerca de 30,3% da área nacional. Em termos administrativos, o Centro de Portugal é composto por 100 municípios e 972 freguesias.

Figura 6: Região Centro– NUTS 3



Fonte: CCDRC

1.1.2.3 Área Metropolitana de Lisboa

A *Área Metropolitana de Lisboa* (AML) surgiu formalmente em 1991. É a quinta região mais extensa do país, com uma área total de 3.001 km², e também a mais populosa, com uma densidade populacional de 957 habitantes por km². Localizada no centro-sul de Portugal, a região é constituída por 118 freguesias, 18 municípios e 17 cidades. A Área Metropolitana de Lisboa (AML) está dividida em duas áreas principais: a Península de Lisboa (AML Norte) e a Península de Setúbal (AML Sul).

Figura 7: Área Metropolitana de Lisboa – NUTS 3

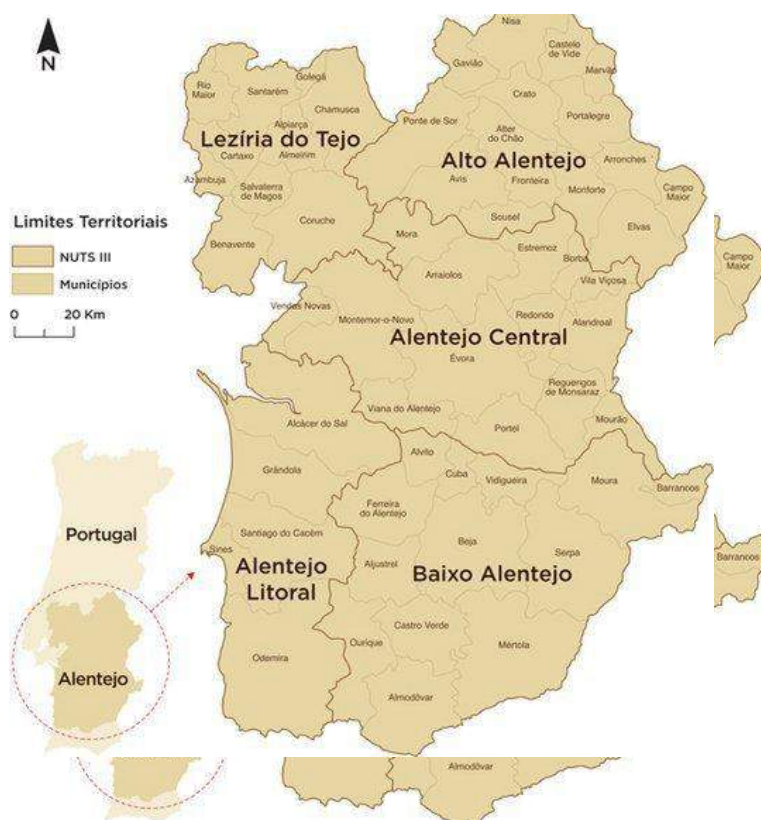


Fonte: Louro et al, 2018

1.1.2.4 Alentejo

Situada no centro-sul de Portugal, a *Região do Alentejo* ou *Alentejo* é a sétima maior área urbana e a região mais extensa do país, com uma área total de 31.603 km². A capital do Alentejo está localizada na cidade de Évora, a maior cidade da região. A região é constituída por 299 freguesias, 58 municípios, 21 cidades oficiais e cinco sub-regiões: *Alto Alentejo* (com 104 mil habitantes), *Alentejo Central* (com 152 mil habitantes), *Alentejo Litoral* (com 96 mil habitantes), *Baixo Alentejo* (com 114 mil habitantes) e *Lezíria do Tejo* (sub-região mais populosa, mais de 235 mil habitantes).

Figura 8: Região do Alentejo – NUTS 3



Fonte: <https://www.asto.pt/area-geografica>

1.1.2.5 Algarve

Situada no sul de Portugal, a *Região do Algarve* ou *Algarve*, com a capital localizada em Faro, possui uma área total de 4.960 km², sendo a quarta região mais extensa do país. É constituída por 67 freguesias, 16 municípios, sendo Loulé o município mais populoso da região (com mais de 72 mil habitantes) e 11 cidades oficiais. Além de Faro, também possuem a categoria de cidade, os aglomerados populacionais de Albufeira, Lagoa, Lagos, Loulé, Olhão, Portimão, Quarteira, Silves, Tavira e Vila Real de Santo António.

Internamente, a região é subdividida entre *Barlavento* (ao Ocidente) e *Sotavento* (a Leste). Com oito municípios cada uma delas, Sotavento tem como principal cidade Faro e Barlavento, Portimão.

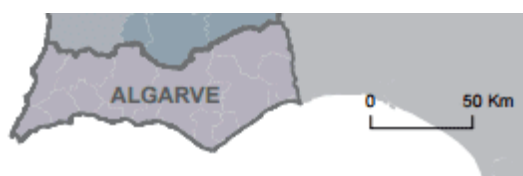
Figura 9: Mapa divisão, por concelhos, do Barlavento e do Sotavento.



Fonte: Wikipedia, 2009

A Região do Algarve é constituída por uma única sub-região, com o mesmo nome.

Figura 10: Região do Algarve – NUTS 3



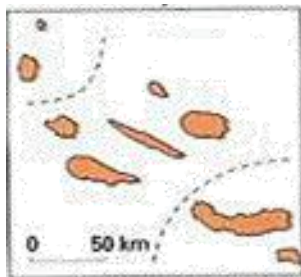
Fonte: <https://economiafinancas.com/2015>

1.1.2.6 Açores

Localizada no Oceano Atlântico com uma área total de 2 322 km², a *Região Autónoma dos Açores* ou *Açores* é uma das sete regiões de Portugal. É constituída por 155 freguesias, 19 municípios e uma única sub-região com o mesmo nome. O arquipélago é formado por nove ilhas principais divididas em três grupos distintos: *Grupo Ocidental* (Corvo e Flores); *Grupo Central* (Faial, Graciosa, Pico, São Jorge e Terceira); *Grupo Oriental* (Santa Maria e São Miguel). O Grupo Oriental também inclui um aglomerado de rochedos e recifes oceânicos, situados a nordeste de Santa Maria chamado *Ilhéus das Formigas* (ou

Formigas) que em conjunto com o recife do *Dollabarat* constitui a *Reserva Natural do Ilhéu das Formigas*.

Figura 11: Região Autónoma dos Açores – NUTS 3



Fonte: Google

1.1.2.7 Madeira

Situada no Oceano Atlântico, com a capital localizada na cidade de Funchal, a *Região Autónoma da Madeira* ou *Madeira* é uma região e arquipélago formado por 801 km² de extensão territorial. É constituída por 54 freguesias, 11 municípios e uma única sub-região com o mesmo nome. O arquipélago é formado por duas ilhas principais: a *ilha da Madeira* e a *ilha do Porto Santo*. Além delas, também fazem parte do arquipélago os agrupamentos de ilhas chamadas *ilhas Desertas* e *ilhas Selvagens*

Figura 12: Região Autónoma da Madeira – NUTS 3



Fonte: Google

1.1.2 Mapeamento das Danças e Cantares Tradicionais

No que se refere às Danças e Cantares Tradicionais Portuguesas, a pesquisa bibliográfica teve como referência a obra intitulada *Danças Populares Portuguesas* de Tomáz Ribas (1982) e documentos recolhidos durante a pesquisa documental. A seguir, apresentamos o repertório selecionado durante a pesquisa.

1.1.2.1 Região Norte

Sub-região Alto Minho: A dança padrão é o “Vira” que apresenta várias modalidades. Todas as danças se enquadram no padrão geral — musical e coreográfico — do “Vira”, distinguindo-se, porém, umas das outras por leves e muito sutis diferenças rítmicas e de esquema coreográfico e, até, por uma certa forma de os bailar. Danças: *Gota (Penso), Vira Minhoto, Chula Minhota (Vira do Norte), Fandango Serrado, Serrinha (Vira Serrado ou Espanhol), Vira Velho, Vira de S. Martinho da Gandra, Picadinho (com analogias com o Fandango do Ribatejo), Vira de Santa Marta de Portuzelo, Rosinha de Afife, Rosinha da Serra de Arga e Salto do Soajo.*

Sub-região Alto Tâmega: As danças tradicionais são: *Malhar o Centeio, Desgarrada, Ceifeira, Saia a Rodar, Chula, Mariana e António*

Sub-região Área Metropolitana do Porto: O folclore é composto por antigos costumes relacionados às festas populares. **Danças:** *Tirana, Chula, Arrais da Barca, Caninha Verde e Vira (Gondomar); Tirana, Vira de Cruz, Vira de Meia Volta, Malhão, Pastorinha, Rabela, Bonita-ó-linda e Rusga (Vila Nova de Gaia).*

Sub-região Ave: As danças tradicionais são: *Chula Batida, Sapatinho, Vira de Cruz, Vira de Roda. Regadinho, a Tirana, o Velho e Vareira Descansada (Guimarães).*

Sub-região Cávado: (Baixo Minho) A dança padrão é o “Malhão” e seus derivados. **Danças:** *Malhão de Roubar, Malhão Cruzado, Malhão do Souto, Picadinho (levemente diferente do Picadinho do Alto Minho), Vareira, Lima, Sapatinho, Malhão de Barcelos (Malhão trespasado), Valentim. Outras danças: Regadinho (Braga), Vira Velho de Vila Verde, Vareira de Barcelos, Vira Afandangado, Chula.*

Sub-região Douro: *Contradanças e Quadrilhas Durienses; Bailes Mandados; Viras; Malhões; Chulas; Rusgas. Danças: Viras e Malhões (de várias modalidades); Chula Rabela (Barqueiros); Regadinho; Cana-Verde; Vira da Régua (que é uma chula); Serra (nas terras da Maia); Rolinha (Póvoa de Varzim); Cana-Verde Ricoqueira (Santo Tirso); Chula Duriense; Cana Verde Picada; Perim (Santo Tirso); Malhão Traçado (S. Martinho do Campo); Piroló; Vareira Chula (Paredes do Douro); Chula de Pias (Concelho de Cinfães); Chula Virada; Tirana do Corvo.*

Sub-região Tâmega e Sousa: O folclore desta sub-região é traduzido pelas “modas” (danças e cantares com acompanhamento de vozes e música); e pelo “cantar ao desafio”

onde dois cantores, normalmente um homem e uma mulher, improvisam alternadamente quadras com índole de sátira social. **Danças:** as danças típicas variam entre os “*Viras*” e “*Malhões*”, sendo a dança padrão o “*Malhão*” e seus derivados: – *O Malhão do Norte*, *O Malhão Roubado*; *O Malhão Traçado*, *O Malhão de Palmas* e *O Malhão da Nossa Terra* (Lousada).

Sub-região Terras de Trás-os-Montes: As mais características e populares danças de Trás-os-Montes são danças de roda que o povo local designa por “modas”. **Danças:** *Murineira*, *Ligas Verdes*, *Fulion e o Li-la-ré*; *Passeado*; *Carvalhesa*; *Habas Berdes* (dança muito antiga que termina com uma *costelada* recíproca entre os bailadores e que também se baila em terras raianas de Espanha); *Galandum* e o *Pingacho* que parece serem reminiscências danças religiosas ou rituais; *Dança dos Paulitos*, *dos Paus ou dos Pauliteiros* (da região de Miranda do Douro: *Duas Igrejas*, *Cércio*) e que, certamente, é uma reminiscência de qualquer dança religiosa ou guerreira); *Dança do Rei da Guiné* (que é uma mourisca).

1.1.2.2 Região Centro

Oeste: Destacam-se as seguintes danças e cantares: *Carreirinhas*, *Vira Castiço*, *Bailarico Saloio*, *Enleio*, *Chicote*, *As Saias*, *Pombinhas da Catrina*, *Grojé em Volta*, *Quem Anda no Meio*, *Manuel*, *Fui ao Campo às Flores*, *Valsa a Dois Passos*, *Dominó*, *Bico e Tação*, *Verde-Gaio*, entre outros.

BEIRA LITORAL

Região de Aveiro, Região de Coimbra, Região de Leiria e Médio Tejo

Segundo Ribas (1982), a Beira Litoral é, do ponto de vista coreográfico, uma província muito complexa e variada recebendo as suas danças influências de áreas e regiões etnográficas das províncias e concelhos limítrofes. Principais danças: *Farrapeirinha*; *Farrapeira*; *Regadinho*; *Ramaldeira*; *Ribaldeira*; *Tirana*; *Estalado*; *Lambão*; *Real das Canas*; *Vira Valseado (Moldes, Arouca)*; *Vira de Cruz (Moldes-Arouca)*; *Cana Verde de Oito (Moldes-Arouca)*; *Malhão*; *Tirana*; *Ciranda*; *Carrasquinha*; *Cana Verde*; *Moda Nova*; *Senhor de Pedra*; *Verde-Gaio*. O *Vira* está presente em distintas modalidades: *Vira Flor*, *Vira Travado*, *Vira de Treme*, *Vira Roubado*, *Vira de Roda*, *Vira Pulado*, *Vira Serrado*, *Vira Valseado*, *Vira Vareiro* (com “marcador”).

BEIRA BAIXA

De acordo com Ribas (1982), as *Modas de Romaria* ou *Danças de Romaria* são as principais danças da Beira Baixa. Com vários nomes, mas com o mesmo ritmo musical e pouca diferença coreográfica entre si, as *Modas de Romaria* diferem umas das outras sobretudo nas suas melodias. Segundo o autor, entre outras danças destacam-se:

- *Tareio e a Moda do Indo Eu*, esta sempre com o seu aspecto de brincadeira ou jogo coreográfico.
- Em Escalhão baila-se uma *Gota*, de leve sabor espanholado, que parece ser uma dança raiana popularizada na Beira Baixa. Nesta província, encontramos ainda algumas danças arcaicas que possivelmente serão reminiscências de danças rituais, religiosas ou guerreiras:
 - *Mourisca*
 - *Dança da Tranca* (de Silves, que é um fandango),
 - *Dança das Trancas* (de Verdelhos, possível reminiscência de uma dança de trabalho)
 - *Dança da Genébras* (Lousa)

BEIRA ALTA

Viseu Dão-Lafões; Beiras e Serra da Estrela;

A maior parte das danças da Beira Alta são *Danças de Roda* quer aos pares, quer de mão dada. Também encontramos danças com coreografias mais complexas. Ribas (1982) destaca as danças: *Carqueijinha; Cravo Roxo; Carolina; Pastorinha; Ó Redondo; Ó Redondinha; Lavadeira; Laranja da China; Bate as Palmas; Dobadoira; Mulato da China; Ai quem me Acode*. Entre as mais complexas assinala: *Farrapeira* (que é uma chula); *Retaxeira; Tareio; Moda do Indo Eu* (que é uma brincadeira ou jogo bailado); *O Frade Capucho* (teatral).

1.1.2.3 Área Metropolitana de Lisboa

As danças são na sua maioria *Modas de Roda*, excetuando-se a *contradança ou quadrilha*, a *chula* ou o *fado mandado*.

1.1.2.4 Alentejo

Alto Alentejo, Alentejo Central, Alentejo Litoral, Baixo Alentejo e Lezíria do Tejo

ALTO ALENTEJO

O Alto Alentejo tem no distrito de Portalegre, de acordo com Ribas (1982), uma das mais belas e características danças populares portuguesas: *as Saias*. São danças desta região: *Saias; Salto em Bico; Bailhos; Campaniços; Balhos de Roda; Puladinho; Balhos de Cadeia; Fandango*; e o *Vira*.

BAIXO ALENTEJO

No Baixo Alentejo, os *Balhos de Cadeia* e *Balhos de Roda* são as principais modalidades coreográficas encontradas. Embora boa parte das *Danças Religiosas* tenham desaparecido, algumas delas ainda são lembradas pelos mais velhos. As principais danças encontradas no Baixo Alentejo são: *Maquinéu; Pinhões; Fandango; Escalhavardos; Sarilho; Fogo del Fuzil* (danças outrora bailadas na margem esquerda do Guadiana e hoje caídas em desuso). Segundo Ribas (1982) as danças *Seu Pézinho* e *Danças de Amor* (bailes de roda, ao meio e aos pares) podem ser ainda lembradas pelas senhoras de meia-idade. Além dessas também destacam-se: *Marcadinho, Puladinho, Tope, Redondinha, Chegadinho, Seguidilhas* (dança raiana espanhola popularizada em Barrancos).

RIBATEJO

Em termos de sub-regiões, o Ribatejo encontra-se dividido pela Grande Lisboa (concelho de Vila Franca de Xira), pela totalidade da *sub-região da Lezíria do Tejo* e quase todo o Médio Tejo (exceto os concelhos de Mação, Ourém).

Nesta região encontramos o *Fandangos*, os *Bailes de Roda* e os *Viras* (de várias modalidades), além das danças ao ritmo de valsa, de polca e de mazurca. É evidente também, o ritmo acelerado presente no rodopiar dos pares e característicos passos de “sapateados” e “escovinha”. Com forte influência da Lisboa burguesa e fidalga do século passado, as danças ribatejanas recorrem muito aos ritmos das danças estrangeiras de salão outrora em voga: a *Salteada* é uma valsa de ritmo acelerado, a *Moda de Roda* é uma polca e a *Moda dos Dois Passos* é uma mazurca.

ALENTEJO CENTRAL

O *Alentejo Central* é uma sub-região da Região Alentejo, que corresponde por completo o *Distrito de Évora*. O repertório coreográfico desta região é preenchido por *modas antigas*, as *chotiças*, as *saias* e os *puladinhos*.

ALENTEJO LITORAL

O *Alentejo Litoral* é uma sub-região da Região do Alentejo, dividida entre o *Distrito de Setúbal* e o *Distrito de Beja*.

No Distrito de Beja foi possível verificar o seguinte repertório (*modas*): *Vai de Centro ao Centro*; *Andorinha Andar Andou*; *Valsa Alentejana*; *Quatro Raparigas*; e *Ao Passar a Passadeira*, *Ao romper da bela aurora*, *Saudação da nossa terra*, *Cefeiras do Alentejo*, *Erva-cidreira*, *Moda dos passinhos*, *Valsa do Amor*, *Pavão*, *Tenho sede lindo amor dá-me água*, *Aljustrel é nosso concelho*, *Erva-loira*, *Moda da carrasquinha*, *Papagaio da pena amarela*, *Ai morena*, *Vaio ao centro ao meio*, *Freixeiro*, *Casaca amarela*, *Triste viuvinha*, *Vira virando*, *Alentejo sol e trigo*.

1.1.2.5 Algarve

De acordo com Ribas (1982), embora o *Corridinho*, os *Bailes Mandados* e os *Bailes de Roda* sejam as mais características e praticadas danças algarvias, existem no Algarve muitas outras danças popularizadas. Na categoria de *bailes de roda*, por exemplo, destacam-se: *Tia Anica de Loulé*; *Amendoeira*; *Libra*; e *Papelinho*.

Segundo Ribas (1982), o *Corridinho*, dança algarvia mais característica, na sua estrutura é um *Fado Corrido*. No século passado, esta dança adquiriu o ritmo de *polca mazurcada*.

O repertório algarvio é constituído principalmente pelas danças: *Corridinho*; *Bailes Mandados* e *Bailes de Roda*. Além delas também encontramos: *Balso Marcado* ou *Balso Rasteiro* (que é uma valsa mazurcada); *Regadinho* (em forma de quadrilha); *Balso Pulado* (que é uma polca); *Contradança*; e *Bailarico*.

1.1.2.6 Açores

A dança mais tradicional dos Açores é a *Chamarrita*. Esta dança ainda hoje reúne espontaneamente a população, em festas populares e encontros ocasionais.

A canção dançada *São Macaio*⁴ se tornou popular especialmente na ilha Terceira. De acordo com o *site* Folclore de Portugal acredita-se que São Macário seria um navio que andava entre as ilhas e o Brasil,

e que teria naufragado em uma das suas viagens. Originalmente uma *moda* que se dançava nos *balhos* (bailes das aldeias), *São Macaio* é uma *dança de roda*.

Divididos em várias partes, os bailes tinham início com a *Charanga* (moda de influência africana); seguida de *São Miguel* (*virar do baile* ou *os mares*); na sequência apresentava-se o *São Macaio* (uma moda lenta e longa e por isso, hoje menos dançada), a *Tirana*, e por fim a *Chamarrita* (dançada em todas as ilhas).

1.1.2.7 Madeira

O *Bailinho da Madeira* é a dança típica mais conhecida da ilha. É acompanhada do *brinquinho* – o instrumento regional tradicional, feito com castanholas, fitilhos e bonecos de paus, vestidos com o traje regional, que quando chocalhados contra a cana que os sustem, emite som. A dança *Bailinho*, como também é conhecida, possui uma composição coreográfica movimentada, em que os dançarinos dão giros e saltos com grande rapidez. Também é conhecida como *bailinho do Oito*, por ser dançado por quatro pares que formam um quadrado.

A *Chamarrita* também é dançada na ilha da Madeira. Sua composição coreográfica difere dos Açores e também do Rio de Janeiro/Brasil, onde a dança se tornou popular com o nome *Reinal de Chamarrita*. Na ilha da Madeira é dançada individualmente, estando os elementos da dança dispostos em filas e andando uns atrás dos outros em passo lento.

A *Charamba* - serviu de base a muitas cantigas madeirenses do trigo, da erva e da carga. Existem três tipos de *Charamba*: *clássico* (é a mais antiga e não tem muito ritmo); *dos velhos* (andamento lento, preferida das pessoas idosas); *charamba pelo meio* (andamento mais vivo, preferida das pessoas mais jovens)

A *Mourisca* também é popular na ilha da Madeira. Ela chegou à ilha através dos escravos provenientes de Marrocos, ou indiretamente, vindo do Continente.

⁴ São Macaio. Disponível em <https://folclore.pt/sao-macaio/> [consultado em setembro de 2022].

O *Bailinho das Camacheiras* é presença obrigatória nas festas e romarias de verão. A manifestação de ritmos alegres e rodopios neste tipo de baile pode ser considerado como consequência da colonização algarvia na Madeira.

Dentre as diferentes sonoridades e gestos que caracterizam as Danças e os Cantares Tradicionais Portugueses, podemos destacar como sendo os mais significativos:

Figura 13: Danças e Cantares Regionais Portugueses – Mapa



Fonte: Elaboração Própria

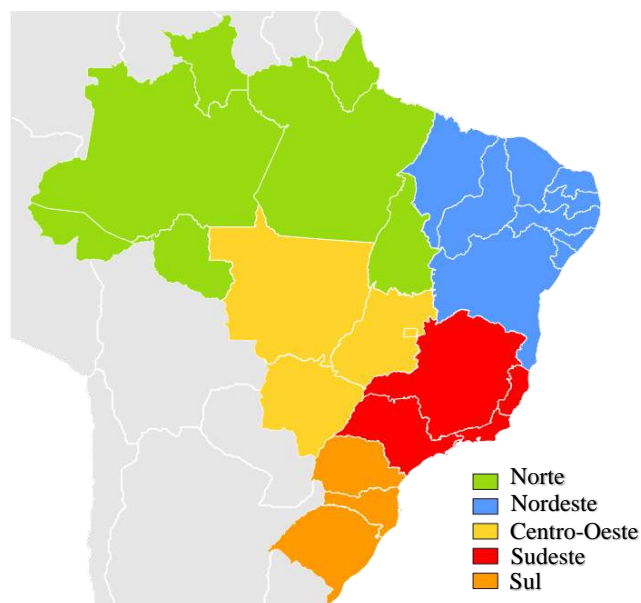
1.2 Brasil

1.2.1 Mapeamento Territorial

O Brasil ou República Federativa do Brasil, ocupa uma área territorial equivalente a 47,3% do território sul-americano, com 8 510 345,538 km², sendo o quinto maior do mundo em área territorial, e também, o maior país da América do Sul e da América Latina. Único país na América onde o português é a maioritariamente falado, o Brasil é ainda o maior país lusófono do planeta e uma das nações mais multiculturais e etnicamente diversa.

O Brasil é uma Federação constituída pela união indissolúvel dos 26 estados, do Distrito Federal e dos 5 570 municípios. O território nacional está dividido em cinco regiões: *sul*, *sudeste*, *nordeste*, *norte* e *centro-oeste*. A regionalização do Brasil é de responsabilidade do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e é feita com base nos aspetos naturais, sociais, culturais e econômicos de cada região. A atual divisão foi elaborada em 1970. Em 1988, com a Constituição Federal, alterações na divisão territorial do país fez com que o estado de Tocantins passasse a integrar a região Norte.

Figura 14: Mapa Regional do Brasil



Fonte: Google

1.2.1.1 Região Norte

A Região Norte cobre 45,25% do território nacional, sendo a maior entre as cinco regiões, com área de 3 853 676,948 km². É formada por sete estados: *Acre*, *Amapá*, *Amazonas*, *Pará*, *Rondônia*, *Roraima* e *Tocantins*. Na região situam-se a maior capital estadual brasileira em área – Porto Velho, capital da Rondônia; o segundo rio mais extenso do mundo – Rio Amazonas; o Pico da Neblina e o Pico 31 de Março (ambos no Amazonas).

Figura 15: Região Norte do Brasil



Fonte: Google

1.2.1.2 Região Nordeste

A Região Nordeste brasileira, com área equivalente a 18% do território nacional (1 554 291,744 km²), é a região que possui a maior costa litorânea e maior número de estados: *Alagoas*, *Bahia*, *Ceará*, *Maranhão*, *Paraíba*, *Piauí*, *Pernambuco*, *Rio Grande do Norte* e *Sergipe*.

Figura 16: Região Nordeste do Brasil

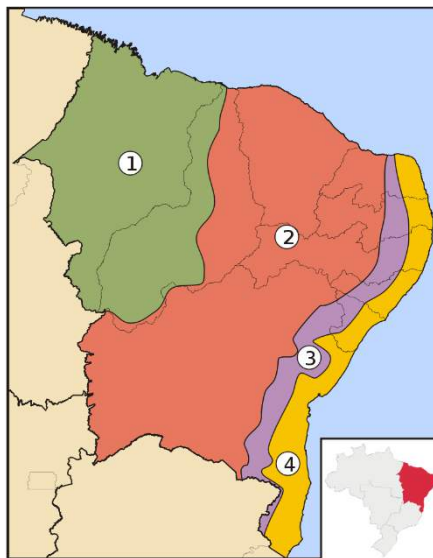


Fonte: Google

Em função de suas características físicas está dividida em quatro sub-regiões:

- *Meio-Norte*: é uma faixa de transição entre a Amazônia e o Sertão nordestino; engloba o estado do Maranhão e o oeste do estado do Piauí;
- *Sertão*: está localizado, em quase sua totalidade, no interior da Região Nordeste, sendo sua maior zona geográfica
- *Agreste*: é uma faixa de transição entre o Sertão e a Zona da Mata;
- *Zona da Mata*: localizada no leste, entre o Planalto da Borborema e a costa, estende-se do Rio Grande do Norte ao sul da Bahia.

Figura 17: Sub-regiões da Região Nordeste



1 Meio-Norte, **2** Sertão, **3** Agreste e **4** Zona da Mata.

Fonte: Raphael Lorenzeto de Abreu, 2006

1.2.1.3 Região Sudeste

Segunda menor região do país, a região sudeste ocupa aproximadamente 924 620 km², 10,85% do território brasileiro. É composta por quatro estados: *Espírito Santo*, *Minas Gerais*, *Rio de Janeiro* e *São Paulo*. A região mais populosa do Brasil possui uma população de aproximadamente 85 milhões de habitantes, equivalente a 44% da população brasileira. Altamente urbanizada (90,5% da população vivem em zonas urbanas) abriga duas metrópoles globais: São Paulo e Rio de Janeiro.

Figura 18: Região Sudeste do Brasil



Fonte: Google

1.2.1.4 Região Sul

A única região do país cujos estados estão abaixo do Trópico de Capricórnio é a Região Sul. Sendo a menor das cinco regiões do país, ocupa uma área territorial de 576 774,31 km², equivalendo a 7% do território nacional. A Região Sul está dividida em três unidades federativas: *Paraná*, *Santa Catarina* e *Rio Grande do Sul* e possui 29.975.984 habitantes.

Figura 19: Região Sul do Brasil



Fonte: Google

1.2.1.5 Região Centro-Oeste

Ocupando aproximadamente 19% do território brasileiro, a região centro-Oeste é composta pelos estados: *Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal*, onde se localiza Brasília, a capital do país e a cidade mais populosa da região. Com uma área de 1 606 403,506 km², o Centro-Oeste é a única região que faz limite com todas as demais e, ao mesmo tempo, a única que não possui litoral.

Figura 20: Região Centro-Oeste do Brasil



Fonte: Google

1.2.2 Mapeamento das Danças e Cantares Tradicionais

A pesquisa bibliográfica e documental sobre as danças e cantares tradicionais brasileiros favoreceu seu mapeamento por regiões. A seguir, apresentaremos as principais manifestações culturais encontradas no território brasileiro.

1.2.2.1 Região Norte

Com influência africana, indígena e portuguesa, as danças e cantares encontrados na região norte possui multiplicidade de estilos.

O *Maçarico*, por exemplo, uma das danças mais conhecidas da região, recebe este nome em alusão ao pássaro Maçarico, comum na fauna regional. Os movimentos desta dança lembram o caminhar rápido do pássaro. Coreograficamente, é constituída por cinco diferentes movimentos que acompanham os versos cantados. Organizados em pares, os dançarinos bailam por vezes entrelaçados e em outras, soltos; dão passos corridos para frente e para trás, deslizam pelas laterais, realizam volteios rápidos e rodopios ligeiros.

Os instrumentos musicais utilizados são a sanfona ou acordeão, a viola, o violão, a rabeça e os tambores pequenos. O canto, entoado pelos próprios dançarinos, normalmente é puxado pelas mulheres.

O *Carimbó*, dança típica do Pará, é considerado Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O nome desta dança tem origem indígena *Curi* (pau oco) e *M'bo* (furado), fazendo referência ao instrumento de percussão semelhante a um tambor, utilizado durante as apresentações. Nesta dança, os dançarinos trajam roupas coloridas e bem elaboradas: *mulheres* – saia longa e trabalhada; blusa rendada e acessórios pendurados; *homens* – calça longa, sem camisa. Coreograficamente é formada por movimentos rápidos e envolventes. Com os casais enfileirados, os homens dão início à dança convidando as companheiras à bailarem sob o soar das palmas. As mulheres, cedendo ao convite, movimentam as saias em volteios circulares, com a intenção de jogar o tecido no rosto dos parceiros e fazê-los abandonarem o baile.

Já a *Marujada* ou *a Marujada de Bragança*, outra dança típica do Pará, de herança africana, é realizada em celebração à Festa de São Benedito, ocorrendo em três ocasiões: no Natal, no dia de São Benedito e no dia primeiro de janeiro. É composta por sete tipos de danças diferentes: *o xote bragantino*, *a zabumba*, *o retumbo*, *a valsa*, *bagre*, *chorado* e *mazurca*. As mulheres (as marujas), saem as ruas homenageando São Benedito vestidas de branco e vermelho, enquanto os homens (marujos), usam calça e camisa brancos. Acessório obrigatório nesta dança são os chapéus enfeitados com flores e fitas. Nesta dança, os integrantes reproduzem o gesto de um barco na água. Os homens participam com os instrumentos musicais, a exemplo dos tambores e violinos.

Também do Pará, o *Lundu de Majoara*, com forte influência africana, esta dança é um convite sexual. Coreograficamente é composta por movimentos rotacionais, no qual as mulheres mexem os quadris e é acompanhada pelo molejo do parceiro que dança em seu entorno desejando-a. As mulheres vestem saias coloridas e blusas rendadas, enquanto os homens usam calças, de preferência na cor branca. Os instrumentos musicais utilizados são: banjo, cavaquinho e clarinete.

Dança típica do Amazonas, a *Desfiteira* é realizada por casais que circulam livremente pelo salão, com a única obrigatoriedade de passar, cada par por sua vez, diante do conjunto musical presente. O jogo coreográfico é comandado pelos músicos. Isto porque,

se a música parar no momento em que o casal estiver passando, o homem ou a mulher é obrigado a declamar versos improvisados. Caso não o faça, o casal é vaiado e o par deverá ser desfeito. O som que acompanha a *Desfiteira* é variado: podem ser valsas, polcas, sambas rurais, chulas amazonenses, mazurcas e xotes, entre outros gêneros musicais.

No Amapá, a maior manifestação artística é o *Marabaixo*, dança ritualística de origem africana. Esta dança simula de forma profana a Festa do Divino, sob o ritmo de tambores e movimentos vigorosos, inspirados na capoeira. No que se refere ao traje, as mulheres vestem saias longas, rodadas e coloridas; e os homens shorts e camisetas.

Outra dança típica da região é o *Marimbiré*. Esta manifestação cultural, realizada em duplas, representa a comemoração dos negros após a abolição da escravatura. Caracteriza-se por um cortejo, uma marcha e um festejo sincrético.

O *Camaleão* é uma dança composta por pares. Formando duas fileiras de homens e mulheres, os integrantes executam diversos passos (chamados de *jornadas*) em uma evolução coreográfica que termina do mesmo modo que começou. Nesta dança, os homens vestem fraques de abas, coletes, meias longas, gravata e sapato preto. As mulheres trajam saias longas, meias brancas, blusas folgadas e sapatos. Os instrumentos que acompanham a dança são o violão, o cavaquinho e a rabeca.

1.2.2.2 Região Nordeste

Patrimônio e herança cultural afro-brasileira, o *Samba de Roda* surgiu na Bahia no século XVII, embora seus primeiros registros datem de 1860. Intimamente relacionado à roda de capoeira, este gênero envolve música, lutas e louvor aos orixás (entidades espirituais africanas). Embora atualmente esteja presente em todo o território nacional, o *Samba de Roda* é o ritmo mais popular no Recôncavo Baiano. Apesar da herança africana, o samba também abriga alguns aspectos da cultura portuguesa, a exemplo de instrumentos como a viola, além das letras das músicas que são entoadas em português.

O popular *Frevo*, reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade (Unesco, 2012) foi concebido em Pernambuco entre o final do século XIX e início do século XX. Seu nome brinca com a palavra “ferver”, fazendo alusão ao ritmo festivo incorporado à dança. Existem três tipos de *Frevo*: *Frevo de Rua* (instrumental); *Frevo Canção* (ritmo mais lento – base fundamentada na canção, sendo a dança deixada para segundo plano); e *Frevo de Bloco* (acompanhado por orquestra composta por instrumentos de corda e

sopro). Coreograficamente é composta por movimentos enérgicos, saltos e passos acelerados. O traje utilizado é curto e colorido. Acessório obrigatório é a sombrinha colorida.

Popular no Ceará, o *Torém* é uma dança circular de origem indígena. Os dançarinos formam um círculo, sendo que um deles permanece no centro. Nesta dança, os integrantes imitam os movimentos dos animais. Como normalmente é executada durante a colheita do caju, os dançarinos consomem o *mocororó*⁵ durante a performance. Devido a sua origem, o uso de pinturas corporais e cocares é muitas vezes utilizado.

Originária do estado do Maranhão, o *Cacuriá* é uma tradicional dança nordestina. Esta dança faz parte das festividades em homenagem ao Divino Espírito Santo. Para dançá-la, os casais de dançarinos formam uma roda e bailam ao som da percussão, instrumentos de corda e sopro.

Caboclinhos, manifestação folclórica de rua, reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil, foi criada em homenagem aos primeiros habitantes de Pernambuco e mais tarde incorporada por outros estados nordestinos, a exemplo do Rio Grande do Norte e Alagoas. O traje dos caboclinhos (nome atribuído aos dançarinos) é caracterizado pelo uso de colares, pulseiras e chapéus com penachos.

A *Ciranda*, apesar de ser muito popular em todo o país, é uma das danças mais tradicionais do nordeste brasileiro, principalmente nos estados da Paraíba e de Pernambuco.

A coreografia é bastante simples: no compasso da música, dão-se quatro passos para a direita, começando-se com o pé esquerdo, na batida forte do bombo, balançando os ombros de leve no sentido da direção da roda. Pode-se destacar três passos mais conhecidos: a onda, o sacudidinho e o machucadinho. Os participantes são denominados cirandeiros, havendo também figuras de mestre (responsável por tirar as canções), contramestre e músicos, que ficam no centro da roda. O zabumba, o mineiro ou ganzá, maracá, caracaxá (espécie de chocalho), a caixa ou tarol formam o instrumental mais comum de uma ciranda, podendo também ser utilizados a cuíca, o pandeiro, a sanfona ou algum instrumento de sopro. (IPHAN, MinC, 2022)⁶.

⁵ Mocororó: bebida típica indígena produzida a partir de processos de fermentação do caju.

⁶ Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC, 2022, Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/> Consultado em setembro de 2022

De origem portuguesa, o *Pastoril* chegou ao Brasil por volta do século XVI. Caracteriza-se por ser uma mistura de danças, músicas e atuações que contam a história do nascimento do menino Jesus.

O *Forró* é uma das danças e ritmos mais tradicionais da Região Nordeste do Brasil. Segundo a história, datada do século XIX, durante as construções das ferrovias nordestinas, engenheiros da empresa britânica *Great Western*, que atuava no ramo ferroviário, realizavam bailes para os trabalhadores e moradores locais chamados *Dance for all* (dança para todos), popularizada pela expressão “*for all*”. Esta expressão acabou sendo pronunciada pelos nordestinos como “forró”, representando o novo tipo de dança.

Informações coletas no Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC (2022) definem o forró como um “baile geralmente animado por, triângulo, zabumba e “pé de bode”, popular sanfona de oito baixos. Nele ocorrem vários tipos de dança, como o baião, o coco, a quadrilha e o xote”.

1.2.2.3 Região Sudeste

Presente em toda a Região Sudeste, a *Cana-Verde*, também chamada de *Caninha-Verde* apresenta variações no que se refere ao canto, dança, poesia e música. A dança de pares tem origem portuguesa é, de acordo com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC (2022), coreograficamente formada com duas rodas, sendo uma de homens e outra de mulheres, que dançam em sentido contrário.

Sem se tocarem, revezam de lugar, formando novos pares. Cada vez que se defrontam, dão uma batida de palmas. Pode integrar os bailes do fandango e da ciranda. Excepcionalmente ainda pode ocorrer uma pequena representação com trechos em prosa, no qual o personagem padre apresenta de maneira cômica os sacramentos da confissão, da comunhão e do casamento (IPHAN, MinC, 2022).

No Rio de Janeiro, a *Cana-Verde* integra a *Ciranda* e é uma dança com bastões. Em Minas Gerais e São Paulo recebe o nome *Cana-Verde de Passagem* e em São Paulo também é conhecida como *Cana-Verde Simples*.

Popular em São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, o *Batuque* é uma dança de terreiro, originária de Angola e do Congo (IPHAN, MinC, 2022). A coreografia consiste em forte marcação por movimentos dos quadris (ancas), sapateados, palmas e estalar dos dedos,

tendo como elemento específico a umbigada. Em São Paulo região de (Tietê e Piracicaba), onde também é chamado de *Samba*, o *Batuque* é apresentado coreograficamente em fileiras opostas com a presença do modista e do carreirista. Os instrumentos musicais presentes no *Batuque* são todos os de percussão: *Tambu*, *Quinjengue*, *Matraca* e *Guaiá* ou *chocalho*.

Catira ou *Catererê* é uma dança de conjunto com formação em fileira, de origem ameríndia, tendo sido, no primeiro século da colonização, aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas (IPHAN, MinC, 2022). Dança de execução masculina, o *Cateretê* quando dançado também por mulheres, é composto por duas fileiras (uma masculina e outra feminina) que se defrontam para apresentar cantos, sapateados, palmas, deslocamentos (troca de lugar com dançadores fronteiros), breves saltos e rápida formação de círculo. Musicalmente é acompanhado por violas (geralmente duas). Os violeiros, os únicos que cantam, também integram a dança e dirigem a coreografia. O *Cateretê* é dançado nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais na Região Sudeste, além de Mato Grosso e Goiás na Região Centro-Oeste.

A *Ciranda* é uma dança cerimonial ou recreativa, com passos executados por membros de uma comunidade com laços culturais em comum, resultantes de longo convívio. Fator de integração e celebração, é praticada em diferentes ocasiões: plantio, colheita, pastoreio, pesca, tecelagem, nascimento, matrimônio, guerra e funeral. Religiosa ou profana, favorecia em sua origem, a aproximação entre o homem e a mulher em um ritual de fertilidade.

A *Ciranda* é popular no Rio de Janeiro, onde o termo pode significar tanto uma dança específica, quanto uma série de danças de salão que obedecem a um esquema: *abertura*, *miudezas* e *encerramento*.

Como dança específica, a *Ciranda* é realizada em pares com formação em círculos que se movimentam em sentido contrário aos dos ponteiros do relógio. A coreografia tem início com o balanceio dos pares. Depois, de acordo com as ordens dadas pelo cantador, os cavalheiros se movimentam para trás da dama, para a sua frente ou permanecem com o mesmo par. As ordens inesperadas provocam confusão, permitindo que os cavalheiros que estão fora da roda possam integrar a *Ciranda*.

A *Ciranda-baile*, também denominada *Chiba*, tem na *Chiba-cateretê* a que faz a *abertura* da série; as *miudezas* são um conjunto de variadas danças com nomes e coreografias

diversos; *Cana-verde de mão*, *Cana-verde valsada*, *Caranguejo*, *Arara*, *Flor-do-mar*, *Canoa*, *Limão*, *Chapéu*, *Choradinha*, *Mariquita*, *Ciranda*, *Namorado*, *Zombador*. O **encerramento** é feito com a *Tonta*, também chamada *Barra-do-dia*.

De origem portuguesa e popular nos estados de São Paulo e Minas Gerais, a *Dança de São Gonçalo*, em louvor a São Gonçalo do Amarante, é organizada geralmente em pagamento de promessa ou voto de devoção.

Em frente ao altar com a imagem do santo, formam-se duas fileiras, podendo ser de mulheres, de homens ou de homens e mulheres, encabeçadas por dois violeiros - mestre e contramestre. A dança é dividida em partes ou jornadas. Os dançarinos se alternam cantando a uma só voz e fazendo movimentos para a esquerda e para a direita. No final, podem formar uma roda em que o promesseiro dança segurando a imagem do santo retirada do altar, ou, no caso de haver apenas uma imagem para vários promesseiros, o santo vai passando de mão em mão (IPHAN, MinC, 2022).

No estado do Espírito Santo, encontramos a *Dança do Tamanduá*, uma dança de conjunto com formação em círculo de homens e mulheres com um solista ao centro (Tamanduá) que realiza movimentos determinados pela letra da canção. A música, em forma de solo ou coro, permite improvisação nas ordens musicais cantadas pelo puxador (ou mandador).

Concebido em duas modalidades (a do interior e a do litoral), o *Fandango* é uma dança popular no estado de São Paulo. Na *modalidade do interior*, revela influência do tropeiro paulista. Nesta versão dançam apenas os homens em número par, trajando roupas comuns, chapéus, lenço ao pescoço, botas com *chilenas de duas rosetas sem os dentes*, que quando batidas no chão, funcionam como instrumento de percussão. O *Fandango do litoral* compreende uma série de danças de pares mistos, tais como: *Dão-dão*, *Dão-dãozinho*, *Graciana*, *Tiraninha*, *Rica Senhora*, *Pica-pau*, *Morro-seco*, *Chimarrita*, *Querumana*, *Enfiado*, *Manjericão*, dentre outras.

São também comuns na Região Sudeste as danças: *Caxambu*, no estado de Minas Gerais e do Rio de Janeiro (dança de terreiro); *Jongo*, no estado de Minas Gerais e de São Paulo (dança dos negros); *Mineiro-Pau*, no estado do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, além da *Quadrilha*, popular em todos os estados.

1.2.2.4 Região Sul

Na Região Sul, as danças mais populares, de acordo com cada estado, são:

Paraná: a *Dança das Fitas* (ou *Pau-de-fita*); *Curitibano*, *Quebra-Mana*; *Dança de São Gonçalo*; *Congada da Lapa*; *Fandango*

A *Dança das Fitas* ou *Pau-de-Fita*, como também é conhecida, é uma dança de pares de origem portuguesa, que ocorre ao redor de um mastro encimado por um conjunto de largas fitas multicoloridas. Formando dois grupos, os integrantes dançam e entrelaçam as fitas, criando um trançado em volta do mastro. À semelhança da quadrilha, são executadas peças musicais autônomas, desde que possuam cadenciamento que favoreça o andamento dos pares na execução do trançado. São frequentes conjuntos musicais compostos por violão, cavaquinho, pandeiro e acordeão (IPHAN, MinC, 2022). Já o *Fandango*, dança típica do litoral paranaense, está presente nos três estados da região Sul. Nela, os dançarinos formam uma roda para, em seguida, dançar um tipo de valsa. Depois, começam a bater palmas e sapatear.

Santa Catarina: a *Dança do Vilão*; a *Balainha* (ou *Arcos Floridos* ou *Jardineira*); *Boi-Bumba* (ou *Boi-de-Mamão* ou *Bumba-meu-Boi* ou *Boi-da-cara-preta*).

A *Balainha*, também conhecida como *Arcos Floridos* ou *Jardineira*, é uma dança de pares frequente em Santa Catarina mas também no Paraná. Nesta dança, cada participante sustenta pelas extremidades um arco florido⁷ e realiza movimentos (*balainhas*), que no final serão desmanchadas. Acontece de forma autônoma durante as festas Juninas e antecede a apresentação do *Pau-de-fita*, e a abertura da dramatização do *Boi-de-Mamão*. Composto de quadros rápidos entrecortados pelas canções de repentistas, o *Boi-de-Mamão* apresenta personagens característicos, como *Bernúncia* (uma espécie de crocodilo que come as crianças), e outros como *Maricota* (boneca de cerca de quatro metros), cabra, macaco, urubu, cavalinho e onça (IPHAN, MinC, 2022).

Rio Grande do Sul: *Vaneira* (passos moderados) | *Vaneirinha* (passos lentos) | *Vaneirão* (passos rápidos); *Milonga*; *Mazurca*; *Chimarita*; *Chula*; *Pezinho*; *Xote ou Chote*; *Bugio*; *Contrapasso*; *Marcha*; *Polca*; *Chamamé*; *Rancheira*; *Balaio*; *Caranguejo*; *Xote Carreirinha*; e *Xote das Duas Damas*.

A *Chimarrita*, dança tradicional portuguesa popular na ilha dos Açores, é uma dança marcada pelo sapateado e palmas dos casais em fila. A *Chula*, também de origem portuguesa, é uma dança de conjunto praticada somente por homens, em desafio. Cada dançarino coloca diante de si, sobre o chão, uma lança ao comprido, sobre a qual deve sapatear em ziguezague sem nela encostar os pés.

⁷ O uso do arco de flores acontece também no *çairé* (Amazonas).

1.2.2.5 Região Centro-Oeste

As danças típicas de cada estado da Região Centro-Oeste são:

Goiás: *Catira; Vilão; Tambor; Marimbondo.*

O *Vilão* é uma dança de conjunto cujos participantes se subdividem pela função: batedores, balizadores, músicos, regente e chefe do grupo. Os batedores, portando bastões de madeira e organizados em semicírculo, realizam batidas nos bastões do parceiro, ao ritmo da marcação do regente e da execução musical da banda. Há movimentos que compreendem giros de corpo, volteios dos bastões, troca de lugares, encerrando-se com uma seqüência de sete outros gestos rapidíssimos, chamados *cerradinhos*, que constam de batidas realizadas com os batedores agachados. Essa dança acontece em Goiás, mas também em Santa Catarina durante o carnaval (IPHAN, MinC, 2022).

Mato Grosso: *Siriri; Chorado; Congo (ou Congada); Cururu; Rasqueado; Boi à Serra; Dança de São Gonçalo.*

Siriri é uma dança de pares com formação em círculo ou fileira. Na *dança de roda* a coreografia básica consiste em movimentar-se em círculo, batendo-se as mãos espalmadas nas mãos dos dançarinos que estão à direita e à esquerda. Enquanto gira a roda, os dançarinos vão respondendo aos tocadores, que conduzem o canto. Na *dança em fila*, a coreografia básica é formada por duas fileiras dispostas frente a frente, damas de um lado e rapazes do outro (no caso da participação de ambos os sexos). O mesmo processo de bater as mãos espalmadas acontece. Geralmente a dupla que está em uma das pontas da fila, sai dançando por entre a fileira, sendo seguida pelos demais membros até que todos retornem aos lugares de origem (IPHAN, MinC, 2022).

O *Cururu* refere-se à uma atividade musical de caráter cerimonial executada por homens que cantam, dançam em roda e tocam *violas-de-cocho* e *ganzás* (reco-recos de taquara). Ocorre nas festas de Santos no Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (IPHAN, MinC, 2022).

O *Chorado*, dança tradicional de origem colonial, nasceu no município de Vila Bela de Santíssima Trindade, primeira capital do Mato Grosso. O nome desta dança faz referência ao triste choro dos escravos negros que pediam perdão aos senhores de engenho quando eram acusados de “atitudes transgressoras”. O ritmo é marcado pelas palmas dos participantes, batidas em mesas, bancos ou tambores.

O *Congo* ou *Congada* tem origem africana e é tradicional nas cidades de Vila Bela da Santíssima Trindade e Nossa Senhora do Livramento. A dança representa o conflito em dois reinados africanos após o rei de Congo negar um pedido de casamento. Os personagens principais são um rei, um príncipe e um secretário de guerra. O *Congo* é símbolo da devoção a São Benedito e representa a resistência dos negros.

Mato Grosso do Sul: *Engenho de Maromba; Sarandi; Chupim; Polca de Carão.*

Lembrando um valseado, o *Engenho de Maromba* é uma dança que simula os passos dados no engenho de cana. Nela, homens e mulheres se dispõem em fileiras e rodam em sentido contrário. Costuma ser executado no fim das festas, já que os versos cantados têm entonação mais triste.

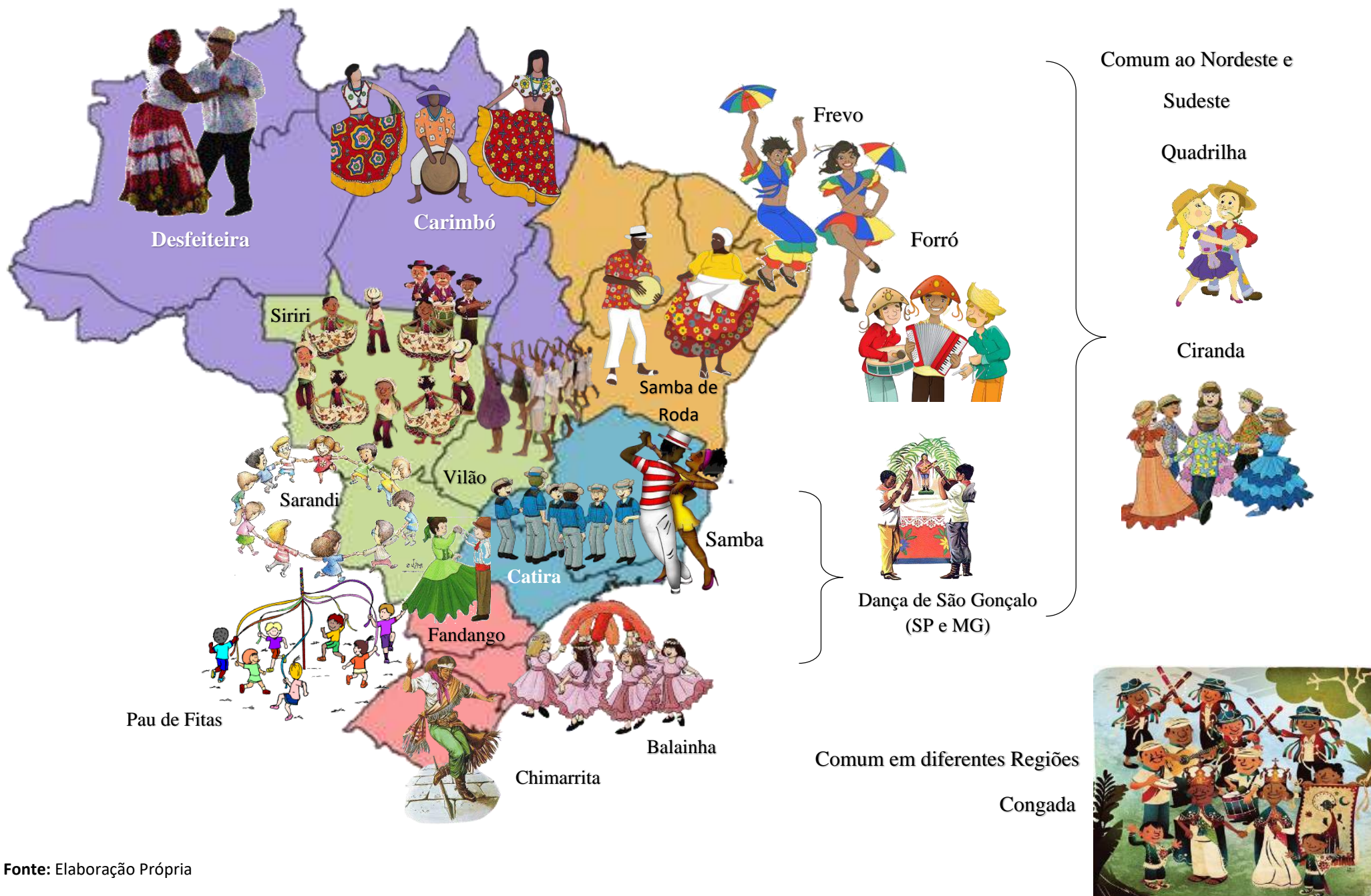
A *Sarandi* ou *Cirandinha* é uma dança em pares, com voltas e troca de duplas. A dança é finalizada depois que todos os versos são cantados pelos homens da roda.

1.2.2.6 Manifestações Culturais comuns em diferentes Regiões

Há algumas manifestações culturais que ocorrem simultaneamente em diferentes regiões brasileiras. Um exemplo é a *Congada*, que de acordo com IPHAN, MinC, 2022 é um Folgado, cujos primeiros registros datam de 1974 entre os escravos em Pernambuco. Esta manifestação reúne elementos temáticos ibéricos, sagrados e profanos:

Ocorre, com variações, por todo Brasil, nas festas religiosas ou profanas, na forma de cortejos, cujos participantes cantando e dançando homenageiam, em especial, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Por vezes ocorre a coroação do rei (ou rainha) Congo, envolvendo parte dramática, com embaixadas, evolução e lutas simbólicas de espada. Dessas, as mais conhecidas são as congadas de Ilhabela e São Sebastião. Na instrumentação destaca-se a percussão que estimula momentos de bailados e manobras vigorosas. A indumentária é, em geral, colorida incluindo fitas em profusão e capacetes enfeitados com espelinhos. Há congos de sainhas, com grande quantidade de caixas, com chapéus de fitas, manejos de bastões e espadas. Congadas da Lapa (Paraná), de cidades em Santa Catarina e de antigas regiões do ouro de Minas Gerais são algumas das mais conhecidas (IPHAN, MinC, 2022).

Figura 21: Danças e Cantares Regionais Brasileiros - Mapa



Fonte: Elaboração Própria

1.3 Angola

1.3.1 Mapeamento Territorial

A República de Angola é composta de dezoito províncias e cada uma delas possui certo grau de autonomia garantida pela Constituição. A cidade de Luanda, capital do país, forma a província de Luanda, sendo a menor em área e a maior em população entre as dezoito províncias. O país está organizado em 164 municípios, que dividem-se em partes menores chamadas de comunas. Somando um total de 518, as comunas podem ter uma ou mais cidades, vilas e aldeias em seu interior.

Figura 22: Angola: Províncias e Capitais



Fonte: República de Angola Consulado Geral em Paris

Localizado no Sul da África, Angola possui uma superfície territorial de 1.246.700 km². É banhado pelo oceano Atlântico (a extensão da Costa Atlântica é de 1.650 Km) e sua vegetação é formada por florestas tropicais, savanas e áreas desérticas.

Angola tem o Português como Língua Oficial para além de diversas línguas nacionais (dialetos), sendo as mais faladas: o *Kikongo*, *Kimbundo*, *Tchokwe*, *Umbundo*, *Mbunda*, *Kwanyama*, *Nhaneca*, *Fiote*, *Nganguela*, entre outras. A República de Angola se tornou independente em 1975 e seu regime atual de governo é a república presidencialista. A moeda oficial é o Kwanza.

1.3.2 Mapeamento das Danças e Cantares Tradicionais

1.3.2.1 Características Gerais das Danças e Rimos Angolanos

Comuns em cerimónias e acontecimentos marcantes como casamentos, agradecimentos, rituais de passagem, ou até mesmo a celebração da morte, a dança africana, de um modo geral, caracteriza-se por “movimentos tridimensionais”, ou seja, deslocamentos de diferentes partes do corpo, rebolado, marcações ritmadas dos pés e balançar dos braços. Coreograficamente, os integrantes organizam-se em círculos, fileiras ou semicírculos, valorizando a participação da comunidade durante a performance. O som que os acompanha, maioritariamente percussivos, indicam um canal de comunicação com os ancestrais. Os ritmos dançados são considerados como um elemento de passagem para o mundo espiritual.

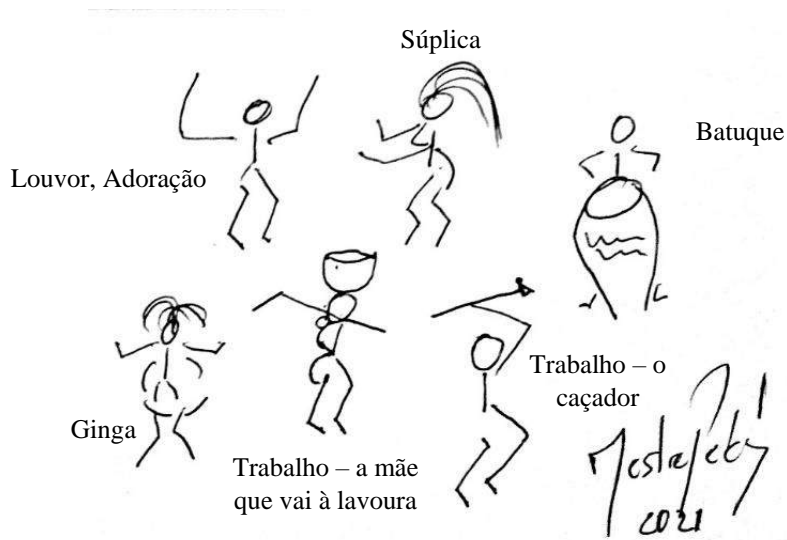
Nascido em Angola, Mestre Petchu, investigador, bailarino, coreógrafo, percussionista e fundador do Ballet Tradicional Kilandukilu em Luanda (1983), observou que os ritmos que identificam Angola provém de várias etnias, sendo o *Semba*, na vertente tradicional e popular urbana, o mais significativo. Em entrevista concedida em 19 de setembro de 2021 (Lisboa, Portugal) Mestre Petchu explicou que para chegar ao *Semba* precisamos falar do *Kaduke*:

O *Kaduke* é uma dança muito mais antiga; até acredito que esta é a dança da umbigada, que é como a raiz quadrada do *Semba*... Ou seja: *Kaduke*, *Masemba* (umbigadas), e *Semba* (umbigada). Então, aqui entre o *Kaduke* e o *Masemba*, existe essa ligação, essa ponta com o *Samba*, porque *Samba* significa reza (...) a África e a Angola possuem as histórias orais e elas falam sobre isso... sobre o porquê que o samba é o samba... Porque o colonizador dizia que eles “iam rezar no samba” e não expressavam “na *kusamba*”... porque é a *kusamba* que significa reza (...) o samba, para além de ser reza, também era dança, porque ela é umbigada... o samba tem aquela história que fala da dança da umbigada dos africanos... nós pertencíamos todos ao reino do Congo, e essa umbigada sai da Ambaca, província do Cuanza Norte (Angola)” (Mestre Petchu, 2021)

As figuras gestuais presentes nas danças angolanas, segundo Mestre Petchu, são: o movimento de *adoração* (louvor a Deus | *Céu* – braços levantados); o gesto que indica *súplica* (eu quero e/ou eu preciso – braços e mãos apontando para baixo – *Terra*); o

batuque (movimento de tocar percussão), o gesto de *trabalho* (referência ao caçador e à mãe que vai a lavoura) e a *ginga* (o movimento da cintura) – Figura 21.

Figura 23: Gestualidade – Movimentos básicos encontrados nas Danças Angolanas



Fonte: Desenhos de Mestre Petchu cedido durante entrevista (19 de setembro de 2021)

1.3.2.1 Catalogação por Províncias

A seguir, apresentámos as danças tradicionais de Angola separadas por províncias. As principais fontes de consulta foram a Agência Angolana Press, Jornal de Angola e os Jornais Provinciais que destacavam em suas matérias, a importância das manifestações culturais locais para a preservação da cultura nacional.

BENGO



Na região do Bengo, a dança mais tradicional é a *Kabetula* – uma dança carnavalesca exibida em saracoteios rápidos seguidos de saltos acrobáticos. Os bailarinos se apresentam vestidos de camisolas, em geral brancas, ou com o tronco nu de duas Pontas (saia feita com lenços de cabeça em estilo retangular fixada por uma Ponta, cinta vermelha ou preta), com um laço amarrado na cabeça e outro no pulso e com um apito que marca a cadência rítmica do comandante.



BENGUELA

A província de Benguela tem uma variedade de danças folclóricas locais, dentre as quais destacamos *olundongo*, *onyaco*, *ocipwete* e *ukongo*.



BIÉ

Sawoia Oludongo, *Tchianda*, *Omenda*, *Otchingaje*, *Okatita* e *Merengue* são algumas danças ainda praticadas no Bié.



CABINDA

Um grupo de investigadores da Direção Provincial da Cultura⁸ (Jornal de Cabinda, 2017) identificou dez tipos de danças típicas da província, algumas com risco de caírem em desuso. São elas: *Mayeye*, *Matchiatchia*, *Matáfala*, *Dibondo*, *Nsenguele*, *Lélica*, *Maringa*, *Merengue*, *Nzoca* e *Nyoyo*.



KUANDO-KUBANGO

A única referência encontrada refere-se à *Dança do Soba* (INSUTEC, 2017) apresentada na Abertura da III Feira da Gastronomia (Luanda, Angola).

⁸ [Jornal de Cabinda](#) (21 de setembro de 2017)



KWANZA-NORTE

Rica em ritmos e danças tradicionais, nesta província destam-se, dentre outras, os estilos: *Dilongho, Kabokele, Ndongela, Dingwela, Disanda, Cidralia, Manhara e Cazucuta* (Agência Angolana Press, 2021)⁹.



KWANZA-SUL

No Kwanza-Sul, as danças *kimbwelela, katâmbi, kangondó e tchingândji* constituem o património mais conhecido.



CUNENE

Efundula, ondjando e ehama são as principais danças da região e as que mais têm chamado a atenção da direcção provincial, devido à sua riqueza étnica e cultural e por fazerem parte das tradições e rituais do Cunene (Jornal de Angola, 2016)¹⁰



HUAMBO

A cidade de Huambo, capital da província do mesmo nome e a segunda maior cidade de Angola, foi fundada em 21 de agosto de 1912 pelo Alto-comissário, General Norton de Matos. A maioria da população desta província pertence à etnia *Ovimbundu*. Apreciadores da música acompanhada de dança, o povo ovimbundu manifesta sua dança de acordo às circunstâncias dos rituais.

⁹ Agência Angolana Press (2021). *Dança Tradicional de Cabinda*. Reptagem de F. Miúdo Disponível em <https://dev.angop.ao/noticias/lazer-cultura/cuanza-norte-defendida-preservacao-das-dancas-tradicionais/> [consultado em outubro de 2022].

¹⁰ Jornal de Angola (2016) Criadores em defesa da dança tradicional. Disponível em <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=356044> [consultado em outubro de 2022]

O dançarino, que pode ser homem ou mulher, ocupa lugar de referência na sociedade. Ele/ela dançam em público durante as festas tradicionais: entronização, iniciação a puberdade, morte de um Rei, dentre outras manifestações culturais. Dentre as danças tradicionais, podemos destacar:

- a) *Olundongo* (dança dos mais velhos): esta dança acontece durante o dia. Os integrantes usam panos amarrados nos cintos e o instrumento que os acompanha é o batoque. É normalmente apresentada na entronização, em óbitos e durante a despedida do luto das dançarinas, caçadores, circuncisores e soberanos.
- b) *Onyaca* – normalmente é realizada por mulheres durante a despedida de luto de quem em vida utilizava esta mesma dança.
- c) *Okatita* – realizada por ambos os sexos em momentos de diversão.

HUÍLA



Ritual na tradição Nyaneka Humbi, a *Dança Onkhili* é frequentemente realizada em cerimónias de recepção com a presença masculina e feminina. O som que a acompanha provém de instrumentos percussivos produzidos localmente e pelo batoque. Nesta dança, a mulher mostra potência física, projetando seu corpo contra o corpo masculino, revelando a sua força e valentia.

LUANDA



Kimuala é uma dança de recreação espírita, dedicada ao *Espírito Dinyanga* (caçador/ *Kimbundu*). Nasceu a partir dos *Musseques* (favelas), *Kamaka*, *Kapari* e *Mulenvu*. Esta dança é apresentada em dias de óbito. Nas regiões de Viana e Ilha do Cabo o mesmo tipo de dança é denominado *Mabalakata*. O seu estilo rítmico deu lugar ao tipo de *dança semba* no Carnaval Luandense (Ferreira; António de Roldão citado por A. Kandimba, 2012)¹¹

¹¹ Ferreira R. Carnaval a maior festa do povo Angolano citado por Kandimba A. (2012) *Kimuala; A dança do caçador*. Disponível em <http://kandimbafilms.blogspot.com/2012/11/kimuala-danca-do-cacador.html> (consultado em outubro de 2022)

LUNDA-NORTE



LUNDA-SUL



MOXICO



POVOS TCHOKWÉ¹²

As danças *Txianda*, *Macopo* e *Candoa* são tradicionais dos povos Tchokwé, sendo a mais conhecida a *Tchianda*. Esta dança foi criada pelas mulheres (assim como a dança do *tchela* e do *ulengo* – danças comemorativas e recreativas) para celebrar a maturidade do filho que passa da adolescência para a fase adulta. Durante a apresentação da *Tchianda*,

¹² **Povo do Nordeste de Angola (províncias de Lunda Norte, Lunda Sul e Moxico)**, do Noroeste da Zâmbia e do Sudoeste da República Democrática do Congo (Katanga, Kasai, alto Kwango), estimado em 1 000 000 de indivíduos. O nome Tshokwe apresenta algumas variantes (Chócue, Chokwe, Tchokwe, Batshioko) e, entre os portugueses, ficaram conhecidos por Quiocos. De origem Banto, a etnia Tshokwe, matrilinear, patrilocal e falante do idioma utshokwe, estava sob a autoridade política, legal e religiosa de um chefe tribal, o mwanangana, que reinava com o apoio dos seus antepassados aos quais prestava culto. Os Tshokwe viviam na Serra de Muzamba, a norte de Angola, quando foram invadidos, no final do século XV, pelos Lunda. A partir de 1830, conseguiram libertar-se do poderio dos invasores e empreenderam uma enorme expansão com o apoio de armas e de tráfico, essencialmente, de marfim, escravos e cera. A expansão dos Tshokwe atingiu o seu auge social e cultural durante os séculos XVIII e XIX, chegando a apoderar-se da capital dos Lunda, em 1887. Posteriormente, enfraquecidos pelas doenças e submetidos ao domínio dos portugueses e dos belgas, os Tshokwe procuraram salvaguardar a sua autonomia, migrando para leste e tornando-se semi-nómadas. Dos principais cultos e cerimónias culturais destacam-se *mahamba* (culto aos espíritos tutelares - espíritos ancestrais ou da natureza), *ukule* (ritual de iniciação feminina - realiza-se aquando da primeira menstruação -“ukule”- da adolescente) e *mucanda* (ritual de iniciação masculina durante o qual as crianças são circuncidadas) (Porto Editora – **Tshokwe na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora.** Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$tshokwe](https://www.infopedia.pt/$tshokwe) [consultado em outubro de 2022]).

os bailarinos usam na cintura a *mafunha mwia* (panos enrolados) e *mazombo*, facilitando o desenvolvimento de formas corporais provocantes e os movimentos circulares.

As danças tradicionais *Macopo*, *Mitingui* e o *Tchombe*, encontradas na província de Moxico, estão em vias de desaparecimento.

MALANJE



As danças típicas da província de Malanje são a *Massembe* e a *N'buenzena*. Elas são apresentadas ao som de instrumentos como *marimba de Kalandula*, *Kuissange*, *Hungo* e *Tambores* conhecidos como *Batuques*.

NAMIBE



Na província de Namibe, utilizam-se os instrumentos musicais chamados *Quissanje* (um lamelofone, disponível também em modelos artesanais) e o *Ndungu* (bataque).

A função e uso do *Ndungu* estão diretamente associadas à vida quotidiana da comunidade. Este instrumento é utilizado em cerimónias rituais religiosas e sociais, assim como no decorrer de atividades lúdicas.

Podendo estar associado a outros instrumentos ou não, o *Ndungu* confere e atualiza o poder político do chefe tradicional (*Soba*). Nos julgamentos, o tambor serve de recurso para alcançar a assistência. A um toque determinado são repostos o silêncio e a ordem.

UÍGE



Entre os povos da etnia *bazombo*, na região do Uíge, existe a *dança dramática* que acompanha os rituais funerários de caçadores, incluindo cenas de caça, com armas, crânios e chifres de animais.

ZAIRE



O nome “Zaire” (oriundo da palavra quicongo *nzere ou nzadi*), significa "o rio que traga todos os rios" e faz referência ao rio Congo.

A formação da província do Zaire confunde-se com a história de um dos mais poderosos estados pré-coloniais da África, o Reino do Congo, que dominava todo o curso inferior da bacia do Congo.

Habitada inicialmente por *pigmeus*, a demografia mudou durante a migração *banta* para o sul. O subgrupo *banto*, os *congos*, estabeleceram-se no vale do baixo rio Congo em meados do século XIII. Organizando-se politicamente a partir do século XIV, formam o poderoso reino do Congo, constituído pela junção dos reinos *Ampemba Cassi* e *Bambata*. Politicamente forte, o reino do Congo conquistou o reino rival de *Muene Cabunga*. A cidade mudou de nome passando a se chamar *Mabanza Congo* para onde o rei Congo se mudou.

Atualmente, a cidade e município de *Mabanza Congo* é a capital do Zaire. A interação entre os povos que atravessavam a região do rio Congo fez da província do Zaire o berço da cultura angolana.

Figura 24: Danças e Ritmos Angolanos - Mapa



Fonte: Elaboração Própria

1.4. Moçambique

1.4.1 Mapeamento Territorial

A República de Moçambique, ou Moçambique, localiza-se no sudeste do continente africano. A maior cidade do país, Maputo, é também a sua capital. A língua oficial é o português. Entre as línguas nativas mais comuns estão o *macua*, o *tsonga*, *ndau*, *chuabo* e o *sená*. A população do país é composta em uma maioria por povos *bantus*.

Possui uma área territorial de 801 537 quilómetros quadrados, sendo o 34º maior país do mundo. Moçambique está dividido em 11 províncias. As províncias dividem-se em 154 distritos, que subdividem-se em 419 postos administrativos, e estes por sua vez, dividem-se em 1052 localidades (o nível mais baixo da administração local do Estado). No país foram criados até o momento 53 municípios (33 em 1997; 10 em 2009; e 10 em 2013).

Figura 25: Mapa Territorial de Moçambique



- 1.Niassa** (capital: Lichinga);
- 2.Cabo Delgado** (capital: Pemba);
- 3.Nampula** (capital: Nampula);
- 4.Tete** (capital: Tete);
- 5.Zambézia** (capital: Quelimane);
- 6.Manica** (capital: Chimoio);
- 7.Sofala** (capital: Beira);
- 8.Gaza** (capital: Xai-Xai);
- 9.Inhambane** (capital: Inhambane);
- 10.Cidade de Maputo** (capital: Maputo);
- 11.Maputo** (capital: Matola).

Fonte: Karte: NordNordWest, Lizenz: Creative Commons by-sa-3.0 de, CC BY-SA 3.0 de, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=74344216>

1.4.2 Mapeamento das Danças e Cantares Tradicionais

Importante manifestação cultural, a música em Moçambique está presente em cerimónias religiosas e tradicionais. Os instrumentos musicais, geralmente desenvolvidos de forma artesanal, incluem tambores, a exemplo do *lupembe*, concebido com madeira e pele de animal; instrumentos de sopro, desenvolvidos com chifres de animais ou madeira; e a *marimba*, instrumento popular entre os *chopes* (povo do sul de Moçambique), famosos pela habilidade musical e coreográfica. A música tradicional tem característica *bantu* e influência *árabe*.

As danças tradicionais moçambicanas são geralmente complexas e comuns em todo o país. Geralmente ritualísticas, as danças tribais estão associadas a festividades, cerimónias, luta e comemorações. Os *chopes* utilizam peles de animais para atuarem em batalhas. O maior grupo étnico de Moçambique, os *macuas* (povo originário de Moçambique e da região de Mtwara, na Tanzânia), dançam sobre palafitas ao redor da aldeia por horas, vestindo roupas e máscaras coloridas. No norte do país, grupos femininos dançam o *tufo*, dança tradicional apresentada em comemoração aos feriados islâmicos.

Historicamente, o *tufo* era interpretado por ambos os sexos. Hoje em dia, entretanto, a presença masculina é incomum, acontecendo apenas em raras ocasiões. Os grupos de dança, compostos por quinze a vinte mulheres, são acompanhadas por pandeiretas planas que podem ser tocadas por homens ou mulheres (geralmente quatro). Embora haja uma cantora principal, todas as integrantes do grupo cantam e dançam. Originalmente, a dança era executada com os integrantes ajoelhados, movendo ritmicamente a parte superior dos seus corpos. Nas performances mais recentes, no entanto, as dançarinas podem se levantar e se movimentar de forma integral.

As músicas, transmitidas oralmente, estão na *língua macua*, mas também podem aparecer versões em árabe ou em português. Os dançarinos trajam lenços e capulanas correspondentes (tecido estampado colorido). Cada dança requer uma nova capulana para ser usada.

Os dados recolhidos para a composição deste mapeamento foram retirados de sites oficiais das Províncias, Jornais de Moçambique e Arquivos Históricos (exposições e informativos).

NIASSA



O *Nganda* é uma dança tradicional do litoral do Lago Niassa. Geralmente é interpretada após as colheitas em agradecimento à produção obtida e manifestada em comemoração às vitórias em batalhas. Durante a luta de Libertação Nacional, o *Nganda* se expandiu em áreas libertadas, sendo utilizada como símbolo de mobilização popular e de esclarecimento político devido ao conteúdo revolucionário das canções. Atualmente sua prática constitui-se como elemento cultural de unidade nacional, de luta anti-imperialista e internacionalista desenvolvida pelo povo moçambicano.

Historicamente o *Nganda* surgiu na época dos combates em captura dos escravos que seriam vendidos para o estrangeiro a partir da costa moçambicana. Mais tarde, a dança se desenvolveu em competições inter-regionais e tribais. Era executada exclusivamente pelos *Nyanja*, da província de Niassa.

A aura que rege esta dança é rodeada de crenças. Cada grupo praticante do *Nganda* possui um *conselheiro* (geralmente idosos) com “poderes mágicos”, responsáveis por distribuir aos integrantes um *amuleto* (planta *Utimbafuti*) com “poderes especiais”. As canções refletem problemas de ordem social e o respeito competitivo dos grupos praticantes do *Nganda*.

Os instrumentos que acompanham a dança são os *tambores* (sendo um maior e outros dois menores, tocados com varetas de pau fino) e instrumentos de sopro (concebidos com cabaças, com uma membrana no tubo em que se coloca a boca – *Lipenga*, com som agudo; e *Chigubo*, com som mais grave do solista). Vestidos com uma indumentária branca, os dançarinos formam filas e movimentam-se em passos sincronizados para direções distintas, ao mesmo tempo que tocam os *Lipenga* e o *Chigubo*.

CABO DELGADO



A *Dança de Mapiku*, originária da comunidade *Makonde*, é a mais conhecida e divulgada na província de Cabo Delgado. Esta dança é praticada em ritos de iniciação. Cumpre ainda a função fúnebre, em caso de morte de um membro do grupo ou da comunidade. Também é praticada em cerimónias de posse de chefes clânico-linhageiros.

Mapiku possui um elemento central que é o *Lipiku*, bailarino principal que apresenta-se envolto em panos e mascarado.

A máscara pode representar figuras de animas ou figura humana, neste caso simbolizando o espírito de pessoa morta a ser invocado. O corpo do dançarino é coberto por guizos da cintura para cima.

NAMPULA



Nampula é uma das províncias moçambicanas com mais danças culturais tradicionais. Atualmente, estão inscritas na Associação Provincial dos Grupos Culturais mais de 1.600 grupos de diversas demonstrações (DW Notícias| Nampula, Lutxeque Sitoi, 2017)¹³.

N'sope (ou *Nzoope*), executada maioritariamente por mulheres, é uma dança tradicional de salto à corda. O período exato de seu aparecimento é desconhecido, mas acredita-se que seja de origem árabe e tenha chegado à Moçambique através dos mercadores.

Nesta dança, a corda e o apito são os principais instrumentos utilizados. Realizada sobre uma esteira, a dança consiste em saltar a corda de formas distintas, cantando e tocando apitos. As mulheres vestem-se de capulanas, com colares, pulseiras e objetos de adorno de origem árabe e se pintam com o *Mussiro*¹⁴. Duas participantes seguram a corda enquanto as outras dançam e os homens tocam batuques. Em certos casos, quando há a participação das crianças, elas limitam-se a tocar apitos. As canções, divertidas e alegres, retratam o quotidiano social.

¹³ DW Notícias| Nampula, Lutxeque Sitoi (2017) *Contra o desaparecimento da dança tradicional N'sope* <https://www.dw.com/pt-002/contra-o-desaparecimento-da-dan%C3%A7a-tradicional-nsope/a-39632414> . (consultado em outubro de 2022)

¹⁴ O *Mussiro* ou *N'ssiro*, em língua *emakhuwa* é um creme tradicional extraído do caule da planta homónima.



TETE

Na província de Tete, as danças tradicionais *Nhau* e *Kadaba*, retratam súplicas aos espíritos de ex-guerrilheiros tradicionais. Igualmente importantes, as danças *Mafuwe*, *Nhanga*, *Tchintali*, *Tchiwere*, *N' handa*, *N'goma* e *N'cansuere*, são realizadas em cerimónias, pedidos de acontecimentos (chuvas) ao espíritos, dentre outras situações do quotidiano.

Certificada pela Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura – UNESCO (2005), a *Dança Nhau* exige agilidade do dançarino. Dança tabu de ritos de iniciação, para interpretá-la o dançarino usa roupas tradicionais e uma máscara de madeira (Governo da Província de Tete, 2017)¹⁵

ZAMBÉZIA



Na Província de Zambézia, a música e a dança são expressões com profunda relação entre a população, as práticas religiosas e sociais quotidianas. Geralmente feito a mão, os instrumentos musicais incluem tambores concebidos com madeira e pele de animal. As danças, de carácter ritualístico, diferem de acordo com a tribo. São exemplos de danças¹⁶:

- *Dança das Cobras (Enowa N'niketxe)* – legado do povo de Namarroi e transmitido de geração em geração, esta dança é constituída por um conjunto formado por integrantes masculinos e femininos que realizam movimentos em forma de “cobra” (pescoço e mãos). Durante a dança exibem cobras enroladas nos pescoços e braços. Ritualística, a dança exige que os dançarinos abstenham-se do sexo desde uma semana antes da performance. As cobras escolhidas nas matas devem ser *mambas* (serpentes africanas do gênero *Dendroaspis*, família *Elapidae*), finas e verdes

¹⁵ Governo da Província de Tete (2017), Danças Tradicionais. Disponível em <https://www.tete.gov.mz/por/A-Propvincia/Cultura-e-Tradicao/Dancas-Tradicionais> [consultado em outubro de 2022]

¹⁶ Visit Zambézia (2022) Tradição e Religião. Disponível em <https://www.visitzambezia.com/zambesia/tradico-es-e-religio-es.html> [consultado em outubro de 2022].

(venenosas). Elas são alimentadas com ovo e farinha. Para que possam ser utilizadas durante as performances são hipnotizadas.

- *Dança Niketxe* – manifestação cultural associada às cerimónias fúnebres. Tem como características a mímica, a teatralidade e o uso de máscara. Sua denominação tem origem no som produzido pelos chocalhos usados pelos dançarinos nas pernas durante a atuação.

MANICA



De acordo com o Instituto de Investigação Sócio-Cultural da Delegação Provincial de Manica (2022)¹⁷, entre as danças originárias desta Província destacam-se:

Nquetequete (Búzua, Distrito de Tambara): esta dança é praticada em preces de chuva, cerimónias como casamentos, nascimentos e recepção de dirigentes. A dança é realizada por homens e mulheres que vestem trajes específicos. Os homens usam folhas de palmeiras e as mulheres se vestem normalmente.

Os instrumentos usados são *almofariz* (banda), *pilão* (musi), peneira (chisero), cestinho *de bambu* (nsengua) e *milho* (chimanga). Para além destes instrumentos usam-se também batuques (ngoma), chocalho (hosho/nkhosho) e *chocalhos do pé* (tsuawo).

Mapadza (Macossa): o nome desta dança, *Mapadza*, significa enxada. É praticada em agradecimento aos fabricantes de bebidas, afirmando que os produtos foram cultivados com o uso da enxada, com grande esforço. Também é interpretada em momentos alegres, como em cerimónias de casamento ou regresso de grandes jornadas de trabalho. Nesta dança participam homens e mulheres.

Chopo (Distrito de Machaze): praticada pela comunidade falante da língua *Ci-ndau*, significa *alegria*. Costuma ser praticada durante a colheita, para festejar a fartura e também em cerimónias de recepção à dirigentes. Os instrumentos utilizados são *batuques*, *chocalhos* e *apitos* para complementar as canções. Os dançarinos trajam-se com palha de palmeira.

Maturi (Macate): dança praticada pelos falantes da língua *Ci-tewe*. O *maturié* (plural de turi que significa almofariz) retrata os trabalhos domésticos da mulher (pillar o milho ou outro

¹⁷ Instituto de Investigação Sócio-Cultural da Delegação Provincial de Manica (2022). *Danças Tradicionais*. Disponível em <https://ptdocz.com/doc/914110/dan%C3%A7as-tradicionais> [consultado em outubro de 2022]

cereal no almofariz). É executada em datas comemorativas como nascimento, casamento e preces de chuva.

Marula: originária do grupo étnico Shangana (sul da Província, no Distrito de Machaz) etimologicamente significa *descanso*. Geralmente é interpretada em cerimónias festivas e alegres. O número de participantes é ilimitado.

Matewe: originária da etnia Tewe, dos falantes de Ci-tewe, esta dança surgiu dos curandeiros que tratavam pessoas com espíritos da região, sendo portanto, uma *dança de espíritos*. Costuma ser executada após a colheita por adultos de ambos os sexos.

Chidzimba: pertencente ao grupo étnico *Manyca*, esta dança é executada por idosos de ambos os sexos. Apresentada em período de caça, o ritual consiste em preparar o *dhoru de mapira* (bebida tradicional fermentada). Mata-se um cabrito para que as mulheres possam cozinhar diversos tipos de presunto e caril, acompanhado com massa de farinha de milho ou mapira. A comida é servida de acordo com o sexo e a idade. No final da tarde a cerimónia tem início com dança e música. Os instrumentos utilizados são os batuques (três), chocalhos de latão e cabaças.

Manjozi: esta dança é executada quando alguém é supostamente possuído por espíritos maus, sendo necessário retirá-los. Para que o espírito mau saia da pessoa possuída, é necessário que participantes de ambos os sexos cantem e dançam. A presença de crianças não é permitida neste ritual.

Makwaia: esta dança é originária da comunidade *madanda-ndaude* (Sussundenga sede e Dombe). É praticada por homens idosos durante o culto aos antepassados, momentos alegres, em agradecimento a boa caçada.

Mangoni: natural do grupo étnico falante do *Ci-bálke*, entomologicamente retrata um espírito apaixonado sem abrigo que encarna em qualquer pessoa, mas não faz mal a ninguém. Esta dança surgiu na era do *Makombe* devido a guerra. As canções falam das exigências do espírito. Os dançarinos vestem *mityindo* de pele de animais ou de pano vermelho; três fitas postas nos ombros e na cintura; e chapéu feito de penas de avestruz.

Chinguio: oriunda de *ndau*, esta dança é praticada por homens idosos em momentos de alegria. As canções fazem referência à vida socioeconómica e cultural do sul da Província de Manica, nomeadamente *Dombe*, *Sussundenga*, *Goigoi* e *Mossuriz*.

Nyakapine (Posto Administrativo de Búzua, Tambara): esta dança e canções são uma crítica aos preguiçosos. Dança-se em roda, com movimentos eróticos, acompanhados do ritmo de batuques.

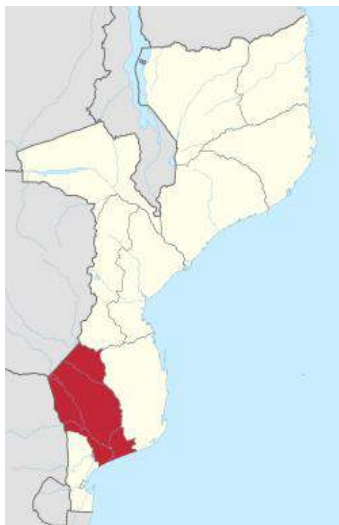
Njole (vila Guro): esta dança é praticada em momentos de alegria, recepção de jovens do sexo feminino saindo de um ritual de iniciação, e em ocasiões fúnebres. Neste caso, e com o objetivo de confortar a família enlutada, a dança ocorre em frente da casa da pessoa morta e, após o funeral os dançarinos regressam à casa dando continuidade à performance até finalizar o luto. É realizada por adultos de ambos os sexos.

SOFALA



Na província de Sofala é praticada a tradicional *Mandhique*, uma dança espiritual praticada na confirmação dos novos curandeiros depois de um determinado período de formação. Os dançarinos, vestidos com trajes e instrumentos de curandeiro, entram em transe durante a performance.

GAZA



As danças da Província de Gaza podem manifestar *alegria* (quando associadas ao sucesso das colheitas ou votos de felicidade aos noivos); *luta* (em referência ao antigo Império de Gaza e resistência imposta à penetração militar portuguesa); ou *trabalho* (minas da África do Sul).

Entre as danças executadas por mulheres destacam-se: *Massessa*, *Chingomana* e *Muthimba*. As danças desempenhadas pelos homens, tinham como objetivo expressar a força e as conquistas dos guerreiros, assim como a posição de dominação masculina. Destacam-se as danças: *Chilembe*, *Makway*, *Makwayela*, *Ndlama* e *Ngalanga* (Gabinete Central de Organização – Setor de Documentação, 1978)¹⁸

¹⁸ Gabinete Central de Organização Sector de Documentação (1978). Festival Nacional de Dança Popular. Disponível em http://fcsch.unl.pt/mozdata/files/original/6/3386/MOZ_232.1.pdf [consultado em outubro de 2022]

INHAMBANE



Na província de Inhambane destaca-se a dança das timbilas denominada *Msafo*, dança orquestral acompanhada de canto, que envolve música, teatro e manifestações culturais do povo que habita a região dos Chopos. Tradicionalmente executada pelos guerreiros chopos, *Msafo*, de acordo com a tradição oral, refere-se à ações militares e sua preparação (Gabinete Central de Organização – Setor de Documentação, 1978);

Outra dança também natural desta província é *Zore*. Símbolo de fertilidade, o *Zore* era antigamente executado pelos *Bitongas* após as colheitas agrícolas em noites de lua cheia. Normalmente era interpretada por mulheres que movimentavam as ancas, as nádegas, a barriga e as pernas, enquanto os homens tocavam os tambores. Coreograficamente organizavam-se em semicírculo, com tocadores a frente. Duas dançarinas entram no meio do semicírculo e disputam a primazia de continuar a dançar com outras. O ritmo é marcado por cinco tambores que são tocados por três homens: o *Giklulu* (um tambor grande), os *Kirissi* (dois tambores médios), e mais dois tambores pequenos. Recentemente esta dança passou a ser acompanhada de *Xakala* (instrumento concebido com latas de zinco). Enquanto dançam, as mulheres tocam apitos e chocalhos (*nzela*) desenvolvidos artesanalmente. As canções, de carácter social (crítica), apoiam a luta do povo moçambicano.

É também natural desta Província o *Ngalanga* (região de Zavala). De acordo com o Gabinete Central de Organização – Setor de Documentação (1978), esta dança, tradicionalmente, “revelava um carácter acentuadamente social, constituindo um fator de relevo para a manutenção da unidade tribal e para a afirmação da comum lealdade dos seus membros ao respetivo chefe” (p.24). os instrumentos utilizados são três tambores: *Mutchinga* (parece um pilão cuja entrada foi coberta com uma pele); *Chikluelu* (um tambor maior coberto no topo por uma pele); e *Chindroma* (tambor pequeno com 30 cm de altura e um palmo de largura). Também são utilizados o *Mbila* (instrumento musical de percussão, do tipo xilofone, tradicional dos chopos de Moçambique) e o *Shodi*.

CIDADE DE MAPUTO e MAPUTO



Praticada nas províncias de Gaza e Maputo, *Xigubo* é uma dança tradicional moçambicana que representa a resistência colonial do país, sobretudo na região sul. Coreograficamente é formada por fileiras (uma ou duas) de um determinado número de integrantes do sexo masculino, trajando saiotos confeccionados com peles de animais, e devidamente adornados com objetos de fibras, peles nos braços e pernas, além de colares de sementes. Carregam durante a performance o *xithango* ou *azagaia* (instrumento de defesa). Nas extremidades das fileiras (masculinas), duas integrantes do sexo feminino confrontam-se, exercendo um papel dissociado (estética de contraponto) na dança.

A *Marrabenta*, ritmo urbano miscigenado (mistura dos ritmos *Magika*, *Xingombela* e *Zukuta*), tem sua origem na região sul de Moçambique - Maputo, Gaza e Inhambane. O nome desta dança provém de *rebenta* e está associada ao “dançar em excesso”. De acordo com Laranjeira (2010)¹⁹, a dança Marrabenta surgiu na Malafaia, bairro suburbano do distrito de Lourenço Marques (Maputo), no final dos anos 30, tendo se popularizado na década de 50, com conjuntos como Djambu, Hulla-Hoope Harmonia.

(...) a marrabenta resiste. E resiste na medida em que a sua peculiaridade gestual consegue sobreviver às irreverências que sobre ela cometem os próprios naturais; os próprios filhos da cultura tradicional de que a marrabenta faz parte como um dos traços do Folclore de Moçambique, aspeto etnoartístico, portanto, de um povo. Movimentando os pés para os lados, fazendo-os deslizar no chão sem os levantar, ora para a esquerda, ora para a direita, e descrevendo círculos à volta do par que executa os mesmos passos ou outros, mas dentro do mesmo ritmo, estabelece-se uma espécie de diálogo mímico de grande sentido estético. Curiosamente a marrabenta é uma dança que se pode executar a solo; a par (sexos opostos ou não) porém – e sempre – frente a frente ou, quando muito, ladeando-se. Nota importante é que os movimentos da bacia são rigorosamente feitos no sentido de frente para

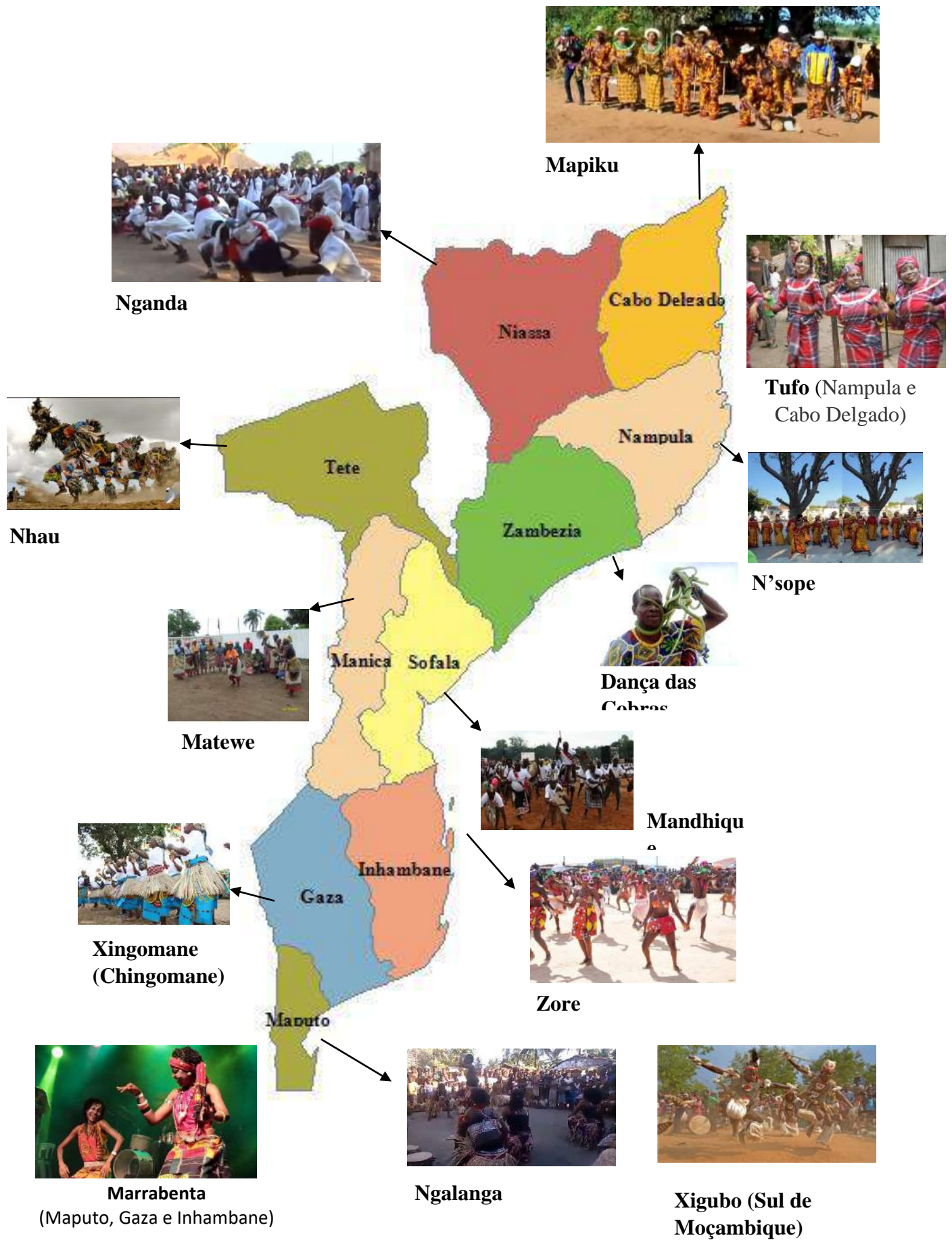
¹⁹ Laranjeira, R. G. (2010). *Marrabenta: evolução e estilização 1950-2002*. BUALA. Disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002> [consultado em outubro de 2022].

trás e detrás para a frente, num jogo da região glútea em que o busto não intervém, simplesmente trabalham as mãos ora na cabeça, ora braços abertos, ora uma das mãos na nuca e a outra apoiando-se levemente na cintura, etc. (Craveirinha, 1974 p. 3-5)²⁰

Ngalanga, dança típica da província de Maputo, é mais frequente nos distritos de *Magude* e *Marracuene*. Sua origem remonta a época das guerras constantes travadas entre *Chopes* e *Ngunis*. É praticada apenas pelo sexo masculino em celebração ao regresso dos guerreiros após a batalha em que foram vitoriosos. Apesar do tradicional caráter social, devido a colonização portuguesa e a consequente modificação da sociedade, esta dança passou a ter uma função diferente, continuando a ter, entretanto, um significado de guerra e combate.

²⁰ Craveirinha, J. (1974) *A Marrabenta* – Folclore (arquivo histórico de Moçambique o cota PP 5.79, abril/maio/junho de 1974). Disponível em http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3178/MOZ_289.1.pdf [consultado em outubro de 2022].

Figura 26: Danças e Ritmos Moçambicanos - Mapa



Fonte: Elaboração Própria



Danças e Cantares Tradicionais

Portugal	Rurais
	Urbanas
	Litorâneas

Angola Moçambique Brasil	Tribais
	Rurais
	Urbanas
	Litorâneas

INTENCIONALIDADES - TEMAS

Romance | Conquista

Lazer | Jogos e Brincadeiras

Convívio

Incentivo no Trabalho

Religiosidade

Vigor Físico

Resistência

Luta | Sobrevivência

Crítica Social

Rituais de Iniciação

Cerimónias Fúnebres

Festividades e Cerimónias Alegres

Rituais de Passagem

Conselhos Matrimoniais

Recepção a Soberanos

Portugal



- Romance | Conquista
- Lazer | Jogos e Brincadeiras
 - Convívio
- Incentivo no Trabalho
 - Religiosidade
 - Vigor Físico
 - Festividades
- Rituais (máscaras transmontanas)

Brasil



- Romance | Conquista
- Lazer | Jogos e Brincadeiras
 - Convívio
 - Religiosidade
 - Vigor Físico
- Luta | Sobrevivência
 - Resistência
 - Crítica Social
- Incentivo ao trabalho
 - Festividades
 - Rituais

Angola



- Romance | Conquista
- Lazer | Jogos e Brincadeiras
 - Convívio
- Incentivo no Trabalho
 - Religiosidade
 - Vigor Físico
- Luta | Sobrevivência
 - Resistência
 - Crítica Social
- Rituais (iniciação, passagem e fúnebre)
 - Festividades
- Recepção a Soberanos

Moçambique



- Romance | Conquista
- Lazer | Jogos e Brincadeiras
 - Convívio
- Incentivo no Trabalho
 - Religiosidade
 - Vigor Físico
- Luta | Sobrevivência
 - Resistência
 - Crítica Social
- Rituais (iniciação, passagem e fúnebre)
 - Festividades
- Conselhos Matrimoniais
- Recepção a Soberanos

The background features a collage of textures and images. At the top left, there is a piece of brown, fibrous material resembling cork or cardboard. A large, irregular white shape, like a torn piece of paper, is positioned in the upper center. To the right, a portion of an antique map is visible, showing geographical details and text. At the bottom, there is a torn edge of a light-colored paper with a dashed line and a small cross symbol. In the bottom right corner, a brass compass rose is partially visible, showing cardinal and intercardinal directions. The overall aesthetic is vintage and exploratory.

Capítulo 2

Danças e cantares Portugueses



Capítulo 2:

Danças e Cantares Regionais Portugueses

Iniciamos este capítulo fazendo uma breve menção ao processo de Folclorização instituído em Portugal na década de 1930 durante o Estado Novo – a *política do espírito* de António Ferro. Em seguida, apresentámos as discussões e resultados da pesquisa de campo, com natureza etnográfica, realizada no ano de 2021, entre os Ranchos e Grupos Folclóricos Portugueses. Para cada uma das referências, descrevemos uma breve introdução com o historial do grupo, as impressões gerais obtidas durante a visita, a análise coreográfica das principais danças e os instrumentos musicais característicos de cada região estudada. No final do capítulo apresentámos um quadro síntese sobre a análise gestual realizada, com os principais dados sistematizados em gráficos.

2.1 Processo de Folclorização em Portugal

Entende-se por *Folclorismo*, “ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações” por elas inspiradas; e por *Folclorização*, “o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural.” (El-Shawan et al, 2003, p.2). Em Portugal, o processo de folclorização teve início na década de 30 do século XX, depois de décadas de estudo do folclore por etnógrafos e folcloristas dos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Em entrevista concedida em 26 de novembro de 2021, o etnomusicólogo Domingos Morais refletiu sobre o processo de institucionalização das práticas performativas retiradas da cultura popular rural como sendo um forma de representação da tradição e identidade nacional.

No século XIX havia uma diversidade regional que acaba com o advento digamos, dos nacionalismos por um lado, e depois mais tarde, com o Estado Novo (...) Há uma tentativa de harmonização, de folclorização, digamos das práticas culturais, e inclusive a criar federações que vigiavam para que se dançasse de determinada maneira, se cantasse da mesma maneira, e é um processo que é altamente destrutivo das práticas locais (Domingos Morais, 2021).

Rodrigues (2021) observa que a cultura popular serviu, desde o romantismo até o Estado Novo, “de pretexto para a compreensão da alma nacional” e que, sendo um dos movimentos de arte dos séculos XVIII e XIX mais significativos, “os seus pilares baseavam-se em valores da burguesia, que substituía a elite absolutista” (p. 53).

Em Portugal, há um movimento de sedimentação dos valores identitários que atravessou a Monarquia Constitucional e a República. No Estado Novo, emergiu o camponês-esteta; finca-se a “Política do Espírito” tendo sido A. Ferro determinante para a construção de representações territoriais a partir de políticas folcloristas baseadas em ideais românticos e nacionalistas (Rodrigues, 2021 p. 53)

A criação em 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional (SNP), posteriormente Secretariado Nacional de Informação (SNI), impulsionou a política folclorista do Estado Novo. António Ferro como diretor do secretariado promoveu uma série de iniciativas na área da *etnografia e do folclore*, tais como exposições, edições, espetáculos e concursos cujo objetivo era divulgar Portugal no estrangeiro através da arte popular. Organismos e agências governamentais passaram a ocupar, dentre outras atribuições sociais e culturais, da regulação política e estética do folclore (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – FNAT, SNI, Casas do Povo). Segundo El-Shawan et al (2003), “a mobilização de pessoas em torno desta prática performativa está na origem da proliferação dos ranchos folclóricos” (p.8 e 9).

A etnomusicóloga Susana Sardo, em entrevista concedida em 22 de novembro de 2021 refletiu sobre o período e sobre o processo de *crystalização da identidade nacional*:

Nós estivemos sujeitos durante o Estado Novo, a um processo de nacionalização das danças que conduziu a uma cristalização de géneros musicais e de géneros coreográficos. Portanto, todo o Folclore Português foi adotado, foi objetificado durante a Ditadura através de variadíssimos processos que o transformou em representações icónicas da nação. E, por uma questão ideológica, a própria ditadura distribuiu estes géneros musicais por regiões; E, portanto, criou representações icónicas no Minho, da Estremadura, das Beiras, etc.. como se aqueles géneros musicais pertencessem aquele espaço e só aquele espaço. Como se a música fosse algo que tem fronteiras muito definidas, e a música não tem fronteiras definidas (...) Portanto, falar o que identifica Portugal em termos musicais é muito difícil e sob o ponto de vista teórico e prático, um grande mal-entendido. Pode até reiterar um discurso que foi imposto pela Ditadura e que nós não queremos usar (Susana Sardo, 2021).

Sobre a criação dos Ranchos Folclóricos, José Alberto Sardinha (Terra Mater, 2022)²¹ observou que a constituição formal dos agrupamentos folclóricos possuem antecedentes históricos “que remetem as suas origens para manifestações diversas de tempos mais

²¹ Portal Terra Mater. Disponível em <https://terramater.pt/malhao/> acessado em novembro de 2022.

recuados”, a exemplo da exibição em Lisboa, em 1898, de um grupo constituído de “doze homens de Constantim, Miranda do Douro, executando a dança dos paulitos nas comemorações do 4º Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, circunstância que veio a repetir-se em 1907”. Citando Oliveira Marques no seu livro “A Sociedade Medieval Portuguesa”, o autor esclareceu que o costume de apresentação de danças e cantares de camponeses aos visitantes ilustres é prática antiga e que em 1909 “el-rei D. Manuel foi recebido apoteoticamente pelo povo de Amarante na celebração do Centenário da Guerra Peninsular e da defesa heroica da ponte sobre o Tâmega” com cortejo cívico-militar e agrícola. O autor ilustrou sua afirmação com um trecho do jornal Flor do Tâmega (1909) que diz que o cortejo era composto por “velhotes lavradores, muito típicos, trajando à antiga e levando instrumentos de lavoura e raparigas do campo com seus trajes característicos” (jornal Flor do Tâmega de 11/7/1909 *citado por* Sardinha, 2022).

Mas nem só estas apresentações perante figuras ilustres se situam na pré-história dos chamados ranchos folclóricos. Também contribuíram para a sua futura formação as exposições ocasionais de camponeses que ensaiavam para participar nas sedes concelhias em cortejos de oferendas (geralmente com fins de benemerência, a favor das Misericórdias, dos bombeiros locais, da construção do hospital, e ainda para obras das pequenas localidades, como o lavadouro ou o chafariz), ou para atuarem em cerimónias de carácter oficial, como inaugurações de obras públicas, ou simplesmente nas festas anuais do concelho. No princípio do séc. XX, era outrossim habitual a organização das chamadas paradas agrícolas, espécie de demonstração das potencialidades agrícolas de uma região (à semelhança das feiras industriais), que incluíam desfiles de grupos de camponeses das aldeias, em seus trajes regionais, com carros de bois, e exibição das suas produções agrícolas, dos seus costumes e tradições, em jeito de cortejo etnográfico. Também era – e continua, aliás, sendo – costume juntarem-se grupos de rapazes e raparigas de várias aldeias para se dirigirem às principais romarias das suas regiões e aí exibirem os seus trajes, cantos e danças ao som dos instrumentos tradicionais: eram os ranchos desta ou daquela aldeia, por vezes denominados “ranchadas de populares cantando e dançando” (Sardinha, Terra Mater, 2022).

Susana Sardo (2021) lembrou que apesar dos “primeiros ranchos folclóricos aparecerem no final do século XIX” e serem “grupos de pessoas que iam das aldeias dançarem para algum lado, e depois voltarem para as suas aldeias”, depois do Estado Novo, o processo de criação destes grupos se deu porque “eram necessários”.

Eram necessários para manter as pessoas ocupadas; eram necessários porque estavam associadas às Instituições como a Casa do Povo; eram necessárias para criar este sentido de identidade regional; eram necessários para representar Portugal no estrangeiro (...) e eram necessários para criar uma imagem de Portugal feliz, apesar de pobre. (Susana Sardo, 2021).

Na reflexão de José Alberto Sardinha (Terra Mater, 2022) diversos fatores demonstram que, na realidade, a fundação dos ranchos folclóricos não foi imposta pelo Estado Novo, mas uma ocorrência natural oriunda do final do século XIX e início do século XX.

A fase fundacional dos ranchos folclóricos decorreu, pois, ao longo das últimas décadas do séc. XIX e primeiras do séc. XX, o que desmente totalmente a asserção de que eles teriam sido criados pela política cultural do Estado Novo, que os teria condicionado e deles retirado aproveitamento político e que teria mesmo sido responsável pelo desvirtuamento da qualidade e da verdade etnográfica que muitos deles apresentavam (Sardinha, Terra Mater, 2022).

Domingos Morais (2021) lembrou que o processo de folclorização foi aceito pelas comunidades e que hoje este processo ainda persiste no que ele chama de “tomada de consciência da cultura”:

O processo de folclorização (...) foi um movimento muito bem aceito, deve-se dizer, não foi imposto. Ele é muito bem aceito pelas comunidades que se viram reconhecidas, foram apoiadas, que tiveram a Casa do Povo, que apareceram por todo o País (...). É preciso compreender em contexto, o porquê que tudo aquilo aconteceu. O que acontece é que ainda não desapareceu. Ou seja, nós continuamos a ter hoje esse processo de folclorização. Essa forma de ver a cultura do Estado Novo ainda persiste. (...) o que está a acontecer é aquilo que eu chamo de “uma consciência da cultura de outro tipo” (...) quer dizer, é um processo de tomada de consciência da cultura (Domingos Morais, 2021)

Recorrendo à sua memória de infância, Susana Sardo (2021) lembrou que entretanto, o que se cristalizou como manifestação cultural espontânea, modelo coreográfico ou música regional é, na verdade, distinto daquilo que realmente se fazia nas aldeias, vilas e quintas.

Nós temos tendência a achar que este repertório apareceu por geração espontânea e não é assim. (...) A minha avó e a minha mãe são de uma região aqui do Severo do Vouga. A minha avó tinha várias terras e tinha mulheres que iam às jornas para essas terras. (...) No final da tarde a minha avó tinha sempre um grande lanche para eles todos, e vinham as mulheres e os homens... Para já, durante o dia, as mulheres cantavam lá no meio dos campos (...) o canto a vozes, polifônico, (...) No final disto, elas voltavam, lanchavam e depois havia sempre um bailarico. Um deles tinha uma guitarra, um acordeão ou uma harmónica de boca, e eu lembro-me de ver os homens a tocar e as mulheres a dançar umas com as outras, ou a dançar com homens, mas quando não haviam homens, dançavam umas mulheres com as outras... e aquilo que elas dançavam não tem nada a ver com aquilo que os Ranchos Folclóricos cristalizaram. Nós hoje temos a tendência de dizer “o Malhão é assim; o Vira é assim”; o “é” quer dizer que só pode ser daquela forma, e na verdade isto não é bem assim (...) há danças de roda, há danças de fila, mas não existem passos rígidos, e completamente ensaiados previamente. (Susana Sardo, 2021)

Sobre esta matéria, José Alberto Sardinha (Terra Mater, 2022) observou que as críticas aos problemas de adulteração baseadas essencialmente nas formas coreográficas

inventadas pelos ensaiadores; na escolha do traje uniformizado; nos textos poéticos da autoria de dirigentes ou ensaiadores; nas músicas de criação recente, semierudita, não tradicionalizadas; e na interpretação com andamento musical em face a aplausos e audiência, foram contidos pelo Inatel e pela Federação do Folclore Português nos anos 80. Distingue-se neste domínio, as ações de conscientização frente aos dirigentes dos ranchos folclóricos, desenvolvidas por Tomaz Ribas enquanto diretor do Gabinete de Etnografia do INATEL, sobre a importância em representar fielmente a tradição popular e a sua vivência.

Susana Sardo (2021) salientou entretanto, que os eventos hoje vivificados pelos Ranchos Folclóricos criam situações de “faz de conta”, sobre o momento em que “a portugalidade era verdadeiramente de Portugal”, sendo um mito criado pela ditadura e pelos instrumentos de extensão da *política do espírito*, criada pelo António Ferro.

O final do século XIX é tomado como referência porque as pessoas que iniciaram este processo nos anos 30 e 40 podiam ir saber com seus avós o que é que eles faziam no final do século XIX. E quando se criou em 1974 a Federação de Folclore Português, a Federação entendeu que os Ranchos Folclóricos tinham que fazer “pesquisa de campo”, “investigação de campo,”. Mas eles, se fizessem investigação de campo naquela lógica “vou perguntar aos mais velhos” , os mais velhos que eles acediam eram aqueles indivíduos que “supostamente” seriam herdeiros desta tradição do final do século XIX dos seus avós (...) Portanto, o final século XIX continua a ser idealmente o lugar aonde terá que se criar esta tal identidade nacional. Agora, a medida que os Ranchos Folclóricos foram mostrando os seus repertórios locais, também os foram aprimorando. Porque uma coisa é eu fazer aquilo que o Tomás Torino chama de “*performance participativa*”, que é a performance que eu só estou a cantar e a dançar com os meus pares e para os meus pares, que é o que acontecia nestes serões que as mulheres e os homens faziam na casa da minha avó depois da jornada. A outra coisa é quando eu tenho que me por em um palco a cantar para os outros, que Torino chama de “*performance apresentativa*”. A *presentation performance* implica necessariamente em criar repertórios rígidos, porque implica em ensaios e preparação para os palcos. Tudo aquilo que vemos no palco feito pelos Ranchos Folclóricos é inevitavelmente o resultado de uma construção e de um aprimoramento no sentido de serem o mais perfeito possível para apresentar ao público (Susana Sado, 2021)

Na interpretação de José Alberto Sardinha (Terra Mater, 2022), “os ranchos de representação folclórica são hoje os depositários e intérpretes dessas tradições músico-coreográficas, devendo porém ressaltar-se que muitos deles continuam exibindo formas coreográficas inventadas e músicas não tradicionais”. Para evitar contradições, o autor sugere chamar os ranchos por “ranchos de representação folclórica”, já que o seu objetivo é “efetivamente uma representação, em palco, daquilo que era uma real tradição popular e que, extinguindo-se no seu meio natural, passou a ser interpretada em novos contextos, para exibição pública”.

Compreendendo que a gestualidade e a sonoridade presente no repertório dos atuais Ranchos Folclóricos são uma possível representação identitária de uma nação, interessa-nos compreender as transformações pelas quais tais manifestações foram submetidas e como hoje são apresentadas. Assim, independentemente de sua origem (espontânea, contruída ou na ambivalência de sua genesis), objetivamos analisar as danças e cantares tradicionais tendo como ponto de partida a diversidade que, na compreensão do etnomusicólogo Domingos Morais (2021) é uma multiplicidade “contruída ao longo do tempo por povos que vieram do norte da Europa, do sul da Europa, que vieram pelo mar, os fenícios, os cartagineses, todas essas pessoas se instalaram aqui no território”.

O que é interessante, é que repare: isso é como o trabalho de um arqueólogo que, a medida que vai destapando camadas, vai descobrindo o que está por trás e, por vezes, a influência de umas camadas sobre as outras, não são evidentes. O que acontece, na nossa área, que é a área da cultura imaterial digamos assim, é que há uma permanência dos cantos, dos gestos por exemplo, e de práticas que persistem e perduram embora vão se miscigenando umas com as outras, e por vezes é difícil perceber a quem pertence o quê; e de onde veio. É um processo fantástico. (...) Há uma diversidade na gística das práticas culturais em várias regiões do país. Essa diversidade infelizmente foi muito comprometida por um processo de folclorização que digamos, transformou muito as práticas que vinham do século XVIII e XIX. (...) O que acontece felizmente, é que algumas comunidades até por um certo isolamento que tinham, e também por uma resiliência grande que tinham, conseguiram manter algumas práticas de grande interesse (...) quando nós olhamos para uma dança, nós estamos sempre a ver a superfície de qualquer coisa que tem muitas camadas por baixo. Agora, o que acontece é que os grupos que conservam as danças tem uma grande liberdade de por vezes a inovar. Essa inovação tem, de qualquer forma, uma limitação grande. É que se a inovação é muito grande, a própria comunidade rejeita as pessoas. Ou seja, a inovação vai até ao ponto de ser permitida pela comunidade (Domingos Morais, 2021).

Cientes das muitas camadas através das quais as manifestações culturais foram enraizadas e as transformações pelas quais passaram (e ainda vão passar), analisaremos o que nos é apresentado compreendendo que aquilo que estamos assistindo pode não ser exatamente como foi concebido, mas é fruto de interações, intenções políticas, aculturação entre povos e populações locais. Com este posicionamento, em 2021 visitamos oito Ranchos e Grupo Folclóricos em atividade no território português. É com o mesmo espírito que passamos a descrevê-los e analisar o seu repertório.

A nossa oportunidade de perceber o que caracteriza determinadas danças é agora, porque o que vai ser daqui a dez anos nós não sabemos (Domingos Morais, 2021).

2.2 Casa do Povo de Vilarandelo

2.2.1 Historial

O Rancho Folclórico e Etnográfico da Casa do Povo de Vilarandelo, fundado em 1966, está situado na sede da Casa do Povo de Vilarandelo, na vila Vilarandelo (Valpaços).

Figura 27: Rancho Folclórico e Etnográfico da Casa do Povo de Vilarandelo



Fonte: Google Maps

Filiado à Federação de Folclore Português e ao Inatel, este grupo é um representante da cultura transmontana. As danças e os cantares apresentados pelos seus componentes fazem parte da recolha realizada nos concelhos de Valpaços e Vinhais. Os trajes, em sua maioria são compostos em cores escuras, sendo predominante os tecidos de riscado, linho, cetim, lã e burel. Os instrumentos musicais utilizados incluem a gaita-de-foles, a caixa, o bombo, o bandolim, a concertina e o realejo.

Figura 28: Gaita-de-foles



Fonte: Acervo Próprio

2.2.2 Impressões Etnográficas

A visita ao Rancho Folclórico e Etnográfico da Casa do Povo de Vilarandelo ocorreu no dia 11 de junho de 2021. Paulo Pascoal, atual presidente, recebeu a investigadora na sede

da Casa do Povo de Vilarandelo, onde os integrantes já se encontravam reunidos devidamente trajados. O grupo estava bastante animado, já que este era o primeiro ensaio desde o início da pandemia do Covid 19, decretada pela OMS em 2020.

Durante o encontro, que durou cerca de três horas, os integrantes apresentaram quase todo o repertório de danças e canções, falaram sobre os costumes da região e sobre a história do Rancho Folclórico. Francisco Moura, um dos primeiros presidentes, demonstrou ter orgulho em integrar o grupo, lembrando que se trata de um ambiente familiar.

Sou um dos elementos mais antigos do grupo, comecei com cinco aninhos e até os dias de hoje. Apenas estive desligado do grupo nos anos em que estive a estudar fora. O grupo faz este ano (2021) a bonita idade de 55 anos (Francisco Mora, 2021)

Durante a entrevista, Francisco ressaltou também que a Casa do Povo de Vilarandelo surgiu para socorrer pessoas em vulnerabilidade socioeconómica, com distribuição de sopas, pães e leites, servidos em caldeirões de ferro. Para ele, representar a sua região através das danças e cantares tradicionais é uma forma de homenagear os antepassados.

Para nós significa recuar um pouco e lembrar do tempo dos nossos avós (...) trabalhava-se de uma forma manual, enfim era um pouco difícil viver só da agricultura, mas as pessoas faziam disso seu ganha-pão e ao mesmo tempo uma forma de entusiasmo, de viver a vida com alegria (...) nós sentimos muita honra, em representarmos hoje, da forma mais autêntica possível, essas danças, esses cantares, os trajes que vergamos, que por sinal são quase todos da cor escura, refletindo um pouco digamos, a tristeza da região (...) temos que dizer também que para chegar a esse ponto tivemos o inestimável apoio da Federação do Folclore Português, que é uma Instituição que ajuda os grupos a serem verdadeiramente autênticos (Francisco Mora, 2021)

O tema agricultura (trabalho) esteve muito presente nas danças e cantares observados. Muitos gestos, assim como o canto, faziam referência à atividade rural (segadas e malhadas). Também ficou evidente o carácter lúdico nas danças, em especial nas *domingueiras*, onde homens e mulheres buscavam romance e divertimento. A máscara transmontana também esteve representada em uma das danças apresentadas, assim como os aspetos religiosos e o espírito guerreiro do povo celta.

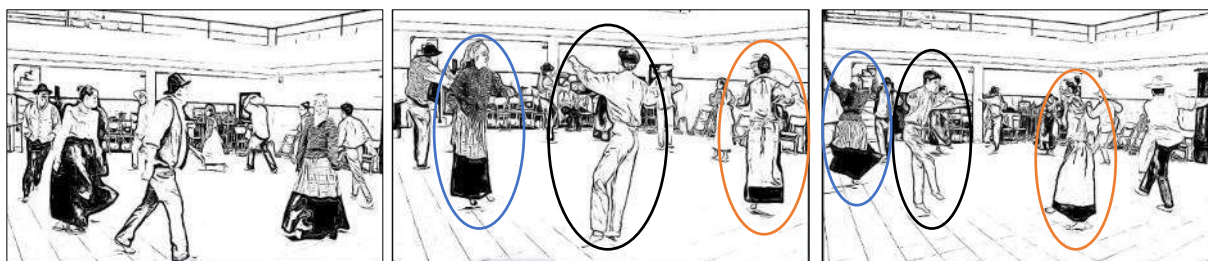
Os integrantes, apesar de não ensaiarem há quase um ano (por causa da pandemia do Covid-19), mostraram desenvoltura e alegria durante a execução das danças. Para eles, a Casa do Povo de Vilarandelo é um local de encontro, partilha, lazer e cultura. Não há preocupação com a perfeição dos movimentos, mas com o sentido impresso em cada gesto e cada verso entoado.

No final do encontro o grupo ofereceu um lanche com produtos típicos da região: o Folar de Valpaços (pão recheado com carne de porco, presunto e linguiça), alimento associado à amizade e à reconciliação, e vinho.

2.2.3 Danças e Cantares

Dentre as danças apresentadas pelo Rancho Folclórico e Etnográfico da Casa do Povo de Vilarandelo, algumas eram de influência galega e celta. A *Murinheira Antiga*, por exemplo, é uma *dança guerreira*. De acordo com Paulo Pascoal (2021), a dança recolhida no concelho de Valpaços, revela através dos movimentos, em especial a marcha, o espírito “guerreiro celta”. Coreograficamente é organizada em círculo. Os integrantes caminham ao ritmo da gaita de fole e bumbo e, em determinados momentos, realizam pequenos saltos, com sequências de balanço da perna para fora e para dentro, ora virado para a dama da direita, ora para a dama da esquerda. Depois voltam a caminhar e repetem a sequência.

Figura 29: Dança Murinheira Antiga



[1] Marcha em círculo; [2 e 3] saltos em pares – braços levantados; as pernas movimentam-se para dentro e fora em sequência (para a direita e depois para a esquerda – trocando os pares). Na figura é possível observar o rapaz (círculo preto) saltando de frente para a primeira rapariga (círculo azul) e depois, ambos viram de costas. O rapaz salta então de frente para a segunda rapariga (círculo laranja) e assim por diante. **Fonte:** Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Outra dança também de influência galega, a *Murinheira e Passeata*, apresentada normalmente entre Natal e Dia de Reis na *Festa dos Rapazes*, foi recolhida no concelho de Vinhais. Segundo Paulo Pascoal (2021) “é uma dança peculiar, dançada em algumas aldeias de Trás-os-Montes”. O presidente do Rancho Folclórico e Etnográfico conta que nesta dança temos a aparição do *Máscara*, “que fazia parte do imaginário celta, mas que ainda continuam cá” A presença do personagem “um bocado diabólico e mágico” é fruto de um processo de transformação cultural, no qual assistimos o cruzamento entre o cristianismo e o paganismo – “o cristianismo acabou por agarrar nas tradições pagãs e acabou por transformá-las” (Paulo Pascoal, 2021).

A dança foi apresentada por oito integrantes, sendo quatro homens e quatro mulheres. Duas fileiras são formadas: homens de um lado (de frente para o público) e mulheres do outro (de costas para o público), como pode ser observado na figura a seguir:

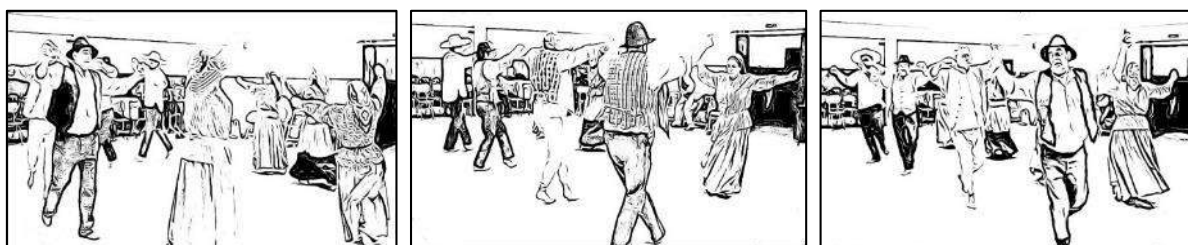
Figura 30: Dança Murinheira Passeata – posição inicial



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Assim que a música começa, os integrantes levantam os braços e começam a saltitar dando voltas em círculo até formarem novamente as duas fileiras. Na posição, eles giram, e em seguida dançam um de frente para o outro (em pares), movimentando as pernas alternadamente (para frente e para o lado), enquanto saltam com os braços para cima. A sequência se repete após um novo giro.

Figura 31: Dança Murinheira Passeata – círculo e sequência inicial com saltitos



Dança em Círculo

Em pares, sequência de pequenos saltos com movimento das pernas e braços levantados.

Giro

Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

As fileiras trocam de lugar e depois retornam para a sua posição inicial. A marcha é realizada com o balançar do corpo, em pequenos saltitos, e as mãos ao alto em balanço.

Figura 32: Dança Murinheira Passeata – troca de lugar



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

A sequência anterior é repetida.

Figura 33: Dança Murinheira Passeata – repetição da sequência anterior



Sequência de pequenos saltos com movimento das pernas e braços levantados.

Giro

Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Novamente fazem a roda, sempre saltitando e movimentando os braços no alto.

Figura 34: Dança Murinheira Passeata – volta ao círculo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

De volta a posição inicial, os integrantes giram com marcação forte na batida do pé, ora para a direita e para a esquerda; ora para dentro (na direção do par) ou para fora (se afastando do mesmo), de frente ou de costas para o público.

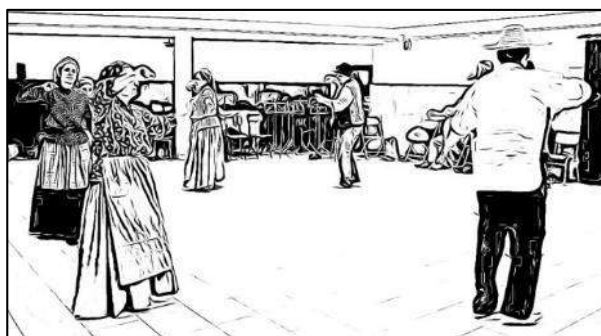
Figura 35: Dança Murinheira Passeata – segunda sequência – giro e marcação rítmica



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Após a sequência de saltitos, os integrantes retornam ao círculo. Depois, repetem toda a série mais uma vez, fazem novamente o círculo e retornam à posição inicial para finalizar a dança.

Figura 36: Dança Murinheira Passeata – círculo final



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

O “Máscara” surge após o término da dança brincando com o público e integrantes. Ele veste um casaco de capuz vermelho com detalhes em cinza, e segura um cajado. Durante as Festas de São Estevão, este personagem tinha como função, para além de assustar as pessoas e diverti-las, arrecadar dinheiro para colaborar nas festividades em homenagem ao Santo.

Figura 37: O Máscara



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

O *Malhão Antigo*, também apresentado no dia da visita, é uma dança domingueira bailada a dois pares. É acompanhada de uma gaita (de beijo) e/ou harmónica. Coreograficamente consiste em um quadrado, onde os casais saltam com os braços para cima em movimentos pendulares (aproximam-se e afastam-se um do outro). Uma das pernas é sempre levantada no final do saltito. Em determinados momentos os homens trocam de posição e depois as mulheres fazem o mesmo.

Figura 38: Malhão Antigo



[1 e 2] saltitos – casais aproximam-se e afastam-se; [3] homens trocam de lugar; [4] mulheres trocam de lugar; [5] repetem a sequencia de passos

Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

O trabalho na agricultura foi representado por um quadro dramatizado denominado *Segadas* e pela música de trabalho chamada *Linda Morena* – canção comunitária de cortejo para o campo. Os gestos presentes na dramatização imitam o trabalho no campo durante a *sega* (ceifa) e o *malho* do centeio e do trigo. A boa colheita é festejada no final com dança. O vinho e a comida (a merenda) finalizam a apresentação.

Figura 39: Canção *Linda Morena*



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Nas primeiras imagens (figura 38) vemos retratado o momento da *sega* e do *malho*. Nas demais, estão representados alguns trechos da dança.

Figura 40: Dramatização e Dança - *Segadas*



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Predominantemente em círculo, a coreografia é realizada em movimentos lentos de balanço do corpo. Os braços posicionam-se acima da cabeça. Na quarta imagem vemos simbolizado o momento em que os integrantes fazem referência ao “patrão” (posicionado no meio do círculo). Eles perguntam a ele o que ganharão no final da colheita. Este então promete-lhes rebuçados para as mulheres e cigarros para os homens. Na última imagem assistimos o final da dança (uma roda).

2.2.4 Os Instrumentos

Gaita-de-foles



A gaita-de-foles está tradicionalmente associada aos pastores, tanto em Portugal como em outros países onde este instrumento é comum. Essencialmente popular e lúdico, o instrumento é utilizado durante as festas das aldeias, cortejos, marchas, casamentos e em cerimónias religiosas, como procissões e festejos natalícios (missa do galo). Sua marca dominante são suas franjas em cores fortes (garridas).

Caixa e Bombo



O Bombo e a Caixa, em conjunto com a gaita-de-foles formam o grupo instrumental denominado *Gaiteiro*, presente nas festas e romarias. Em Trás-os-Montes, o *Gaiteiro* é comum nas *Festas dos Rapazes*, que acontecem todos os anos no Natal. É acompanhado pelos ferrinhos. A caixa é igualmente da família dos tambores mas tem um tamanho mais reduzido.

Gaita de Beijos



A gaita-de-beijos é também chamada de harmónica, ou harmónica de boca. Na sua embocadura, há um conjunto de furos por onde o instrumentista sopra ou suga o ar. Como não possui caixa-de-ressonância, o tocador usa as mãos em concha para amplificar o som do instrumento e também para produzir efeitos, como variações de afinação e intensidade ou *vibrato*.

Acordeão e Concertina



O acordeão é um instrumento musical aerofone de origem alemã, composto por um fole, palhetas livres e duas caixas harmónicas de madeira. É um instrumento de tecla.

A concertina é um instrumento musical de fole formado por uma caixa poligonal (geralmente hexagonal). Composto por palhetas livres, fole e teclados, é um instrumento diatónico (que consta de tons e semitons).

A concertina é um tipo de acordeão (menor).

2.3 Rancho Folclórico da Boidobra

2.3.1 Historial

Fundado em julho de 1972 o Rancho Folclórico da Boidobra está localizado no Distrito de Castelo Branco, na vila Boidobra (Covilhã). A Cova da Beira, zona a qual pertence, é propícia para a agricultura, levando a população a dedicar-se à cultura do feijão, centeio, trigo, milho, batata e vinho. O Rancho Folclórico da Boidobra é membro da Federação de Folclore Português, e também é filiado ao Inatel e à Associação RNAJ.

Figura 41: Rancho Folclórico da Boidobra



Fonte: Google Maps

O trabalho de recolha e pesquisa desenvolvido pelo Rancho Folclórico da Boidobra propiciou a reprodução de trajes típicos (Romaria, Trabalho e Domingueiros) e a reconstituição de danças e modas tradicionais da região. Sempre acompanhadas de uma

tocata, as danças são embaladas pela Concertina; pela Viola Beiroa; pelo Bandolim; pela Gaita-de-beiços; pelos Ferrinhos; pelo Bombo; pelos Adufes e pelas Castanholas feitas com pedras do rio Zêzere²².

O Rancho possui um espólio museológico, resultado da recuperação de dois edifícios no centro histórico da vila. O *Centro Interpretativo de Artes Tradicionais da Boidobra* (CIATB) foi inaugurado em 2014 com o objetivo de preservar e divulgar a identidade histórica e cultural da região.

O primeiro edifício, possui uma sala multimédia, e é dedicado a divulgar o modo de vida das famílias que vivem na região, apresentando a disposição dos espaços e o mobiliário de uma típica casa da freguesia.

Figura 42: Centro Interpretativo de Artes Tradicionais da Boidobra – Edifício 1



Fonte: Arquivo Próprio

O segundo edifício é voltado para as artes e os ofícios. Estão expostos neste ambiente os instrumentos utilizados na agricultura, um apontamento sobre a produção do queijo e uma parte dedicada aos brinquedos tradicionais.

²² O Rio Zêzere nasce na Serra da Estrela, a cerca de 1900m de altitude, junto ao Cântaro Magro, onde se define o início do maior vale glaciário da Europa (13 km). Depois de descer a Serra da Estrela em agitado percurso, o Zêzere, já mais sereno, passa por Belmonte e Covilhã. Daqui, e quase até desaguar no Tejo, em Constância, depois de um percurso de cerca de 248 Km, é alimentado, de ambas as margens pelo mar de montanhas que enquadra as Aldeias do Xisto. Depois do Mondego, é o segundo maior rio exclusivamente português. Disponível em <https://www.aldeiasdoxisto.pt/pt/xistopedia/rio-zezere/> Consultado em novembro de 2022.

Figura 43: Centro Interpretativo de Artes Tradicionais da Boidobra – Edifício 2



Fonte: Arquivo Próprio

2.3.2 Impressões Etnográficas

A visita ao Rancho Folclórico da Boidobra ocorreu no dia 26 de junho de 2021. A investigadora foi recebida na sede da Instituição no período da tarde para entrevistas e visitação pelo seu Diretor Técnico, Paulo Jerónimo; pela ensaiadora Maria Lucinda Augusto; e pelo integrante Alexandre Pereira, retornando a noite para apreciação das danças e cantares com a presença dos demais integrantes.

Durante a entrevista, Paulo Jerónimo contou a história do Rancho e mostrou os espaços museológicos. Ele ressaltou a importância do trabalho de campo para a autenticidade do grupo e sua representatividade junto ao Folclore Nacional:

Com base nas pesquisas começamos a compor o nosso cancioneiro da Boidobra. Ou seja, quando nós estamos em 80, anos 1987 e 1988, estamos a falar com pessoas de 80 a 90 anos, portanto estamos a falar no princípio do século XX (...) É uma recomendação da Federação do Folclore (...) Eles dizem que se não conseguirmos ir às fontes, ao terreno porque torna-se mais difícil, para nos socorrermos da literatura que existe, dos vídeos da época (Paulo Jerónimo, 2021).

Com o repertório constituído a partir das recolhas e pesquisas que desenvolveram, Jerónimo destaca que não há uma característica específica que determine as danças e sonoridades da Boidobra. Entretanto, se ampliarmos este estudo para a região da Beira Baixa, pode-se afirmar que “o folclore beirão é um folclore melódico, ritmado e com mais cadência” (Paulo Jerónimo, 2021). Outra característica destacada pelo Diretor Técnico é

a *Dança de Roda*. Paulo Jerónimo (2021) observa que “muito dificilmente encontramos danças que não sejam de roda; quase sempre em roda e quase sempre de mãos dadas”.

No que se refere aos passos, Paulo Jerónimo e a ensaiadora Maria Lucinda Augusto salientam que são fruto do discurso oral e que em geral são realizados deslocamentos com *saltitos* (pequenos saltos), mas que não há uma rigidez de movimentos.

Eu fiz algumas recolhas e dancei no campo com algumas senhoras, e eram aqueles passos que davam... nós hoje, claro, tentamos colocar tudo certinho, mas eles não queriam saber se uma estava virada para a esquerda ou para a direita, interessava-lhes era dançar... hoje não fazemos isso. Tentamos estar todos na mesma linha; é como os braços: “braços no ar”, todos certinhos... pode, ou não pode; não fica bem um com braço ali (para baixo) e outro assim (para o alto); mas não quer dizer que as pessoas disseram que elas andavam sempre com os braços para o ar; mas nós que estamos a ditar a eles temos que fazer da melhor maneira, para que as coisas corram tudo certinho...” (Maria Lucinda Augusto, 2021)

No que se refere aos temas, Paulo Jerónimo (2021) observa que há algumas canções, como *Chora ó Videira*, que retratam a vida no campo e o trabalho diário. Lembra entretanto, que as temáticas abordavam predominantemente o amor e/ou o desamor, e as alegrias do dia-a-dia. As canções de trabalho tinham como objetivo impulsionar os afazeres no campo e eram cantadas *a capela*, consoante ao ritmo das atividades.

Figura 44: Chora ó Videira – partitura e Letra

Chora Ó Videira

Rancho Folclórico da Boidobra

Ó Pa-rei-ra dá-me um ca-cho-ó ai Ó cu-cho dá-me um ba-gui-nho Ó Pa-rei-ra dá-me um ca-cho-ó ai Ó

ca-cho dá-me um ba-gui-nho Dá-me lá tu um a-bra-ço,ó ai Que,eu te dá-rei um bei-ji-nho Dá-me lá tu um a-

REFRÃO

bra-ço,ó ai Que,eu te dá-rei um bei-ji-nho Cho-ra ó vi-dei-ra ó vi-dei-ri-nha! Cho-ra ó vi-dei-ra ó ro-sa

mi-nha! Cho-ra ó vi-dei-ra ó vi-dei-ro-sa! Cho-ra ó vi-dei-ra ó lin-da ro-sa

Fonte: Rancho Folclórico da Boidobra

As danças, cujo objetivo era divertir, tinha um caráter integrador. A espontaneidade de sua origem está presente nos gestos simples com os quais coreograficamente são constituídas. *Chora ó Videira*, por exemplo, que é uma canção de trabalho, é dançada em roda, com movimentos comuns, como o *valseado*, identificado pelo balançar do corpo. As variações estão presentes no direcionamento dos pares que em determinados momentos dançam com a *roda parada* (os pares vão ao centro da roda e retornam à posição inicial); e em outros, com a *roda girando no sentido inverso do ponteiro do relógio*. A atitude individual esperada nesta dança é *brejeira* e *namoradeira*, enfatizando os momentos de interação e sedução.

Figura 45: Chora ó Videira – Aspetos Coreográficos

PARTE	Coreografia do Conjunto	Movimento Individual	Posição das Mãos e Braços	Passos	Progressão da Roda	Atitude Individual
Introdução	Roda Simples facial	Balanceio do corpo	Mãos em baixo Mãos na cintura	Não se aplica	Não se aplica	Brejeira
1ª Quadra	Roda Dupla Lateral	Seguir em roda	Agarrados lateralmente	Valseado em andamento (1)	Sentido Inverso aos Ponteiros do relógio	Namoradeira
Refrão	Roda Simples facial	Ir ao meio - (2) Vir para fora (3)	Agarrados de frente	Valseado	Roda parada - <i>alternadamente os pares vão ao meio</i>	Namoradeira
2ª Quadra	Roda Dupla Lateral	Seguir em roda	Agarrados lateralmente	Valseado em andamento (1)	Sentido Inverso aos Ponteiros do relógio	Namoradeira
Refrão	Roda Simples facial	Ir ao meio - (2) Vir para fora (3)	Agarrados de frente	Valseado	Roda parada - <i>alternadamente os pares vão ao meio</i>	Namoradeira
3ª Quadra	Roda Dupla Lateral	Seguir em roda	Agarrados lateralmente	Valseado em andamento (1)	Sentido Inverso aos Ponteiros do relógio	Namoradeira
Refrão	Roda Simples facial	Ir ao meio - (2) Vir para fora (3)	Agarrados de frente	Valseado	Roda parada - <i>alternadamente os pares vão ao meio</i>	Namoradeira
4ª Quadra	Roda Dupla Lateral	Seguir em roda	Agarrados lateralmente	Valseado em andamento (1)	Sentido Inverso aos Ponteiros do relógio	Namoradeira
Refrão	Roda Simples facial	Ir ao meio - (2) Vir para fora (3)	Agarrados de frente	Valseado	Roda parada - <i>alternadamente os pares vão ao meio</i>	Namoradeira

(1) Ao começar o movimento o homem começa com o pé esquerdo e a mulher com o pé direito;

(2) Nos dois primeiros versos (3) No 3º e 4º verso

Fonte: Rancho Folclórico da Boidobra

Figura 46: Chora ó Videira – Dança



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

No que se refere ao traje, Maria Lucinda Augusto (2021) observa que embora alguns grupos tenham uma grande variedade de trajes, o Rancho Folclórico da Boidobra possui dois tipos básicos: o *Traje de Trabalho* e o *Traje Domingueiro*.

Figura 47: Traje de Trabalho



Fonte: Rancho Folclórico da Boidobra

Paulo Jerónimo (2021) observa que uma característica do traje na região é o chapéu de aba larga. Utilizado para proteger da chuva e do calor, “este chapéu não se vê em todas as regiões”.

Figura 48: Chapéu de Abas Largas



Fonte: Rancho Folclórico da Boidobra





2.3.3 Danças e Cantares




Durante a visita ao Rancho Folclórico da Boidobra além de observar diretamente a evolução de algumas performances, tivemos acesso às fichas coreográficas das vinte e uma danças que compõem o repertório do grupo²³. A análise dos documentos, pontuada pelos parâmetros determinados nas fichas, revelaram algumas características às danças que passamos a apresentar no quadro conceitual a seguir:

Um dado a ressaltar é que todas as danças são organizadas em roda e as variações coreográficas giram em torno desta disposição. No que se refere aos passos, observa-se os *passeios com o balançar do corpo* e os *saltitos*. Na maior parte das danças os braços encontram-se posicionados junto ao par (“agarrados” com a mão, braços, de lado e/ou de frente); em algumas situações estão dispostos para o alto (no ar) e em outras, batendo palmas. Organizadas no estilo “bailinho”, as danças carecem de complexidade.

PARÂMETROS ANALISADOS	CARACTERÍSTICAS
COMPOSIÇÃO DO CONJUNTO	<p>Roda Simples ou Dupla</p> 
MOVIMENTO INDIVIDUAL	<p>Balanceio do Corpo Seguir e/ou voltar na roda</p> 
POSICIONAMENTO DOS BRAÇOS E MÃOS	Mãos em baixo
	Mão na cintura

²³ As fichas encontram-se no anexo.

	<p>Braços ao Alto</p>	
	<p>Agarrados de frente e de lado</p>	
	<p>Agarrados com mãos</p>	
	<p>Agarrados com braços</p>	
	<p>Bater palmas</p>	
	<p>Braço dados</p>	
	<p>Eventuais "gestos exemplificativos" <i>(mão na trança; mão na saia; abanar a saia)</i></p>	
	<p>Passo Tirana</p>	
<p>PASSOS UTILIZADOS</p>	<p>Valseado</p>	

	<p>Saltitado</p> 
	<p>Passeio</p>  <p>Passeio com ligeiro maneio do corpo Progressivo/Meio Regressivo Passo Cruzado Marcha</p>
<p>PROGRESSÃO DA RODA</p>	<p>Sentido anti-horário <i>(maioria)</i> Sentido horário Roda parada</p> 
<p>ATITUDE INDIVIDUAL</p>	<p>Brejeira Namoradeira Despique (confronto) – apenas uma referência</p>

2.3.4 Os Instrumentos

Como já mencionado anteriormente, os instrumentos presentes nas performances musicais do Rancho Folclórico da Boidobra são o bombo, a concertina, a guitarra, o bandolim, o triângulo (ferrinhos), o Adufe e as Castanholas de Pedra. As cantadeiras completam o grupo.

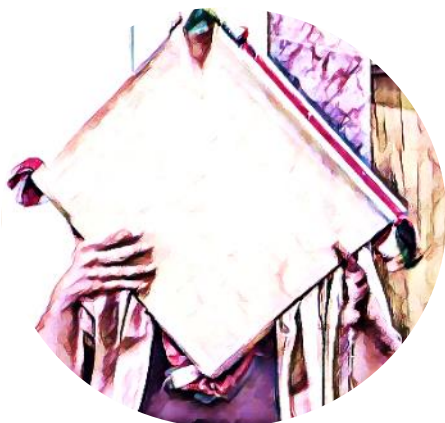
Figura 49: Instrumentistas e Cantadores



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

A seguir damos destaque a dois instrumentos que são típicos do Folclore da Boidobra: o Adufe e as Castanholas de Pedras.

Adufe:



O Adufe, instrumento musical de percussão português, é também conhecido como *pandeiro quadrado*.

O substantivo *adufe* corresponde a uma variedade de pandeiro tradicional do Médio Oriente. Foi introduzido na Península Ibérica pelos árabes entre os séculos VIII e XII e hoje é um instrumento de percussão comum na Região Centro, nomeadamente no Distrito de Castelo Branco.

Tocado exclusivamente por mulheres acompanhando o canto, pode ocasionalmente ser tocado por homens, porém fora do contexto das festas e romarias religiosas.

Com 95 anos na ocasião em que nos concedeu entrevista (2021), a integrante mais antiga do grupo Maria Clara, participa das atividades do Rancho há cinquenta anos, desde a antiga administração. Tocadora de Adufe, Maria Clara conta que aprendeu a tocar com a sua avó ainda menina, com quatro anos de idade, e que foi ela quem ensinou o ofício para as outras integrantes do grupo.

Foi a minha avó que me ensinou a tocar o Adufe. Eu tinha quatro anos (...) Gostava do Rancho, continuei a andar no Rancho, dancei, sempre fora... Já fui para a França, já fui para a Alemanha, para a Espanha... e gosto! Gosto do Rancho de verdade! (...) Andava para baixo e para cima, eram pessoas antigas, eram garotas... Os mais jovens, com os chefões, já acompanhavam os mais velhos com vinte e tal anos, ruas abaixo e acima. Eram concertinas... Um senhor que já faleceu há muitos anos, que morava fora, mas também nos acompanhava... Era realejo, eram pratos batendo uns nos outros... panelas a bater umas nas outras... Andávamos ruas abaixo e acima, corríamos a Boidobra toda... Se estávamos na rua acima, havia uma contradança; se andávamos aqui, era outra; ali onde está o chafariz, era outra; e lá em baixo, nas alminhas lá em baixo, era outra... Voltávamos para cá, corríamos para cima e sei lá quantas!!! Muitos anos aqui desde que o Rancho foi fundado, e cá ando até hoje, porque eu adoro o Rancho! (...) Sou mãe deles todos de idade e de Rancho... Estou há cinquenta anos no Rancho!

Figura 50: Tocadoras de Adufe



Maria Clara é a integrante sentada, com blusa vermelha.

Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Castanholas de Pedra:

As castanholas formadas de pedras do rio Zererê constituem-se um importante instrumento de percussão no Rancho Folclórico da Boidobra. Jorge Matos, de 75 anos, está no Rancho desde 1972 e é tocador. Com habilidade de quem toca este instrumento há bastante tempo, Jorge encaixa as três pedras entre os dedos e movimenta o punho com agilidade.

Figura 51: Castanholas de Pedras



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

2.4 Rancho Folclórico “As Tricaninhas do Antuã” de Salreu

2.4.1 Historial

Fundado em 1982, o Rancho Folclórico “As Tricaninhas do Antuã” está localizado em Salreu²⁴, uma freguesia portuguesa do Município de Estarreja, Distrito de Aveiro.

Figura 52: Rancho Folclórico “As Tricaninhas de Antuã”



Fonte: Google Maps

²⁴ Salreu é uma povoação antiga, situada na margem esquerda do rio Antuã e defronte da ex-vila de Antuã, atualmente cidade de Estarreja.

Seu nome *Tricaninhas* homenageia a “Tricana”, *rapariga do campo*; e *Antuã* faz referência ao rio Antuã, curso de água que nasce no Monte Alto, localidade de Romariz no município de Santa Maria da Feira (Portugal).

Atualmente o grupo é composto por 50 integrantes. Do seu património fazem parte, entre outros, trajes e alfaias do século XVIII. Enaltecendo a cultura regional, o repertório apresentado pelo grupo lembra a *monda do arroz*, a *desfolhada*, o *moleiro* e a *rusga do Antuã*.

Figura 53: Rancho Folclórico “As Tricaninhas de Antuã”



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia
Acervo do Rancho Folclórico Tricaninhas do Antuã

2.4.2 Impressões Etnográficas

A visita ao Rancho Folclórico Tricaninhas do Antuã ocorreu no dia 10 de julho de 2021. Devido aos constrangimentos provocados pela pandemia do Covid 19, o encontro priorizou a realização das entrevistas com os dirigentes e alguns integrantes, além da vistoria da sede, nomeadamente mobiliário e trajes. Os componentes presentes fizeram uma breve demonstração dos três aspetos coreográficos básicos: a Chula, o Vira e a Marcha e falaram sobre seus trajes. No final do encontro conhecemos o arroseiral (plantação de arroz cuidada pelo Rancho) e vimos a colocação do espantalho, criado pelos integrantes no dia da visita.

Manuel, cantador do grupo, relatou sobre a origem do Rancho. Segundo suas informações, António Virgem, tocador de acordeão, já havia sido ensaiador de outros Ranchos e pensou em fundar um grupo que pudesse representar a sua origem.

Na altura o rancho era com crianças; foi um Rancho infantil e ainda está registado com Rancho Infantil Folclórico As Tricaninhas do Antuã, Salreu, Estarreja. Portanto, ele pensou em fazer, ensaiou em casa dele durante muito tempo, preparou as crianças, portanto foi assim que surgiu, com a ajuda da Câmara Municipal de Estarreja e da Junta da Freguesia de Salreu (Manuel, 2021)

Ao falar do nome do grupo, Manuel (2021) observou que *Tricaninhas* vem dos antepassados, “são pessoas que trajavam com roupas a moda antiga”; e *Antuã*, refere-se ao “rio que separa o Concelho da nossa Vila, da nossa Freguesia de Salreu”. Maria do Rosário Rito, dirigente do Rancho, afirmou em entrevista (2021) que *Tricanas* no século XIX referia-se a um tecido, mas que posteriormente o nome passou a designar a “roupa usada pela mulher da beira-rio”, sendo portanto, o nome *Tricaninhas*, uma homenagem á mulher.

As modas que fazem parte do repertório do grupo, de acordo com Manuel (2021), “são adequadas aos vários instrumentos”, sendo responsabilidade do cantador e da cantadeira entoá-las cumprindo, em algumas delas, a função de desafio.

Há uma que tem mesmo o nome de *Desafio*, em que ele [o cantador] diz que ela que é cantadeira, que é tão bonita, que lhe vai oferecer uma ramo para ela por ao peito para ir na procissão. E ela diz-lhe “valha-me Deus, cantador, não podes dizer asneiras, vais primeiro aprender para cantar a minha beira”. (Manuel, 2021)

Além do *Desafio*, Manuel também destacou a canção do *Moeiro*. Elemento típico da freguesia de Salreu, o moeiro trabalhava no moinho transformando o milho em farinha para o fabrico do pão. Contando a história deste personagem, a canção diz:

*“Moeiro da minha aldeia
Uma farinha no seu moinho
Leva a fornada ao freguês
Leva a carga no seu burrinho”*

Manuel observou que os estilos que caracterizam as danças na região são o Vira, a Chula e a Marcha. De acordo com Conceição Castro, a ensaiadora do Rancho, estas danças foram ensinadas por António Virgem em um primeiro momento, e posteriormente fundamentadas em recolhas realizadas pela nova administração na zona de Estarreja. Para Conceição Castro (2021), o tambor é muito importante dentro da tocata, pois é ele quem determina o passo da dança.

Aqui nesta zona nós dançamos muito ao som do tambor. Enquanto por exemplo no Algarve levantam o pé quando se bate no tambor, nós aqui não; é ao contrário. O tambor é muito importante. Nós podemos perder tudo dentro da tocata. Mas se não tivermos o tambor, não sai bem, porque é o tambor que nos dá o passo como deve ser certinho (Conceição Castro, 2021)

Ao diferenciar coreograficamente o estilo de cada dança, Conceição Castro observou que o Vira dançado pelo Rancho não se distancia do que é visto em outras regiões de Portugal. Em termos musicais, Manuel destacou o *Vira da nossa Aldeia e o Vira da nossa Terra* como exemplos da zona de Salreu. Conceição explicou que os ritmos que mais caracterizam a região são o Chula e a Marcha, sendo o Chula um ritmo mais “mexido” e a Macha, mais marcado. Manuel lembrou que o Hino do Rancho é uma Marcha, e tem o título *Marcha do Antuã*:

*“Viva o nosso pequeno Rancho
Está composto de humilde gente
Entre o Concelho de Estarreja e da Ria”*

Segundo Mariana Almeida (2021), dançarina do grupo, uma das características gestuais observadas é o *estalar dos dedos* “para acompanhar o ritmo, a tocata, a música e para nos organizarmos a nível de roda” e o *bater dos pés*, “onde os homens tem o poder de marcar o ritmo”. Raquel (2021), também dançarina, destacou que coreograficamente, as *danças são realizadas em roda*. Mariana (2021) lembrou que como a região tem a agricultura como prevalência, as atividades em torno da roda acabam por ser comuns. Ela exemplificou sua afirmativa referindo-se às desfolhadas, “onde as pessoas se juntavam e era praticamente uma festa”. Segundo a dançarina, as tradições em torno do milho alimentavam o romance entre os jovens da região:

Era um momento propício para arrumar uma namorada ou um namorado. Quem ficasse com um tipo de milho, que é um milho vermelho e é raro [milho rei], tinha o direito de dar um beijo em alguém, e era assim que muitas vezes se criavam os namoricos, os casamentos e por aí...” (Mariana Almeida, 2021)

Conceição (2021) explicou que no caso do Chula, que é uma dança mais movimentada, há sempre um integrante que ajuda o grupo dando indicações de direções e passos, É a figura do *mandador*. Além do auxílio técnico, ele também é responsável por estimular o grupo durante as apresentações.

O repertório apresentado pelo grupo, assim como os trajes e objetos expostos na sede do Rancho Folclórico Tricaninhas do Antuã é fruto de um grande trabalho de recolha desenvolvido pela atual administração. Este material será agrupado em um espaço museológico dentro da sede, como modo de preservação da cultura regional. Segundo a dirigente do grupo, Maria do Rosário Rito, este acervo refere-se às *roupas do final do*

século XIX, donativos de famílias tradicionais de Estarreja; *objetos de artesanato*; e *carros de bois* que serão restaurados antes de serem colocados em exposição na parte externa da sede.

Figura 54: Acervo Museológico do Rancho Folclórico “As Tricaninhas de Antuã”



Fonte: Arquivo Próprio

No que se refere à vestimenta usada pelos integrantes, foram apresentados o traje da *lavadeira abastada*, que além de portar uma *cesta da feira* (uma pequena mala de palha), utilizava meias, avental e um chapéu; o traje *domingueiro*, identificado pelo colete e meias; e o traje do *lavrador* (figura 52).

Figura 55: Trajes



Fonte: Arquivo Próprio

Também foram demonstrados os utensílios utilizados pela *peixeira*, a exemplo da *canastra* onde eram levados os peixes conservados no sal (ou mesmo outro mantimento); a *bilha de leite*; e a *condessa* (onde eram levados os lanches para o meio da manhã).

Figura 56: Utensílios



Fonte: Arquivo Próprio

Na zona da Bioria Estarreja, há campos de arroz que estão sendo cultivados novamente. O Rancho Folclórico “As Tricaninhas do Antuã” recebeu um destes campos em doação para ser administrado. Durante a visitação, os integrantes confeccionaram espantalhos que seriam colocados no final do dia nos campos. Acompanhando o grupo vimos a colocação do boneco e conhecemos a terra (figura 54).

Figura 57: Espantalhos e Campos de Arroz



Fonte: Arquivo Próprio

2.4.3 Danças e Cantares

Como já foi mencionado, os ritmos dançados pelo grupo são a Chula, o Vira e a Marcha. A seguir apresentaremos as características de cada uma das danças.

2.4.3.1 Chula

A forma de dançar a Chula, segundo Tomaz Ribas²⁵, é identificada por três momentos basilares:

- a) Posição inicial: os pares colocam-se em círculo; cada rapariga enfrenta o seu rapaz, ficando, assim, cada par costa a costas com os pares seguintes. Os braços, semi-arqueados, elevam-se, paralelos, sendo os das raparigas os interiores.
- b) Primeiro passo: a cada primeiro tempo os pares saltam simultaneamente para o centro sobre o pé desse lado e sobre o outro pé a seguir e, acentuando sempre o mesmo tempo do compasso, dão outra meia volta ao contrário, voltando à posição inicial.
- c) Segundo passo: corresponde ao refrão. Os pares estendem os braços e colocam as pontas dos dedos sobre os ombros – o cavalheiro no ombro da dama e vice-versa, ficando por cima os braços do cavalheiro. Nesta posição, os pares formam uma roda e saltando com vivacidade e desembaraço, deslocam-se ficando as damas sempre de costas.

No dia da visita ao Rancho Folclórico “As Tricaninhas do Antuã”, os quatro integrantes demonstraram a Chula com algumas alterações de posicionamento coreográfico.

Distribuídos em fileiras, os pares posicionaram-se lado a lado. Com os braços levantados, deram início a dança com pequenos saltitos e rodopios para a direita e para a esquerda, alternados por balanço corporal e simples sapateado.

Figura 58: Chula – Primeiro Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

²⁵ Ribas, Tomaz (1961) *Danças do Povo Português*, Coleção educativa – Série F – Número 8 in *Folclore de Portugal: o Portal do Folclore Português* (2022). Chula ou Xula | danças do povo português. Disponível em <https://folclore.pt/chula-ou-xula-dancas-do-povo-portugues/> [consultado em novembro de 2022].

O passo seguinte acontece com os pares de mãos dadas (frontal) Eles movimentam-se lateralmente em pequenos saltitos em contratempo

Figura 59: Chula – Segundo Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Na sequência, e de frente um para o outro com os braços ao ar, retornam ao passo anterior, identificado por giros alternados por saltitos em contratempo e balanço corporal.

Figura 60: Chula – Terceiro Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

O passo seguinte refere-se a troca de lugar em contratempo (pequenos saltitos). A mulher posiciona-se com as mãos na saia e os cavalheiros com os braços para baixo.

Figura 61: Chula – Quarto Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

O último passo é como o primeiro. Os pares lado a lado fazem uma volta com o corpo, dando pequenos saltitos em contratempo (sapateado leve). Os braços estão ao ar.

Figura 62: Chula – Passo Final



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

2.4.3.2 Marcha

Coreograficamente, a Marcha apresentada pelo grupo começa com os integrantes formando uma roda. De mãos dadas, eles colocam o pé direito ligeiramente para frente e marcam o ritmo da música com a parte da frente do pé (região do metatarso).

Figura 63: Marcha – Posição e Passo inicial



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Em seguida, realizam um passeio em roda, ora para a direita, ora no sentido contrário.

Figura 64: Marcha – Passeio em Roda



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Diante do par e com as mãos na cintura, movimentam o pé esquerdo para frente e para o lado no ritmo da música. Depois, de mãos dadas (frontal), dão uma volta até retornar a posição inicial, e então a sequência é repetida.

Figura 65: Marcha – Segundo e Terceiro Passos



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

A roda é feita mais uma vez. Em passeio, o grupo gira no sentido horário e anti-horário.

Figura 66: Marcha – Roda



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

A sequência se repete. Os pares param um de frente do outro com a mão na cintura e movimentam o pé para a direita e para a esquerda (desta vez com o pé direito). Depois, de mãos dadas, fazem um passeio em torno do eixo.

Figura 67: Marcha – Repetição da Sequência

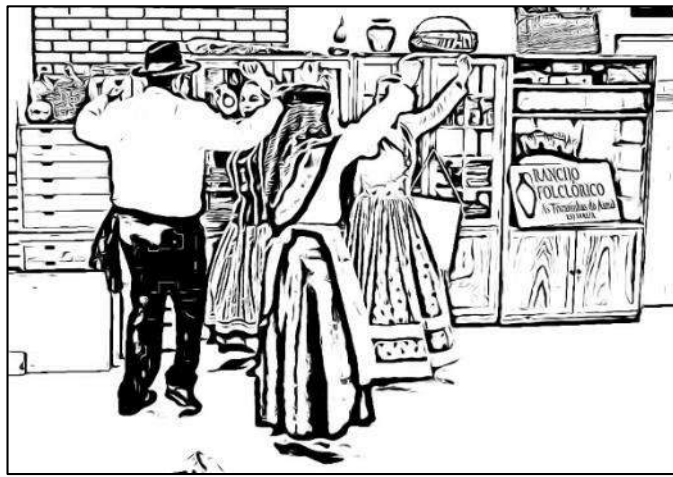


Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

2.4.3.3 Vira

O Vira dançado em Estarreja, de acordo com Conceição Castro (2021), não difere das outras regiões de Portugal. Na performance apresentada, o grupo iniciou a coreografia em roda. Dispostos em pares, os integrantes deram pequenos saltitos com os braços levantados ao ar. As mulheres saltitaram para frente. Os homens as acompanharam saltitando na mesma direção, porém de costas.

Figura 68: Vira – Primeiro Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Ainda em roda, trocam de pares e continuam com o mesmo movimento.

Figura 69: Vira – Segundo Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Saltitando com os braços no ar, os pares (um de cada vez) vão ao centro da roda. Ao retornarem à posição giram e balançam o corpo. Os pares que não foram ao centro saltitam no lugar.

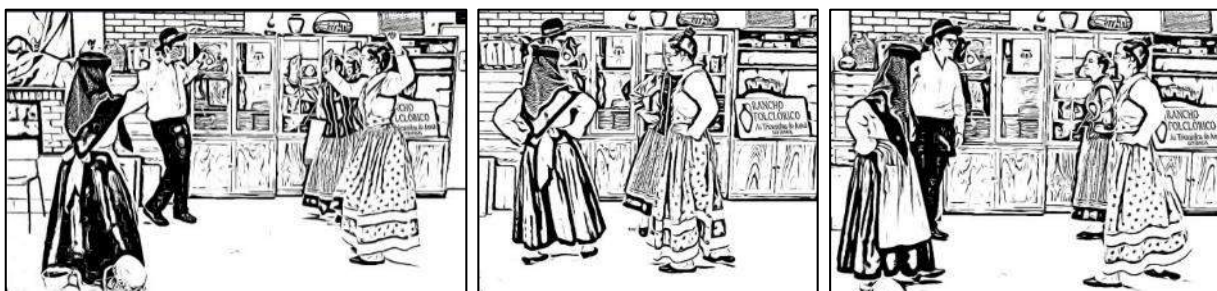
Figura 70: Vira – Terceiro Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Em roda, saltitam com os braços ao ar. Depois, com as mãos na cintura fazem o *balancé* movimentando o pé para dentro da roda e voltando para a posição anterior.

Figura 71: Vira – Quarto Passo



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo Próprio)

Toda a sequência coreográfica é repetida. No último acorde musical, ainda em roda, batem o pé direito encerrando a dança.

2.4.4 Os Instrumentos

Os instrumentos musicais utilizados pelo grupo incluem o *tambor*; o *acordeão* e a *concertina*; a *guitarra*; o *bandolim* e o *pandeiro* (figura 46), além do *triângulo* e do *reco-reco*.

Figura 72: Instrumentos Musicais



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo do Rancho Folclórico As Tricaninhas do Antuã)

O *reco-reco* consiste em um pau (ou cana) denteado, com cerca de 70 centímetros de comprimento, sobre o qual se fricciona, no ritmo desejado, outro pau ou cana rachada. A fricção de um pauzinho sobre os talhos produz um som de raspagem. (Gonçalves, 2022)²⁶

Na figura 47 estão identificados o *reco-reco* (madeira) e o *triângulo*, também conhecido como *ferrinhos* – instrumento musical idiofone de percussão direta feito de metal.

Figura 73: Triângulo e Reco-Reco



Fonte: Reprodução feita a partir de fotografia (Arquivo do Rancho Folclórico As Tricaninhas do Antuã)

²⁶ Gonçalves, P. (2022) *Instrumentos Tradicionais Portugueses* (Música 3º Ciclo) in AE Padre Vítor Melícias (site) Disponível em <https://moodle.apvm.net/mod/book/tool/print/index.php?id=39148#ch882> [consultado em novembro de 2022]

2.5 Grupo Folclórico de Barcelinhos

2.5.1 Historial

Fundado em 1953, o *Grupo Folclórico Barcelinhos* teve sua origem no Orfeão de Barcelinhos. Com mais de cinquenta anos de existência, o grupo dedica-se a pesquisa e recolha de danças, trajes, cantares, usos e costumes do Baixo Minho.

Membro fundador da Federação do Folclore Português, o Grupo Folclórico de Barcelinhos está integrado no Conselho Internacional de Organizações de Festivais Internacionais de Folclore e Artes Tradicionais de Portugal (CIOFF), na Organização Internacional de Arte Popular (IOV) e no INATEL (Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores). O grupo é também idealizador do *Festival Internacional de Folclore Rio*, que acontece anualmente em terras do Baixo Cávaco.

Na sede, situada no Largo Guilherme Gomes Fernandes, em Barcelinhos, é possível apreciar peças de artesanato nacional, trajes, fotografias, documentos e artefatos diversos. Os Trajes de Barcelos apresentados pelo grupo incluem a vestimenta de “*Ir à Feira ou Domingueiro*”; os “*Trajes de Trabalho*” e os “*Trajes de Luxo*”, usados até 1900.

Figura 74: Sede do Rancho Folclórico de Barcelinhos



Fonte: Google Maps

A principal dança bailada na região do Baixo Minho é o *Malhão*. No texto de Pedro Homem de Melo, referido no *dossier técnico* do Grupo Folclórico de Barcelinhos, o Malhão surge em Barcelos em múltiplos perfis:

Na Dança de Barcelos, o que nos impressiona é o vaivém dos braços. Um deles rema, violentamente, para trás, forçando o busto a mover-se. O outro sobe, quase à altura do

rosto. Entre os braços e os passos dá-se a concordância. Se o pé direito se acentua, o braço direito acentua-se também. Semelhante desenho (esquema do Malhão!) está patente nas danças barcelenses mais representativas, hoje em dia, executadas pelo Grupo Folclórico de Barcelinhos, a saber; Malhão do Souto, Vareira, Chulita Redondita, Valentim, Sapatinho, Lima de Góios...Compasso binário. E, se a concertina, nos viras, marca três tempos, os calcanhares dos bailadores arranjam forma de (tanto quanto possível!) contar até dois. Daí acharmos (passe a audácia da sugestão!) que todas as danças de Barcelos lembram Malhões (Pedro Homem de Melo citado por Dossier Técnico do Grupo Folclórico de Barcelinhos, 2021. p. 6).

Dentre as modas recolhidas destacam-se: *Vareirinha; Ciranda; Vareira; Chula de Barqueiros; Maneio; Vira de Cruz; Regadinho; Sapatinho; Valentim; Malhão das Palmas; e Malhão do Souto*. Considerada a “bandeira do grupo”, *Vareira* é apresentada nas entradas de todas as atuações.

A Vareira tal como a dançam em Barcelinhos (Barcelos), ou melhor, tal como dança o Grupo Folclórico de Barcelinhos, é sem tirar nem pôr um malhão do princípio ao fim. Os movimentos lembram o remar de um barco, onde estes são executados pelo homem, sobre a esquerda e repetidos pela mulher sobre a direita” (Pedro Homem de Melo citado por Dossier Técnico do Grupo Folclórico de Barcelinhos, 2021, p. 23)

Figura 75: Vareira

Vareira



REFRÃO:
Vareira, ó linda vareira
Vareira, ó laro-lo-lela
Vareia, ó linda vareira
Vareira, da nossa terra




Fonte: Dossier Técnico do Grupo Folclórico de Barcelinhos, 2021

Os instrumentos musicais utilizados envolvem *cordas, percussão e aerofones*.

2.5.1.1 Trajes

Os trajes típicos da região do Baixo Minho, apresentados pelo *Grupo Folclórico de Barcelinhos* identificam os costumes de uma população que, em 1932, dedicava-se à *pesca, à moagem e à agricultura*, além do *comércio* com algumas lojas de fazenda, mercearias e tabernas. Predominantemente católico, as *tradições religiosas* fundem-se com os costumes do povo da região do Baixo Minho. As recolhas realizadas pelo grupo no âmbito da vestimenta está sistematizada no quadro a seguir:

TRAJE	TIPOLOGIA	DESCRIÇÃO
TRAJE DE LUXO	TRAJE DE NOIVO	<p>Chapéu: de coco preto.</p> <p>Camisa: de linho branco, com colarinho, bordado a branco.</p> <p>Laço: preto em tecido, comprido (meia gravata).</p> <p>Colete: em tecido preto.</p> <p>Casaco: de tecido preto, com botões forrados.</p> <p>Calças: de tecido preto.</p> <p>Meias: brancas em algodão.</p> <p>Sapatos: pretos.</p> <p>Relógio e corrente: em ouro (de bolso).</p>
	TRAJE DE NOIVA	<p>Lenço: em lã, bordado a branco, com os “Sete Raminhos”.</p> <p>Camisa: de linho bordada a branco, nas mangas e no pé da gola.</p> <p>Casaca: preta, de brocado curto, aberta na frente e cintada, bordada a vidrilhos.</p> <p>Saia: preta, lisa com roda bordada a vidrilhos e fita de seda (com beijinhos ou favos).</p> <p>Saiotes: brancos, em linho, bordados.</p> <p>Meias: brancas, de algodão, rendadas (feitas à mão).</p> <p>Chinelas: pretas, de biqueira, com laço preto.</p> <p>Ouro: Brincos, cordões, crucifixo, cruz de Malta, borboleta e custódia</p>
		
	TRAJE MASCULINO	<p>Camisa de <i>Serguilha</i> (pano de lã grosseiro e sem pelo); ou Linho; ou Riscado.</p> <p>Colete de <i>Cotim</i> ou sem colete.</p> <p>Calças de Lã Churra, <i>Serguilha</i> ou <i>Cotim</i> que prendia na cintura com corda (em certos casos não tinha nada a segurar as calças na cintura).</p> <p>As meias só eram usadas em tempos muito frios e eram em lã churra</p> <p>Usavam <i>tamancos de biqueira arrebitada</i>, <i>botas grossas</i> ou então o mais usual, era descalços.</p> <p>Na cabeça o tradicional <i>chapéu de palha</i>, <i>boné</i> (que aproveitava o tecido das calças e colete) ou a <i>boina</i>.</p>

<p>TRAJE DE TRABALHO</p> <p>O Grupo Folclórico de Barcelinhos apresenta dois tipos de Traje de Trabalho: o de <i>inverno</i> (roupas mais pesadas) e o de <i>verão</i> (tecidos mais leves).</p>	<p>TRAJE FEMININO</p>	<p>Na cabeça lenço sem <i>frosques</i> em algodão com estampados ramagens e também chapéu de palha, que depois da tarefa no campo ou no rio caía nas costas preso com atilho ao pescoço</p> <p>Camisa ou blusa de chita, riscado ou Serguilha</p> <p>Lenço de algodão com ramagens e sem <i>frosques</i>, a cruzar na frente para “proteger” o peito</p> <p>Saia de Lã Churra, Serguilha, Cotim ou Linho</p> <p>Saiote Interior de lã grosseira normalmente e cor vermelho, que era usada algumas vezes como saia exterior, no trabalho</p> <p>Colete de linho ou sem colete</p> <p>Avental, normalmente num tecido mais leve com bolsos para servir de Algibeira. Facha ou Corda a prender a saia</p> <p>Meias da mesma forma que o homem, também sem calcanhar</p> <p>Tamancos de biqueira arrebitada, socos ou mais usualmente descalças</p> <p>Como mulher minhota e mesmo no campo ou no rio levava sempre brincos (normalmente argolas) e algumas vezes um pequeno cordão com crucifixo no peito</p>
	<p>TRAJE MASCULINO</p>	<p>Chapéu: preto de copa baixa e de aba larga.</p> <p>Camisa: branca de linho, com baixo cabeção de renda no pescoço, em vez de colarinho, renda que garante a abertura até à cinta. Mangas em canhão de renda. Bordados a branco no cabeção,</p>



INVERNO

VERÃO

DOMINGUEIRO OU
DE IR À FEIRA

TRAJE FEMININO

abertura da frente e punhos. Bordado de favos nos ombros.

Calças: de "serrubeco" acastanhado (Ir à Feira) ou preto (Domingueiro)

Faixa: pretas de lã.

Sapatos: de atanado acastanhado, de sola e bico largo, com pala sobre os atadores brancos (Ir à Feira) ou pretos sem pala (Domingueiros).

Chinela: quase sapato aberto atrás, de atanado branco.

Cachené: há três tipos - *de fundo verde, azul ou acastanhado, com rosas vermelhas e amarelas.*

Lenço: em lã de merino, com *frosques*, dentro das cores dos cachenes. Sendo característica inconfundível, barcelense, a combinação do lenço castanho e do lenço azul, este quase exclusivamente de uso barcelense.

Camisa: branca de linho com gola larga bordada a crivo (S. Miguel da Carreira) característica original, com bordados a branco nos ombros e punhos, *bordados de favos* nos ombros e renda nos punhos.

Colete: preto de rabos, com bordados a cores e pespontado a branco.

Saia: de teia de lã de ovelha, fiada às riscas, se cores (suaves), com barra preta (teia em tear artesanal).

Avental: da mesma teia da saia, mais claro, com barra e fitas pretas.

Lenço de namorados: de linho branco com quadras bordadas a mão em ponto de cruz.


Saiotes (interiores): de linho branco com rendas, uma mais curta e outra do mesmo tamanho da saia.

Culotes: em algodão branco com rendas nas perneiras.

Meias: em algodão branco, rendadas e feitas à mão

Chinelas: pretas de biqueira arrebitada e com pespontos (discretos) em linhas de várias cores, ou, com um laço em tecido preto



LAVRADORES ABASTADOS	TRAJE MASCULINO	<p>Chapéu abas largas com dois ou três bicos</p> <p>Casaca e/ou Colete no mesmo tecido das calças <i>Serrubeco</i> acastanhado ou Preto</p> <p>Camisa branca de linho com baixo cabeção em renda, que também garante abertura frente até a cintura. Mangas com punhos e bordados a branco também na gola e ombros.</p> <p>Faixa preta enrolada na cintura sem cair nenhuma parte para as pernas.</p> <p>Sapatos pretos ou de <i>atanado castanhos</i> sem pala. <i>Os lavradores usavam cajado ou guarda-chuva/sol quando se deslocavam para a cidade/feira.</i></p>
	TRAJE FEMININO	<p>Lenço na cabeça com ou sem <i>frosques</i> (neste caso quando usa Chapéu) normalmente de fundo azul ou castanho</p> <p>Camisa de linho com meia gola e rematada com renda ou <i>esperguilha</i>. Bordados no pé de gola, ombros e punhos a branco e com “favos” nos ombros</p> <p>Colete de rabos preto com pespontos a cores.</p> <p>Lenço (Caxené) a cruzar no peito fundo Castanho ou Preto com ramagem vermelhas e amarelas. Normalmente no Inverno usa casaca do mesmo tecido da saia com brocado curdo e cintada bordada a vidrilhos.</p> <p>Avental de Teia às riscas ou tecido com bordados “abertos” liso com cor vermelha.</p> <p>Saia lisa de teia ou tecido liso, bordada com “beijinhos” ou “favos”.</p> <p>Saiotes Interiores de Linho branco com rendas. Por vezes, e sendo de famílias abastadas, usavam “Colotes” com renda nas perneiras.</p> <p>Meias em algodão rendadas e feitas a mão</p> <p>Chinelas pretas de biqueira arrebitadas com pespontos em linhas de cores (muito discretas) e muitas vezes com laço na frente.</p> <p>Como acessórios usavam Cordões de Ouro com Cruz e Coração e nas orelhas Argolas ou Brincos. Traziam normalmente o cajado ou guarda-chuva/sol e muitas vezes saca de pano onde guardavam chaves de casa e lenço de mão.</p>
		
		Fonte: <i>Dossier Técnico do Grupo Folclórico de Barcelinhos</i>

O traje adotado para as apresentações do Grupo Folclórico de Barcelinhos foi o traje *Domingueiro* ou de *Ir à Feira*. A escolha obedeceu a um modelo já encontrado e criteriosamente bem definido oficialmente. Por ocasião da Festa das Cruzes (1936), a denominada *Comissão de Iniciativa e Turismo de Barcelos* havia tornado público um folheto, onde fazia a defesa do chamado Trajo de Barcelos. De acordo com as informações divulgadas no *dossier* do grupo, era comum falar do *traje regional minhoto* como o *traje da lavradeira*, referindo-se às mulheres do mundo rural. O traje de Barcelos diferencia-se dos outros *minhotos* “em pormenores singulares que ultrapassam o garridismo do vestuário e se centra mais no modo como é usado” (Dossier Técnico, 2021, p. 19).

2.5.2 Impressões Etnográficas

A visita ao Grupo Folclórico de Barcelinhos ocorreu no dia 17 de julho de 2021. Devido aos constrangimentos provocados pela pandemia do Covid 19, no dia da visita não foi possível assistir a performances de música e dança, ficando restrito ao encontro, as entrevistas semiestruturadas, a apreciação do acervo museológico disponível na sede, e a audição de breves trechos musicais. O grupo disponibilizou seu *dossier* técnico, contendo informações sobre o folclore de Barcelinhos, e autorizou que utilizássemos vídeos de apresentações do grupo, disponíveis na internet, para análise das danças.

Paulo Lopes, presidente do Grupo Folclórico de Barcelinhos, contou durante a entrevista, que na programação anual do grupo folclórico há eventos como o *cantar das janeiras*, além dos festivais que promovem, a exemplo do *festival luso-galaico*, do *São João*, e do *Festival do Rio*, no qual participam cerca de dez países diferentes.

Carlos Rocha, vice-presidente e ensaiador, está no grupo há 41 anos. Ele explicou que o Grupo Folclórico representa a região do Baixo Minho, tendo sido orientado em sua fundação pelo folclorista e poeta Pedro Homem de Melo.

Barcelos com 89 freguesias tem uma riqueza etnofolclórica muito grande, faz confronto com concelhos muito importantes que é Viana do Castelo, Braga, Farmalhão e Póvoa de Varzim. Barcelos em sua origem chegou a ter 230 freguesias que iam até o concelho da Maia, no Porto, e muitas destas freguesias foram perdidas para dar origem a concelhos de Póvoa, Farmalhão, Vila Verde, mas as tradições são as nossas; as influências ficaram... ficaram influências nacionais, do norte de Portugal e do sul da Galiza que historicamente já fomos um país só, depois D. Afonso Henriques resolveu zangar-se com a mãe e entrou em guerra, e dividiu Portugal e Galiza, com o Rio Minho a fazer a divisão, e todas as tradições nós tentamos manter. (Carlos Rocha, 2021).

Essas tradições estão identificadas nas danças, nos usos, nos trajes, nas músicas, nos costumes e nas histórias. No que se refere aos trajes, Carlos Rocha justificou que Barcelos como uma cidade medieval tem um mercado com mais de 500 anos “com um interposto comercial que foi muito antigo no seio dos Caminhos de Santiago”, ficando deste modo influenciado pelas diferentes culturas que passaram pela cidade. Assim, o *traje domingueiro*, é o traje de ir a missa, “de onde se apresentava a melhor roupa”; o *traje de trabalho*, “que normalmente se usava pelos 350 dias por ano, só aos domingos que não se usava ou então nos dias de festa”.

Nos dias de festa, principalmente nas Festas das Cruzes, donde eram exibidos todos esses trajes, donde a nossa história como grupo começou em 1953, com umas paradas agrícolas, em que os trajes eram predominantes, os usos e costumes, principalmente e tradicionalmente agrícolas, não havia indústria (...) e todos esses usos e essas paradas fizeram com que o traje de Barcelos fosse se enraizando e fosse se tornando diferentes. Trajes muito mais conhecidos, como é o traje de Viana, que é muito mais comercial e foi muito mais adulterado. Aliás Pedro Homem de Melo sobre isso dizia que o traje de Viana é muito carnavalesco porque introduziu muitas coisas ligadas ao Carnaval. Barcelos manteve um bocadinho este traje, essa solidez, essa sobriedade do próprio traje; é um traje muito simples, com cores garridas claro, porque o Minho é mesmo assim. (Carlos Rocha, 2021).

No que diz respeito as danças, o vice-presidente Carlos Rocha enfatizou a tradição dos Malhões. O grupo possui atualmente dezoito músicas e danças em seu repertório, todas recolhidas no concelho de Barcelos. Além disso, detêm dez canções tradicionais, usadas no *cantar das janeiras*.

Aquilo que nos baseamos na altura em que fizemos as recolhas, e já não é do meu tempo porque quando eu entrei já tinha sido feito este trabalho, foi ir às freguesias de Barcelos e ouvir as pessoas mais antigas (...) e depois era preciso filtrar um bocadinho essa informação, porque podia haver influências (...) e filtrava-se com estudo, com livros anteriores... tivemos na formação do grupo gente académica, de Coimbra, que tinha muita história, muito conhecimento. Dr. Mariano Machado, que deu origem ao grupo, era da freguesia de Góis... ele gostava e tinha essa tradição, mas academicamente não tinha esse poder. Então, o Dr. Costa Fernandes, como tinha essa informação académica foi filtrando muito disso, juntamente como Dr. Pedro Homem de Melo (Carlos Rocha, 2021).

Atualmente, o grupo limita-se a reproduzir e divulgar o repertório constituído a partir desta recolha. Enfatizando o processo de aculturação existente na formação da identidade de Barcelos, Carlos Rocha analisa que muitas das tradições que hoje conhecemos, foi influenciada pela transição de pessoas no Concelho de Barcelos.

As influências, as transições de vida que começaram a haver trouxe coisas diferentes. Um exemplo: nós dançamos uma Chula aqui. A Chula não tem origem no Minho. A Chula tem origem no Douro. E por que que no Minho se dança a Chula? Dança-se a Chula porque haviam trabalhadores sazonais que iam fazer vendimas ou colheitas para

o Douro, para ganhar o seu dinheiro, e de lá, estava há uma semana, quinze dias e iam trazendo... um trazia um lenço, o outro uma música; o outro um passo (...) e algumas dessas coisas foram ficando... nada é estático. (...) e Barcelos como era um entreposto comercial muito grande passava aqui gente de todas as origens (Carlos Rocha, 2021).

Os integrantes que participam do Grupo Folclórico de Barcelinhos tem, em media, 40 anos de idade. Entretanto, o presidente Paulo Lopes lembrou, que dentre eles há uma pessoa que está no grupo desde a sua fundação. Com 68 anos de participação no Grupo Folclórico, Teresa Durães mantém a vitalidade de menina, inspirando os mais novos em suas atuações.

A gente gosta de realçar porque ela tem uma vida inteira dedicada a isto e acho que é muito importante agregarmos estas pessoas... nós temos uma media de idade baixa, mas ela vai equilibrando o balanço do grupo (...) ela é a força maior do grupo, acho eu... (Paulo Lopes, 2021)

Figura 76: Teresa Durães – integrante desde a fundação do Grupo



Fonte: Arquivo Próprio

Rui Peixoto, responsável pela parte musical do Grupo Folclórico de Barcelinhos, observou durante a entrevista realizada em 2021, que a conclusão que podemos ter acerca da Formação do Movimento Folclórico é que no início do século XX, poucos anos depois do fim da Revolução Industrial, “com a globalização dos objetos e vestuários”, houve a necessidade de criar grupos e associações no sentido de preservar as tradições de cada povo. Segundo Rui Peixoto, é nesta fase que surgem os Grupos Folclóricos, sendo o Grupo de Barcelinhos o mais antigo do Concelho de Barcelos.

No que concerne à tradição musical (*tocata* ou a orquestra), Rui Peixoto explicou que a composição é identificada pela presença do *cavaquinho* (originário da região de Barcelos), pela *viola Braguesa* (viola rítmica usada para acompanhamento da música e marcação do ritmo), pelo *violão* (viola clássica); pelo *acordeão* (multitónico) ou pela *concertina* (acordeão diatónico); pelo *bombo* (tambor cilíndrico usado na cor da cidade), pelos *ferrinhos ou triângulo* (percussão), além do *coro* (conjunto de cantores) e dos *solistas* (um homem e uma mulher, que por vezes cantam sozinhos e em outras, realizam o desafio).

É uma característica do Minho. Os cantares dos desafios e das desgarradas tem origem também nesta tradição que era o despique: a canção do desafio entre homem e mulher principalmente. Portanto, a nível rítmico, a maior parte das músicas são Malhões, músicas de compasso quaternário. Depois temos os compassos ternários que são os Viras. Nas de compasso quaternário (a maior parte das músicas), a melodia é definida pela orquestra, ou seja, a orquestra interpreta a melodia da música que depois é acompanhada pelo solista. Mas temos algumas em que, principalmente as de despique e desgarrada, em que a melodia é totalmente diferente e oposta daquilo que é tocado. Isso acontece no *Malhão das Palmas* e no *Vira Livre*. O *Vira Livre* é um compasso ternário em que há o despique entre homem e mulher, a desgarrada; e é uma música em que não está definido o fim nem o início, portanto é até perdurar o despique ou a desgarrada ou até ter ainda forças para continuar a dançar. (Rui Peixoto, 2021)

Rui Peixoto explicou ainda, que é fácil identificar a música folclórica da região, pois traduzem-se em uma *valsa acelerada* (compasso ternário), tocada com um *acordeão diatónico* muito agudo, e com *vozes* também muito agudas. No que se refere às letras das canções, é possível identificar a *relação com o trabalho*; os *desafios entre jovens casais (galanteios)*; e as *quadras populares da região*. Improvisadas, as letras relatam o trabalho diário, as histórias de vida do povoado, o enaltecer da terra, o desafiar do companheiro ou de outros grupos folclóricos com os quais Barcelos interage durante os Festivais.

Miele, que está no grupo há 54 anos, nos contou que já passou por diversas funções: foi tocador de bombo quando entrou no grupo; depois, com a falta de dançarinos masculinos,

na altura do *Festival das Cruzes*²⁷, passou a dançar a convite do ensaiador; e mais tarde, com a necessidade de um cantador, passou a solista. Ilustrando o teor das letras das canções que fazem parte do repertório do grupo, Miele cantou um pequeno trecho de *Valentim*, canção que narra a vida de um personagem da região enquanto solteiro e depois casado.

Valentim



“Adeus casa do meu pai - adeus largo do quinteiro

Refrão: Quero o Valentim - olaró-laró

Quero o Valentim - olaró-meu-bem

Adeus mocidade nova - adeus vida de solteiro

Refrão: Quero o Valentim - olaró-laró

Quero o Valentim - olaró-meu-bem

Isto passou-se em Barcelos - a terra deste rapaz

Refrão: Quero o Valentim - olaró-laró

Quero o Valentim - olaró-meu-bem”

(Miele, 2021)



No que se refere ao artesanato, Carlos Rocha observou que esta manifestação artística “veio um bocadinho atrás das tradições”. Barcelos tem característica do artesanato em *barro, cestaria, tapeçaria* e os *bordados*, a exemplo das *rendas de crivo* que integram as

²⁷ A *Festa das Cruzes* é considerada a primeira grande Romaria do Minho e um dos mais importantes acontecimentos barcelenses. A sua origem remonta ao século XVI e está associada a uma lenda. No ano de 1504, o sapateiro João Pires regressado da missa observou na terra, em pleno Campo da Feira, uma cruz de cor preta. O que considerou ser “um sinal sagrado” depressa se transformou num acontecimento popular, que fez nascer a devoção ao “Senhor da Cruz”, materializada na construção do Templo do Bom Jesus da Cruz hoje epicentro da Festa das Cruzes. No século XIX, as festas tinham um cariz vincadamente religioso. Centenas de romeiros das freguesias rurais de Barcelos, de todo o país e da vizinha Galiza, cantavam e dançavam, alguns descalços com a “condessa” à cabeça, onde transportavam o farnel. No século XX, a componente religiosa mesclou-se com elementos remanescentes de cariz profano visíveis nos carrosséis, barraquinhas de comes e bebes, nas corridas de cavalos, nos cortejos etnográficos, no fogo de artifício no rio Cávado, nos cantares ao desafio nas ruas da cidade. Hoje em dia, a Festa das Cruzes é um ponto de romagem de visitantes nacionais e internacionais. A Batalha das Flores, os Arcos de Romaria, os Tapetes de Pétalas Naturais e a Procissão da Invenção da Santa Cruz são os pontos altos da Festa das Cruzes. (Município de Barcelos, 2022. Disponível em <https://www.cm-barcelos.pt/visitar/festas-feiras-e-romarias/festa-das-cruzes/>. Consultado em novembro de 2022).

golas dos trajes femininos e os *lenços bordados*. O vice-presidente do grupo esclareceu que os lenços bordados mais conhecidos pertencem a região e a zona de Vila Verde. Ele explicou que, assim como Barcelos, Vila Verde possui um lenço chamado *lenços dos namorados*, cuja principal característica são as quadras bordadas. Entretanto, advertiu que o *lenço dos namorados de Barcelos*, igualmente integrado ao traje, possui características que indicam o estado civil da mulher.

A mulher quando ia a uma romaria ou a uma festa, levava sempre pendurado na cinta um lenço. Se ele tivesse completamente branco era sinal que ela estava solteira, não tinha pretendentes, não tinha ninguém. Se tivesse bordado, conforme o tamanho do bordado era sinal de que estava com namoro em construção. Se estivesse completamente bordado, com quadras, uma quadra, duas ou três conforme quisesse, ao ornamentar o lenço, era sinal de que estava comprometida. Portanto já ninguém podia se meter com ela, porque o namorado ou estava na tropa ou estava lá perto a ver o que se estava a passar... e ela levava este lenço pendurado no traje (Carlos Rocha, 2021)

Figura 77: Lenço dos Namorados de Barcelos



Fonte: Arquivo Próprio

2.5.3 Danças e Cantares

Os Malhões são o principal ritmo bailado no Baixo Minho. Segundo o vice-presidente do Grupo Folclórico Carlos Rocha (2021), em termos coreográficos “temos o *malhão corrido* e o *malhão valseado*”.

A nível de coreografia são muito simples, porque eram feitas na hora pelo povo. Juntavam-se ao lado da igreja, começavam a dançar um par, entretanto chegava outro par, iam trocando de rapariga, trocando de rapazes, iam aumentando... faziam rodas, normalmente rodas, porque é muito mais tradicional, ou então podia ser em coluna, mas normalmente até no Baixo Minho são as rodas. E faziam passos... Passos sempre com o mesmo ritmo, sempre com o mesmo número de pares. Chama-se valseado porque se nós soubermos dançar a valsa, nós conseguimos dançar um Vira facilmente.

E, dançando um Vira, chegamos ao Malhão com a maior das facilidades, ou seja, tá tudo muito ligado (Carlos Rocha, 2021).

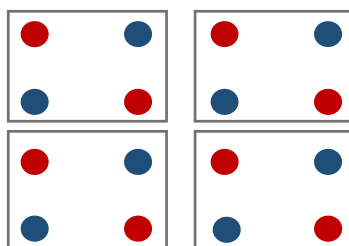
2.5.3.1 Minueto do Povo

A dança que deu “origem” ao Grupo Folclórico de Barcelinhos foi *Lima de Góios*²⁸ ou como era chamada por Pedro Homem de Melo, o *Minueto do Povo*.

Nós temos uma dança que Pedro Homem de Melo chamamos de “o minueto do povo”, porque dançavam-se o minueto nas casas fidalgas, nas casas solarengas que haviam aqui no nosso concelho. E o povo quando estava na eira, a fazer as descamisadas, as desfolhadas, os seus trabalhos, viam seus donos e seus patrões a bailar nas suas casas de longe, então imitavam um bocadinho o que viam, e dançou-se o minueto que é um Malhão, continua a ser um Malhão, mas com um toque de fidalguia, em que acrescentou uma vénia, uma passagem entre pares, um bocadinho copiado das danças fidalgas (Carlos Rocha, 2021)

Coreograficamente a dança está organizada em quatro fileiras, sendo cada uma delas formada por quatro integrantes (total de dezasseis participantes). A disposição dos pares nas colunas formam quadras ou quadrículas (com dois pares cada):

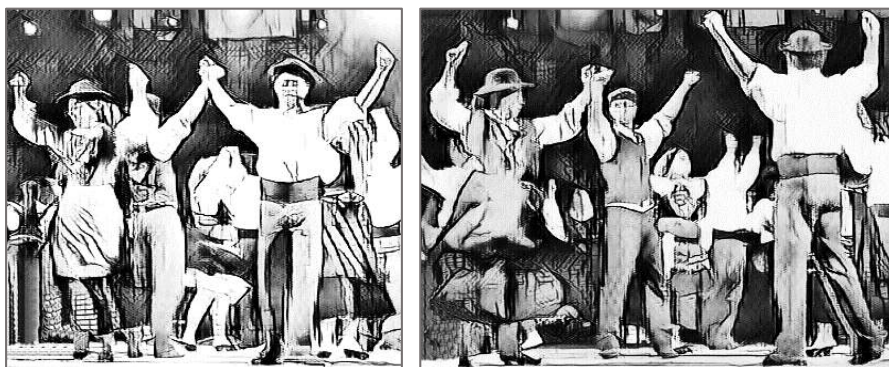
Figura 78: Posição Inicial



Fonte: Produção Própria

Passo 1: Com os braços para cima, os integrantes balançam o corpo, com meio giro para a direita e para a esquerda. Os dedos estalam.

Figura 79: Primeiro Passo

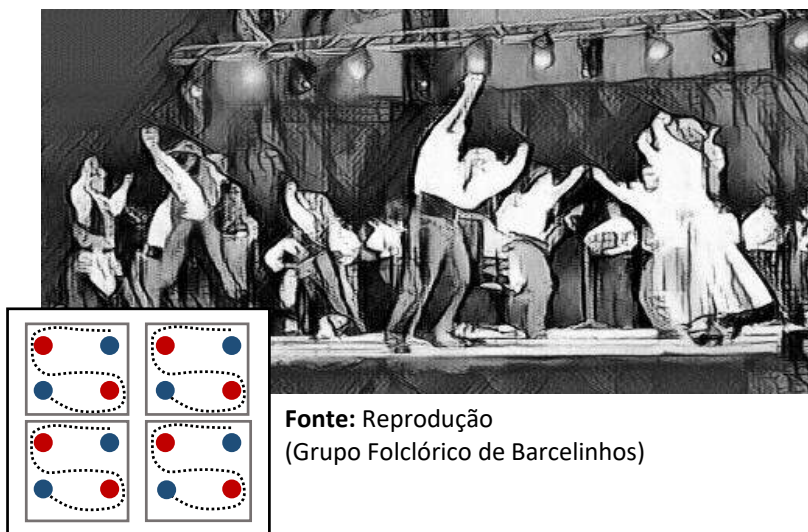


Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

²⁸ Lima de Góios foi a dança com a qual o Grupo Folclórico de Barcelinhos se apresentou em público pela primeira vez,

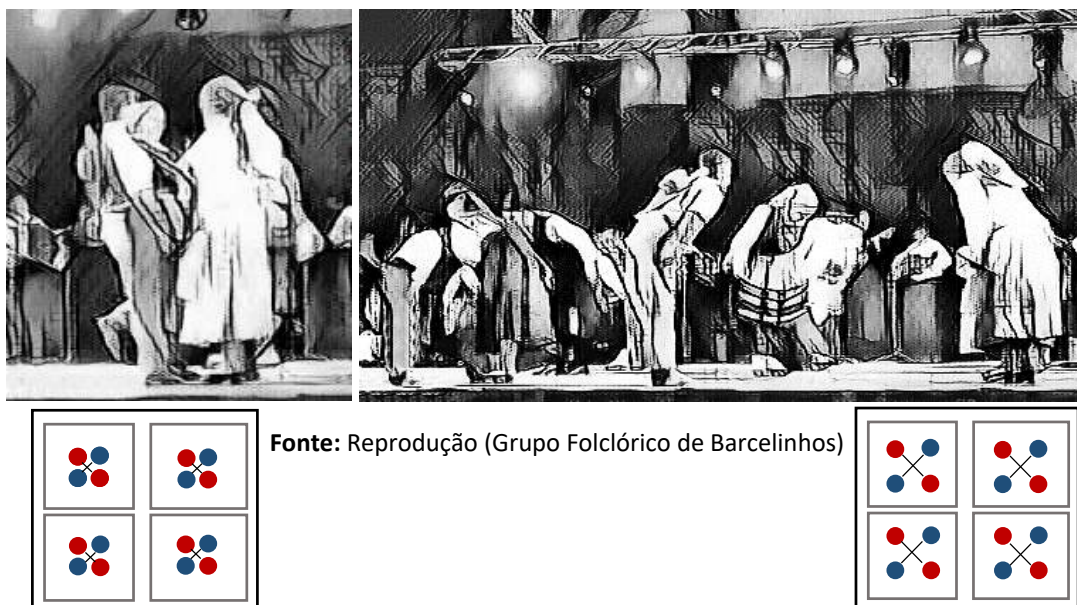
Passo 2: Os pares trocam de lugar em pequenos saltitos - saltito/ saltito/ saltito com o pé levantado na altura do joelho (ao passar pelo par). Repetir a sequência até chegar na nova posição. Os braços permanecem para o alto.

Figura 80: Segundo Passo



Passo 3: Cada quadra forma uma cruz. Os integrantes se aproximam em passo/ passo/ perna levantada. Depois retornam ao lugar (de costas). Ao chegar na posição, juntam os pés e fazem a vénia.

Figura 81: Terceiro Passo



Toda a sequência coreográfica é repetida até o final da música

Figura 82: Minueto do Povo

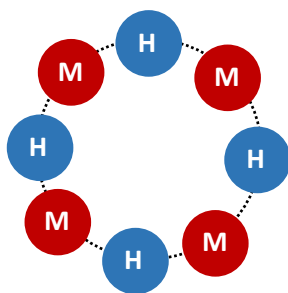


Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

2.5.3.2 Malhão das Palmas

A formação coreográfica inicial do Malhão das Palmas é em roda, como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 83: Posição inicial



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

Passo 1: Com os braços para cima, os integrantes fazem meio giro (para a direita e para a esquerda) enquanto movem-se na roda.

Figura 84: Primeiro Passo



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

Passo 2: Saltitando e com os braços ao ar, os pares (um de frente para o outro) movem-se na roda (lateralmente).

Figura 85: Segundo Passo – Saltitos em Pares na Roda



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

Primeiro, os homens formam uma roda interna (e as mulheres outra externa) e todos batem três palmas (no ritmo da música).

Figura 86: Segundo Passo – Homens ao Centro - Palmas



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

Voltam a saltitar em roda e, desta vez, as mulheres vão ao centro (os homens formam a roda externa). Novamente todos batem palmas (3x).

Figura 87: Segundo Passo – Mulheres ao Centro - Palmas



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

A sequência coreográfica é repetida.

Passo Final: Os pares em balanceio do corpo (para a direita e esquerda) saem seguindo a roda um atrás do outro. As mulheres, com o lenço na mão, acenam em despedida.

Figura 88: Passo Final



Fonte: Reprodução (Grupo Folclórico de Barcelinhos)

2.5.4 Os Instrumentos

Como já foi referido anteriormente, os instrumentos presentes na *tocata barcelense* são o Cavaquinho, a Viola Braguesa, o Acordeão e a Concertina, o Bombo e os Ferrinhos. Dentre os instrumentos citados, os que caracterizam a região de Barcelos são o *Cavaquinho* e a *Viola de Bragança* que descreveremos a seguir.

2.5.4.1 Cavaquinho

Nascido em Braga, o Cavaquinho Português se espalhou por diversas regiões de Portugal e países do mundo, a exemplo do Brasil. É um instrumento musical de cordas (cordofone), amplamente difundido na cultura popular do Minho. É formado por um corpo oco e chato,

em forma de oito, tem um braço que possui trastes, tornando-o um instrumento temperado, composto de quatro cordas. Com doze trastos na forma original, o Cavaquinho possui afinação própria da cidade de Braga que é *ré-lá-si-mi*.

2.5.4.2 Viola Braguesa

Também designada *Viola de Braga*, ou simplesmente *Viola*, a *Viola Braguesa* é típica da região do Minho e existe oficialmente desde o Séc. XVII. Considerada uma das violas mais populares de Portugal, é bastante utilizada em repertórios tradicionais, a exemplo das *rusgas*, *chulas* e *desafios*.

Em 2018, a Comissão Consultiva para a Certificação de Produções Artesanais Tradicionais conferiu à Câmara Municipal de Braga o registo da produção tradicional *Viola Braguesa - Portugal* no *Registo Nacional de Produções Artesanais Tradicionais Certificadas* (Despacho n.º 1526/2018)²⁹

Caracterizada como uma viola de média dimensão, possui dez cordas de arame de aço (que compõem cinco ordens de cordas duplas). São tocadas com a técnica de *rasgado* ou *rasgueado* (passagens rápidas, para cima e para baixo), podendo também ser tocadas de forma dedilhada.

É uma sonoridade muito característica, porque tem cordas duplas, sempre uma mais grossa e outra mais fina, para poder contrabalançar o som. (...) A parte dos cavaletes ou afinação pode variar, pode ser em leque, com a guitarra portuguesa ou pode ser o tradicional (Carlos Rocha, 2021)

Construída em madeira, a Viola Braguesa é afinada em uníssono para as duas ordens mais agudas e em oitava para as três ordens mais graves.

Figura 89: Cavaquinho e Viola Braguesa



[1] Detalhe do Cavalete em Leque (Viola de Bragança) [2] Viola de Bragança (instrumento maior) e Cavaquinho (instrumento menor) - **Fonte:** Arquivo Próprio – Fotografia André Lamounier

²⁹ Pedido de registo da produção tradicional “Viola Braguesa – Portugal” - Diário da República n.º 31/2018, Série II de 2018-02-13, páginas 4881 - 4883

2.6 Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela

2.6.1 Historial

A freguesia de Meadela, situada na margem direita do rio Lima, faz parte do perímetro urbano da cidade de Viana do Castelo (Alto Minho).

Figura 90: Grupo Folclórico Lavradeiras da Meadela



Fonte: Google Maps

Nesta freguesia em 1934, foi fundado por António Reguengo e Rita da Conceição Branco Borlido, o então denominado *Rancho Regional das Lavradeiras da Meadela*. Sua constituição respondeu à solicitação do Presidente da Câmara, “que desejava grupos de lavradeiras trajadas a rigor nas recepções a convidados ilustres, nacionais e estrangeiros” (Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016 p. 40).

O primeiro diretor do Rancho Folclórico foi o filho do casal Alfredo Reguengo (na época com 25 anos). Organizado em sua administração, Alfredo Reguengo documentou os primeiros passos do Rancho em um acervo formado por um conjunto de cartas, cartões, recortes, cartazes e panfletos, hoje integrados no arquivo do Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela.

O ensaiador do grupo na ocasião de sua fundação foi José de Passos Cavalheiro. Carinhosamente conhecido como “Passinhos”, o ex-seminarista tinha noções musicais (era organista e ensaiador de coro de várias igrejas), além de ser conhecedor dos trajes, músicas e poesias populares regionais, especificamente no que concerne a Meadela.

Em 1937, o rancho passou a ser administrado por José Antunes Gonçalves Novo (Matias). A função de ensaiador e marcador ficou a cargo de Francisco Reguengo Cerqueira Marques e Manuel Pinto Vilas Boas.

Com a morte de José Matias em 1951 o grupo passou por um período de estagnação. João Rego (Carneiro), de modo a restaurar o Rancho, convidou João Alves Novo para integrar a administração do grupo por causa de seu “virtuosismo no toque dos cordofones, viola e cavaquinho” (Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016 p. 153). Assim, por cerca de três anos, os ensaios passaram a ser efetuados na eira de António Gonçalves da Torre. Junto à casa dos Carneiros ou na casa do Loureiro. Ao fim destes três anos, os meadelenses António Martins Manso Gigante e seu amigo António Rodrigues Barreiros (“mestre Passos”) assumiram a Direção do Rancho. O ensaio voltou a ser orientado por José de Passo Cavalheiro e, por um breve período, por Jorge Gigante e José Domingos Gigante. Os ensaios eram realizados na “Casa do Almirante”.

Em 1957, ocasião em que ocorreu o primeiro Festival Nacional de Folclore, o *Rancho Regional das Lavradeiras da Meadela* passou a se chamar *Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela*, por sugestão da Federação do Folclore Português, “que pretendia uma sistematização do universo folclórico nacional, fazendo que fossem designados como “grupos”, as associações folclóricas a norte do Tejo, e como “ranchos” as sediadas a sul” (S. Castelo Branco, 2010, p. 10779b citado por Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016 p. 162).

A sede do grupo nesta época era na residência da família Gigante (Quinta da Presa). Entretanto, António Felício Montes ao herdar a Quinta, implementou no local “um serviço de restauração de luxo”, obrigando o Grupo a buscar uma sede própria. Depois de ficarem instalados na Casa do Povo por alguns anos, foram para a sede atual, no edifício Martins Viana em 1984, cedido pela Junta da Freguesia.

Em meados da década de 70, devido a idade avançada de António Gigante, seu filho, José Domingos Gigante, assumiu a Direção do Grupo. Em 1981 foi constituído em Associação, “por escritura pública”, ficando Manuel Montes com a presidência da direção e colaborando na vice-presidência António Freitas Barreto, seguido por Aníbal Fernandes de Lima, e por último, José Luís Araújo, cujo mandato durou apenas um ano (1996).

Neste ano, Manuel Montes deixa de participar das novas eleições, finalizando a ligação da família Gigante ao Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela.

Em 1995, o Grupo Folclórico das Lavadeiras da Meadela foi declarado *Instituição de Utilidade Pública* pelo Governo Português.

Em 1997, Mário Lopes Sousa Pinto assumiu a Direção, ficando somente por um ano. O regimento interno da Associação foi alterado em 1998, passando os mandatos de direção de um para dois anos, quando então foi eleito João Afonso Rego da Costa (Carneiro). Contudo, devido a um período conturbado vivido pelo grupo, seu mandato durou apenas alguns meses. O processo eleitoral foi antecipado e José Manuel Tiago Araújo assumiu a presidência, permanecendo no cargo por dois mandatos. A partir de 2001, Manuel José Trigueiros Parente ocupou o cargo até 2014, ano em que o grupo completou oitenta anos de existência. Neste ano, foi premiado pelo Município de Viana do Castelo com o Título Honorífico *Instituição de Mérito* pelos relevantes serviços prestados à cultura popular e etnografia vianenses, sendo o primeiro Grupo de Viana do Castelo a quem foi atribuída tal distinção.

Membro efetivo da Federação do Folclore Português e membro fundador da Associação de Grupos Folclóricos do Alto Minho, o *Grupo Folclórico Lavradeiras da Meadela* está inscrito no Comité Internacional EUROPEADE e é filiado ao INATEL. Atualmente, dirigido por Bruno José Correia Martins, é um dos mais representativos grupos da região.

Figura 91: Grupo Folclórico Lavradeiras da Meadela – Historial (1950)



Fonte: Quadro em exposição na Sede — Fotografia Sasha Lamounier

2.6.2 Impressões Etnográficas

A visita à Sede do Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela ocorreu no dia 30 de outubro de 2021. Assim como as visitas anteriores, devido aos constrangimentos da pandemia do Covid 19, estiveram presentes apenas do diretor do grupo, Bruno José Correia Martins, duas integrantes Vanessa Filipa Padilha Matos e Sara Alexandra Martins de Sousa; e a ensaiadora, Liliana Filipa Martins de Sousa.

Durante o encontro, Bruno falou sobre a origem do grupo e destacou a sua importância na salvaguarda e divulgação das tradições regionais:

O Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela foi fundado em 1934, portanto tem neste momento 87 anos de existência; é o segundo grupo mais antigo da região. (...) Antes da fundação do grupo existia o hábito de serem pedidos aos presidentes das Juntas, das Freguesias, que arrandassem, ou até pessoas que tivessem conhecimentos na área, que arrandassem grupos de pessoas, grupos de raparigas, para receberem as entidades oficiais quando vinham à Viana do Castelo ou até aqui para perto, para mostrar os seus trajes. Portanto, eram trajes que, vamos olhar para 1930, já nesta altura eram trajes que já estariam a começar a estar em desuso (...) mas, no entanto, havia sempre um grupo de pessoas que era uma pena perder estes trajes e essas tradições e juntas essas pessoas para receber as entidades em qualquer acontecimento oficial. Por esta altura também, surgiu a ideia de se fundar aqui na Meadela, o que se chamou na altura, o Rancho da Meadela. Foram buscar os trajes, portanto os trajes que na altura já estariam em desuso, e foram buscar músicas, danças, as cantigas que se cantavam no campo ou em casa, e apresenta-las ao público (Bruno Martins, 2021)

Nas primeiras aparições, o grupo se apresentou unicamente com o traje da lavradeira, que era o mais conhecido em 1934. Em 1935, entretanto, foi realizada uma recolha de outros trajes mais antigos – de mordoma, de trabalho, e a partir daí (1935, 1936) começaram a se apresentar com uma maior diversidade de trajes. Essa diversidade se mantém até os dias atuais.

Nos dias de hoje nós também apresentamos então, não só as lavradeiras de Viana do Castelo, as mais conhecidas, mas também os noivos, as mordomas da festa, e depois todos os trajes de trabalho. (...) Neste momento temos todos estes trajes em uso nas nossas atuações. Ao longo de 87 anos nós conseguimos manter as tradições como elas são, e tentamos fazer isso através, não só de seguir com o legado que nos deixaram, mas também através de recolhas, pesquisas que estamos sempre a fazer (...) e acabamos por ser um dos grupos mais representativos da região neste momento, e isso vê-se não só pelos, eu não queria chamar prémios, mas pelas palavras, se calhar é mais fácil dizer assim, de agradecimento quer a nível nacional e internacional (Bruno Martins, 2021).

Figura 92: Traje Lavradeira de Meadela (Traje a Vianesa) do início do século



Fonte: Acervo Próprio — Fotografia Sasha Lamounier
Modelo: Sara Alexandra Martins de Sousa

O traje das lavradeiras de Meadela, também conhecido como *Traje à Vianesa*, é constituído por uma saia feita em tear bastante trabalhada; uma *algibeira* bordada com a palavra “amor”, característica da região (figura 66, terceira imagem); um avental com motivos geométricos em tons escuros e a cintura trabalhada, também com a palavra “amor” inserida (figura 66, quarta e quinta imagem); um colete bordado em missanga, com desenhos em flores; um lenço franjado, que cruza no peito com “cornucópias” características do traje de Viana, adornados por peças de ouro (a “laça”, a medalha e a cruz de Malta); o cordão de ouro, o “trancelim” e o colar de contas com a libra (figura 66, sexta imagem). Completam o traje, os “brincos à rainha”, também muito usados em Viana, e o lenço da cabeça que possui o mesmo padrão do lenço do peito.

Aqui no grupo nós usamos vários trajes. O mais representativo, como já vos disse, é o traje de lavradeira, o vermelho que toda a gente conhece; mas depois tem as variantes: todo a vermelho; vermelho com lenço amarelo, que se usa aqui na Meadela; o azul... aliás, o vermelho como é muito garrido já não seria para uma pessoa casada (...) porque seria uma falta de respeito, vamos dizer assim... para além disso, temos os trajes do dia-a-dia, portanto, trajes do trabalho, de trabalhar no campo, ou até ao domingo, de ir à feira, vender qualquer coisa; um mais rico para ir à missa, não tão rico quanto o de festa, é claro... e depois, existe ainda, em uma escala de riqueza, um mais rico que é o de mordoma. O que são as mordomas? São as raparigas que organizam as festas, as festividades (Bruno Martins, 2021).

Por norma, o traje de *mordoma* é negro. Esta vestimenta servia tanto para a atuação nas festividades, como para o casamento.

Figura 93: Traje Mordoma



Fonte: Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela

Uma variação desta vestimenta é o traje da *mordoma amorgada*. Esta mordoma, por possuir maior poder económico, tinha um *traje em azul* e outro *em preto para casar*.

Ele é azul, a *algibeira* também, por norma a combinar. Quando passaríamos para o traje escuro, que não é tão rica, digamos assim, ela usava ou a casaca em cima de uma saia escura, negra também. Ou então, se tivesse um pouquinho mais de posses, usava um colete e uma camisa. A casaca era usada para casar também. Se ela tivesse a possibilidade de usar o colete em dia de festa com a camisa, era sinal que tinha um bocadinho mais de poder para comprar posteriormente a casaca. Este traje de noiva, depois servia para ela vestir no funeral. Por isso significa que muitos destes trajes estão debaixo da terra, perderam-se. Para além de se alterar por causa da monarquia, também se perderam por isso (Vanessa Matos, 2021)

Figura 94: Traje Mordoma Amorgada



[1] saia e avental bordado em vidrilhos. [2] Vanessa mostra a casaca. [3] detalhe do bordado no avental.[4] *Algibeira* em azul com bordado em preto – a palavra *amor* aparece bordada no centro e a palavra *Viana* no alto. **Fonte:** Acervo Próprio — Fotografia Sasha Lamounier

No *Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela* o traje das mordomas não são utilizados pelas dançarinas. Esta escolha se deu por causa do peso da saia, que dificulta a execução dos passos, e também como forma de preservar o bordado da roupa.

As nossas mordomas são um foco importante, são o primeiro impacto são elas... Quando abrimos (a atuação), são elas que ficam na frente; são os noivos e elas logo a seguir. É muito importante o papel que elas fazem em palco (Vanessa Matos, 2021).

Os *trajes de trabalho*, apesar de serem mais simples no que se refere à riqueza de bordados, são igualmente ricos nos detalhes. O *traje domingueiro* é identificado por uma saia branca de linho com uma barra, socas e piúca (*traje de feirar*); ou, no caso das pessoas mais abastadas, usado normalmente *para ir á missa*, saia com riscas, meia e chinela.

Por baixo da saia as mulheres usavam um saiote (um menor para esconder as pernas e um maior para acompanhar a saia). No que se refere aos bordados nas camisas, no *traje de mordoma*, quando usava o colete, a camisa era bordada *em branco ou azul claro*; as camisas mais antigas tinham o punho com *bordado em vermelho*. No *traje da lavradeira*, tem a variante do *bordado azul mais forte*, ou as mais antigas, em *azul claro*. Nos *trajes de campo*, mais simples, é *bordado a azul* porém com menor intensidade.

No caso dos rapazes, o *traje do trabalho* é formado por uma camisa de *linho estopa* (mais grosso) e uma calça. Segundo do diretor do grupo, Bruno Martins (2021) “acaba por ser uma roupa muito mais resistente para trabalhar na dureza do campo com o gado ou o que fosse, portanto, uma roupa mais sóbria, mais rija”. Já o *traje de festa*, o homem veste uma camisa de linho bordada com uma *quadra de amor* e, no caso de Meadela, também *uma âncora*; uma calça preta, casaca, sapatos ou botins e uma faixa na cintura. Na cabeça um chapéu preto de abas simples. O bordado da camisa pode ser em *vermelho* (em dia de festa); ou *branco* (para casar).

Figura 95: Trajes



[1] Traje de Campo [2] Traje de Campo Masculino [3] Traje Domingueiro de ir à Feira [4] Traje Masculino (Festa) [5] Detalhe do bordado da camisa masculina [6] Detalhe do bordado da camisa feminina

Fonte: Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela (imagens 1 a 4) e Acervo Próprio (imagem 5 e 6)

Com referências às danças, Bruno Martins (2021) explicou que o género mais conhecido é o *Vira*, sendo o *Passo de Vira*, o mais comumente dançado na região. Segundo o diretor do Grupo Folclórico, o *Vira* pode ter tido origem na valsa identificada pelo compasso ternário.

O que se depreende é que o *Vira* tenha vindo das danças de salão europeias. E se formos analisar friamente o que é o *Vira*, o *Vira* acaba por ser um passo de valsa, mas balanceado, se calhar, mas muito mais rápido. Basicamente é isso. Sempre compasso ternário. (Bruno Martins, 2021)

Bruno Martins observou que o aparecimento das concertinas na tocata acelerou o ritmo das músicas. A dança, segundo sua análise, “aumentou de velocidade”, com a introdução das concertinas.

Além do *Vira*, em Viana do Castelo dança-se também o *Passo de Chula*, cujo compasso é o quaternário.

Em termos coreográficos, a maioria das danças são executadas em quadras ou quadrículas, conforme o desenho a seguir:

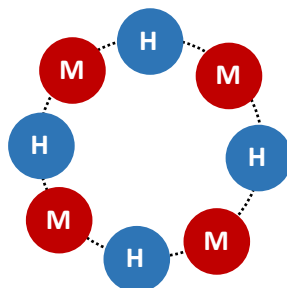
Figura 96: Quadras



Fonte: Produção Própria

Além disso, há também as *Danças em Roda*, nas quais alternam-se homem e mulher (figura 95).

Figura 97: Danças em Roda



Fonte: Produção Própria

Bruno Martins (2021) chamou a atenção para o fato de que, com as evoluções coreográficas, as *danças em roda* criam desenhos semelhantes às *quadras*, onde são realizadas a troca de posição dos integrantes, em uma série coreográfica conhecida como o “oito”. No que se refere ao posicionamento dos integrantes na composição coreográfica, Bruno Martins observou que o *homem e a mulher nunca se viram de costas*, diferente dos homens que se movimentam em qualquer direção. Também salientou que “em sua gênese, o *Vira*” é identificado pelo homem e pela mulher, “um de frente para o outro”.

No que diz respeito à temática das danças, Bruno Martins (2021) esclareceu há duas grandes categorias observadas nas canções: “ou é uma dança de trabalho (...) ou em cima do amor”. As canções inseridas na categoria “de trabalho”, falam sobre a vida no campo e o trabalho agrícola, enquanto as de temática “do amor” enaltecem o namoro. As canções exemplificadas a seguir mostram claramente esta distinção.

TEMÁTICA 01: AMOR

VIRA DOS NAMORADOS (Trecho da Letra)

Homem

Maria é a feiticeira
Deste meu doce olhar
Amo-te a minha maneira
Contigo quero casar

Mulher

Ó Manel não sejas tolo
Não queiras casar agora
Que esta vida de namoro
Exige certa demora

Coro

Ora vira, volta e dança comigo
Ora gira, gira na roída a bailar
Tu és o meu par eu serei contigo
Nesta bela noite de lindo luar

TEMÁTICA 02: **TRABALHO** (partitura e trecho da letra)

Desfolhadas

♩ = 78

Instrumental C G D7 G Quadra

As des-fo-lha-das do

7 D7 G C G

Mi-nho_ Que'a - le - gri-a que pra - zer_ Co - me-çam ao fim do di - a_ E'a

12 D7 G C G D7

ca-bam ao sol nas - cer Co - me-çam ao fim do di - a_ E'a - ca-bam ao sol nas

17 G Refrão D7 G D7

cer O-lha'as des-fo - lha-das lin-das des-fo - lha-das on-de'as ra - pa - ri-gas vão to-das la-

21 G C

va - das Vão to - das la - va - das, pre - pa - ram - se

23 G D7 G

bem Com seus na - mo - ra - dos lá i - rão tam - bém

Mulher *Coro*

As desfolhadas do Minho

Ai as desfolhadas

Que alegria que prazer

Lindas desfolhadas

Começam ao fim do dia – Bis

Onde as raparigas

Acabam ao sol nascer

Vão todas lavadas

Vão todas lavadas

Preparam-se bem

Com seus namorados

Lá irão também

Interessante observar que, mesmo na canção cujo tema principal é o *trabalho*, o “erotismo brejeiro” se faz presente. No trecho destacado a seguir, observamos a preocupação da mulher em estar bonita para os namorados presentes durante a esfolhada³⁰: “*Vão todas lavadas / Preparam-se bem / Com seus namorados/ Lá irão também*”

2.6.3 Danças e Cantares

O repertório das danças populares, preservadas na Meadela e estudadas pelo Grupo Folclórico, encontra-se tipificadas em dez passos: *o passo de vira* (básico e em andamento); *quatro passos de chula* (frontal em salto, frontal a andar, lateral – “a serrar”, e em 180°); *um passo “de serrar” em compasso ternário*; e *três rotações* (duas de 180° em compasso binário e ternário, e outra em compasso ternário. O passo *padrão do vira* pode ser *rodado, semi rodado, arrastado, valseado, deslizado, saltado* ou *batido* (Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016)

Em entrevista realizada em outubro de 2021, Liliana Filipa Martins de Sousa, ensaiadora do Grupo Folclórico das Lavradeiras de Meadela, destacou que as duas características básicas das danças praticadas em Viana do Castelo são o *Passo do Vira* e os *braços no ar*.

Há danças que são transversais a quase todos os grupos daqui da região: a *Tirana*, o *Senhor da Serra*, a *Rosinha*... são danças que apesar de terem passos diferentes entre os diferentes grupos, são dançadas por quase todos os grupos, por serem danças muito representativas na região. Os passos são semelhantes em todos os grupos: *o passo do serrar, o passo do Vira, o passo do Chula* são executados pela maioria dos grupos da região. São passos que caracterizam o nosso folclore (Liliana Martins de Sousa, 2021).

A seguir, percorreremos alguns dos passos básicos executados pelo Grupo Folclórico, de acordo com a descrição de Liliana Martins de Sousa, inserida na obra *O Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela: uma história de 80 anos* (2016). Esta descrição tem como referência os pontos cardeais – “considerando que o público fica a sul do palco e que os pontos este e oeste se apelidam de *cabeça* e *pés*, são estes os designativos convencionais das descrições das danças” (O Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016 p. 208)

³⁰ **Esfolhada:** antigo hábito de aproveitar trabalhos gratuitos de entreatajuda mútua e recíproca para convívio entre as pessoas, e que se prolongavam pela noite dentro com a convivência inter-sexual (Grupo Folclórico Lavradeiras de Meadela, 2016 p. 204)

2.6.3.1 Passos

Vira Básico

O Vira Básico é executado em divisão ternária. Os pés tocam no chão alternadamente em todos os tempos, realizando a forma geométrica de um quadrado, conferindo ao corpo do dançarino um movimento circular. Começa com o pé direito no primeiro tempo (tempo forte), apoia-se no vértice superior direito do quadrado; o pé esquerdo toca o chão no segundo tempo no vértice superior esquerdo e o direito volta a tocar no terceiro tempo utilizando o segmento de reta entre os dois vértices anteriores. Na execução complementar do passo, o pé esquerdo apoia-se no primeiro tempo (tempo forte), no vértice inferior esquerdo, e o pé direito toca o chão no segundo tempo, utilizando o vértice inferior direito, e o pé esquerdo, no terceiro tempo, no segmento de reta que une os dois vértices. O dançarino apoia todo o peso do corpo no tempo forte (primeiro tempo), e no toque do segundo tempo, o corpo eleva-se ligeiramente.

Figura 98: Vira



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Acervo Próprio)

Vira em andamento

O Vira em andamento é um passo semelhante ao Vira básico. Porém, neste passo, o movimento deixa de ser circular, passando a ser executado linearmente. Começa com o pé direito no primeiro tempo; os segundo e terceiro tempos são executados colocando os pés a frente um do outro. O mesmo acontece com o passo complementar (que é o que começa com o pé esquerdo).

Passo de Chula – Frontal em Salto

É um passo executado em compasso quaternário, linearmente, para frente e para trás do dançarino. No primeiro tempo, o pé esquerdo toca no chão, imprimindo ao corpo do dançarino um impulso (salto) para frente que lhe permite manter o corpo no ar até metade do segundo tempo. A meio deste segundo tempo, o pé esquerdo volta a tocar no chão para permitir ao dançarino tocar com o pé direito no chão no terceiro tempo, à frente do esquerdo. No quarto tempo, toca o chão com o pé esquerdo à frente do pé direito. Na execução complementar toca o chão com o pé direito no primeiro tempo, imprimindo novamente ao corpo um impulso para trás e executando os passos simétricos à execução anterior.

Passo de Chula – Frontal a andar

Este passo também é executado em compasso quaternário, linearmente, para frente ou para trás. No primeiro tempo (tempo forte), o pé direito toca no chão, elevando o dançarino o corpo e mantendo-o apoiado neste durante dois tempos. No terceiro tempo, o pé esquerdo toca o chão à frente do direito e, no quarto tempo, o pé direito volta a tocar o chão a frente do esquerdo. Complementarmente, o movimento seguinte começa com o pé esquerdo, desenhando o mesmo esquema com os pés simétricos. No movimento para a retaguarda, o passo é exatamente igual, sendo o pé colocado atrás do pé de apoio.

Passo de Chula – Lateral (Serrar)

É um passo também executado em compasso quaternário, lateralmente. No primeiro tempo (tempo forte), o pé direito toca no chão atrás e no centro do corpo do dançarino elevando-o durante dois tempos. Durante estes dois tempos, a perna esquerda faz um movimento lateral para fora do corpo, preparando o terceiro tempo. Neste terceiro tempo, o pé esquerdo toca o chão ao lado do corpo. No quarto tempo, o pé direito volta a tocar o chão à frente do corpo, permitindo à perna esquerda juntar-se novamente ao corpo, preparando o tempo forte seguinte. Complementarmente, o movimento seguinte começa

com o pé esquerdo da mesma forma que no tempo inicial: atrás e no centro do corpo, executando posteriormente os restantes passos descritos anteriormente de forma simétrica.

Figura 99: Liliana Martins de Sousa mostra o Passo de Chula – Lateral (Serrar)



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Acervo Próprio)

Passo de Chula em 180°

É um passo executado em divisão quaternária sobre um eixo central. No primeiro tempo (tempo forte e para a esquerda do dançarino), o pé direito é colocado sobre o eixo de rotação, permitindo ao dançarino rodar o corpo todo para o seu lado esquerdo. Ao colocar o pé no eixo, eleva o corpo ligeiramente, ajudando a rotação do corpo. Consequentemente, no terceiro tempo e mantendo o corpo virado para a esquerda, coloca o pé esquerdo ao lado do corpo. No quarto tempo, volta a apoiar o pé direito no mesmo lugar, preparando o corpo para fazer a rotação de 180°.

Figura 100: Passo de chula em 180° - rotação sobre o eixo central



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Acervo Próprio)

2.6.3.2 Danças

Chula de Meadela

A Chula da Meadela é uma dança realizada em quadrícula, geralmente duas quadrículas lado a lado. Os quatro homens se posicionam em uma linha a norte (mais próximo da tocata) ocupando as quatro posições superiores definidas pelas quadras; as mulheres, da mesma forma, ocupam as quatro posições mais ao sul (próximo ao público), ficando os pares frente a frente.

Figura 101: Posição Inicial – Chula da Meadela



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia
(Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No início do primeiro verso os dançarinos viram-se para a cabeça e começam a rodar 180° pelo lado de dentro da quadra com o passo de Chula descrito em 180°.

Figura 102: Primeiro Passo – Chula da Meadela



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia
(Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No refrão, o segundo e quarto par trocam de posição frente a frente e, em conjunto com os dançarinos da quadra, iniciam o *passo de serrar* para os pés, acompanhado de palmas que marcam os quatro tempos da música.

Figura 103: Segundo Passo – Chula da Meadela



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia
(Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No início do segundo verso, todos os dançarinos marcam com os pés e começam a *andar* em direção à *cabeça*. Quando o primeiro par marca para a cabeça, vira para dentro da quadra, passando no meio de duas filas paralelas que formam a quadra, e os pares seguintes seguem o mesmo esquema. Quando o primeiro par alcança o lugar ocupado pelo quarto par, começam a executar o *passo de serrar* a andar para trás até ocupar a posição inicial.

Figura 104: Terceiro e Quarto Passo – Chula da Meadela

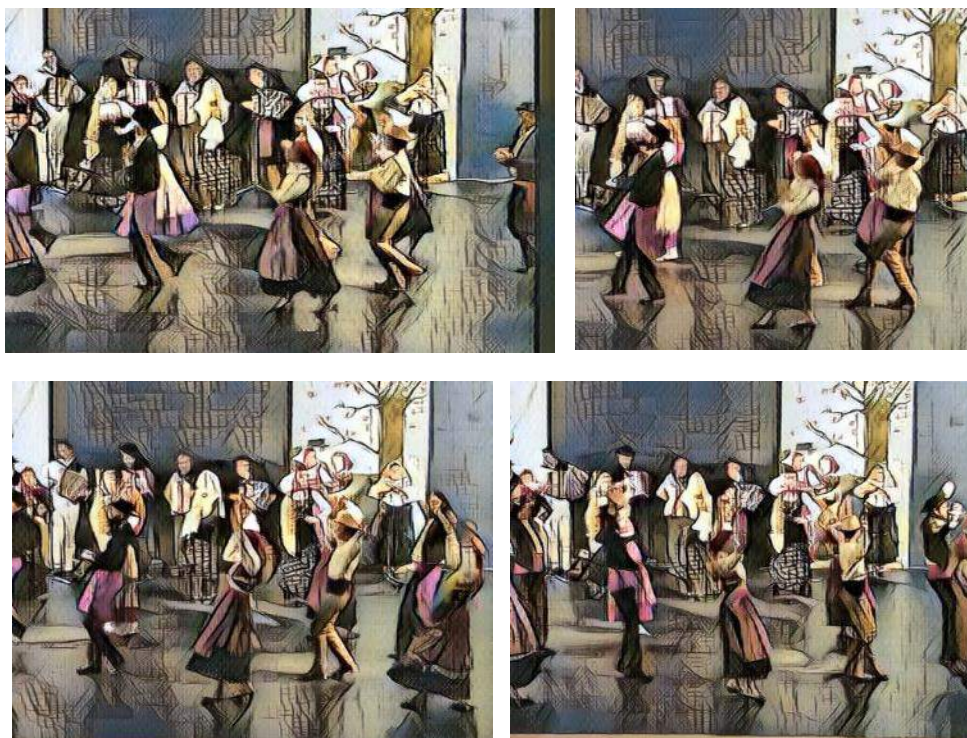


Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No refrão, com os pares ainda virados para os *pés*, iniciam a execução do passo de *chula frontal em salto*, batendo palmas ao som da música. No início da terceira estrofe, os pares continuam a executar o *passo de chula com os braços levantados*. No final do segundo

verso, todos os pares viram para a *cabeça*, pelo lado direito, e continuam a executar o mesmo passo até o refrão.

Figura 105: Quinto e Sexto Passo – Chula da Meadela



[1 e 2] Passo de Chula frontal em salto com palmas; [3] Passo de Chula com braços levantados; [4] Viram para o outro lado e continuam o passo de chula com os braços levantados. **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No decorrer do refrão, os pares executam novamente o *passo de serrar para os pés*, acompanhado das palmas até o início da última estrofe da música, onde os dançarinos da primeira fila se viram para a *cabeça* e os da segunda fila para os *pés* e começam a serrar para fora da fila.

Figura 106: Sétimo e Oitavo Passo – Chula da Meadela



[1] Passo de Serrar para os Pés; [2] Dançarinos se viram para executar o passo de serrar para fora da fila. **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

No final do segundo verso os pares rodam até mudarem o sentido inicial das filas. Executam novamente o *passo de serrar* para fora da fila até ao início do refrão, onde marcam para os pés e executam novamente o *passo de serrar* acompanhado das palmas até o final da música.

Figura 107: Chula da Meadela - Final



[1] Pares Rodam; [2] Passo de Serrar acompanhado de palmas até o final. **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

Vira Geral

Ao final das apresentações, há sempre o *Vira Geral*, no qual os pares executam o passo do *vira básico* e *em andamento*. A coreografia tem início com apenas um par no centro em pé e os outros abaixados. O casal em pé realiza o *vira básico*.

Figura 108: Vira Geral – Início



[1] Posição Inicial; [2] Vira básico **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

Com o mesmo passo fazem um giro (rodado), posicionando-se lateralmente um de costas para o outro (os ombros ficam na mesma direção, permitindo que o casal possa se olhar enquanto dançam). Nesta posição fazem o *vira em andamento* (homem de costas e mulher de frente e vice-versa).

Figura 109: Vira Geral – Giro (rodado) e Vira em andamento



[1] Giro; [2] Vira em andamento **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

Mais uma vez realizam o passo básico do vira. Depois, trocam de lugar com o passo do vira em volteios (giros - rodado).

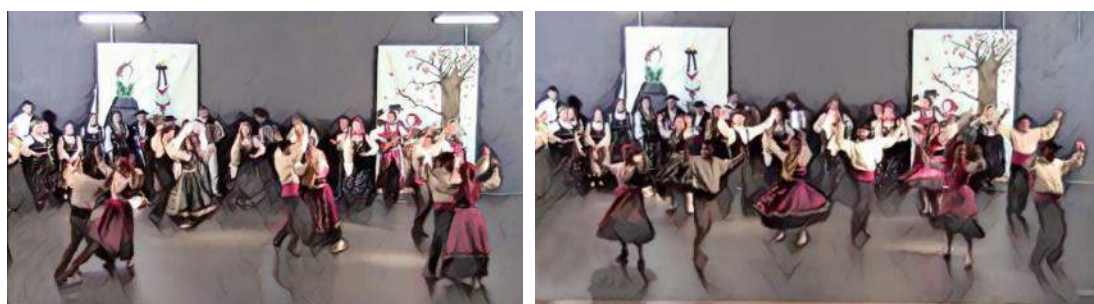
Figura 110: Vira Geral – Volteios (Rodado)



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

Todos os pares se levantam e realizam o *passo básico do vira*. Depois, ainda em *passo de vira*, giram (*vira rodado*) para a direita e para a esquerda, sempre marcando o tempo (um de frente para o outro) ao final do volteio. Quando finalizam o movimento, abrem espaço para os casais formados pelo público e demais integrantes.

Figura 111: Vira Geral - Final



[1] Vira básico; [2] Volteios; **Fonte:** Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela)

2.6.4 Os Instrumentos

No início da história do Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, o acompanhamento musical era assegurado por uma pequena orquestra de cordas: *violinos*, *bandolins* e *violões*. Em Carreço, entre 1876 e 1897, esta orquestra comportava cerca de vinte músicos (M.E. Pereira, 1997 citado por O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, 2016, p. 47). O acompanhamento musical chamada de *ronda minhota* era composto inicialmente por *clarinete*, *rabeca*, *harmónica*, *cavaquinho*, *viola*, *bombo* e *ferrinhos* (*triângulos*). Entretanto, de acordo com as informações contidas na obra “O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela” (2016), o *clarinete* deixou de ser usado, a *rabeca* ficou “limitada a chula e na região de Viana do Castelo nem para esta música” (p.47) e o *harmónico*, diatónico, cedeu lugar à *concertina cromática*.

Importante instrumento na região do Minho, a *viola braguesa* era tocada para acompanhamento da voz, a solo ou a par com o *cavaquinho* e/ou *violão e percussão* (pequeno tambor e ferrinhos), “a que se podiam juntar outros instrumentos” (p. 47). Foram, porém, substituídos pelos *aerofones de palhetas metálicas*, depois pelo *harmónico*, e posteriormente, a partir de meados de oitocentos, pelos *acordeões e concertinas*.

(...) A partir dos anos’ 80 do ‘seculo XX, o I.N.A.T.E.L. e a Federação do Folclore Português, no intuito de fixar e restaurar a música e dança popular do fim do século XIX e princípios do século XX, incentivaram a reutilização da concertina, embora sem grande sucesso (C. Nunes, C. Raposeira e S. Castelo Branco, 2010 citado por O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, 2016, p. 50).

A estreita relação entre o *acordeão diatónico* e as *canções folclóricas* dificultou a compreensão “se foi por o acordeão tocar apenas acordes de tónica e dominante que as canções se estruturaram com base nestas duas notas ou se foi para servir a simplicidade das canções populares que o acordeão foi concebido com estas limitações” (O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, 2016, p. 50). Por causa das limitações deste instrumento, os músicos tinham que fazer adaptações, alterando as canções.

Em momentos em que se usavam instrumentos que facultavam o acompanhamento de várias tonalidades, como o violão, a linha melódica podia ter sido mais rica do que a conhecemos e mais ornamentada de acidentes melódicos do que permitida pelo acordeão diatónico. Cantadas na dependência deste instrumento elas só existem em modo maior e desprovidas de cromatismos. Assim, se o acordeão era – como mais vulgarmente acontece – em sol, as canções têm de ser cantadas nessa tonalidade; e, se as cantadeiras não tivessem voz de soprano, a voz saía-lhes esganiçada no registo agudo (M. E. Pereira, 1997 citado por O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, 2016, p. 50)

Figura 112: Tocata 1934 e 1999



[1] Coro Tocata do Rancho Regional das Lavradeiras de Meadela na Quinta da Maria Zé (1934)

[2] Tocata do Grupo da Meadela em Erfurt (1999)

Fonte: O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela, 2016 – [fotografia 1] p. 28/29 e [fotografia 2] p. 51

2.7 Rancho Folclórico do Porto

2.7.1 Historial

Fundado a 24 de junho de 1982, o Rancho Folclórico do Porto tem como objetivo salvaguardar e divulgar antigas tradições da cidade do Porto relacionadas com a cultura popular. Com o lema “Sempre Leal” aos “Costumes que são do Povo”, o Rancho se apresentou ao público pela primeira vez a 24 de junho de 1984.

Figura 113: Rancho Folclórico do Porto



Fonte: Google Maps

O repertório do Rancho Folclórico do Porto engloba Danças, Cantares, Pregões, Cantar de Janeiras, Desfolhadas, Magustos e a celebração de festas aos Santos Populares. Os trajes exibidos pelos seus integrantes durante as aparições públicas foram reconstituídos a partir de postais ilustrados, assim como retirados do livro *O Traje Popular em Portugal*, de Alberto de Sousa (1924).

2.7.2 Impressões Etnográficas

Visitamos o Grupo Folclórico do Porto na Casa do Infante, no dia 28 de outubro de 2021, ocasião de sua apresentação em homenagem à exposição “Germano Arquivo” – seleção de amplo espólio que Germano Silva doou ao Arquivo Histórico Municipal. Neste dia, além de assistir a apresentação de três canções de seu repertório referente ao “Romântico Portuense”, tivemos a oportunidade de conversar com o diretor do grupo, António Fernandes.

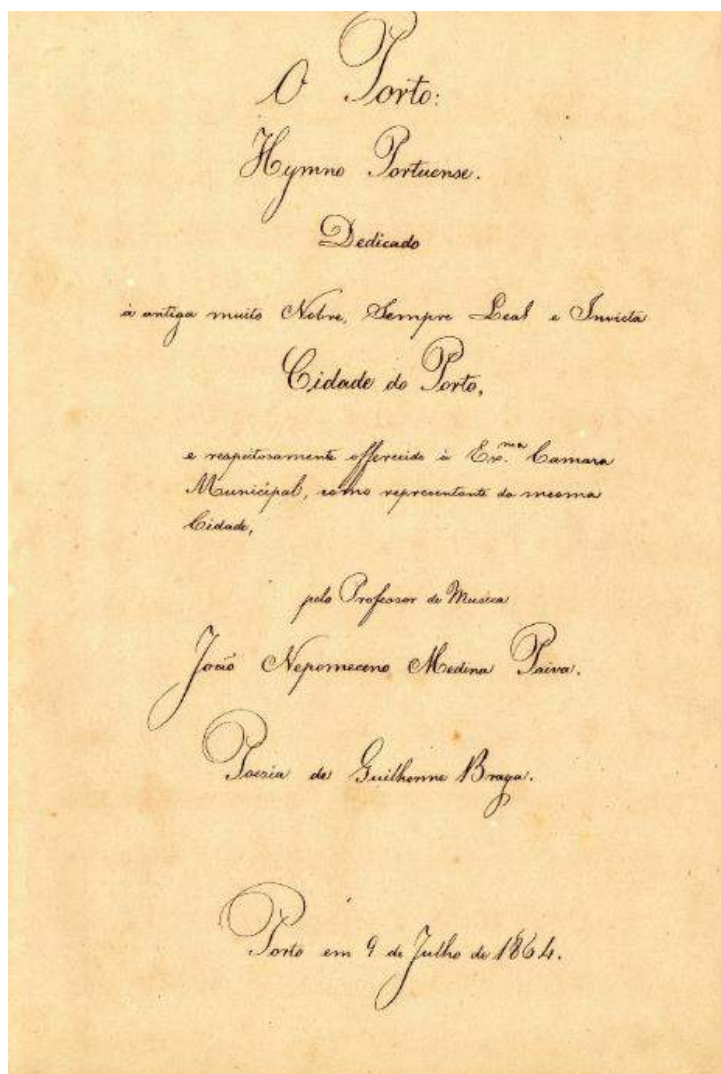
O nosso Rancho foi fundado há 40 anos para recolhar, preservar e divulgar a cultura popular da cidade do Porto. Já estivemos nos quatro cantos do mundo, no México, no Brasil; estivemos na Rússia, na China, na Grécia, na Alemanha, em todos os países da Europa, onde levamos (...) um folclore autêntico da cidade do Porto. Era o que aqui se dançava, cantava e apregoava, porque além de dançar nós cantamos e fazemos os pregões do Porto (...) (António Fernandes, 2021).

Trajados com a vestimenta da burguesia portuense, o grupo apresentou três canções, dentre elas, o *Hino da Cidade do Porto*, composta em julho de 1864, por João Nepomeceno Medina Paiva (partitura) e Guilherme Braga (letra).

A canção foi introduzida por António Fernandes (2021) com um texto que exalta eventos históricos importantes para a cidade do Porto:

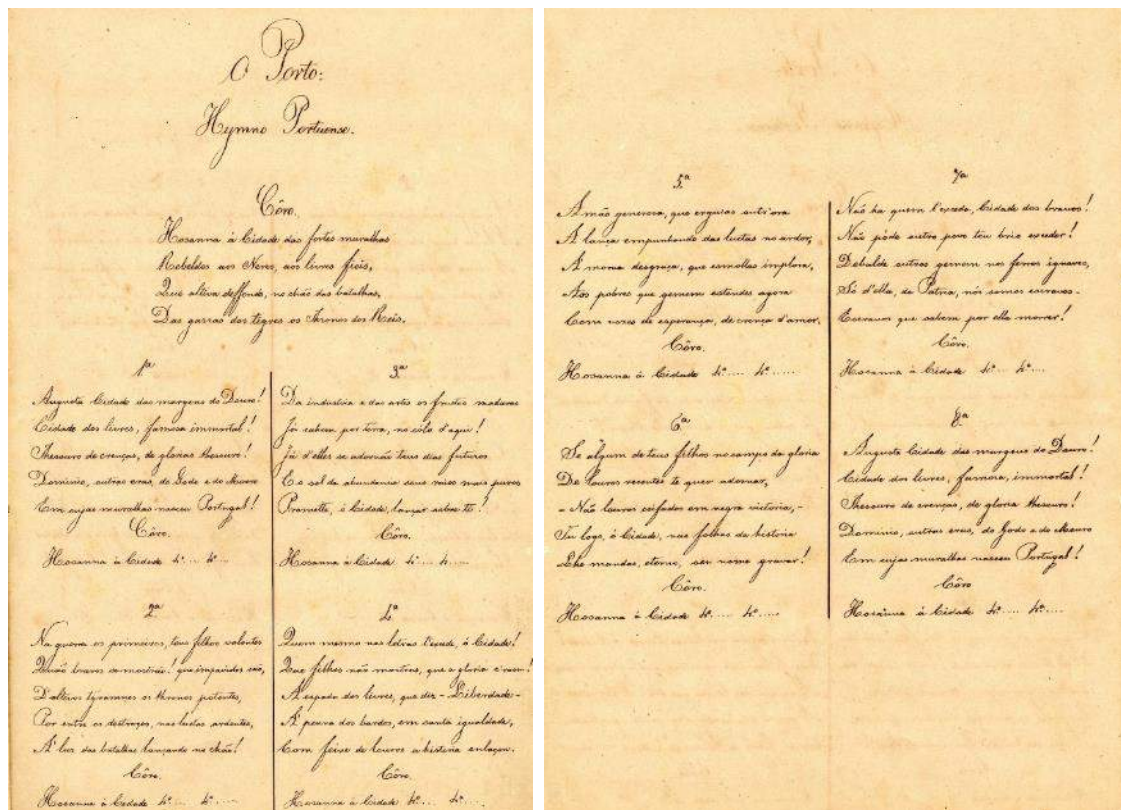
A cidade do Porto tem três hinos. O mais antigo foi composto em 1864, com música de João Nepomeceno Medina Paiva, músico do Porto e os versos, que são um verdadeiro cântico no humor tripeiro, são do portuense Guilherme Braga. O Hino foi oferecido a ilustríssima Câmara no dia 9 de julho. Dia em que, 32 anos antes, entrava no Porto o exército libertador comandado por D. Pedro IV. Na boca das espingardas, os soldados traziam a flor hortênsia que é azul e branca, prenúncio do que viria a ser as cores do Futebol Clube do Porto (António Fernandes, 2021)

Figura 114: Hino da Cidade do Porto – Capa



Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

Figura 89: Hino da Cidade do Porto – Canção



Fonte: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto

Reproduzimos a seguir o trecho do *Hino da Cidade do Porto* referente ao coro.

“Hosanna à Cidade das fortes muralhas
 Rebeldes aos Nervos, aos livres fieis
 Que altiva deffende, no chão das batalhas,
 Das garras dos tigras os thronos dos Reis”

Figura 115: Rancho Folclórico do Porto



Fonte: Arquivo Próprio

No que se refere aos trajes, António Fernandes (2021) observou que, além da vestimenta mais rica, utilizada pela burguesia portuense, havia também as vestes mais populares. Mais simples, os trajes folclóricos, hoje utilizados durante a atuação das danças, reverenciam a população em geral e especificamente, os trabalhadores que atuavam na cidade do Porto (pregões do Porto – vendedoras ambulantes).

Na imagem a seguir (figura 91), observa-se ambos os trajes e suas distinções:

Figura 116: Trajes da burguesia e trajes populares



Fonte: [1] Burguesia - Arquivo Próprio; [2] Popular – Rancho Folclórico do Porto

As diferenças observadas nos dois tipos de vestimenta definem-se pela estrutura dos tecidos utilizados, sobriedade das vestes e artefatos.

No traje feminino, por exemplo, os chapéus decorados, as joias, o vestido bordado, os xales de veludo, as meias e sapatos da veste burguesa, confrontam a simplicidade das saias de pano, dos aventais, da camisa de mangas compridas, do lenço sobre as costas e/ou no entorno da cabeça das vendedoras. No traje masculino, a casaca de tecido nobre e a cartola dos cidadãos mais abastados, dão lugar à camisa coberta com colete, à calça de tecido grosso e aos chapéus com abas dos trabalhadores.

Quanto às danças, António Fernandes (2021) explicou que as mais características são o *Malhão* e a *Ramaladeira*, uma Chula típica da freguesia de Ramalde. Mas que outras danças, como cirandas e danças de roda, também eram bailadas na região.

Nunca se sabem onde as danças nascem; sabe-se que elas propagam por aqui e por acolá; mas tipicamente é o Malhão do Porto e a Ramaladeira que é uma Chula que se dançava na freguesia de Ramalde. Mas de resto temos Vira, temos dancinhas de roda, temos uma infinidade de danças que eram típicas aqui do Porto (António Fernandes, 2021)

Figura 117: Danças



Fonte: Rancho Folclórico do Porto

2.7.3 Danças e Cantares

A visita ao Rancho Folclórico do Porto, realizada na Casa do Infante (2021), não contemplou performances coreográficas. No entanto, uma pesquisa minuciosa na Internet por vídeos das danças citadas por António Fernandes (2021) – *Malhão* e *Ramaladeira* – permitiu a análise gestual e coreográfica destas duas peças. Os vídeos analisados pertencem ao *Grupo Folclórico de Ramalde* que, assim como o *Grupo Folclórico do Porto*³¹, possuem as duas danças em seu repertório.

As características de cada um destes géneros coreográficos foram identificadas por José Alberto Sardinha (2022). Os textos, divulgados no Portal Terra Mater, compõem a seção *Enciclopédia das Tradições Populares*.

No que se refere ao *Malhão*, José Alberto Sardinha (2022) cita uma anotação de César das Neves (1893) sobre a transcrição musical de um malhão. O texto revela a origem da dança e sua composição básica:

³¹ O Grupo Folclórico do Porto disponibilizou fotografias e vídeos de seu acervo para nossa pesquisa. Entretanto, não encontramos registo audiovisual do *Malhão* e da *Ramaladeira*, sob autoria do Grupo Folclórico do Porto, no Youtube, em seu site ou nas Redes Sociais.

O malhão é dança campestre do distrito do Porto. A dança na aldeia é simples: as damas e os cavalheiros formam-se em fila, frente a frente; e ora se aproximam, ora se afastam, batendo com o pé o ritmo indicado na introdução desta música. Por fim, fecha a roda e todos dançam pulado (Neves, 1893 citado por Sardinha, 2022 em linha)

No que diz respeito à *Ramaldeira*, Sardinha (2022) lembra o significado popular da palavra como sinónimo de *brincadeira* e *baile popular*. A palavra *Ramaldeira*, segundo o autor, faz parte do um conjunto de palavras da mesma família e com semelhante significado: *ribaldo*, *rebaldaria*, *rebaldeiro*, *ribaldeiro ou ribaldeira*, *remaldeira*, *ramalde*. Neste sentido, é utilizada para adjectivar algo, a exemplo da *viola* e da *rebeca* – *viola ramaldeira* e *rebeca ramaldeira*; ou para designar qualquer *moda bailada* como sinónimo de *moda para brincar*.

José Alberto Sardinha (2022) conta em sua narrativa, que César das Neves registou, em 1893, uma *ramaldeira* em quaternário, “a que chamou de *chula* com a seguinte nota”:

Esta *chula* é do concelho de Bouças, da importante freguesia de Ramalde, donde deriva o nome. Já no princípio deste século era conhecida. Dança – os cavalheiros de um lado e as damas do outro vão duas vezes ao centro; depois dão uma reviravolta de quatro em quatro compassos e trocam de lugar, repetindo o mesmo até que tornam a voltar ao seu lugar; segue-se a mesma evolução por outro par e assim por diante até que por fim dança tudo simultaneamente (César das Neves, 1893 citado por José Alberto Sardinha, 2022 em linha)

Com base nestas informações, e tendo como objeto de análise os vídeos divulgados no Youtube pelo *Grupo Folclórico de Ramalde*, passamos a analisar a gestualidade e a composição coreografia presente nas performances.

Malhão

Na performance analisada, o *Malhão* tem como posição inicial a roda. Os homens, com os braços ao longo do corpo, posicionam-se do lado de fora, e as mulheres, com as mãos na cintura, permanecem do lado de dentro do círculo. Nos primeiros acordes da música, todos os integrantes começam a balançar o corpo, abrindo e fechando ligeiramente a perna sem sair do lugar.

Figura 118: Malhão – Posição inicial



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia - (Grupo Folclórico de Ramalde)

Na mesma posição na roda, os integrantes dão dois passos para trás balançando os braços, e retornam para o lugar, quando batem palmas no ritmo da canção.

Figura 119: Malhão – Primeiro Passo



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia - (Grupo Folclórico de Ramalde)

Com os braços para cima, trocam de lugar em uma volta completa (na primeira vez, os homens passam pela direita). Ao terminar, batem palmas. Nova volta é dada, desta vez os homens passam pela esquerda. A sequência é então repetida.

Figura 120: Malhão – Segundo Passo



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia
(Grupo Folclórico de Ramalde)

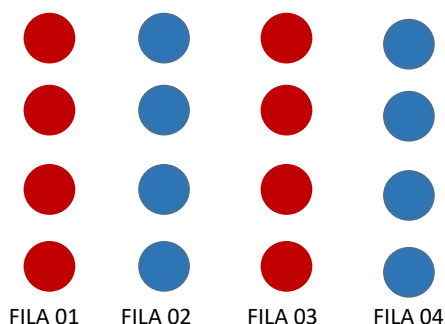
As diferenças observadas entre a análise realizada e a descrição Neves (1893) citada por Sardinha (2022) estão sistematizadas no quadro a seguir:

PERFORMANCE ANALISADA, 2022	CÉSAR DAS NEVES, 1893
Posição Inicial: frente á frente <i>em roda</i>	Posição Inicial: frente á frente <i>em fileiras</i>
Integrantes se aproximam e afastam marcando o tempo <i>com as palmas</i>	Integrantes se aproximam e afastam marcando o tempo <i>com o pé</i>
<i>Integrantes, posicionados frente à frente com os braços levantados, dão voltas (direita e esquerda) intercalando-as com palmas (ao chegar na posição inicial)</i>	<i>Sem referência</i>
Toda a sequência coreográfica se repete até o final da música. <i>Não há saltitos.</i>	No final fecham a roda e todos <i>dançam pulado.</i>

Ramaldeira

Esta dança está organizada coreograficamente em duas fileiras como no desenho abaixo:

Figura 121: Ramaldeira – Posição Inicial



Fonte: Produção Própria

Assim que os primeiros acordes começam a soar, os integrantes marcam o tempo no lugar, balançando o corpo para a direita e esquerda, com ligeiro recuo do pé. Em seguida, fazem meia volta para ambos os lados com os braços levantados ao ar.

Figura 122: Ramaldeira – Primeiro Passo



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico de Ramalde)

O passo seguinte é determinado por uma sequência de movimentos e troca de posições. Todas as fileiras caminham para a sua frente (lateral para o público) com os braços para cima. As filas 01 e 04 se encontram ao meio enquanto a fila 02 e 03 ficam para fora. Batem palmas no ritmo da música. Depois, em meia voltam, trocam as posições. As filas 02 e 03 se encontram no centro, enquanto as filas 01 e 04 viram para fora. Novamente batem palmas. A sequência é repetida.

Figura 123: Ramaldeira – Sequência de caminhada e palmas



Fonte: Reprodução a partir de Fotografia (Grupo Folclórico de Ramalde)

A coreografia é repetida até o final da música.

Comparando a *Ramaladeira* descrita por César das Neves (1893), citada por Sardinha (2022), e o vídeo analisado, não verificamos muitas alterações coreográficas. Ambas as versões continuam evoluções, troca de posições entre fileiras e volteios.

2.7.4 Os Instrumentos

Na apresentação realizada em outubro de 2021, na Casa do Infante, o *Grupo Folclórico do Porto* exibiu o *violino* e a *flauta* como instrumentos musicais inseridos no programa “Romântico Portuense”.

Figura 124: Instrumentos Musicais – Programa Romântico Portuense



Fonte: Arquivo Próprio

Nas apresentações populares, a tocata integra o *acordeão*, o *bombo*, a *viola*, o *cavaquinho*, e o *bandolim*.

Figura 125: Instrumentos Musicais – Tocata Folclórica



Fonte: Rancho Folclórico do Porto

2.8 Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim – FIFCA

2.8.1 Historial

O *Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim* (FIFCA) é o representante cultural da *Associação do Festival Internacional Folclore, Culturas e Artes* (FIFCA) de Almeirim. Dirigida por Ricardo Casebre, o grupo representa *Almeirim*, cidade que pertence ao distrito de *Santarém* (Ribatejo). Esta região, desde 2002, está integrada à região estatística do *Alentejo* (NUTS II), sendo a sub-região estatística, *Lezíria do Tejo* (NUTS III).

Figura 126: FIFCA



Fonte: Google Maps

A região de Almeirim foi constituída tradicionalmente por colonos que se fixaram na *charneca*³², e que após 1850, formaram as *Fazendas* ou *Foros de Almeirim* e *Foros de Benfica*. As terras que ocupavam foram cedidas pelos latifundiários ou pelo município, mediante o pagamento de uma renda (foro). Principalmente vitivinicultores, os colonos desbravavam a terra e a cultivavam em regime de parceria. Neste contexto, a mulher tinha um importante papel no trabalho familiar. Era dela a responsabilidade pela orientação dos filhos e organização dos trabalhos na casa agrícola

Chegava do trabalho ao pôr-do-sol, fazia a ceia, cozinhava na “burra de ferro” ou na trempe. Lavava a roupa no alguidar e na “tripeça” e preparava o farnel para o outro dia. As filhas ajudavam na lide doméstica: lavavam a loiça, varriam a casa e o quintal, passavam a ferro (este era aquecido sobre brasas; mais tarde, tinha um recipiente para as colocar, eram os “ferros de galo”). No fim da colheita recebiam uma peça de roupa para o enxoval, um fio ou uns brincos de ouro. Os rapazes tratavam da besta, davam-lhe a palha e a ração, mudavam a cama do animal, preparavam as ferramentas e os utensílios de trabalho. Não tinham ordenado, recebiam algumas moedas ao domingo ou na altura da Feira da Piedade, um par de botas de sola de pneu e uma samarra. (Governo de Portugal – MEC. Agrupamento de Escolas de Almeirim. 2022. p. 1)³³

³² CHARNECA: terrenos áridos e pedregosos cobertos de urze

³³ Governo de Portugal – Ministério da Educação e Ciência. Agrupamento de Escolas de Almeirim. *Tradições* Disponível em <http://www.ae-almeirim.pt/sitio/files/menu%20apresentacao/meio%20envolvente/Tradicoes.pdf> [consultado em dezembro de 2022]

A habitação típica no século XIX era a casa térrea, ladeada por duas janelas, com estrutura simples. Fazia parte da construção uma *adega*, “com um portão largo para a entrada da carroça e os lagares, seguidos de tonéis de madeira”, a *cozinha* que ficava no quintal, um *alpendre* com forno para cozer o pão e um poço (com sistema de roldana). No fundo do quintal ficava “o palheiro para o animal, a arrecadação do feno e da palha, outro para os utensílios e para a carroça e ainda a capoeira dos galináceos e o rodeio dos porcos” (Governo de Portugal, MEC. Agrupamento de Escolas de Almeirim, 2022, p. 1).

Almeirim é conhecida pelas touradas. Já em 1916 havia uma praça de touros, onde os cavaleiros amadores atuavam gratuitamente. Os touros, de raça portuguesa, eram cedidos pelas casas agrícolas. Em dias de touradas, eram conduzidos pelos campinos das ruas até a praça.

Figura 127: Touradas - Campinos



Fonte: Marcelino Mesquita (1908), *Campinos* (p. 1 e 6)
http://antigaportuguesa.blogspot.com/2011_02_01_archive.html

A *Adiafa*, palavra que pode ter origem árabe (*diafa* ou *addyãfa*), é uma festa popular que começa com a feitura da bandeira e com a vindima. De acordo com a tradição, a *Adiafa* acontece no fim da vindima, após os trabalhadores receberem o salário. É determinada pela oferta da bandeira por parte dos trabalhadores como gratificação aos patrões pelo oferecimento de refeições, prendas em tecido, ou em vestuário.

(...) As vindimadeiras ofereciam a bandeira aos patrões, cantando versos, feitos a preceito. Recebiam então a *Adiafa* (...) A bandeira ia à frente do cortejo, das vinhas até à casa do patrão. Tocavam harmónio, gaita-de-beiços e castanholas de cana. Na altura da oferta cantavam a cantiga da *Adiafa* e acabavam com jantarada e baile em que participavam todos. O baile era acompanhado pelo canto das raparigas e podia ser animado por acordeão (Governo de Portugal, MEC. Agrupamento de Escolas de Almeirim, 2022, p. 3).

Figura 128: *Adiafa*



Fonte: João Reis Ribeiro, 2007. Reprodução a partir de Fotografia

<http://nestahora.blogspot.com/2007/09/adiafa-festa-das-vindimas.html>

O casamento é também uma importante tradição em Almeirim. De acordo com os costumes, a noiva era vestida pelos padrinhos (os mesmos do batismo) e o traje consistia em um vestido com véu, confeccionado na casa da madrinha por uma costureira. No dia do casamento a noiva era pintada de amarelo vivo. O noivo trajava uma “calça justa e

colete de fazenda preta, jaqueta de alamares, camisa branca pregueada no peito, de colarinho com abotoadura para botões de ouro e cinta preta. No colete pendurava um relógio de ouro com corrente, normalmente emprestado pelo avô” (Governo de Portugal, MEC. Agrupamento de Escolas de Almeirim, 2022, p. 2). O calçado era botas-de-elástico pretas. Completava o traje, um chapéu de abas largas e copa alta. A festa de casamento durava pelo menos três dias.

Figura 129: Traje dos Noivos



Fonte: Governo de Portugal, MEC.
Agrupamento de Escolas de Almeirim,
2022, p. 2 – Reprodução de Fotografia.

2.8.2 Impressões Etnográficas

A visita ao Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim – FIFCA ocorreu no dia 18 de setembro de 2021. O encontro ocorreu no Paço dos Negros da Ribeira de Muge, lugar conhecido por Casal dos Frades. Pertencente à freguesia de Fazendas de Almeirim, o espaço foi uma residência real, mandada edificar por D. Manuel I, sendo inicialmente chamado de Paço da Ribeira de Muge (ou Paço de Muge) e, mais tarde Paço dos Negros da Ribeira de Muge. A inclusão da palavra “negros” deve-se ao fato de que alguns escravos foram levados para lá por ordem do Rei, passando a viver no Paço por muito tempo, chegando a constituir famílias, dando origem a sucessões.

Chama-se Paço dos Negros porque era um Paço fundado por D. Manuel (...) era uma cotada Real onde se caçavam, portanto era o Paço Real da Ribeira de Muge. Como tinha escravos passou a se chamar o Paço dos Negros. Aqui organizamos grupos (...) que acabaram por cuidar do Paço (...) e esses grupos com canto e dança acabam por ser uma forma de não deixar morrer e de fazer memória daquilo que isto foi, com aquilo que se tem: com a Tradição Oral (Gustavo Pimentel, 2021)

Figura 130: Paço dos Negros da Ribeira de Muge



Fonte: Arquivo Próprio

Gustavo Pimentel, filho do diretor Ricardo Casebre e de Irene Lucas Sequeira, contou que o grupo foi criado com o intuito de promover a cultura da região através *do Festival de Folclore Internacional*, mas também para criar momentos de convívio e alegria.

Estamos neste grupo, que chamamos FIFCA. Nasceu da organização de um Festival de Folclore Internacional, e depois formou-se uma Associação – *Associação do Festival Internacional Folclore, Culturas e Artes*. Acaba por ter pessoas com origem em outros grupos do Concelho que se juntaram para este determinado fim, que foi organizar este festival, participar de outros e divertir-se (Gustavo Pimentel, 2021).

O encontro foi pontuado pelas performances (danças e cantares), pelas entrevistas e pela apresentação dos trajes. No que se refere a este último, Gustavo Pimentel (2021) observou que os trajes usados hoje em dia, pela maior parte dos grupos, é fruto da “ideologia da diferença” criada pelo Estado Novo. Em sua percepção, entretanto, as roupas usadas refletem “muito mais a continuidade e a semelhança com o resto do país do que com a diferença”. Ele exemplifica esta sua afirmativa com o *traje de pescadora* usado no dia da visita pela sua mãe Irene: “a roupa que a minha mãe veste não é muito diferente daquela

que se vestia no país todo, com as suas reais diferenças de tecidos e regionalismos” (Gustavo Pimentel, 2021).

Figura 131: Traje de Pescadora – Irene Lucas Sequeira



Fonte: Arquivo Próprio

Este traje que eu envergo hoje é um traje de pescadora do rio Tejo. Era o traje que elas usavam diariamente na faina da pesca (...) tem a chinelinha, tem o cano que elas usavam na perna porque elas tinham que ir descalças para dentro d'água; e o chapeuzinho era usado para elas depois irem com as canastras do peixe vender. Vinham do Tejo, com as canastras a cabeça com o peixe e iam vender pelas ruas das aldeias (Irene Lucas Sequeira, 2021)

Solange Fernandes, integrante do FIFCA e do Rancho Folclórico Paço dos Negros, é atualmente tocadora de acordeão, mas também já foi dançarina por cerca de vinte anos no Paço dos Negros. Ela nos apresentou o *Traje Feminino – Domingueiro e Trabalho*:

Falando um bocadinho do meu traje, tenho o *lenço de cachené*, que é o lenço que elas usavam no dia-a-dia. Toda a gente tinha no início do século passado. Tenho alguns originais das minhas bisavós e trisavós (...) Relativamente às blusas, antigamente o que se usava eram as flores miudinhas. Nestes trajes mais *domingueiros*, exatamente como diz o nome, para ir a missa, para ir a feira, para ir as festas, o que se usava era

este tipo de camisas com flores miudinhas, em cores mais garridas, mais fortes. Depois, as saias eram com um tecido mais grosso, tipo lã (...). Os aventais há em várias versões. O meu é uma réplica do primeiro avental que a minha mãe usou no Rancho há 38 anos (...) Elas usavam os aventais... Este tipo de aventais no *Tejo Domingueiro*, também em cores mais vivas, mais garridas, amarelos, azuis... os azuis eram os mais comuns naquela altura (...) eu uso sapatos, mas na altura não havia assim tantos sapatos que as pessoas pudessem usar (...) em algumas fotografias que eu tenho em casa das minhas bisavós sabemos que eram uns sapatos que se usavam que eram mais cortados aqui a frente, mais tipo sandálias, alguns nem tinham esta parte da frente; as meias, elas usavam essa mais escura ou aquela branca (...) os *trajes de trabalho* são muito mais escuros, cores mais escuras, mais riscados, não tem tantas flores, são mais riscas, mais quadrados, que as pessoas usavam no dia-a-dia; também tecidos mais pobres, mais para usar e para gastar, quem podia usava um pouquinho melhor; quem não podia usava sempre a mesma (Solange Fernandes, 2021).

Figura 132: Traje Feminino



Fonte: Arquivo Próprio – Fotografias André Lamounier

A roupa de baixo e os adornos também foram detalhados por Solange Fernandes:

E temos a roupa de baixo: usavam o saio, eu tenho um, mas algumas usavam mais do que um, todas com algum trabalhado, quase todos tinham essa rendinha (...) como vê, elas eram muito vaidosas ainda que fosse para usar por baixo; haviam outros, de tecidos mais grossos que elas usavam mesmo só na festa, e que também ajudava a dar mais roda à saia, dava mais volume; depois aqui em baixo o que temos é a roupa interior que havia na altura também, tem a mesma rendinha por baixo, aqui essas nervurazinhas (...) depois temos os brincos (...) usavam mesmo para trabalhar (...) quem podia ou tinha posses para isso, usava cordões de ouro (...) quase ninguém andava calçado (...) e quando andavam eram mais neste dias de festas, vestiam estes trajes mais garridos, mais florais (Solange Fernandes, 2021).

Figura 133: Traje Feminino – roupas íntimas



Fonte: Arquivo Próprio – Fotografias André Lamounier

Quanto ao traje masculino, associa-se logo, ao falar do Ribatejo, ao *traje do campino*.

Antes do Estado Novo, o campino era um trabalhador rural. Seu traje era composto por jaqueta, colete, cinta preta e calça comprida até os sapatos.

Figura 134: Campino



Fonte: RTP Arquivo

Com o processo de folclorização, o *traje do campino* foi transformado em um *arquétipo social* (Cardoso, 2006)³⁴. Essa mudança refletiu-se no *traje de festa* que, de acordo com Cardoso (2006), “ não passa de uma farda fornecida pelos patrões e devidamente identificada com o monograma da Casa Agrícola, para que os seus campinos os representassem com garbo nas feiras e festas onde se deslocavam com o seu gado” (Cardoso, 2006, *em linha*). Este traje é identificado por calção com abotoadura lateral, ajustados à perna por botões (modelo do traje de corte – século

³⁴ Cardoso, C. (2006) *O Campino – Ribatejo*. Disponível em <http://trajesdeportugal.blogspot.com/2006/07/o-campino.html> [consultado em dezembro de 2022]

XVIII); colete na cor vermelha com decote, de modo que fique a mostra a camisa engomada. A camisa é simples com cancela dupla que esconde os botões. O conjunto é acompanhado por uma faixa vermelha e uma *barrete* verde e vermelho. A jaleca, com a configuração de uma casaca, possui botões em ambos os lados, embora não seja abotoada.

Figura 135: Campino – Traje de Festa



Fonte: Arquivo Próprio – Fotografia de André Lamounier

O traje masculino das pessoas com maior poder financeiro equivale, de acordo com Gustavo Pimentel, ao fato com gravata usado atualmente. Em geral era constituído por

colete, calça, casaca ou jaqueta, normalmente mais escuro, chapéu ou gorrete, sapato prateleira ou bota.

Figura 136: Traje Masculino



Fonte: Arquivo Próprio – Fotografia de André Lamounier

No que se refere às canções, Irene Lucas Sequeira (2021) afirmou que a maior parte dos poemas hoje entoados, foram recolhidas com os antepassados, trazidos por exemplo, de suas lembranças do tempo que frequentava a casa de sua avó.

Eu era pequenina e a minha avó tinha uma chaminé daquelas antigas, onde se tinha os enchidos. No inverno, ela tinha a fogueirinha acesa. Ela ficava ao meio, eu no banquinho do lado e a minha prima do outro. Ela cantava as cantigas, que eram da sua mocidade, e nós fomos sempre ficando com ela. Hoje temos os acordeões, temos esta música com vivacidade, mas onde nós fomos buscá-las não eram tocadas, só cantadas. Elas levantavam-se de manhã, às três da manhã, para irem por exemplo, de Benfica do Ribatejo para quase Cruz a pé, para chegarem lá quando o sol nascesse e começar a trabalhar. Depois, só chegavam em casa quando o sol se punha. Sempre a pé. Elas eram super elegantes porque andavam muito e porque comia-se pouco. Mas, se calhar, tinham uma alimentação melhor do que a que nós temos agora... Todo o tempo no caminho, sempre cantavam. Passavam o dia a cantar! Cantavam todo o dia ao desafio e inventavam os versos. Depois, tinham aqueles ranchos que vinham do Norte, que vinham para cá trabalhar. Começou a haver aquelas misturas de uns versos com outros; com as músicas com outras; e elas fabricavam os próprios versos delas com as músicas das outras (Irene Lucas Sequeira, 2021)

Um destes poemas foi cantado por Irene Lucas Sequeiro e seu filho, Gustavo Pimentel durante a entrevista. A canção falava do mar seu imaginário.

*As ondas do mar lá fora,
Abanam como um beijo
Nos braços do meu amor
Dá-me o sono e adormeço*

Ouvi a sereia / Ouvi a cantar / Ouvi a sereia

Nas ondas do Mar / Nas ondas do Mar

Nas ondas d'além / Ouvi a sereia / Que cantava bem

*O meu amor é tão lindo
Como a rosa quando abre
Andam tantas atrás dele
Nossa Senhora o guarde*

Ouvi a sereia / Ouvi a cantar / Ouvi a sereia

Nas ondas do Mar / Nas ondas do Mar

Nas ondas d'além / Ouvi a sereia / Que cantava bem

Figura 137: Canção Folclórica



Fonte: Arquivo Próprio – Fotografia de André Lamounier

Quanto às danças, Gustavo Pimentel (2021) destacou que há uma distinção daquilo que era feito “no terreiro” e do que hoje assistimos nas performances. Ele refletiu que esta diferença se deve ao processo de folclorização vivenciado em Portugal no Estado Novo:

Quando surgiram, como sabemos, não surgiram tanto com o objetivo de mostrar algo de original, mas mais de mostrar uma criação de coisas mais estilizadas (...) Regra geral a interpretação destas tradições e desta matérias-primas no Portugal do século XX (...) fez-se excessivamente veloz. O Folclore do Ribatejo, se pode se distinguir por uma determinada característica de outras Regiões de Portugal, é muito veloz. E, quanto mais melhor porque tem um caráter de exibição (...). A ficção ainda é vivida e é muito difícil desconstruir aquilo que se construiu (...) Portanto, é dançado com pressa também nos pés porque isso que é bonito (...) Quem já fez um caminho diferente, como eu e minha mãe, já não ligamos tanto para isso porque a velocidade, a exibição faz esquecer do principal que é a fruição, que é o divertimento (...) Já não gosto muito de palcos, mas de dançar no terreiro e de cantar como era antigamente (Gustavo Pimentel, 2021),

A preocupação com a originalidade é algo mais atual. De acordo com Pimentel (2021), no começo os Ranchos não davam muita importância para a recolha das danças, costumes, canções e trajes e que, o que vemos hoje, “é produto de uma reforma que os grupos foram fazendo para apurar a originalidade, apurar essa expressão”.

O diretor do FIFCA, Ricardo Casebre (2021), contou que o *Fandango* é uma dança característica do Ribatejo, sendo associada ao campino.

O Fandango é uma dança característica do Ribatejo, mas no fundo ela vem desde Espanha até Portugal e foi dançada de Norte a Sul (...) Nós tentamos recriar mais ou menos o que nos chegou até os dias de hoje. Ficou conectado ao campino, garboso acima do cavalo, com seu pampilho por causa do touro, mas isso foi no Estado Novo, em uma tentativa de criar uma pintura para o país, e estabelecer o orgulho patriótico. Mas a verdade aprofundada é que o Fandango veio de Espanha e estabeleceu-se em várias zonas do país, mais no Ribatejo (Ricardo Casebre, 2021)

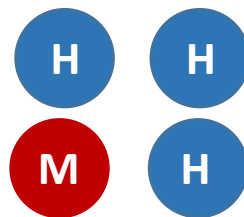
Além do *Fandango*, Casebre (2021) destacou também como repertório do grupo, a *Valsa Danada* (internacionalmente conhecida com *Valsa do Diabo*), recolhida junto aos pescadores do Tejo; o *Fado Pouca Pressa*, cujo “fator importante é que dançam ao pé cochinho e trocam o passo também”; a *Cigana*, dançada pela antiga comunidade de pescadores, “complexa por possuir várias cadências”; o *Vira do Pescadores*, recolhida perto da comunidade da Vieira, tendo como principal característica, “a velocidade com que os pescadores sempre a dançaram”, dentre outras.

2.8.3 Danças e Cantares

Fandango

Coreograficamente disposta em quadra, a performance apresentada no dia da visita contou com quatro integrantes, sendo três homens e uma mulher. Esta disposição ilustra a forma como o Fandango foi estabelecido no Ribatejo. Segundo Casebre (2021), apesar do Fandango ter sido firmado na disputa do homem pela mulher, era uma peça “também dançada por mulheres”.

Figura 138: Fandango – Posição Inicial



Fonte: Produção Própria

O primeiro passo consiste em um sapateado com os pés, com deslocamento para a direita e para a esquerda, e/ou parado no lugar, com os pés batendo a frente e atrás. Os homens colocam as mãos no peito (logo abaixo da axila) e as mulheres na cintura. Os integrantes dançam em desafio, um de frente para o outro.

Figura 139: Fandango – Primeiro Passo – Sapateado



Na primeira imagem, integrantes sapateiam, sendo os dois de costas para as laterais, e os dois de frente no lugar, com os pés para frente e para trás. Na segunda imagem, detalhe do pé no sapateado.

Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

A sequência de sapateados permanece, com alterações de direções e liberdade dos intérpretes. Os pés batem ao chão com a ponta e com a lateral; as pernas abrem e fecham no ritmo da música. A coreografia segue esta sequência até o final, quando os integrantes viram de frente para o público, ainda sapateando. Param com os pés juntos no último acorde.

Figura 140: Fandango – Passo Final



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Valsa Danada

A Valsa Danada tem como formação inicial uma roda, constituída por três pares. Com o braço direito, o homem segura a cintura da mulher e, ela o segura com a mão esquerda. O outro braço (de ambos) permanece esticado ao longo do tronco. Quando o primeiro acorde tem início, os integrantes começam a sapatear em pequenos saltitos para o centro da roda.

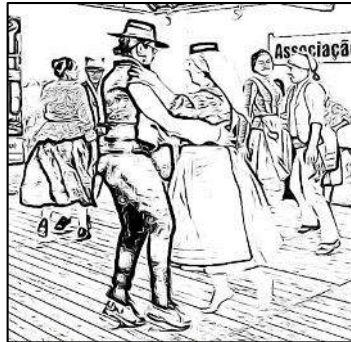
Figura 141: Valsa Danada - Posição Inicial



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

Assim que se encontram no centro da roda, deslocam-se no sentido anti-horário, sempre sapateando. Alternando entre breves “galopes” e “sapateado miúdo”, ampliam a roda.

Figura 142: Valsa Danada
Sequência de Sapateado



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

Este movimento é revezado com *rodopios em pares*. Durante os volteios, dão as mãos com o braço que fica esticado durante a sequência de sapateado.

Figura 143: Valsa Danada – Rodopios em Pares



[1] Rodopios em pares; [2] Posição dos braços (mãos dadas)
Fonte: Arquivo Próprio - Reprodução a partir de Fotografia

Após realizarem esta sequência, retornam ao centro da roda sapateando. Em seguida, repetem a mesma série até o final da música, alternando entre *sapateado para o centro da roda* e *sapateado com volteios*. No último acorde, as mulheres dão uma volta inteira, segurando a mão do seu par acima da cabeça.

Figura 144: Valsa Danada – Sequência e Rodada Final



[1] sapateado ao centro da Roda; [2] Rodada Final
Fonte: Arquivo Próprio - Reprodução a partir de Fotografia

Fado Pouca Pressa

Coreograficamente o *Fado Pouca Pressa* começa em roda, com os pares abraçados pelas costas (braços entrelaçados) – mulheres para fora da roda e homens para dentro. O braço de fora (que está livre) fica pousado na cintura (mulheres) ou no colete, abaixo da axila ou no bolso lateral (homens).

Figura 145: Fado Pouca Pressa – Posição Inicial



Fonte: Arquivo Próprio - Reprodução a partir da Fotografia

Em roda, deslocam-se saltando com um pé só (“pé cochinho”) em seis tempos, pulando com os pés juntos no sétimo (para a direita e esquerda). Repetem o mesmo movimento em três tempos (“pé cochinho”), juntando os pés no quarto tempo (para dentro e fora da roda).

Figura 146: Fado Pouca Pressa – Série de Saltitos com um Pé só



Fonte: Arquivo Próprio - Reprodução a partir de Fotografia

Na sequência, rodopiam em pares, repetindo logo depois, por quatro vezes, a mesma série executada anteriormente para dentro e fora da roda.

Figura 147: Fado Pouca Pressa – Volteios



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

A sequência coreográfica é repetida até o final da música. O último acorde é marcado com os dois pés juntos, estando os casais um de frente para o outro (em roda).

Figura 148: Fado Pouca Pressa – Final



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

2.8.4 Os Instrumentos

Os instrumentos musicais utilizados no Ribatejo, de acordo com o integrante da tocata António Batista (2021), são as *violas*, *cavaquinhos*, *bandolins* e, “sobretudo na zona da Lezíria do Ribatejo, também a *guitarra portuguesa*, muitas vezes também chamada de *guitarra de rancho*”, em harmonia com o *acordeão*, a *sanfona* ou a *concertina*. No que se refere à percussão, destaca-se a *Cana Rachada*, o *Triângulo* (ou *ferrinhos*) e a *Bilha de Vinho*.

Cana Rachada

Instrumento tradicional português, também chamado de *caninha* ou *castanhola de cana rachada*, é um idiofone percutido sem intenção melódica. De altura indefinida, os idiofones são postos em vibração por um golpe ou batida.

Figura 149: Cana Rachada



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

Bilha de Vinho ou Bilha com Abano

Instrumento Tradicional Português a *Bilha de Vinho* ou *Bilha com Abano* é constituído por um objeto artesanal em palha, usado para atear o fogo (abano) percutido no bocal de uma bilha ou cântaro de barro. O som produzido pelo bater do abano na bilha é grave, substituindo o som e a função do bombo. Este instrumento insere-se na categoria dos Aerofones “, porque o abano faz vibrar o ar contido no cântaro, que funciona como caixa-de-ressonância” (Francisco Faísca, 2022)³⁵.

³⁵ Faísca F.(2022) REBALDEIRA. *Bilha com Abano*:Disponível em <https://tradicao.wordpress.com/projecto-rebaldeira/instrumentos-musicais/aerofones/bilha-com-abano/> [consultado em dezembro de 2022]

Figura 150: Bilha com Abano



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

António Batista (2021) explicou as especificidades das músicas Ribatejanas, enaltecendo a importância de cada instrumento no conjunto musical:

A música aqui da zona do Ribatejo, sobretudo a Música Tradicional Portuguesa é constituída por duas partes: uma parte A e uma parte B, e geralmente com alternância entre o primeiro grau, a dominante e a subdominante. Geralmente esta parte A e parte B podem ter complexidades maiores ou menores. Sobretudo a nível melódico. O ritmo, é muito interessante porque segue muito o ritmo da Cana, da Cana Rachada – *tá, tarará tá; tarara tá*. Este ritmo impõe-se muito no ritmo – sobretudo, aqui da música do Ribatejo, porque este som estilo castanholas que estamos habituados a ouvir muito da música de Espanha, aqui ganha um ritmo muito próprio – *tá tarará tarará tarará tarará*. E depois, a particularidade que ganha aqui a percussão aguda é feita com a Cana Rachada e com o Triângulo (os ferrinhos); e a parte grave com a “medida” que geralmente é com uma Bilha de Vinho – antigamente era feita em barro e hoje mais metálica – e a bater com o abano, faz o grave; e depois, a dominância sobretudo do acordeão ou da concertina que de facto, dominou sobretudo porque o seu volume sobrepõe-se sobretudo às cordas (António Batista, 2021)

Figura 151: Instrumentos Musicais



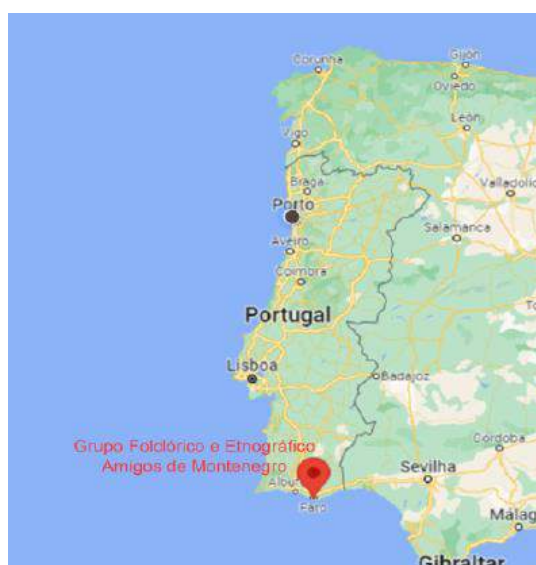
Fonte: Arquivo Próprio

2.8 Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro

2.8.1 Historial

Uma densa mancha arbórea vista da cidade de Faro, deu origem ao nome Montenegro, freguesia onde, no princípio do século XX, fixaram-se agricultores e pescadores, que dependiam das culturas de sequeiro e da pesca da ria Formosa. Representando esta freguesia, o *Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro* está situado em Faro, capital da região do Algarve a sul de Portugal.

Figura 152: Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro



Fonte: Google Maps

Dirigido por Sidónio Mendonça, o grupo divulga os costumes, danças e cantares de um pequeno local rural, exibindo trajes de uma comunidade formada por pessoas que tinham um pequeno pedaço de terra e a cultivavam, aproveitando a ria com os viveiros para seu próprio sustento e para venda. Os variados trajes, exibem os hábitos dos antepassados, desde os mais pobres até os lavradores com maior poder aquisitivo.

As danças e os cantares contam as histórias da região, enaltecem os personagens regionais, anunciam romances e divulgam o dia-a-dia do trabalhador na lavoura. O *corridinho*, com seu fascínio vigoroso, é parte de um vasto repertório que engloba *danças de roda*, *mazurcas*, *marcadinhas*, *valsas puladas* e *valsas rastejas*, danças comuns aos Algarvios. Elas são acompanhadas por uma animada *tocata*, formada por acordeões, reco-reco, triângulo (ferrinhos) e a tradicional pinha. O coro completa a expressão musical do grupo.

2.8.2 Impressões Etnográficas

A visita ao *Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro* ocorreu no dia 21 de setembro de 2021. Programada pelo seu diretor Sidónio Mendonça, o encontro aconteceu na Universidade de Algarve, com apresentação de performances coreográficas e musicais, além de exibição de trajes e costumes.

Assumindo a função de Mestre de Cerimonia, Sidónio Mendonça (2021) conduziu a apresentação com breves relatos sobre as danças e costumes.

O espetáculo teve início com o grupo posicionando-se no palco para a canção de abertura e desfile dos integrantes. O *coro* e a *tocata* ficaram ao fundo, enquanto os dançarinos caminharam em uma fileira de pares. Depois de darem uma volta pelo palco, os dançarinos situaram-se na frente do restante do grupo para cantar.

Figura 153: Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro - Entrada



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Assim que a canção terminou, o diretor do grupo deu as boas vindas aos presentes (investigadora e público) e apresentou o grupo:

Representamos a comunidade de Montenegro (...) um pequeno local rural (...) O povo vivia da agricultura e da ria. Não havia propriamente pescadores, havia “manuscadores” (...) não éramos uma terra piscatória do mar alto, e sim de ria... Então, todas as pessoas que tinham um pouco de terra e cultivavam, aproveitavam a ria com os viveiros, que servia em casa para comer e para vender também. Os nossos trajes são os mais variados e representam uma comunidade, desde o mais pobre, ou menos endinheirado, até o lavrador mais endinheirado (Sidónio Mendonça, 2021).

A primeira dança apresentada foi o *Bailarinho*, uma dança de roda, constituída por saltitos, rodopios e marcação rítmica com palmas.

Figura 154: Bailarinho



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Na sequência da apresentação, Sidónio Mendonça (2021) fala sobre os costumes da região, exaltando o trabalho rural e a gastronomia típica para apresentar o *corridinho das eiras – Corridinho da Descamisada da Algarvia*. Derivado da “polka ao espírito Algarvio” (Mendonça, 2021) esta dança é uma das mais tradicionais da região.

Os lavradores tinham uma eira (...) Quando chegava o início de dezembro fazia-se as *desfolhadas* e as *descamisadas*. As *desfolhadas* era tirar a carepa da massaroca do milho. Era um trabalho que não era pago, e por isso só se fazia a noite, ao serão. No final da tarde, depois das pessoas trabalharem na terra (...) quando havia uma desfolhada, juntavam-se na casa daquele lavrador. Em troca, o lavrador dava às mulheres *batata-doce assada* (porque tinham de final de época); e aos homens davam um *copete de aguardente*, o *Medronho*. E havia o *Xerém*, que são as papas de milho, que era um prato típico que afartava; se era daqueles que ia ao mar, ia ter *amejoas*, mas o típico era *carapaus de alimados* e *cherry fritos*... Ao meio do trabalho dançava-se o *corridinho das eiras* (Sidónio Mendonça, 2021).

Concebida em pequenos saltos, sapateado e galopes, o *Corridinho da Descamisada da Algarvia* é marcado pela velocidade dos rodopios em pares.

Figura 155: Corridinho da Descamisada da Algarvia



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Dando continuidade à apresentação, Sidónio Mendonça (2021) apresentou a dança de roda chamada *A Maria dos Anjos*. A canção, recolhida no centro de Montenegro, possui variações de andamento, estilo e versos. Cantada de sul a norte de Portugal e nos Açores, *Maria dos Anjos* também é conhecida como *Mariazinha* ou *Maria da Conceição*. A música conta a história de “uma rapariga solteira” que querida deixar a casa dos pais por considerar que casando “levaria uma vida melhor”.

Mas a Maria dos Anjos enganou-se. O marido que ela escolheu só queria jogar a carta e beber aguardente; trabalhar ele não queria. Então a Maria dos Anjos em seus martírios fez esta cantiga (Sidónio Mendonça, 2021).

Figura 156: Dança de Roda



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Na zona onde hoje está situado o Centro Comercial, na entrada da freguesia de Montenegro, era uma grande quinta chamada *Horta Nova*. Nesta quinta, segundo Sidónio Mendonça (2021), “havia uma rapariga enamorada com um rapaz” que dizia:

*Amiga da Horta Nova
A menina da Horta Nova
Vai aqui, vai além
Vai-me dizer um segredo
Que ela não diz a ninguém*

*Que ela não diz a ninguém
Porque ninguém pode saber
Volta pra mim meu amor
Serei tu até morrer*

De acordo com as explicações do diretor do *Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro*, as danças eram uma forma “dos rapazes falarem para as raparigas versos, porque não era namoro” (Sidónio Mendonça, 2021). Esta era a forma que os jovens encontravam para trocar “juras de amor” antes de noivar e casar.

Figura 157: Horta Nova – coro e dança



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

A *Moda do Tio Domingos*, apresentada pelo grupo no seguimento da apresentação, era tocada em harmónica (gaita). Sidónio Mendonça (2021) nos contou sobre a origem do nome e como foi a recolha dessa dança:

Na altura em que a moda foi recolhida, a D. Emília Bacalhau ensinou-nos. E valseava à direita, e valseava à esquerda. Na altura foi muito complicado para valsear á esquerda. Então ficamos só pela direita. Mas não deixamos de fazer os passos como ela nos ensinou. E quem tocava, era um grande tocador com fama em Montenegro, que era o Tio Domingos. Então ficou “*A Moda do tio Domingos*”, uma *valsa rasteira* (Sidónio Mendonça, 2021).

Figura 158: Moda do Tio Domingos



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Os trajes foram explicados pelo diretor do grupo, Sidónio Mendonça (2021), individualmente. Foi-nos apresentado:

- O *traje do podador*: trabalhador de jornada nas hortas e quintas, cujas ferramentas eram o serrote, o podão, a tesoura, e a garrafinha de vinho “para molhar a goela”.

Figura 159: O Podador



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

- O *traje de ir á cidade das vendedeiras de ovos*, com o cesto e o xale (de lã de ovelha, mais grossa) “que nunca lhes faltavam, porque era uma honra a mulher ter um xale” (Sidónio Mendonça, 2021). Sendo uma mulher do campo, nunca lhe faltava o avental (cintura ou peitilho), a saia de tecido, os saiotes de opalina (roupa de baixo), e por fim, a combinação e os culotes (calcinhas de baixo). Completando o traje tinham as meias, o lenço na cabeça. Uma curiosidade sobre a função das vendeiras de ovos foi contada por Sidónio Mendonça (2021) de modo divertido:

As vezes havia uma galinha, assim mais malandra do que outra, que não botava o ovo; e esse ovo fazia falta para a conta certa. Então, essas mulheres, com o dedinho “pitinho”, fininho, tinha que fazer umas cócegas no *cu* da galinha para ver se a galinha punha o ovo mais depressa para a conta certa e elas se porem a caminho da cidade (Sidónio Mendonça, 2021).

Figura 160: As vendedoras de ovos



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

- O *Traje Domingueiro em dia de Romaria*: o homem usava sempre um guarda-sol para a proteção do casal. As mulheres usavam um xale de merino lavrado e um cachené.
- O *Traje Morgado*: na freguesia de Montenegro existia o *Morgado de Pontal* e o *Morgado de Ludo*. Este traje era usado por lavradores com grandes posses. Em Ludo, as terras eram de barro, de regadio, onde eram semeados batata-doce, milho, dentre outros. As mulheres levavam sempre as sombrinhas, lenço na cabeça (seda ou cachené) e xales.

Figura 161: Traje de Morgado



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de

- *O traje da mulher da aldeia quando vai à cidade: o xale, a blusa era mais elaborada, com peito falso, nunca abotoadas à frente (geralmente eram abotoadas com molas e colchetes na lateral do peito). Havia a saia de fora, a saia do apartar, de tecido mais grosso.*

A mulher abalava de Montenegro, atravessava uma ribeira, o campo, montada num carro de mula ou na burra, e nunca levava a saia de fora vestida. A saia de fora ia no braço ou ia ao ombro, e chegando onde hoje temos o Teatro Municipal, era as jordanas das figuras, e ali se chamava o apartar. Desciam da burra, penteavam-se e vestiam a saia. Esta saia de baixo era de um tecido mais grosso para irem sentadas e nunca estragarem os tecidos de baixo (Sidónio Mendonça, 2021)

Em baixo do apartar as mulheres vestiam o saio (de flanela ou opalina, dependendo da época do ano – as vezes mais de um para mostrar que também tinham anca como as mulheres da cidade) e a combinação. Além disso usavam as calcinhas de baixo (culotes) e meias elaboradas. Na cabeça, o lenço de cachene. A mulher quando ia á cidade nunca ia sozinha. Levava consigo as irmãs, ou se fosse casada com filhos, a filha – “raparigas mais tarde para pretender rapazes, iam acompanhadas, lá está o xale (...) que servia de agasalho e de presunção”. As

meninas mais novas só usavam lenço na cabeça quando iam a missa ou quando um rapaz começava a olhar para ela.

Figura 162: Traje da Mulher da aldeia quando vai à cidade



[1] Detalhe do peito falso (aplicado sobre a blusa); [2] Apartar

Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Durante o período da regra, a mulher usava uma saia de baixo própria nas cores vermelha ou azul-escuro, a chamada “saia da vergonha” ou “saia do mês”. Desta saia, que era bordada e bem elaborada, faziam uma espécie de calção. Nestes períodos a mulher geralmente não saía de casa, não executava os afazeres normais, e dizia aos homens que “estava ruim”

- *Mulher quando vai descamisar o milho* – a mulher quando ia para a eira do vizinho para ajudar a descamisar o milho, levava consigo a *alcofa*. A carepa do milho era utilizado para fazer as almofadas e colchões. O traje de trabalho era composto por um avental, a roupa de baixo (normalmente sempre colorida, com rendas simples), a combinação e as calcinhas de baixo (culotes). As botas ou os calçados do campo eram simples, com pele de vaca.

Figura 163: Carepa



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

- *Traje Masculino de ir ao mercado*: Os homens quando iam ao mercado levavam os *alforres*. Simples ou “marcados” (nome dado aos bordados), o alforre era o local onde se transportavam os alimentos para vender ou fazer troca. Em dias de sol ou chuva, levavam também o guarda-chuva para se proteger.

Figura 164: Alforre



Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

- *O azeiteiro*: o azeiteiro ia em um carro próprio de mula com grandes barricas de azeite no carro para vender na cidade. Em ruas onde o carro não passava, o azeiteiro ia de porta em porta com o *garrafanito*, as *medidas* e um *pano de trapo* para limpar as borras de azeite.

Figura 165: Azeiteiro



Garrafanito, medidas e pano de trapo

Fonte: Arquivo Próprio
Reprodução a partir de Fotografia

- *Trajes dos mais abastados para ir à feira:* as mulheres trajavam as melhores roupas, o que podia ser notado pelos brocados, lenços e xales de seda e as melhores sombrinhas. Os homens usavam as *cadena de ouro*, nunca faltando o “chapéu-de-sol, ou o cajado que era o que lhe mantinha o porte” (Sidónio Mendonça, 2021).

Figura 166: Traje de pessoas ricas para ir à feira



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

- *Traje dos rendeiros:* Nos dias de feira, os rendeiros pagavam o aluguel de suas hortas aos donos. Trajavam roupas com tecidos mais simples, porém não faltavam os xales – preto com barra de seda ou os castanhos de lã de ovelha; o cachené, a saia de baixo, a combinação, as calcinhas de baixo (culote) e as meias. As blusas eram abotoadas à frente para caso precisassem amamentar.

Figura 167: Traje de Rendeiros



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

- *Traje da mulher do campo para ir à vila:* em dias de mercado, as mulheres vestiam as suas melhores roupas, confeccionadas em algodão e flanela (axadrezadas ou riscadas). No conjunto do traje, não podia faltar a saia de baixo (sempre em cor), a combinação, os culotes e as meias (mais trabalhadas).

2.8.3 Danças e Cantares

No Algarve, a dança mais típica é o *Corridinho*. Assim como o *Corridinho de Adiafa*, bailado em dias de festas e casamentos em desafio, o *Corridinho* (comum a todos os grupos algarvios), apresentado pelo *Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro* e selecionado para esta análise, é bailado com andamento acelerado, em volteios, rodopios, galopes com saltitos e sapateado. A diferença entre as duas peças coreográficas refere-se aos momentos de dança em grupo, visível apenas no *Corridinho de Adiafa* (na parte final) e o *valseado* durante a apresentação dos pares em solo. A finalização de ambas é com os pares ajoelhados no último acorde (no caso do *Corridinho de Adiafa*, apenas o casal que fecha o desafio se ajoelha).

Corridinho

A apresentação do *Corridinho* foi introduzida por Sidónio Mendonça (2021) com um poema de António Aleixo que diz:

*Perguntou alguém um dia
Que terra é essa, o Algarve
O Algarve é uma terra ao sul
Que tem o céu e o mar eternamente azul*

*O Algarve é o local onde um dia
O Manel com a Maria
Giram noutro pulinho
São duas ondas do Mar
Eternamente a rodar
Ao som de um Corridinho”*

Dançado em pares, esta dança tem início com uma fileira formada pelos casais que se posicionam no fundo do palco dançando em valseado (dois passos para a direita e esquerda enquanto giram em torno de si mesmos).

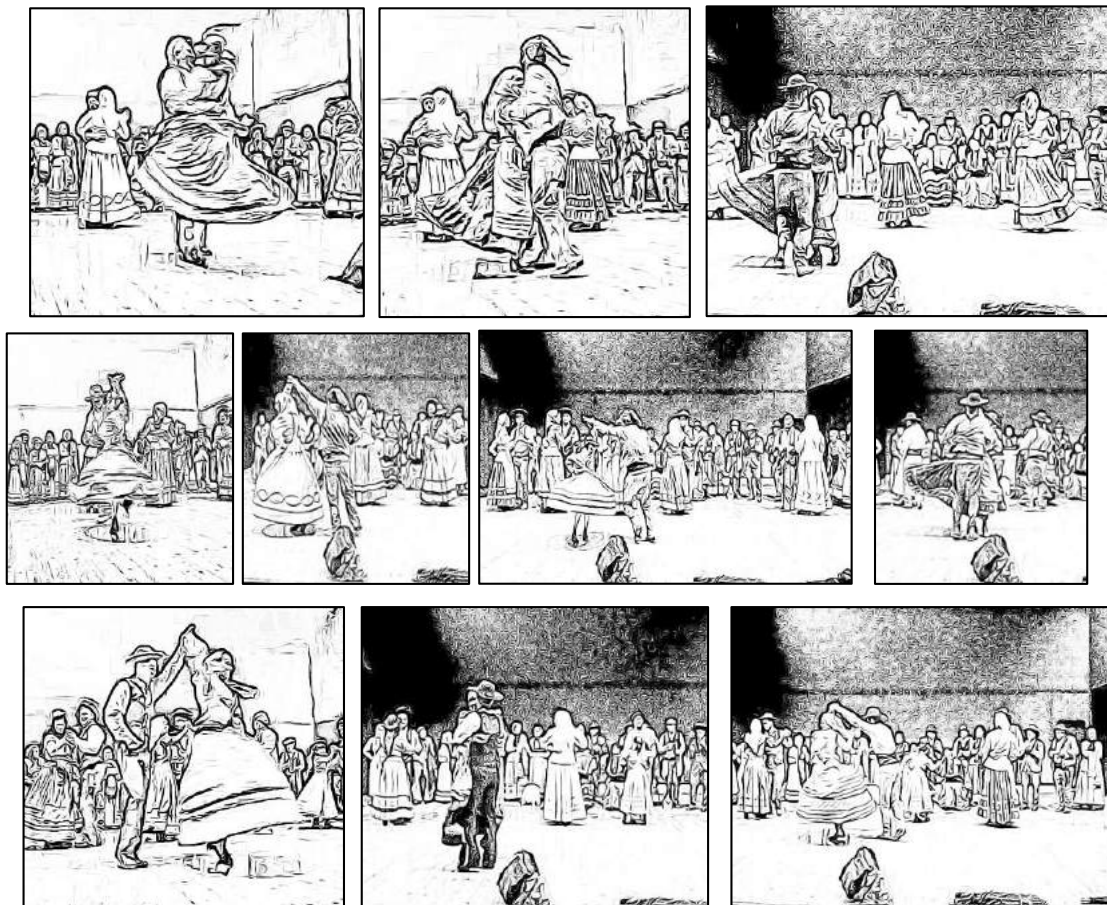
Figura 168: Corridinho – Passo inicial



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Em seguida, cada par vai ao centro do palco e executam os passos de forma livre, em desafio. Os movimentos executados envolvem galopes de mãos dadas, rodopios da mulher com o homem sapateando em seu entorno e velozes volteios agarrados pelos braços.

Figura 169: Corridinho – Exibição em Pares



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

No final todos dançam com seus pares em rodopios e volteios rápidos. No último acorde ajoelham-se.

Figura 170: Corridinho – Final

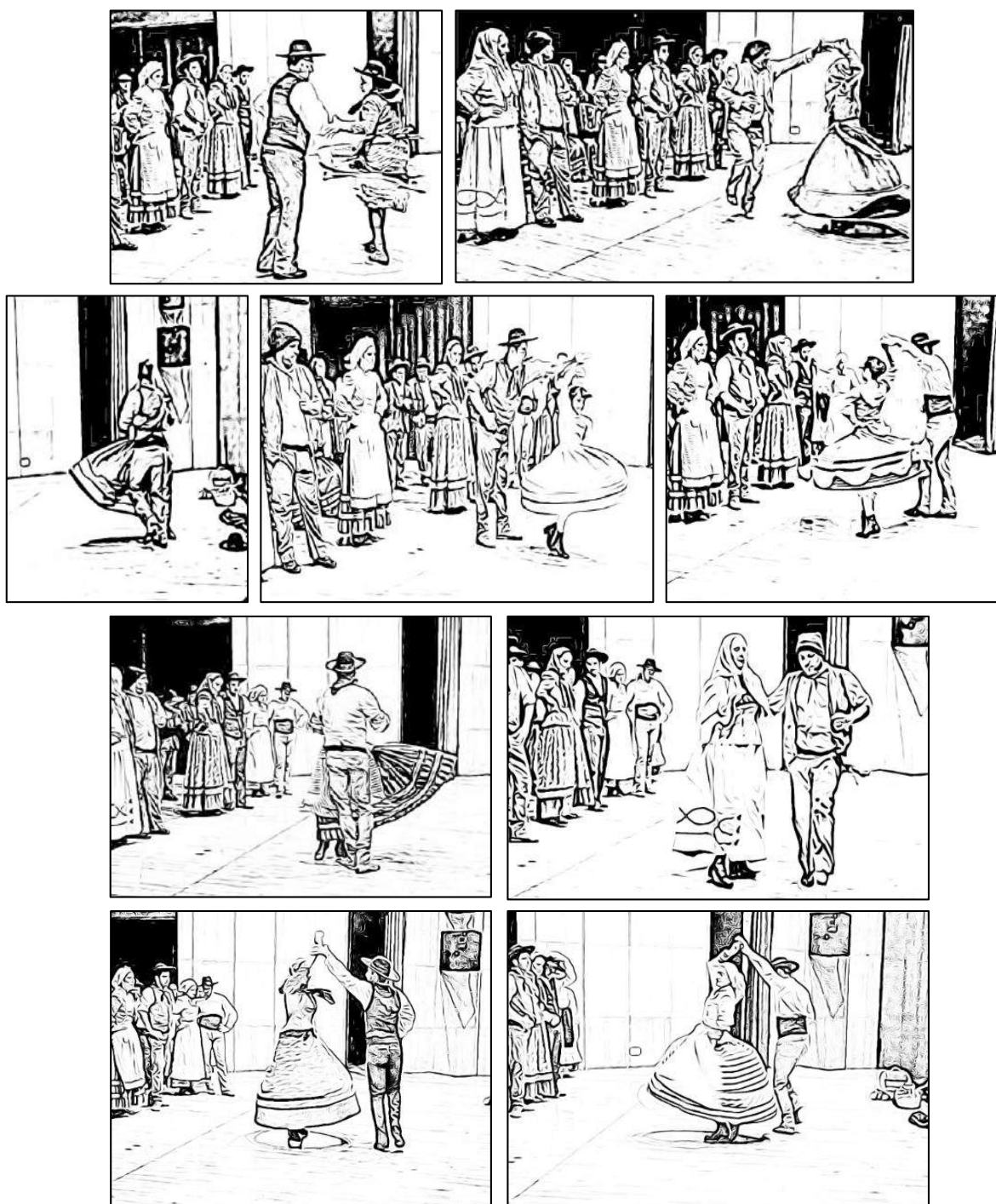


Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

Corridinho de Adiafa

No Corridinho de Adiafa, os integrantes observam os casais mostrarem suas habilidades individuais enfileirados no final do palco (sem dançar o valseado). Ao dançar, os casais exibem passos complexos, constituídos por saltitos, galopes, sapateado, valseado, rodopios velozes e volteios contínuos.

Figura 171: Corridinho de Adiafa – Exibição em Pares



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

No último acorde, o casal que estava dançando ao centro, se ajoelha dando fim à coreografia.

Figura 172: Corridinho de Adiafa – Final



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

2.8.4 Os instrumentos

Os instrumentos utilizados pelo *Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro* no dia da vista foram *acordeões*, *reco-reco* (idiofone cujo som é produzido por raspagem), os *ferrinhos* (idiofone em forma de triângulo em ferro, suspenso por um fio e percutido por um pequeno bastão também de ferro) e a *pinha*. Também um idiofone, a função das pinhas na tocata é a de marcar o ritmo através da fricção (uma com a outra).

Figura 173: Pinhas e Acordeão



Fonte: Arquivo Próprio – Reprodução a partir de Fotografia

2.9 Quadro Síntese

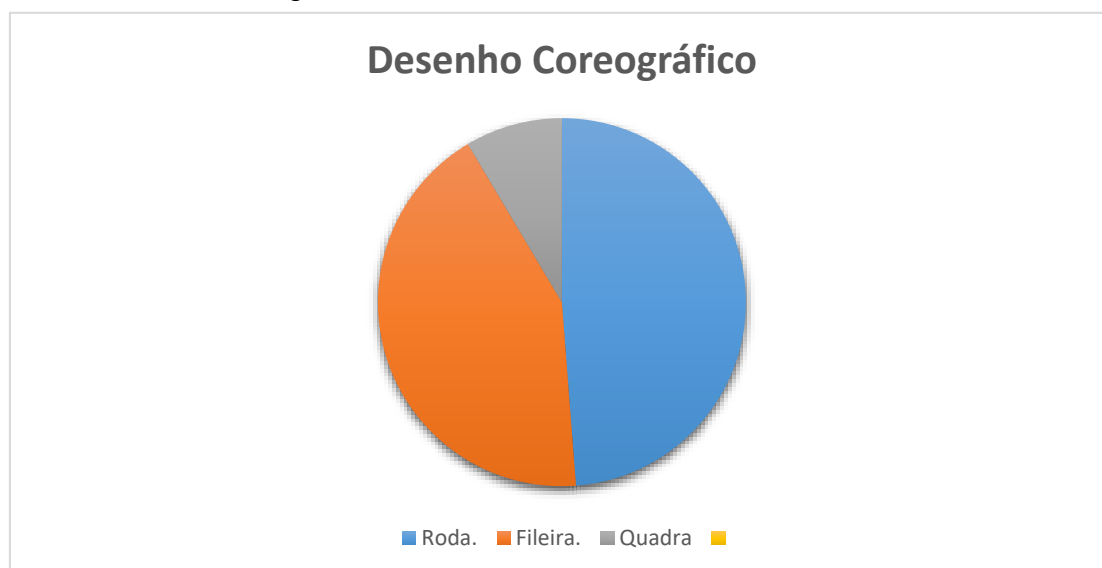
No quadro síntese a seguir descreve-se as principais características pontuadas durante a análise gestual (danças apresentadas pelos Grupos e Ranchos Folclóricos). Foram destacados o *desenho coreográfico*, os *passos mais executados*, e a *posição das mãos*. Também foi registado a *intenção coreográfica* e o *ritmo* que marcou a maior parte das danças.

GRUPO FOLCLORICO	DESENHO COREOGRÁFICO	PASSOS	POSIÇÃO DAS MÃOS	INTENÇÃO	RITMO
CASA DO POVO DE VILARANDELO	Roda, Fileiras e Quadras	Marcha Saltitos Rodadas (volteio) Meia Volta Balanceio	Mãos para cima	Comemoração ao Trabalho Romance Religiosidade (Romaria, Festa aos Santos) Divertimento (Danças de Roda)	Cadenciado
RANCHO FOLCLÓRICO DA BOIDOBRA	Roda	Balanceio Valseado Saltitado Passeio Meia volta	Mãos para cima Mãos na cintura Mãos em baixo Agarrado Palmas	Divertimento Romance Religiosidade (Romaria e Festa aos Santos) (Bailarico, danças de Roda)	Cadenciado
RANCHO FOLCLÓRICO “AS TRICANINHAS DO ANTUÁ” DE SALREU	Rodas e Fileiras Eventual presença do mandador nas Chulas	Saltitos Rodadas (volteios) Balanceio Marcação rítmica com o pé Passeio Deslocamento (direita e esquerda) Contratempo Bater dos Pés	Mãos para cima Mãos dadas Mãos na saia Mãos na cintura Estalar dos Dedos	Divertimento Romance (Chula, Marcha e Vira)	Moderado, Cadenciado

GRUPO FOLCLÓRICO DE BARCELINHOS	Rodas, Quadras e Fileiras	Saltitos Deslocamentos e troca de pares Volteios Balanceio Vénia (<i>Minueto dos Pobres</i>)	Mãos para cima Palmas	Desafio (canto) Romance Divertimento Religiosidade (Romaria, Festa dos Santos) (Malhão)	Moderado
GRUPO FOLCLÓRICO DAS LAVRADEIRAS DA MEADELA	Rodas, Quadras e Fileiras	Saltitos Saltitos em contratempo (passo de serrar; passo de Chula) Volteios Passeio	Mãos para cima Palmas	Romance Divertimento (Vira e Chula)	Moderado e Acelerado
RANCHO FOLCLÓRICO DO PORTO	Roda Fileiras	Balanceio (movimento de remar) Volteios Meia Volta Saltitos Passeio e troca de posição	Mãos para cima Palmas	Romance Divertimento Religiosidade (Romaria, festa dos Santos) (Malhão e Ramaldeira/Chula)	Moderado
GRUPO DE DANÇAS FOLCLÓRICAS DE ALMEIRIM – FIFCA	Roda Fileira	Sapateado Valseado Volteio Salto com um pé Saltitos Deslocamento	Mãos nas Axilas (peito) Agarrado (pares)	Desafio (dança) Divertimento Romance Comemoração ao Trabalho (Fandango, Fado Pouca Pressa, Valsa danada, Vira das Eiras)	Acelerado Sapateado (marcado)
GRUPO FOLCLÓRICO E ETNOGRÁFICO AMIGOS DE MONTENEGRO	Roda Fileira em pares	Volteio ligeiro Volteio Valseado rasteiro Valseado saltitado Saltitado Balanceio Galopes	Mãos dadas Agarrados (em pares) Palmas	Desafio (dança) Romance Divertimento (Vira das Eiras) (Corridinho, Danças de Roda, Vira)	Muito acelerado Acelerado Sapateado Cadenciado

Coreograficamente o desenho mais utilizado pelos grupos é a *roda*, em segundo plano as *fileiras* e, por último as *quadras* (gráfico 1).

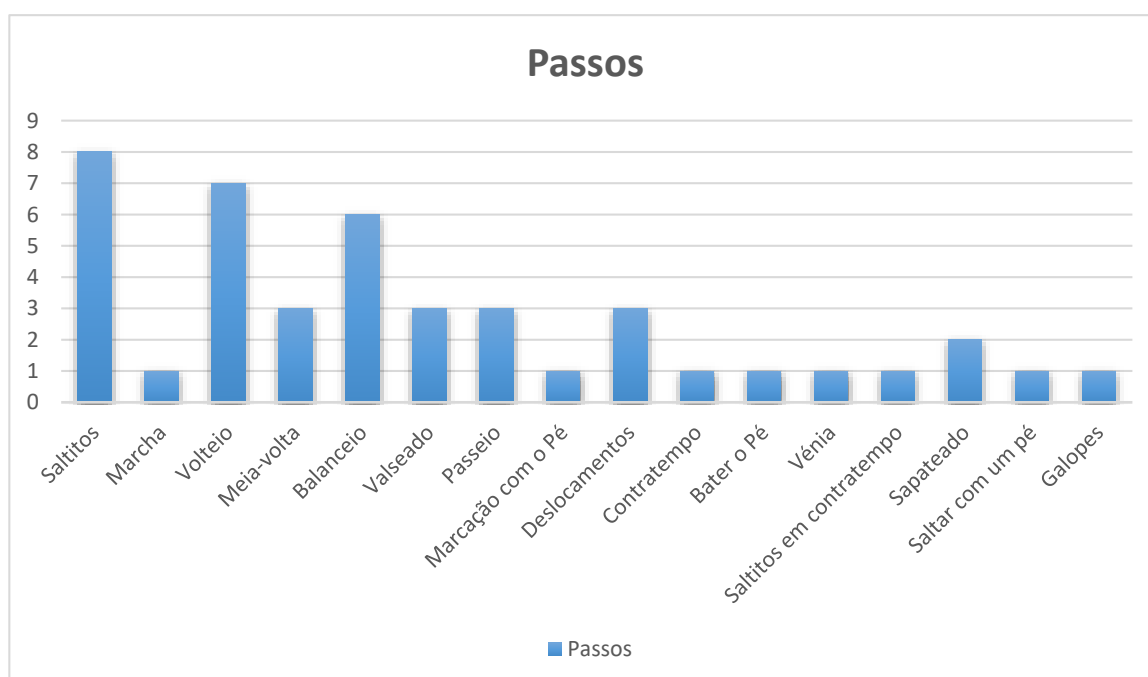
Gráfico 1: Desenho Coreográfico



Fonte: Produção Própria

No que se refere aos passos, os mais executados foram os *saltitos*, com ocorrência em todas as danças, seguido de *volteios* e *balanceio* (gráfico 2).

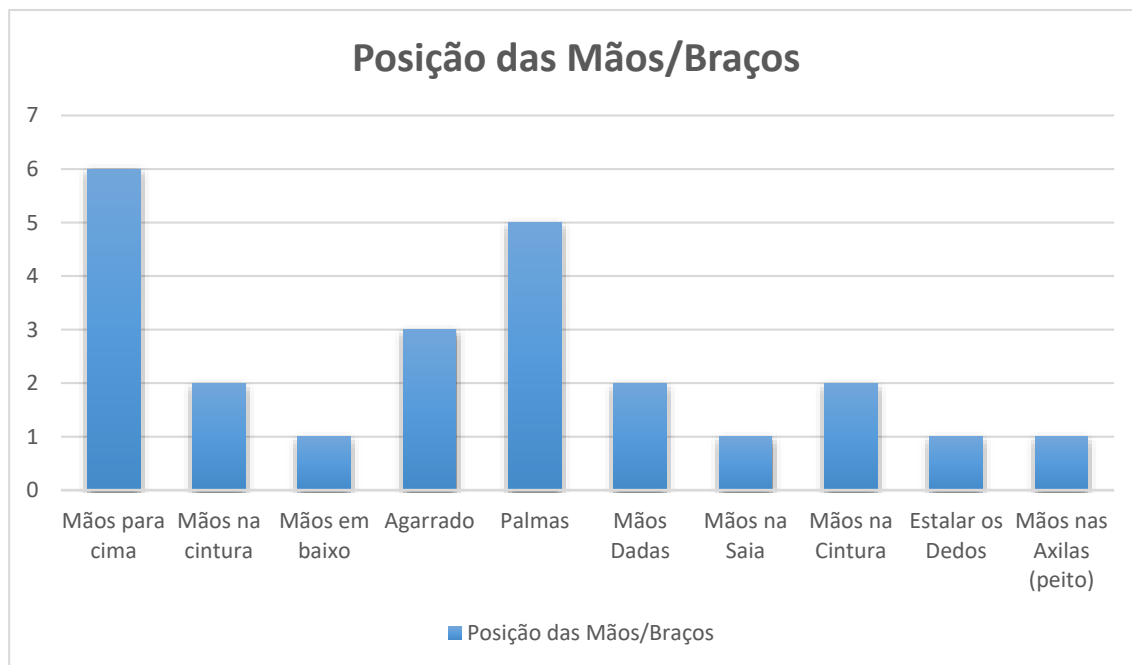
Gráfico 2: Passos



Fonte: Produção Própria

Na maior parte das danças, os *braços/mãos* estão posicionados *para cima* (ao alto) e, em segundo lugar, em *palmas* (gráfico 3).

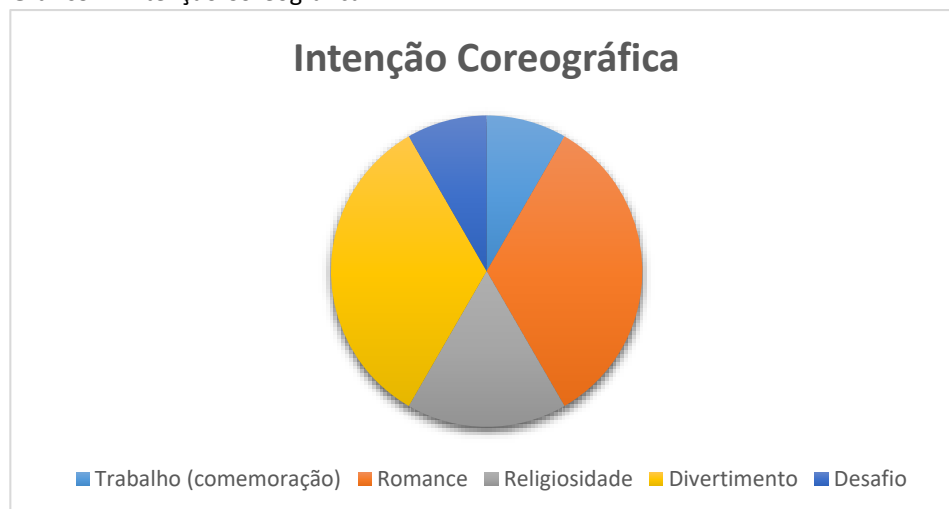
Gráfico 3: Posição das Mãos/Braços



Fonte: Produção Própria

No que diz respeito à *intenção coreográfica*, todos os Grupos e Ranchos Folclóricos possuem, em seu repertório, danças cuja intenção coreográfica é o *divertimento* e o *romance*. Além disso, a *religiosidade* (como Romarias e homenagens aos Santos), o *trabalho* (como celebração da colheita) e o *desafio* (seja através do canto ou da dança) também foram motivos composicionais de bailado para alguns grupos.

Gráfico 4: Intenção Coreográfica



Fonte: Produção Própria

Quanto ao ritmo, podemos afirmar que diante do que presenciamos, há no norte uma tendência a ritmos *mais moderados e pouco acelerados*; no centro, principalmente no interior, ritmos *mais cadenciados*; no Alentejo, especialmente na zona do Ribatejo, um ritmo marcado pelo sapateado, *do moderado ao mais acelerado*; e no sul, *maior velocidade na execução dos passos*.

Figura 174: Ritmo



Fonte: Produção Própria – Mapa (Google)



The background features a collage of textures and images. At the top left, there is a piece of brown, fibrous material resembling cork or cardboard. The rest of the background is white with torn paper edges. In the top right, a portion of an old, yellowed map is visible. At the bottom, there is a grey, torn paper strip with a dashed line and a small cross symbol. In the bottom right corner, a brass compass rose is shown, partially overlapping a map. The compass has a yellow face with black markings and a silver needle.

Capítulo 3

Cirandas e
Cantigas de Roda

Capítulo 3

Cirandas e Cantigas de Roda

*Eu sou Lia da beira do mar
Morena queimada do sal e do sol
Da ilha de Itamaracá*

*Minha ciranda não é minha só
Ela é de todos nós, ela é de todos nós
A melodia principal quem guia
É a primeira voz, é a primeira voz*

*Pra se dançar ciranda
Juntamos mão com mão
Formando uma roda
Cantando uma canção*

*Olha eu vi uma preta cirandeira
Brincando com ganza na mão
Brincando ciranda animada
No meio de uma multidão*

*Menina eu parei, fiquei olhando
A preta pegou a improvisar
Eu perguntei quem é esta nega'
Sou Lia de Itamaracá*



*A ciranda vai, vai
A ciranda vem, vem
A ciranda so presta na praia
Pra gente brincar mais um bem*



*Olha eu vi uma preta cirandeira
Brincando com ganza na mão
Brincando ciranda animada
No meio de uma multidão*

*Menina eu parei, fiquei olhando
A preta pegou a improvisar
Eu perguntei quem é esta nega'
Sou Lia de Itamaracá*

*A ciranda vai, vai
A ciranda vem, vem
A ciranda so presta na praia
Pra gente brincar mais um bem*

“Minha Ciranda”, Lia de Itamaracá
Compositor: Paulo Viola do Recife



Cirandas e Cantigas de Roda

O terceiro capítulo é dedicado às Cirandas e às Cantigas de Roda. No contexto das Danças Circulares, aborda-se as simbologias identificadas na performance, os gestos e movimentos característicos, as sonoridades que embalam as danças, os mestres cirandeiros e a importância desta manifestação tradicional.

A canção que ilustra a abertura deste capítulo é “Eu Sou Lia, Minha Ciranda, Preta Cirandeira”, de autoria de Paulo Viola do Recife e interpretada por Lia do Itamaracá. Na seção *Mestres Cirandeiros* apresenta-se a vida e obra da artista, considerada Patrimônio Vivo de Pernambuco (2005) e “Rainha das Cirandas no Brasil”. Ao lado dela, revela-se a trajetória de Mestre Antônio Baracho, o “Rei da Ciranda sem Coroa” de Abreu e Lima (Pernambuco), autor da canção “Quem me deu foi Lia”, imortalizada pela cantora.

Antes, porém, inicia-se a narrativa identificando a origem da Ciranda enquanto manifestação cultural. Em seguida, apresenta-se a performance no território brasileiro, distinguindo as aproximações e distanciamentos observados nas diferentes regiões onde a Ciranda se manifesta.

A simbologia incorporada no Círculo é discutida no contexto das Danças Circulares, assim como outros elementos que igualmente caracterizam esta manifestação cultural.

Na última parte apresenta-se a análise da “Ciranda” enquanto cantiga de roda popular em Portugal e no Brasil. O estudo revela a apropriação e a contaminação cultural desta manifestação entre ambos os países. O capítulo é finalizado com a ilustração de um poema sobre a temática das “Cirandas e Cantigas de Roda” escrito no âmbito da intervenção realizada no mês de março de 2024 no Rio de Janeiro (Brasil).

3.1. Origem

Presentes no Brasil desde o século XVII, as Cantigas de Roda são vivenciadas nas cinco regiões do país, em alguns momentos com adaptações. São transmitidas de geração a geração por meio da Tradição Oral, e segundo Cascudo (1984) e Kishimoto (2003), estão sempre em transformação. No Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (Brasil, 1998, vol.3), as Cantigas de Roda são identificadas como uma manifestação tradicional constituída pela síntese de várias culturas, nomeadamente lusitana, africana e ameríndia; e ainda, espanhola e francesa.

No território brasileiro, a “Ciranda” popularizou-se também entre os adultos. No texto “Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano”, publicada na Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística (Recife, ano II, nº 3, p. 9-67), o musicólogo, compositor, regente e professor, Padre Jaime Diniz, define a ciranda como “roda de adultos, como as que há em Portugal, cantada e bailada, e aonde possivelmente vai buscar sua remota origem” (Diniz, 1960, p.15). De acordo com o autor, a palavra “*ciranda*” vem do vocábulo espanhol “*zaranda*”, que significa “instrumento de peneirar farinha”. Este termo seria, ainda de acordo com Diniz, uma evolução da palavra árabe “*çarand*”.

3.2. A Ciranda no Brasil

Desenvolvida especialmente na região nordeste do país, a Ciranda é realizada em diferentes contextos: festas populares, reuniões comunitárias, ou celebrações religiosas. Profundamente enraizada na cultura popular, é transmitida de geração em geração, desempenhando um relevante papel na preservação e valorização das tradições locais.

3.2.1 A Ciranda no Sudeste brasileiro

No Rio de Janeiro, o termo “Ciranda” refere-se a uma dança específica e também à uma série de danças de salão que obedecem ao esquema: *Abertura, Miudezas e Encerramento*.

Na *Ciranda-baile*, também chamada *Chiba*, a *Abertura* é definida pela Cateretê³⁶; as *Miudezas* referem-se a um conjunto de diversas danças, a exemplo da Cana-verde de

³⁶ CATERETÊ: dança de conjunto com formação em fileira, de origem ameríndia, tendo sido, no primeiro século da colonização, aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas. É mais frequente a execução masculina. Quando ocorre a presença feminina, duas fileiras, uma de homens outra de mulheres, se defrontam para apresentar cantos, sapateados, palmas e troca de lugar com dançadores fronteiros, breves saltos e rápida formação em círculo. O acompanhamento é feito especialmente por violas, em

mão³⁷, Cana-verde valsada, Caranguejo³⁸, Ciranda, Arara³⁹, Canoa⁴⁰, entre outras; e o *Encerramento* é realizado com a Tonta⁴¹ (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, 2024).

As músicas são compostas em forma solo-coro. As canções são entoadas pelo mestre em quadras tradicionais e circunstanciais, respondidas pelas vozes dos cirandeiros. Os instrumentos que acompanham a canção são: a viola, o violão, o cavaquinho e os adufes. Há também o “Mancado”, cuja sonorização é produzida de um caixote percutido com tamancos de madeira.

geral duas. Os violeiros, os únicos que cantam, também fazem parte da dança e dirigem a coreografia, que se parece com a dos cocos nordestinos. O cateretê é dançado nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001650.htm#> Consultado em fevereiro 2024)

³⁷ CANA-VERDE DE MÃO: Cana-verde que se caracteriza pelas evoluções circulares dos pares entre si, que se ligam pelas mãos e formam uma grande roda móvel e ondulante. Essa modalidade ocorre no Estado do Rio de Janeiro, geralmente durante a ciranda (baile) (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001647.htm> Consultado em fevereiro 2024)

³⁸ CARANGUEJO (DANÇA): Dança de pares com formação em círculo. Em ritmo leve (valseado) os pares se posicionam frente a frente, os cavalheiros do lado de fora do círculo segurando as mãos de seus pares. Após baterem pés e mãos, executam meio giro e retornam à posição inicial, para a troca de par, as mulheres executando movimento de sentido anti-horário. Pode integrar os bailes do fandango e da ciranda (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001649.htm> Consultado em fevereiro 2024)

³⁹ ARARA (DANÇA): Dança de pares que se movimentam ao ritmo de um gênero musical qualquer. No meio do salão fica o Arara, cavalheiro munido de bastão, que inicia ou cessa a música. A cada reinício os cavalheiros, bem como o Arara, buscam seus pares, assumindo o bastão o que ficar sem dama. Na Amazônia a dança acontece no ciclo junino. No sul fluminense ela é parte do baile da ciranda, e, nela, o Arara, além do bastão, leva um chapéu de palha e um surrão (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001648.htm> Consultado em fevereiro 2024)

⁴⁰ CANOA (DANÇA): Dança de conjunto com formação em círculo descrita por Americano do Brasil: posta-se no meio da sala o violeiro e 12 cantores dele se aproximam, sentam-se ao chão com as pernas estendidas, pés contra pés, em torno das canelas do violeiro. Este pende o corpo sobre um dos cantores, que o sustém com as palmas da mão e num movimento o arremessa à direita, a seu imediato, que o impele para o vizinho, e, assim num rodar vertiginoso, o violeiro toca e canta (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001711.htm> Consultado em fevereiro 2024)

⁴¹ TONTA: dança de pares que integra o baile do fandango no ritmo batido-valsado, por apresentar parte com batida de palmas e sapateado e parte sem ambos. No sul do Brasil é comum ser executada após a meia-noite pela razão de se iniciar o fandango pelas danças do tipo rufado (com batida de pés). Seguem-se as rufadas-valsadas de intensidade média, terminando com as valsadas, em que os dançadores, já cansados, não despendem grande energia. No Estado do Rio de Janeiro anuncia o fim da ciranda, louvando o nascer do sol com trovas improvisadas (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira – Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001652.htm> Consultado em fevereiro 2024)

Figura 175: Ciranda do Sudeste



Fonte: Paraty (RJ) – Ciranda Elétrica - <http://www.cirandasdeparaty.com.br/eletrica/>

3.2.2 A Ciranda no Norte brasileiro

Na região Norte do país, a ciranda é praticada no mês de junho. O ponto alto da manifestação acontece no último dia da quadra Junina quando é desenvolvida a “morte do pássaro”.

As temáticas das canções variam entre o trabalho no campo e atividades como a pesca e a caça. O ritmo, relativamente lento, em comparação às danças tradicionais da região, agrega cirandeiros de várias idades. As melodias apresentam características comuns à região, sendo os instrumentos mais utilizados os *de pau*, *de corda* e *de sopro*: *curimbós*⁴², *maracás*, *ganzás*, *banjos*, *cacetes* e *flautas*.

Os movimentos são desenvolvidos de modo a formar uma grande roda. Em alguns grupos há uma hibridização de passos oriundas de outras danças como o xote e a valsa.

A vestimenta feminina caracteriza-se pelo uso de saias rodadas e estampadas (abaixo do joelho) que se completam com anaguas de renda; e blusa com babados e mangas soltas. O traje masculino é determinado por camisas “sociais” (com estampa de acordo com o

⁴² CURIMBÓ: tambor alto, feito a partir de um tronco oco, com uma das extremidades cobertas com pele de animal, que se percute com as mãos, sendo também conhecido por tabaque. Porto Editora – curimbó no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Curimbós> (consultado em fevereiro de 2024).

padrão da saia da respetiva dama), calça preta, branca ou azul. Na cabeça, ambos usam chapéu de palha de abas curtas e sapatilhas artesanais (ou descalços em alternativa). A figura do “caçador” veste camisa sem estampa (social) e calça preta, além do chapéu de palha, bota e espingarda. A imagem do pássaro, que vai à frente do grupo, é chamada “carão”. A pessoa que o representa veste-se com roupa de pássaro, com plumagens coloridas e enfeites que remetem ao tema.

Figura 176: Ciranda do Norte



Fonte: WikiDança.net

AMAZONAS:

No estado do Amazonas, a Ciranda nasceu no distrito de Nogueira, em Tefé por volta de 1898, sob a responsabilidade do mulato pernambucano Antônio Felício, mestre cirandeiro e cantador de coco de embolada.

De acordo com Archipo Góes, em artigo publicado no site “Cultura Coariense”⁴³ (2016), a brincadeira apresentada pelo grupo formado pelo Mestre Antônio Felício misturava a ciranda tradicional e um cordão de bichos. Os personagens principais eram o Chefe, o Subchefe, o Oficial da Ronda, o Padre, o Sacristão, o Soldado, o Velho, a Velha, o Caçador e o Carão – um pássaro negro que vive nas beiras do rio caçando o *caramujo uruá*.

No enredo surgido em Nogueira, o caçador resolve matar o pássaro carão para satisfazer o desejo de comer a ave cozida, formulado pela sua enjoada mulher

⁴³ Góes A. (2016) Da Ciranda Nordestina à Ciranda de Tefé – 1898 in *Cultura Coariense*. Disponível em <https://www.coari.net/da-ciranda-nordestina-a-ciranda-de-tefe/> (consultado em fevereiro de 2024).

que estava grávida. O caçador mata o carão e o casal de velhos, que eram apaixonados pela simpática avezinha, denuncia o crime ao oficial da ronda, que manda o soldado prender o caçador. O padre e o sacristão são chamados para ouvir a confissão do caçador e, depois de muitas idas e vindas, o carão acaba ressuscitando pelas mãos do padre, por que não havia sido morto de verdade, apenas ferido de raspão pelo tiro (Archipo Góes, 2016 em linha).

O traje dos participantes é composto por saia e blusa estampada (ou “chitão” colorido) para as mulheres; e calças curtas, camisas de brim com mangas compridas enroladas até o antebraço e chapéu de palha para os homens.

As músicas incluem as canções tradicionais de ciranda e rodas de coco pernambucano adaptadas para a região norte.

PARÁ

No estado do Pará a ciranda é comumente praticada no mês de junho, na época das Festas Juninas, e está relacionada com a manifestação do *Cordão do Pássaro Junino* – manifestação tradicional representada por uma teatro popular, no qual artistas e brincantes saem às ruas contando a história de um pássaro morto por um caçador⁴⁴. Os personagens que dão vida à representação popular são: *pássaro* (personagem central da dança); caçador (persegue e fere o animal); *padre* (salvador do pássaro através de orações); *Seu Manelinho* (responsável por alegrar o público); *Cupido* (representa o Deus do Amor); *Constância* (jovem francesa reverenciada por todos os rapazes); *brincantes*.

Seguindo o enredo dos Pássaros Juninos, a ciranda paraense é acompanhada de versos cantados e ritmos diferenciados. Em uma grande roda, os participantes movimentam-se enquanto a dramatização ocorre.

O decorrer segue a história dos pássaros, no qual deve haver a presença de um caçador, brincante e bem vestido, que persegue e fere a ave. Ocorre depois a cena da morte do animal e aparece a presença do padre, ou um pajé para salvar o pássaro. A dança apresenta, a certa hora, um momento religioso que equivale à missa em oração ao animal, mas depois todos dançam alegremente pela ressurreição da ave. O ritmo segue a musicalidade da ciranda assemelhando a dança infantil, depois prossegue em xote, valsa e por fim o som de ciranda novamente. Essas marcações e os movimentos que seguem servem para diferenciar cada momento da peça (WikiDança.net, 2012, em linha)

⁴⁴ Na representação tradicional, o pássaro é perseguido e levado à presença de seu dono, que promete uma punição caso o caçador não consiga curar ou ressuscitar o animal. Para isso é solicitado um médico, ou um pajé, ou um “curandeiro” na tentativa de salvar a ave. O pássaro consegue ser salvo e dá vida a todos do cordão (WikiDança.net) Disponível em http://wikidanca.net/wiki/index.php/Ciranda_do_Norte (consultado em fevereiro de 2024).

A performance é acompanhada dos seguintes instrumentos: curimbós, maracás, ganzás, banjos, cacetes e flautas.

Figura 177: Cordão do Pássaro Junino



Fonte: Correio Paraense | Fotos: Rafael Silva

3.2.3 A Ciranda no Nordeste brasileiro

No Nordeste brasileiro, a *ciranda* restringia-se, inicialmente, aos locais populares como as beiras de praia e em bairros residenciais (pontos de rua). Segundo padre Jaime Diniz (1960), a configuração clássica de uma ciranda destaca a figura do “Mestre Cirandeiro” no centro da roda, assim como os instrumentistas e cantores:

A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. (...) no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre”. (...) junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de Bombo (Diniz, 1960, p.22-23).

A partir da década de 1970, a ciranda ganhou novos espaços, vindo a se manifestar também em pontos turísticos do Recife (Callender, 2013). De acordo com Rabello (1979), este deslocamento espacial transformou a ciranda em uma “dança da moda” pernambucana (p. 88)

A ciranda, sendo uma das muitas formas de divertimento popular, cantada, dançada e nascida no meio do povo, viu-se de uma hora para outra, transformada em diversão de muitas camadas sociais, partiu para

praças, avenidas, ruas, residências, clubes sociais, bares, restaurantes, passando a ser em alguns desses lugares, artigo de consumo para “turistas” (Rabello, 1979, p.85).

A configuração clássica da ciranda é alterada de modo a adequar a performance aos novos cenários. Os espaços fechados como bares e restaurantes substituem as praias e os pontos de rua; o mestre, o contramestre e os músicos saem do centro da roda; “cirandar” passou a ter limite de tempo; o número de participantes passou a ser controlado devido a delimitação do espaço.

Com o objetivo de preservar e divulgar a ciranda, uma das manifestações culturais mais importantes do litoral pernambucano, surgem os *Festivais de Cirandas*. Organizados por instituições oficiais, os Festivais reuniam um grande número de pessoas. A comissão julgadora, composta por intelectuais e folcloristas, concediam prêmios e trofeus aos grupos vencedores. Os critérios de avaliação estabeleciam regras para a performance como a delimitação do número de pessoas na roda e do espaço performativo (Callender França, 2010).

As análises dos intelectuais em relação às práticas culturais no período de 1960 a 1980, principalmente no que se refere a ciranda, não ressaltavam as mudanças das manifestações como parte dinâmica da vida humana em sociedade. Uma vez que o folclore constitui uma expressão da vida social e cultural de um grupo, e, se este está inserido em uma sociedade que muda, logo as práticas não permaneceram estancadas. (...) Não sendo a ciranda apenas uma dança em si e por si, mas também uma forma de linguagem e comunicação onde signos e significados dos indivíduos, das práticas, dos espaços, são comungados pelos que fazem a roda cirandar, conseqüentemente, essa manifestação refletiu as transformações econômicas e sociais que Pernambuco vivenciou no período de 1960 a 1970. (Callender França, 2010, p. 4 e 5)

Os Festivais de Cirandas foram encerrados em meados da década de 1980, devido possivelmente, à postura político-administrativa dos novos gestores dos órgãos públicos estadual e municipal em questões referentes à cultura.

Na década de 1990, após o surgimento do Movimento Manguebeat, liderado pela banda Chico Science e Nação Zumbi, a ciranda reapareceu nos meios de comunicação massiva, ainda que de forma mais tímida que há duas décadas passadas, na figura da cirandeira Lia de Itamaracá, consagrada pelos periódicos como a “Rainha da Ciranda” (Callender, 2013 p. 68)

Ícone da Ciranda em Pernambuco, Lia de Itamaracá viria a se tornar referência da Dança de Roda, divulgando esta manifestação tradicional no contexto nacional e internacional.

3.2.1.1 OS PARTICIPANTES

A ciranda é constituída pelo mestre, contramestre, o terno, as cirandeiras e cirandeiros. Cada participante, de acordo com o Glossário da Ciranda do Nordeste (Itaú Cultural, 2022)⁴⁵ tem uma função específica:

MESTRE CIRANDEIRO: integrante mais importante da ciranda, tem a responsabilidade de entoar as cantigas, improvisar versos, tocar o ganzá e comandar a brincadeira da roda.

CONTRAMESTRE: é responsável por tocar a zabumba, principal instrumento da ciranda. Sua marcação dá o ritmo da dança e comanda a roda.

TERNO: refere-se ao conjunto de músicos que dá base ao grupo de ciranda. O terno é formado pelo mestre, pelo contramestre e por um terceiro instrumentista, responsável por tocar o ganzá, conhecido como mineiro. Apesar do nome, nem todos os ternos são limitados a três pessoas. Em geral, a roda de cirandeiros e cirandeiras se forma ao redor do terno.

CIRANDEIROS E CIRANDEIRAS: são todas as pessoas que dançam de mãos dadas ao redor do terno.

3.2.1.2 A DANÇA

Coreograficamente a ciranda é marcada por movimentos leves, graciosos e coordenados. Em roda, os participantes, também chamados de *cirandeiros* e *cirandeiras*, deslocam-se para a direita ou para a esquerda acompanhando o ritmo da canção. Os movimentos comumente realizados são o caminhar, o girar, o balançar os braços, o bater as palmas e os gestos corporais ondulatórios.

Os três passos mais populares são a *onda*, o *sacudidinho* e o *machucadinho*.

As principais etapas para a realização da ciranda são:

- a) *Formar a roda:* os participantes devem permanecer de mãos dadas com espaço suficiente entre eles para realizar movimentos corporais.
- b) *Posição Inicial:* pés afastados na largura dos ombros e joelhos levemente flexionados. Postura corporal ereta e relaxada.

⁴⁵ Itaú Cultural (2022) Glossário da Ciranda do Nordeste: os Participantes Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ia-de-itamaraca/pertencer-a-ciranda/>>. (consultado em fevereiro de 2024).

- c) *Passos Básicos*: caminhar para a direita ou para a esquerda seguindo o movimento da roda; pequenos saltos ou deslocamentos laterais.
- d) *Girar*: os giros podem ser realizados individualmente ou em conjunto com outros dançarinos. Os braços durante o movimento mantêm-se relaxados e estendidos lateralmente para auxiliar o equilíbrio.
- e) *Braços*: balançar, levantar acima da cabeça; gestos ondulatórios e bater palmas.
- f) *Desenhos coreográficos*: trocar de lugar, interagir com o par, movimentar em conjunto.
- g) *Improvisação*: permite a expressão individual livre.

3.2.1.3 A MÚSICA:

O *mestre cirandeiro* é o integrante mais importante da ciranda. Utilizando um apito, ele é responsável por entoar as cirandas, improvisar versos, tocar o *ganzá* e gerenciar a brincadeira. O *contramestre*, além de substituir o mestre quando necessário, costuma tocar o bombo ou a caixa.

A música que caracteriza a ciranda é determinada por melodias alegres com influência de ritmos como o *maracatu*, o *coco* e o *frevo*. Os instrumentos utilizados são os *pandeiros*, as *zabumbas*, os *violões* (guitarras), as *flautas* e as *sanfonas*. As letras envolvem temáticas como o amor, as tradições populares e as críticas sociais.

Figura 178: Ciranda do Nordeste



Fonte: Reprodução/Globo News - G1 PE (2021)

3.3 Mestres Cirandeiros

3.3.1. Mestre Antônio Baracho – o Rei sem Coroa

O Homem, o Mestre de Ciranda e de Maracatu, ele deve ser inventor, criador, compositor e autor. Ter a sua veia poeta e viver da deusa, tá ouvindo, da poesia e viver de sua melodia (...) Quem botou a Ciranda no começo fui eu dentro do Recife e quanto mais grande, mais colocava um taco do meu pão. Digo e provo. Agora eu fico bem satisfeito porque morro, meu nome fica na história como um Rei sem Coroa (Mestre Antônio Baracho, 2015 – registro audiovisual TV Viva)

Antônio Baracho da Silva nasceu em Nazaré da Mata (Pernambuco) em 1907. Foi para Abreu e Lima (Pernambuco) ainda pequeno e logo destacou-se na cantoria das cirandas. Mestre de açúcar, Baracho abandonou a atividade quando os engenhos foram comprados pelas Usinas indo trabalhar na construção de estradas. Considerado nos anos 1970 um dos cirandeiros mais “autênticos” e “tradicionais” da região pelo Diário de Pernambuco (1975), Mestre Baracho compôs diversas cirandas. Entretanto, como ele nunca se preocupou em registrá-las legalmente, muitas de suas canções foram interpretadas sem menção de sua autoria.

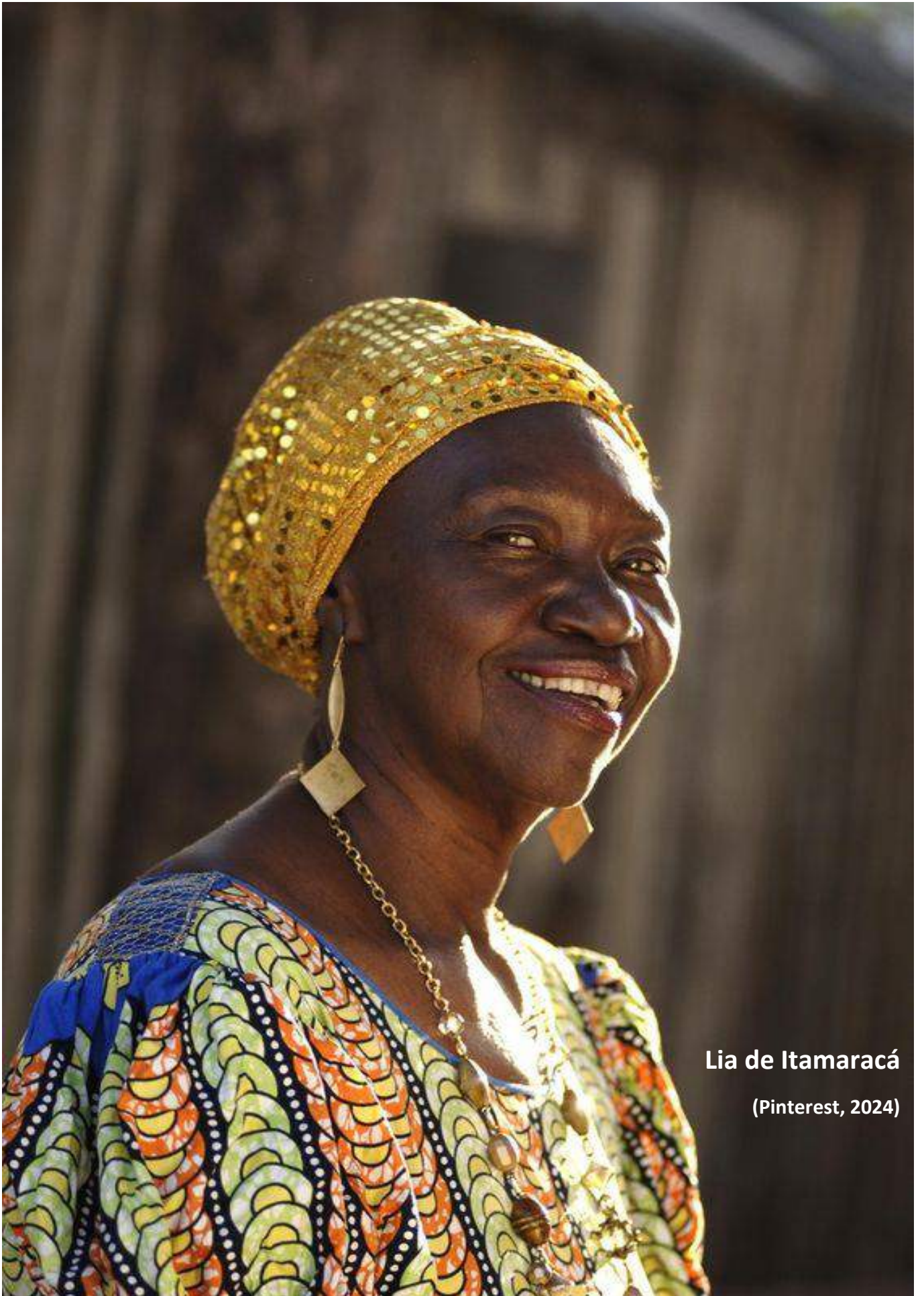
Mestre Baracho faleceu antes da Lei do Patrimônio Vivo, em 1988 (aos 81 anos), de câncer na garganta, em decorrência de seus anos fumando. Suas cirandas foram gravadas por artistas como Capiba, Martinho da Vila, Nelson Ferreira, Teca Calazans, Geraldo Azevedo, Lia de Itamaracá, entre outros (Alves, 2018)⁴⁶. Após sua morte, suas filhas Dulce e Severina Baracho continuaram a divulgar suas cirandas, preservando a memória de Antônio Baracho, o “Rei da Ciranda sem Coroa”.

Figura 179: Mestre Antônio Baracho – O Rei da Ciranda



Fonte: Frame retirado do filme “Baracho: a história da Ciranda” – TV VIVA (18 de nov. de 2015)

⁴⁶ Alves, F. (2018) *Antônio Baracho: o Rei da Ciranda | O Rei da Ciranda de Abreu e Lima*. Disponível em <https://fenomenohistorico.blogspot.com/2018/05/antonio-baracho-o-rei-da-ciranda.html> (consultado em fevereiro de 2024).



Lia de Itamaracá

(Pinterest, 2024)

3.3.2. Lia de Itamaracá – A Rainha da Ciranda

A Ciranda não tem preconceito. A Ciranda é uma Dança de Roda. A Ciranda é o amor. Ela casa e batiza. Não separa. Só casa e batiza. Porque batizou, tá todo mundo casado. A Ciranda começa com o pescador, com a família de pescador a beira da praia. A ciranda é confraternização, onde todo mundo dá-se as mãos e segue na maior harmonia. Isso tem até a música que canta: “minha ciranda não é minha só; ela é de todos nós, é de todos nós; a melodia principal quem tira, é a primeira voz, é a primeira voz; pra se dançar ciranda, juntamos mão com mão; formamos uma roda, cantando uma canção” (Lia do Itamaracá, Itaú Cultural, série Cada Voz, 2022)

A cantora, compositora e cirandeira Maria Madalena Correia do Nascimento, conhecida como Lia do Itamaracá, nasceu em Itamaracá (Pernambuco) em 1944. Patrimônio vivo do estado de Pernambuco, a Rainha da Ciranda, teve seu primeiro contato com a música ainda menina, por meio dos folguedos católicos celebrados na Ilha de Itamaracá – Festa de Nossa Senhora do Pilar, os reisados e os pastoris. Aos doze anos torna-se cantora armadora nas festas de São João. Já adulta passou a frequentar a ciranda de Dona Duda (1923-2022) na Praia do Janga – ponto de encontro dos mestres cirandeiros (Itaú Cultural, 2023).

Na década de 1970, momento em que a ciranda conquista visibilidade nos meios de comunicação, Lia do Itamaracá insere-se na cena musical, em grande parte, de acordo com Itaú Cultural (2023), devido à ação de intelectuais ligados ao Movimento de Cultura Popular (final da década de 1960) e ao Movimento Armorial (surgido na década de 1970).

Em 1967, a cantora e pesquisadora Teca Calazans (1940) lançou um compacto simples com uma seleção de cirandas, dentre elas, “Quem me deu foi Lia”, de autoria de Antônio Baracho (1907-1988).

“Quem me deu foi Lia”, ela gravou que é de Baracho, do meu pai, uma música muito conhecida... Onde ela chega “quem me deu foi Lia”, “quem me deu foi Lia”, o pessoal grita logo. Ficou na história porque para onde ela vai, ela leva a ciranda. (Severina Baracho, filme exibido por Paço do Frevo, 2023)⁴⁷

⁴⁷ Paço do Frevo (2023). Quem me deu foi Lia - Irmãs Baracho e Lia de Itamaracá.

A série é um desdobramento da Ocupação Lia de Itamaracá - Paço do Frevo, realização do Ministério da Cultura, Prefeitura do Recife, Paço e Centro Cultural Estrela de Lia. Patrocínio: Itaú e Rede. Apoio cultural e financeiro: Itaú Cultural. A criação da websérie “Quem me deu foi Lia” é de Geisa Agrício e o apoio de casting é de Anne Costa. A realização é da Gira Conteúdo Audiovisual, com direção de Luara Olívia e produção de Bruna Leite. Estreou em 24 de maio de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zcd02AL63Ng> (consultado em fevereiro de 2024).

Lia gravou seu primeiro LP em 1977 – “Rainha da Ciranda”. O álbum exhibe composições de mestres como Baracho e Dona Duda, além de canções de Ozires Diniz e Fernando Borges (produtores do álbum), Capiba (1904-1997) e da própria Lia. Nesta época, apesar da projeção com o disco, Lia ainda trabalhava como merendeira em uma escola pública e como guia turística.

Após trinta anos sem gravar, Lia voltou a ter visibilidade dos meios de comunicação pela sua participação no *Abril Pro Rock* (Olinda, 1998). Nesta época, a artista estabeleceu parceria com o produtor Beto Heves, responsável por promover suas apresentações no cenário nacional e internacional. Lia também participou do festival internacional Vozes do Mundo (1998), realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ). O áudio captado no festival deu origem ao CD intitulado “Eu Sou Lia” (2000). O álbum foi reeditado pelo selo francês Arion e lançado em uma turnê por Paris e Berlim em 2001.

Nos anos seguintes a artista experimentou outros ritmos, incluindo o frevo, o coco e o maracatu (Ciranda de Ritmos, 2008); e gêneros como o bolero e o brega, que dialogam com a base eletrônica (Ciranda sem Fim, 2019). A artista, além de celebridade nacional como Mestre Cirandeira, ganhou reconhecimento internacional pelo seu trabalho e suas canções.

Lute para vencer; lute para adquirir o que quer na vida. Se tem uma coisa para fazer, não esmoreça e nem pense três vezes. Se vai fazer, lute; quer ganhar, lute para chegar no que você quer. Foi isso que eu fiz. E tô fazendo... Eu, sozinha me fiz Lia para ganhar o mundo (Lia do Itamaracá, Itaú Cultural, série Cada Voz, 2022)

Figura 180: Lia de Itamaracá – A Rainha da Ciranda



Fonte: Ytallo Barreto – Século Diário (2023)

3.4 As Danças Circulares, a Ciranda e as suas simbologias

A Ciranda está inserida no contexto das Danças Circulares, cuja origem remonta manifestações corporais antigas entre vários povos. Por meio delas, celebrava-se e ritualizava-se as épocas de colheitas, casamentos, nascimentos e morte, além de outros momentos importantes do quotidiano.

Ausonia Bernardes Monteiro, em entrevista concedida em 22 de fevereiro de 2024, lembrou que a Ciranda, sendo representada pelo círculo, esteve presente nas celebrações e brincadeiras de diversas sociedades e em diversos períodos históricos.

A Ciranda surge nas pinturas rupestres, por exemplo; em Addaura, na Itália, há oito mil anos antes de Cristo, está lá, uma figura de roda. E todas as figuras de roda que aparecem nas primeiras inscrições das cavernas, tanto na África do Sul quanto na Europa (como na França, na Itália, Espanha); como aqui na Serra da Capivara, aqui no Brasil; os motivos de roda, de círculo, são constantes. E isso faz referência a um movimento que é circular e que se horizontaliza; e que se faz também através do toque e da possibilidade de se irmanar – você e o outro. Não tem uma leitura vertical, ou uma leitura horizontal. A Ciranda sempre esteve presente nas festas, nas celebrações, nas brincadeiras de todas as sociedades humanas. (...) Essa forma de dançar em roda esteve presente desde a Pré-História; na Idade Média; na Renascença (...) Todos os princípios básicos de você fazer a fila, a fileira e a roda estão presentes como se fossem os movimentos básicos (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

Sistematizadas na década de 1970 pelo mestre de ballet alemão, coreógrafo e professor de dança Bernhard Wosien⁴⁸, as danças de roda passaram a serem designadas, no contexto urbano, de “Danças Circulares Sagradas”.

O Bernhard Wosien é bem contemporâneo. (...) Ele e o trabalho (que desenvolve) com a filha. (...) é hoje constante em alguns lugares urbanos; nas cidades... a chamada Dança Circular (...) Volta o sentido de círculo, fila e fileira. (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

Na percepção de Wosien, a dança configura-se em uma linguagem sem palavras, sendo deste modo, uma via de comunicação com a alma e com Deus. Para Ausonia Bernardes Monteiro (2024), a comunicação é o primeiro fundamento da Ciranda. Por meio dela as pessoas agrupam-se para celebrar, orar, contemplar ou buscar apoio.

⁴⁸ Entusiasmado com as Danças de Roda, Wosien decidiu abandonar os palcos em 1960. Em 1965 atuou na área de Ciências Educacionais – Departamento de Pedagogia (Educação Especial), lecionando as danças de roda (pedagogia de grupo). Convidado por Eileen e Peter Caddy (1976), fundadores da Comunidade de Findhorn (Escócia) – uma coletividade receptiva ao desenvolvimento e prática da vida espiritual – o bailarino iniciou a prática das danças de roda com os residentes em uma perspectiva sagrada (Cavalli, 2024).

A gente poderia falar de símbolo como um terceiro, uma criação a partir de uma comunicação. De início, podemos pensar que as pessoas querem estar juntas, sentem vontade de se aproximar seja com medo e com o sentimento de segurança. De estar próximo, de dar a mão; ou seja de muita alegria. Pensando isso como um sinal inicial, você pode pensar que o símbolo que advém, seria como uma consequência deste ato impulsivo de estar próximo; de alegrar-se e dar a mão; de se tocar (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

As simbologias da Ciranda são, neste sentido, um resultado do processo de interação entre o performer e o ambiente; o performer e seu par (ou seus pares); o performer e os instrumentos com os quais interage. A relação que se estabelece entre corpo-corpo-ambiente e/ou entre corpo-instrumento-ambiente formam uma variedade de signos dentre os quais destacam-se em primeiro lugar a formação do círculo; o contato com os outros através do toque das mãos; a gestualidade ritmada e em constante movimento; a sonoridade suave; e a poesia. A presença do mestre, assim como a simultaneidade entre o ritual e o jogo completam a simbologia presente na Ciranda e Cantigas de Roda.

3.4.1 O Círculo



Presente na história da Humanidade, o Círculo carrega como significado a noção de totalidade. De acordo com o dicionário dos símbolos (2024)⁴⁹, o círculo representa eternidade, perfeição e divindade, já que não possui fim. Usado em muitas religiões, este símbolo sugere a aproximação com o divino e o sagrado. Representa também o ciclo da vida. Para os hindus, assim como para os budistas, o círculo simboliza *nascer, morrer e renascer*.

Esse movimento de centro, de buscar um centro. A Ciranda reforça essa ideia umbilical que eu acho que nós todos temos como uma marca nossa. Não é uma brincadeira pensar que a gente vem de um umbigo; que a gente está amarrado pelo nosso umbigo a uma região uterina da sua mãe, e que aquilo deixa você com um centro. E a pélvis no nosso corpo, pensando também como um espaço muito sagrado em muitas culturas, tem essa relação com um ponto do corpo onde estão os órgãos de reprodução. Onde estão as possibilidades de você tirar energia para as suas andanças, para as suas partidas, para os seus caminhos. O corpo humano tem uma área muito rica que é essa bacia, essa pélvis... e esse umbigo ficar aí, e marcar uma área energética tão forte, acho que não é de se esquecer ou se marginalizar (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

⁴⁹ Dicionário de Símbolos (2024). Círculo. Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/circulo/> Consultado em fevereiro de 2024.

Associado ao ponto (que simboliza o centro e a divindade), o círculo é sinônimo de *movimento, expansão e tempo* (Porto Editora, 2024)⁵⁰.

O *movimento* relacionado ao círculo refere-se ao modo como a roda e as habitações dos povos nômades harmonizavam seus acampamentos; ao deslocamento cíclico dos planetas à volta do Sol; ao espaço sagrado onde reuniam-se os Cavaleiros da Távola Redonda⁵¹; e ao formato das Mandalas Orientais. Em diferentes culturas o movimento impresso no círculo está articulado à vida espiritual, ao sagrado e ao mágico.

Referido como *senal de expansão* a partir do ponto inicial (e este de retração com relação ao círculo), o desenho circular é também uma forma de *medir o tempo*. Opondo-se ao conceito moderno de tempo linear, o tempo circular e cíclico esteve presente na Antiguidade. Na Babilônia e na Grécia Antiga, simbolizava a eternidade. Para os povos originários, o tempo podia ser calculado de forma periódica, acompanhando o movimento do Sol, da Lua e das estações do ano.

[A ciranda é determinada] geralmente por um deslocar no sentido anti-horário. Esta seria uma marca pré-histórica. (...) Porque isto está constando como um movimento do Sol, da Lua e dos Astros. Tem uma similitude em todas as Cirandas – das brincadeiras às rituais, sagradas, que a gente pode ver em espaços mais definidos como Igrejas e Templos (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

Na Ciranda, o *movimento circular* está representado pelo desenho coreográfico e pelo deslocamento dos participantes na roda. Inclusiva, a dança de roda acolhe uma infinidade de participantes, centralizando aí, a sua capacidade de *expansão (ou retração)*. Ela começa com um participante (um ponto) e aos poucos expande-se ganhando outras dimensões. Na movimentação dos passos, os cirandeiros podem ainda juntar-se no centro da roda ou afastarem-se, ratificando o sentido de expansão (círculo) e retração (ponto).

Quando a gente olha o ponto e o círculo; os pontos que vão abrindo. O ponto é que seria uma coisa estática. Mas quando você fala em fazer um círculo, elaborar um movimento circular, você cria o movimento; cria o sagrado; o espaço. Não o restringe. (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

⁵⁰ Porto Editora – círculo (simbologia) na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$circulo-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$circulo-(simbologia)) (consultado em março de 2024)

⁵¹ Os Cavaleiros da Távola Redonda, segundo a lenda, foram os homens premiados com a mais alta ordem da Cavalaria, na corte do Rei Artur, no Ciclo Arturiano. A Távola Redonda, ao redor da qual eles se reuniam, foi criada com este formato para que não tivesse cabeceira, representando a igualdade de todos os seus membros. Em diferentes histórias, varia o número de cavaleiros, indo de 12 a 150 ou mais. (Wikipedia, 2024). Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cavaleiros_da_T%C3%A1vola_Redonda (consultado em março de 2024)

O tempo na Ciranda é igualmente cíclico. O processo de interação social e comunicação pelo qual ela se fundamenta inspira a dialogicidade dos gestos, a percepção sonora do ambiente e sua representatividade no consciente coletivo. Dependendo do contexto e do sentimento momentâneo, a ciranda pode trazer à memória as brincadeiras de infância, sendo neste caso, algo que reside no passado; pode ainda representar um instrumento de trabalho ou um momento de lazer sendo parte do aqui e agora; para um bebê de colo, a ciranda pode representar o futuro e o início da infância.

3.4.2 Mãos Dadas



As mãos dadas⁵², outro símbolo que está associado às Cirandas, representa uma forma amigável de comunicação entre pares. Através do contato, transmite-se energia, força, vitalidade, união, companheirismo, cuidado, respeito, cumplicidade, amizade, amor e confiança. Para que a ciranda aconteça ninguém pode soltar a mão, enfatizando a importância do trabalho em equipa, da incompletude do ser humano, da necessidade do diálogo e da relação com o outro.

3.4.3 A dualidade gesto-som



O movimento corporal na ciranda está relacionado à cadência rítmica impressa na melodia e no canto, complementando-se. Indissociáveis, gesto (movimento corporal) e som (ritmo, melodia, voz) emprestam à performance a atmosfera sentida no ambiente.

O corpo produz som; o corpo produz movimento; então não há uma indissolubilidade aí. Nós já somos unidos. Nós fazemos som. A fala veio como uma evolução desse som; a linguagem escrita veio como uma evolução dessa fala. Então, se a gente pega pelas nossas histórias, pelas nossas memórias, pelo que está estudado e pesquisado sobre isso, é muito rico ver essa unicidade. Eu acho que a Ciranda pode trazer para mim essa simbologia de como há um traço que horizontaliza a gente; como isso é um perímetro; é uma roda que abre e vira espiral. Não podemos entender como uma coisa fechada (...) O improvisado é uma das coisas mais gênesis no nosso corpo. Esse movimento é tecido, ele é urdido,

⁵² Dicionário de Símbolos (2024). Mãos Dadas. Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/maos-dadas/> (consultado em fevereiro de 2024).

através de um detonar de desejos, de pulsões, de trocas (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

Na ciranda, os passos que acompanham a melodia caracterizam-se pelo pulsar do tambor. É no tempo forte da música que o pé bate ao chão com maior intensidade. O deslocamento corporal, que pode ser em marcha (com cruzamento do pé para frente e para trás) ou em pequenos saltos, é identificado pelo ondular do corpo, pelo movimento das ancas e pelo balançar dos braços que movem-se para cima (ao se aproximar do centro da roda), para baixo (ao abrir a roda) ou em movimentos que imitam a onda do mar. Não há, entretanto, um rigor na concepção dos passos. Sendo uma dança simples e comunitária, é identificada pela espontaneidade e pelo improvisado. Tradicionalmente concebida e manifestada ao ar livre, a ciranda nordestina traz em seus movimentos, o ir e vir das ondas do mar.

A Ciranda Pernambucana tem uma origem... a Lia de Itamaracá por exemplo, quando ela vem cantar como a gente ouve os cânticos, a gente pode fazer essa referência com o mar, com o movimento ligado às celebrações de festas ligadas ao mar. Mas também tem que não são; que são de áreas de florestas. A nossa origem de algumas voltas e grupos em círculo dos Xavantes, por exemplo, tem formatos de celebrações e de danças que estão em círculo (...) Nascem não é dentro, nem sufocado. Nascem dentro de espaços que permitam essa expansão. Eu acho que é isso que podemos considerar como sagrado. A possibilidade de estar em vida. Não é uma coisa para se fechar. O que fecha é o ponto. (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024).

Figura 181: Ciranda – Gravatá, Pernambuco



Fonte: Foto de Arquivo | Metodologia Telessala/FRM – Programa Travessia, 2009

Geralmente composto em tempo quaternário, o instrumental da Ciranda é constituído pelo *ganzá* (tipo de chocalho, geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas), pelo *bombo* e pela *caixa*. Alguns grupos utilizam também o *triângulo* (ferrinhos), o *pandeiro*, a *sanfona* e os *instrumentos de sopro*.

3.4.4 As Cantigas de Roda – Poesia

*“Ciranda Cirandinha | Vamos todos cirandar
Vamos dar a meia volta | Volta e meia vamos dar”
(Ciranda, Cirandinha - – Canções Populares)*

As Cantigas de Roda representam os aspectos lúdicos das manifestações tradicionais. Geralmente cantadas e dançadas durante as brincadeiras infantis são elaboradas com textos simples, repetitivos e ritmados, o que facilita a sua fixação. Passadas de geração em geração, algumas canções tem a autoria anônima e são reelaboradas com o passar do tempo. Outras, entretanto, possuem os direitos autorais reservados.

No universo infantil, as Cantigas de Roda mais populares no Brasil são: *Ciranda Cirandinha; Atirei o Pau no Gato; Capelinha de Melão; Escravos de Jó; O Cravo e a Rosa; Samba Lelê; Peixe Vivo; Meu limão meu Limoeiro; Terezinha de Jesus; Se Essa Rua fosse Minha; A Barata diz que tem; Alecrim; Cai Cai Balão; Pirulito que bate-bate, Cirandeiro – Casa de Farinha*, entre outras.

*“Cirandeiro, cirandeiro ó
A pedra do teu anel brilha mais do que o Sol*

*Mandei fazer uma casa de farinha bem maneirinha que o vento possa levar
Oi passa o Sol oi passa a chuva, oi passa o vento*

*Só não passa o movimento do cirandeiro a rodar
Achei bom e bonito, meu amor cantar
Ciranda faceira
Vem cá Cirandeira, vem cá cirandar”*

(Cirandeiro – Casa de Farinha – Canções Populares)

3.4.5 A presença do Mestre

Responsável por entoar as canções, improvisar os versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira, o Mestre é figura essencial na Ciranda. O Contramestre, encarregado de tocar o bombo e/ou a caixa, substitui o Mestre quando necessário.

Na Ciranda, a presença do Mestre e do Contramestre simboliza a tradição oral e o respeito ao saber-fazer adquirido ao longo do tempo. Sua voz dá o comando da brincadeira, indica a tonalidade da canção, anima os participantes, estimula a movimentação, e dá direção ao deslocamento coletivo. Também pode ser referenciado à ancestralidade ou à presença de uma liderança. Vale lembrar, entretanto, que na Ciranda não há hierarquia. Todos os participantes agrupam-se de forma democrática e inclusiva.

3.4.6 A simultaneidade entre o Ritual e o Jogo

Na obra *Performance e Antropologia de Richard Schechner* (Ligiéro, 2012) a performance é conceituada como “comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis”, gerados “através de interações entre o jogo e o ritual”. Em outras palavras, um “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (Schechner, in Ligiéro, 2012, p. 49).

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados “ritos de passagem”, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. As artes do espetáculo, esportes e jogos são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual (Schechner, in Ligiéro, 2012, p. 49-50).

A definição de Schechner sobre comportamento restaurado, assim como seus estudos sobre as relações entre ritual e jogo, embasam a compreensão das dinâmicas classificadas por Ligiéro (2011) como “Motrizes Culturais”. Segundo Ligiéro, a via dupla entre o jogo (brincadeira) e o ritual caracterizam as performances afro-americanas.

As motrizes não são propriedade de um grupo étnico ou de uma única cultura. A motriz pode ou não preservar a língua e os rituais peculiares de onde este ou aquele povo migrou, ao readaptá-los à realidade do Novo Mundo. (...) A recuperação de um comportamento se dá, portanto, muitas vezes travestida com novos elementos já que a bagagem cultural africana não pode ser trazida integralmente. É do que está circunscrito no corpo, enquanto memória que se expressa, ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas, que esses comportamentos se revestem. (Ligiéro, 2011, p. 135)

A Ciranda, embora tenha tido sua origem no Velho Continente, não está isenta desta convergência de culturas a qual Ligiéro (2011) se refere. Sua permanência no território brasileiro deu-lhe contornos originais e identitários. Ao ganhar vida nos diferentes locais por onde chegou, a Ciranda expandiu-se, evidenciando a simultaneidade entre ritual e

jogo. Na performance da Ciranda, estão presentes o caráter lúdico, a liberdade de movimentos e a improvisação, mas também o rito, a tradição, e aspectos da vida cotidiana.

Basicamente a gente não deveria fazer uma separação entre o que é sério, o que é ritual e o que é brincadeira. Gosto muito de pensar isso também como um *continuum*. Podemos até nos reforçar pensando como o Richard Schechner, que também foi alguém que trouxe isso muito claro. (...) Eu acho que a Ciranda representa isso, ela traz isso, tanto no jogo infantil – tem horas que é seríssimo e que é ritualístico. (...) Então eu não poderia ver uma separação que dissesse assim: dentro de um espaço sagrado, é aí que a coisa é sagrada; não. Dentro de um templo isso foi feito como sagrado, mas também em um terreiro de uma cidade, ou em uma praça pública de uma cidade como o Rio de Janeiro, por exemplo, pode ser sagrado. Acho que essa transformação ou esse trânsito fica aberto sempre. Eu gostaria de pensar junto com o Schechner nesse sentido também (Ausonia Bernardes Monteiro, 2024)

Há, na manifestação tradicional, um conjunto de ações que se repetem e são internalizadas por quem as vivencia. A intencionalidade dessas ações, no caso da Ciranda, é identificada pelo desejo de conjugar um estado de espírito, um modo de ser, um pensamento, uma poesia, um gesto. O corpo em movimento experimenta regras e as liberta; projeta a alegria e é contemplado por ela; perpetua o ensinamento apreendido, dando à ação, uma nova perspectiva.

3.5 Cirandando

Com base em versões encontradas da “Ciranda” em Portugal e a “Ciranda, Cirandinha”, popular no Brasil, compara-se nesta seção, a letra da canção e a forma como ela é interpretada em ambos os países. Pretende-se com esta abordagem, compreender em que medida a Ciranda enquanto cantiga de roda e dança de conjunto foi transformada ao perpetuar-se no território brasileiro. A análise do discurso e a interpretação dos gestos observados nas performances foram os critérios escolhidos para entender até que ponto as cantigas de roda assemelham-se e diferenciam-se.

3.5.1 Ciranda (Portugal)

Em Portugal, a Ciranda consiste em uma dança praticada especialmente na Beira Litoral e na região do norte da Estremadura. Popular no país a partir do século XIX, a ciranda é acompanhada pelo canto e pelo som do harmónico

Através do portal de “A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria”, uma associação sem fins lucrativos, observamos duas performances de Cirandas, sendo uma situada em

Algarve e outra em Coimbra. A primeira versão, cantada e dançada por Sofia e Francisco Belchior (2011) tinha como versos:

Ó ciranda, ó cirandinha
Vamos nós a cirandar (x2)
Vamos dar a meia volta
Meia volta vamos dar

Vamos dar a outra meia
Chega a roda, troca o par
Quem está bem deixe-se estar
Que eu não posso estar melhor (x2)

Estou à beira de quem amo
Não há regalo maior (x2)
À frente e troca o par

O meu par já está trocado
Umas trajam de azul
E outras trajam de encarnado (x2)

A segunda versão, cantada por Leonor Amado Ferreira (2019) trazia os versos:

Alegra-se a rapariga
Que todas são casadas
A mais nova delas todas
Ciranda há-de se chamar

O ciranda, cirandinha,
Andas sempre a cirandar
Lá no tempo da azeitona
Anda a cirandar no ar

A ciranda tem três filhas
Uma delas por batizar
A mais nova delas todas
Ciranda há-de se chamar

O ciranda, cirandinha,
Andas sempre a cirandar
Lá no tempo da azeitona
Anda a cirandar no ar

A relação com a colheita de azeitona também foi referenciada por Luiz Chaves (citado por Melo, 1985, p. 209) em uma outra versão:

Avarjai, avarjadores,
Apanhai, apanhadeiras,
Apanhai baguinhos de oiro,
Que caem das oliveiras.

Ó ciranda, ó cirandinha,
 Vamos nós a cirandar,
 Lá no tempo da azeitona
 Anda a ciranda no ar.

A análise do discurso das três versões portuguesas revelou similaridades no refrão das canções como pode-se observar a seguir:

CIRANDA		
PRIMEIRA VERSÃO	SEGUNDA VERSÃO	TERCEIRA VERSÃO
Sofia e Francisco Belchior (2011)	Leonor Amado Ferreira (2019)	Luiz Chaves (citado por Melo, 1985, p. 209)
<p>Ó ciranda, ó cirandinha Vamos nós a cirandar (x2) Vamos dar a meia volta Meia volta vamos dar</p> <p>Vamos dar a outra meia Chega a roda, troca o par Quem está bem deixe-se estar Que eu não posso estar melhor (x2)</p> <p>Estou à beira de quem amo Não há regalo maior (x2) À frente e troca o par</p> <p>O meu par já está trocado Umas trajam de azul E outras trajam de encarnado (x2)</p>	<p>Alegra-se a rapariga Que todas são casadas A mais nova delas todas Ciranda há-de se chamar</p> <p>O ciranda, cirandinha, Andas sempre a cirandar Lá no tempo da azeitona Anda a cirandar no ar</p> <p>A ciranda tem três filhas Uma delas por batizar A mais nova delas todas Ciranda há-de se chamar</p> <p>O ciranda, cirandinha, Andas sempre a cirandar Lá no tempo da azeitona Anda a cirandar no ar</p>	<p>Avarjai, avarjadores, Apanhai, apanhadeiras, Apanhai baguinhos de oiro, Que caem das oliveiras.</p> <p>Ó ciranda, ó cirandinha, Vamos nós a cirandar, Lá no tempo da azeitona Anda a ciranda no ar.</p>

Como pode-se observar, a primeira versão da Ciranda mostra-se diferente das demais. O refrão “ó ciranda, ó cirandinha/ vamos nós a cirandar” parece ser uma variação da cantiga comumente cantada na colheita da azeitona. Na segunda e terceira versão da cantiga, percebe-se variações na história a ser narrada pelas estrofes. O refrão, entretanto, mostra-se quase idêntico, diferenciando-se somente na frase “andas sempre a cirandar”, presente na segunda versão, que na terceira versão é cantada “vamos nós a cirandar”.

No que se refere à composição coreográfica, a versão apresentada por Sofia e Francisco Belchior (2011) – primeira versão – começa em pares com as mãos dadas (mão direita). Posicionados um a frente do outro, movimentam o pé direito para fora e para dentro enquanto balançam as mãos, cantando os dois primeiros versos.

Figura 182: Ciranda Primeira versão – Passo 1



Fonte: A Música Portuguesa a Gostar dela Própria

Ao cantar os dois versos seguintes da estrofe, dá-se uma volta, segurando o par em um “abraço” (para a direita e para a esquerda).

Figura 183: Ciranda Primeira versão – Passo 2



Fonte: A Música Portuguesa a Gostar dela Própria

As estrofes seguintes são cantadas tendo o par lado a lado batendo palmas.

Figura 184: Ciranda Primeira versão – Passo 3



Fonte: A Música Portuguesa a Gostar dela Própria

A segunda e terceira versão apresentada não foram dançadas. No entanto, no Portal do Folclore Português⁵³ encontra-se uma outra versão da dança, que reproduzimos a seguir:

Posição inicial: Uma roda fechada, com os pares de mãos dadas ou, então, à maneira antiga, isto é, a roda igualmente fechada mas os pares em vez de darem as mãos ficam de braço dado.

1.º Passo: Enquanto o cantador canta, a roda volteia: para um lado durante o primeiro verso, para o outro durante o segundo verso; repetem-se os movimentos no bis.

2.º Passo: O segundo passo coincide com o terceiro verso. Os pares vão mudando, de mão em mão (como nas rodas de cadeia das brincadeiras infantis) até cada cavalheiro encontrar a sua dama, isto é, até os pares se encontrarem de novo .

Quando os pares se encontram, agarram-se e dão uma volta dançada. (Portal do Folclore Português, 2024, em linha)

O Portal Folclore Português cita Armando Leça (1893-1977) para elucidar que a maneira antiga de dançar a Ciranda era:

Passo 1: de mãos dadas pela direita dar meia volta para o lado direito;

Passo 2: de mãos dadas pela esquerda da meia volta para o lado esquerdo;

Passo 3: repetir as voltas anteriores. Quando a canção termina e o verso diz “dão volta inteira, e fica cada um com o seu par” dar uma volta inteira.

A partitura a seguir ilustra a nova versão apresentada.

Figura 185: Ciranda – quarta versão

CIRANDA

Animado

Voz 1 - Ó ci - - ran - da, ó ci - - ran - da. Eu hei
Coro 2 - Ó ci - - ran - da, ó ci - - ran - da. Va - mos

de ir ao teu se - rão - nós a ci - ran - dar. Fi - ar du - as ma - ça
Va mos dar a mei - a Va mos dar a ou - tra

ro - cas do mais fi - no al - go - dão.
vol - ta Mei - a vol - ta va - mos dar.
mei - a Ou - tra mei - a e tro - ca o par.

Fonte: Portal do Folclore Português

⁵³ Portal do Folclore Português (2024) A Ciranda | danças do povo português. Disponível em <https://folclore.pt/a-ciranda-dancas-do-povo-portugues/#gsc.tab=0> [consultado em março de 2024]

3.5.2 Ciranda, Cirandinha (Brasil)

No Brasil, com o título “Ciranda, Cirandinha”, a cantiga de roda torna-se popular. Uma antiga versão foi encontrada por Emília (citada por Melo 1985, p. 208) em Natal (RN) que diz:

Ciranda, Cirandinha
Vamos todos Cirandar.
Vamos dar a meia volta,
Meia volta vamos dar;
Vamos dar a volta inteira,
Cavalheiro troca o par.

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou;
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou.

A versão encontrada no Rio de Janeiro (RJ) por Novaes (1994, p.34) apresenta elementos diferentes da versão anterior:

Ciranda, Cirandinha
Vamos todos cirandar.
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.

O anel que tu me deste
Era vidro e se quebrou.
O amor que tu me tinhas
Era pouco e se acabou.

Por isso, D. (nome da pessoa),
Entra dentro desta roda:
Diga um verso bem bonito,
Diga adeus e vá-se embora

Em São Paulo (SP), Tomás (citado por Fernandes, 1979, p. 193) traz uma terceira versão da cantiga de roda:

A ciranda tem três filhas,
Todas três por batizar:
A mais nova dela todas
Ciranda se há-de chamar.

Ó ciranda, cirandinha,
Vamos nós a cirandar;
Lá no tempo da azeitona
Anda a ciranda no ar

A exemplo do que foi realizado com as versões portuguesas, comparamos os versos da versão natalense, fluminense e paulista. A análise buscou destacar as semelhanças e diferenças observadas nas cantigas.

CIRANDA, CIRANDINHA		
PRIMEIRA VERSÃO NATAL (RN) Emília (citada por Melo 1985, p. 208)	SEGUNDA VERSÃO RIO DE JANEIRO (RJ) Novaes (1994, p.34)	TERCEIRA VERSÃO SÃO PAULO (SP) Tomás (citado por Fernandes, 1979, p. 193)
<p style="text-align: center;">Ciranda, Cirandinha Vamos todos Cirandar. Vamos dar a meia volta, Meia volta vamos dar; Vamos dar a volta inteira, Cavalheiro troca o par.</p> <p style="text-align: center;">O anel que tu me deste Era vidro e se quebrou; O amor que tu me tinhas Era pouco e se acabou.</p>	<p style="text-align: center;">Ciranda, Cirandinha Vamos todos cirandar. Vamos dar a meia volta, Volta e meia vamos dar.</p> <p style="text-align: center;">O anel que tu me deste Era vidro e se quebrou. O amor que tu me tinhas Era pouco e se acabou.</p> <p style="text-align: center;">Por isso, D. (nome da pessoa), Entra dentro desta roda: Diga um verso bem bonito, Diga adeus e vá-se embora</p>	<p style="text-align: center;">A ciranda tem três filhas, Todas três por batizar: A mais nova dela todas Ciranda se há-de chamar.</p> <p style="text-align: center;">Ó ciranda, cirandinha, Vamos nós a cirandar; Lá no tempo da azeitona Anda a ciranda no ar</p>

A análise dos versos mostrou que a terceira versão apresentada distancia-se das duas primeiras. Não há nesta versão, nenhum verso que se repete, ao contrário das duas primeiras versões que conjugam em harmonia os três primeiros versos – “*ciranda, cirandinha; vamos todos cirandar; vamos dar a meia volta*” – e a estrofe “*o anel que tu me deste; era vidro e se quebrou; o amor que tu me tinhas; era pouco e se acabou*”. Nota-se ainda ao comparar a versão natalense e fluminense, que o quarto/quinto verso (RN) e o quarto verso (RJ) apresenta diferença na forma como é escrito, sendo na versão natalense: “*meia volta vamos dar; vamos dar a volta inteira*”; e na variante fluminense: “*volta e meia vamos dar*”. Na prática entretanto, esta mudança de grafia não interfere na execução dos passos, já que em ambas as variáveis será realizada *uma volta e meia*.

No que se refere à coreografia, a “Ciranda, Cirandinha” é normalmente dançada em roda e de mãos dadas na versão fluminense. Os passos acompanham a narrativa, em pequenos saltitos ou marcha. No verso em que diz: “*por isso, D. (nome da pessoa); entra dentro desta roda: diga um verso bem bonito, diga adeus e vá-se embora*”, um participante desloca-se para o meio da roda e recita um poema, que pode ser improvisado ou conhecido. Na versão natalense, o verso “*cavalheiro troca o par*” sugere que a dança seja realizada em pares, distanciando-se da versão fluminense.

Figura 186: Ciranda Cirandinha – versão fluminense



Fonte: Bruna Souza (2016)

3.5.3 Portugal e Brasil: cruzando as cirandas

Após analisar comparativamente as versões encontradas da “Ciranda” em Portugal e a “Ciranda, Cirandinha” no Brasil, optou-se por cruzar as informações entre os dois países, de modo a compreender como se deu a contaminação e/ou apropriação das cantigas portuguesas no território brasileiro, no que se refere à poesia musicada.

No quadro a seguir, apresenta-se as seis versões estudadas (sendo três de cada país). Em amarelo destaca-se os versos que são comuns em Portugal e no Brasil e, em azul os versos que possuem sentido similar apesar das diferenças na grafia. Em verde, destaca-se as similaridades observadas nas versões brasileiras oriundas no Rio Grande do Norte e do Rio de Janeiro.

CIRANDA (Portugal)		
PRIMEIRA VERSÃO	SEGUNDA VERSÃO	TERCEIRA VERSÃO
Sofia e Francisco Belchior (2011)	Leonor Amado Ferreira (2019)	Luiz Chaves (citado por Melo, 1985, p. 209)
<p>Ó ciranda, ó cirandinha Vamos nós a cirandar (x2) Vamos dar a meia volta Meia volta vamos dar</p> <p>Vamos dar a outra meia Chega a roda, troca o par Quem está bem deixe-se estar</p>	<p>Alegra-se a rapariga Que todas são casadas A mais nova delas todas Ciranda há-de se chamar</p> <p>O ciranda, cirandinha, Andas sempre a cirandar Lá no tempo da azeitona</p>	<p>Avarjai, avarjadores, Apanhai, apanhadeiras, Apanhai baguinhas de ouro, Que caem das oliveiras.</p> <p>Ó ciranda, ó cirandinha, Vamos nós a cirandar,</p>

<p>Que eu não posso estar melhor (x2)</p> <p>Estou à beira de quem amo Não há regalo maior (x2) À frente e troca o par</p> <p>O meu par já está trocado Um trajam de azul E outras trajam de encarnado (x2)</p>	<p>Anda a cirandar no ar</p> <p>A ciranda tem três filhas Uma delas por batizar A mais nova delas todas Ciranda há-de se chamar</p> <p>O ciranda, cirandinha, Andas sempre a cirandar Lá no tempo da azeitona Anda a cirandar no ar</p>	<p>Lá no tempo da azeitona Anda a ciranda no ar.</p>
CIRANDA, CIRANDINHA (Brasil)		
<p>PRIMEIRA VERSÃO NATAL (RN) Emília (citada por Melo 1985, p. 208)</p>	<p>SEGUNDA VERSÃO RIO DE JANEIRO (RJ) Novaes (1994, p.34)</p>	<p>TERCEIRA VERSÃO SÃO PAULO (SP) Tomás (citado por Fernandes, 1979, p. 193)</p>
<p>Ciranda, Cirandinha Vamos todos Cirandar. Vamos dar a meia volta, Meia volta vamos dar; Vamos dar a volta inteira, Cavalheiro troca o par.</p> <p>O anel que tu me deste Era vidro e se quebrou; O amor que tu me tinhas Era pouco e se acabou.</p>	<p>Ciranda, Cirandinha Vamos todos cirandar. Vamos dar a meia volta, Volta e meia vamos dar.</p> <p>O anel que tu me deste Era vidro e se quebrou. O amor que tu me tinhas Era pouco e se acabou.</p> <p>Por isso, D. (nome da pessoa), Entra dentro desta roda: Diga um verso bem bonito, Diga adeus e vá-se embora</p>	<p>A ciranda tem três filhas, Todas três por batizar; A mais nova dela todas Ciranda se há-de chamar.</p> <p>Ó ciranda, cirandinha, Vamos nós a cirandar; Lá no tempo da azeitona Anda a ciranda no ar</p>

Nota-se nesta comparação, que a versão de “Ciranda, Cirandinha” paulista é semelhante a versão portuguesa de Leonor Amado Ferreira (2019), como também iguala-se à variante partilhada por Luiz Chaves (Melo, 1985). No caso da versão de Leonor Amado Ferreira (2019), as duas últimas estrofes são idênticas a versão brasileira. Na versão apresentada por Chaves (Melo, 1985), apenas a última estrofe é equivalente.

Em destaque em azul, podemos verificar adaptações de uma mesma canção. A mudança, no entanto, imprime uma ação a ser executada diferente. A versão encontrada em Natal (RN) sugere a execução de “meia volta” e depois, “uma volta inteira”, enquanto na versão fluminense, é proposto “uma volta e meia”. Ambas acabam por dizer a mesma coisa, porém com espaços de movimentação distintos. Já a versão portuguesa, apresentada por Sofia e Francisco Belchior (2011), é recomendado “meia volta” que é enfatizada (ou repetida) no verso seguinte.

As demais estrofes apresentadas nas cantigas (em Portugal e no Brasil) não se repetem, com exceção de “*o anel que tu me deste; era vidro e se quebrou; o amor que tu me tinhas; era pouco e se acabou*”, comum nas interpretações brasileiras do Rio Grande do Norte e do Rio de Janeiro. Os demais versos são interpretados de acordo com o contexto de onde foram concebidos/representados e portanto, alteram-se em sua construção literária.

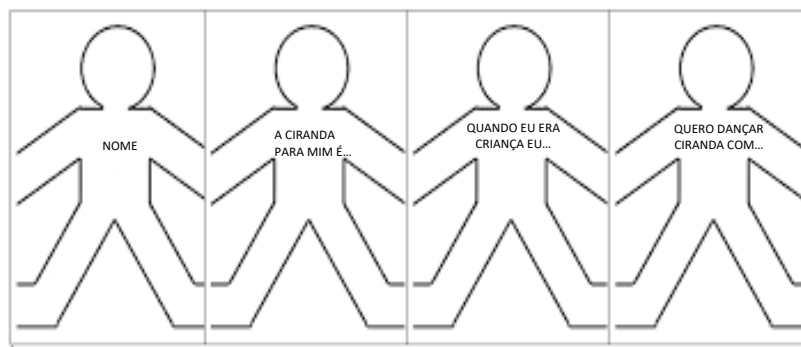
Com relação à dança, a principal diferença percebida refere-se ao fato de em Portugal ser dançada em pares, e no Brasil ser uma dança de conjunto (brincadeira de roda). No entanto, em ambos os países a dança tem o círculo como desenho coreográfico primordial.

3.6 Ciranda Criativa

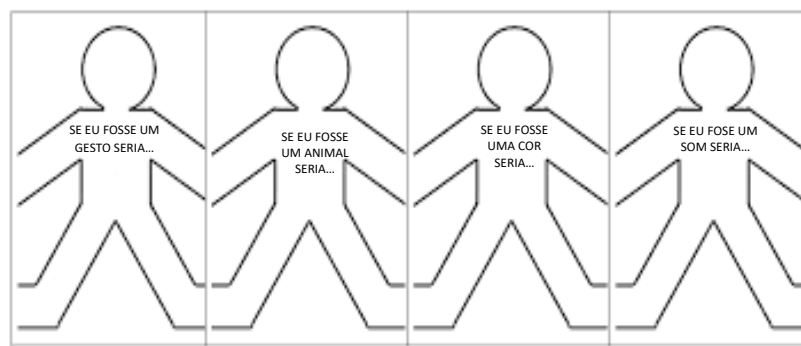
No âmbito da investigação sobre a “Ciranda” e sua representatividade no imaginário coletivo criou-se um espaço para a discussão e a reflexão sobre a sua prática, assim como a criação de performances com base no tema “Cantigas de Roda”. A intervenção-ação ocorreu no mês de março de 2024, no Salão Nobre e Sala de Cinema do Leme Tênis Clube (Rio de Janeiro, Brasil) e contou com a participação de três gerações de participantes: uma criança (com oito anos) e dois adultos (uma com 45 anos e outra com 73 anos). Os encontros, com uma hora de duração cada, ocorreram semanalmente (todas as terças e quintas-feiras).

O primeiro encontro, destinado a exploração gestual e sonora, ocorreu no Salão Nobre, e foi orientado para a aprendizagem dos passos normalmente utilizados na ciranda praticada no nordeste brasileiro – marcha para a direita e esquerda; marcha com cruzamento dos pés; marcação rítmica de três tempos, sendo o primeiro tempo (forte) marcado pela força no pé; movimento dos braços (para cima e para baixo); abrir e fechar a roda. Além disso, também foi sugerido aos participantes que se movessem livremente com a utilização de lenços coloridos. A participação foi ativa, pontuada pelo bom humor e curiosidade. Os participantes demonstraram dificuldade com relação a lateralidade, mas contornaram o problema com criatividade e persistência. Os movimentos livres foram os preferidos pelo grupo.

O segundo encontro, voltado para a reflexão sobre a origem da Ciranda, ocorreu na Sala de Cinema. O encontro teve início com a criação do “Livro de Bolso da Ciranda”, construído com dobradura de papel. Em cada boneco da Ciranda foi solicitado que os participantes indicassem:



Do outro lado da folha, foi pedido que escrevessem:



As respostas variaram, mas o aspecto emocional do exercício ficou evidente. A menina de oito anos enalteceu, em suas respostas, a relação com a família, enquanto as outras participantes, com maior vivência, celebraram questões de significado pessoal, de acordo com as personalidades individuais.

A atividade que se seguiu teve como objetivo refletir sobre a origem da Ciranda. Foi exibido o filme “História de Brincar: Ciranda do Peixe Voador” (2020)⁵⁴. A percepção individual sobre o filme foi discutida após a exibição do vídeo. As questões levantadas diziam respeito as diferentes teorias acerca da origem da ciranda, o quanto todas elas, a certa medida eram verdadeiras, e o modo como uma cultura se apropria de determinada manifestação cultural e contamina outras.

⁵⁴ Flora Barcellos, Flora Poppovic e Marina Siqueira (2020) *História de Brincar: Ciranda do Peixe Voador* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l3SQKIDdKyg> (consultado em março de 2024)

Para finalizar o encontro foi solicitado que em grupo construísse um texto, um poema ou um roteiro teatral sobre a Ciranda, tendo como palavras-chave: *praia; roda de pessoas; movimento corporal; brincadeira de criança; arte; peneirar; pescador e o barco*. O resultado do exercício deveria ser apresentado no próximo encontro.

O terceiro encontro ocorreu na semana seguinte, no Salão Nobre do Clube. Após um breve aquecimento com exercícios corporais e movimentos de ciranda, as participantes mostraram a poesia construída no encontro anterior (impressa e gravada) e propuseram transformá-la em uma peça de teatro. As palavras-chave solicitadas foram introduzidas na poesia e a dramatização envolveu a representatividade gestual da narrativa. As danças de roda marcaram o aspeto lúdico e coreográfico da performance.

Figura 187: Ensaio da Peça de Teatro “Bonecas Adormecidas



Fonte: Arquivo Próprio

Figura 188: Poema “Bonecas Adormecidas II” (palavras-chave em destaque)

Bonecas Adormecidas II

Em meu aconchego, onde trabalho
Dizem até que tem um Imã
Nasceu uma Roda de Pessoas
Universos variados
Suaves músicas
Para relaxar, dançar, cantar

Caiu na Roda, dança!

Havia ali também
As Bonecas Adormecidas
Ao doce som daquelas músicas
Sono profundo o delas!
Entre meus silêncios e reencontros, o tempo dirá
Quando vão acordar

Enquanto isso
Apresentação de movimentos
corporais

Pessoas de mãos dadas
Dançam, se identificam
Com as bonecas
De criança dos tempos
Que a criança, inspirada
No balanço das ondas do mar,
Unia todos num só passo

Ahh!!! E, na praia, o pescador
Com seu barco todo feliz
Dançava com o movimento
Das ondas num indo e vindo
Sem fim
Lançava seu anzol
Mais um robalo
Seu samburá voltava cheio

Ele também peneirava a branca areia sem parar
Incansável
E com ela esculpia
Belas Obras de Arte
Com seu coração e suas mãos
Mesmo cansadas, enrugadas

Com toda esta magia
As Bonecas vão acordando devagarinho
Olhos brilhantes, largos sorrisos
Felizes por ver todo aquele encanto no olhar e no encontro das pessoas

E, como o pescador, que pesca, tece o que ele traz dentro de si,
Eu transbordo minhas Bonecas de Pano e com elas também minhas poesias
No dia a dia com muita maestria

Floresci, redescobri
Esta minha habilidade
Que adormecida estava
E agora explodiu
Nascendo assim as
“Bonecas Adormecidas”

10/03/2024

Fonte: Arquivo Próprio

Os demais encontros do mês de março foram destinados ao ensaio da peça de teatro que envolveu a criação da narrativa gestual (dramatizada) e à dança (danças de roda). A reciprocidade dos participantes com a proposta foi tão positiva que o projeto terá prosseguimento. Nos próximos meses pretende-se dar continuidade aos ensaios, construir o cenário e os figurinos. A apresentação da peça deverá ocorrer no final do primeiro semestre de 2024.

The background features a collage of textures and images. At the top left, there is a piece of brown, fibrous material resembling cork or cardboard. Below it, a piece of white paper is torn, revealing a yellowish, aged map with grid lines and some text. At the bottom, there is a brown, sandy surface. A piece of grey, torn paper with a dashed line and a small cross is layered over the map. In the bottom right corner, a golden compass rose is visible, showing cardinal and intercardinal directions.

Capítulo 4

Quadrilhas e Contradanças

Capítulo 4:

Quadrilhas e Contranças

Neste capítulo apresentamos a gestualidade e a sonoridade presente nas quadrilhas e contranças em Portugal e no Brasil, assim como as aproximações e distanciamento entre as performances nos dois países.

Na primeira parte, dedicamo-nos às interpretações coreográficas e musicais portuguesas, sua origem e transformações.

Na segunda parte, exploramos o universo brasileiro, revelando a gestualidade evidente na danças e a sonoridade oriunda das composições e instrumentos utilizados naquele país.

Nas considerações finais interpretamos os dois cenários socioculturais, comparando-os gestualmente e musicalmente.



4.1 Quadrilhas e Contradanças Portuguesas

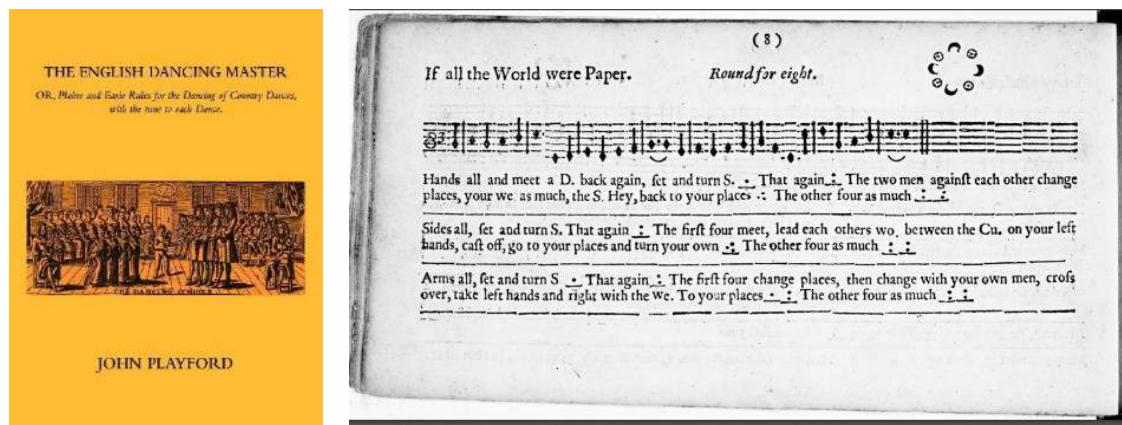
4.1.1 Das *Country Dances* às Contradanças – Percurso Histórico

As contradanças nasceram no ambiente rural da Inglaterra, junto aos camponeses, e chegaram à Corte Inglesa por causa do tédio dos nobres. Em entrevista concedida no dia 21 de janeiro de 2022, Catarina Costa e Silva, especialista em músicas e danças antigas, explicou a origem do termo.

A contradança é uma forma de dança popular na sua origem. (,,,) A primeira referência de uma dança com este nome, ou parecido, é de facto a *country dance*. E, a *country dance* é, como o nome indica, uma dança de origem *country*, ou seja, do campo, muito possivelmente interpretada, e com música também interpretada, por pessoas do campo. (Catarina Costa e Silva, 2022).

O primeiro registo escrito deste género coreográfico e musical ocorreu em 1651, quando John Playford, um editor inglês especializado em publicar livros de música, reuniu cerca de cem danças camponesas chamadas *country dances*, adaptadas para serem dançadas na Corte. O livro “*English Dancing Master*” foi um sucesso de vendas, sendo republicado várias vezes até 1850.

Figura 189: English Dancing Master – John Playford



Fonte: [https://www.libraryofdance.org/manuals/1670-Playford-Dancing_Master_\(IMSLP\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1670-Playford-Dancing_Master_(IMSLP).pdf)

Catarina Costa e Silva (2022) lembrou entretanto, que para muitos autores a obra de Playford perdeu a legitimidade verificada nas danças camponesas ao serem adaptadas para a escrita.

É uma recolha de danças e músicas das respetivas danças, feita na Inglaterra, e designadas *country dances*. Há porém, alguns autores que dizem que de *country* já não teriam nada, porque na realidade, a recolha escrita é algo característico daquilo

que é a cultura de corte, ou a cultura nobre, pelo menos. Efetivamente o século XVII na Europa, é um século muito conturbado em termos de conflitos entre países, mas também de alguma definição de fronteiras, de reinados, de cortes. E portanto, com toda uma cultura cortesã a ser desenvolvida, e mais do que desenvolvida, a ser amadurecida. E é nesta fase, depois de muitos séculos talvez de prática, nós temos uma das primeiras fontes para a dança, do final do século XVI que é *Orchesographie de Thoinot Arbeau*⁵⁵, em que não é propriamente uma recolha de contradanças, mas também já tem muitas danças coletivas. E portanto, no final do século XVI, estamos agora com John Playford em meados do século XVII, (...) há todo um amadurecimento daquilo que é a literatura coreográfica (Catarina Costa e Silva, 2022).

Segundo Catarina Costa e Silva (2022), em uma época em que a festa ou o baile era um entretenimento semanal, havia uma preocupação em formar repertório musical e coreográfico para as festividades e, de alguma forma, também “algum registo deste repertório”. Com a invenção da imprensa e o maior investimento em obras escritas, inclusive no campo das artes, as danças e músicas passaram a ter maior circulação, chegando assim a reinos distintos.

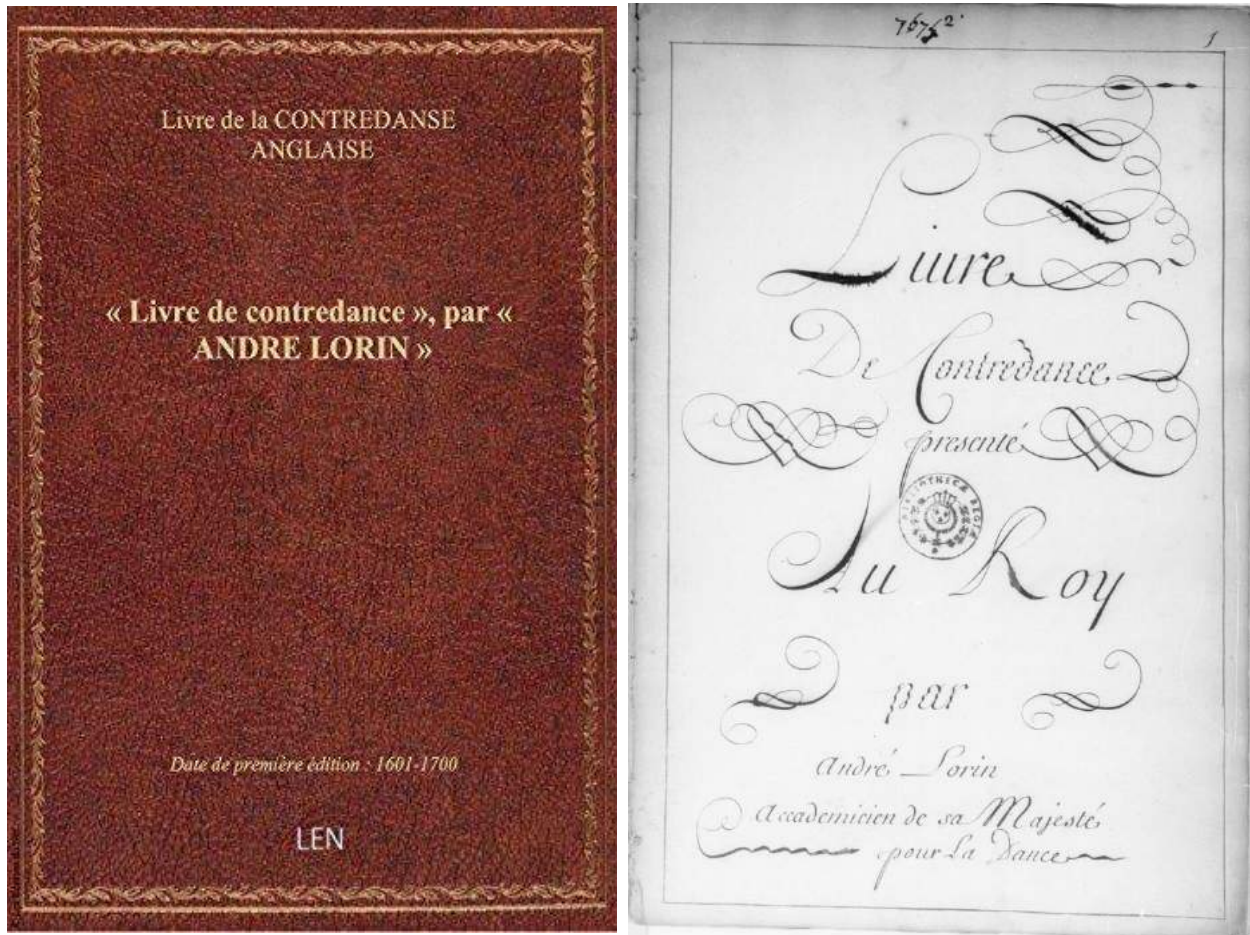
Por volta de 1686, André Lorin, com sua própria forma de notação coreográfica (que difere do sistema *Beauchamp-Feuillet* ou *Favier*), introduziu em França as *country dances*. Adaptadas ao estilo francês, passaram a apresentar uma variedade de passos de dança francesa, dentre eles, os *passos barrocos*, introduzidos por Mestres da Dança, a exemplo de *Jean-Etienne Despréaux*; e *formações circulares*, frequentemente encontradas nas danças cantadas populares. Por serem consideradas mais leves, as *contredanses* tornaram-se uma alternativa às elaboradas danças de Versalhes.

As *country dances* são de facto uma recolha que começam em 1651. As várias edições depois vão tendo acrescentos de danças e músicas, e portanto, se há várias edições, há leitura e há venda de exemplares, e há prática, porque as pessoas não vão comprar um manual de danças para deixar na biblioteca; e há também circulação. Havendo circulação, o documento em si, a fonte, passa de região para região; passa de corte em corte; passa de reino em reino. (...) Agora viajando para a França do século XVII (...) houve efetivamente a vinda deste documento, *Dancing Master*, e também a própria experiência de mestres de dança francesa que foram a Inglaterra – os mestres de dança eram agentes importantíssimos para a circulação do repertório; os músicos também, praticantes e intérpretes nas diferentes cortes – portanto, vem esta prática inglesa, das *country dances*, e nas primeiras fontes que nós temos sobre *contredanse* em França, faz referência por exemplo ao André Lorin; e faz referência a algumas danças de fontes inglesas (...) As *country dances* que são danças do povo, do campo – que se calhar não era do povo mas ficaram assim designadas – chegaram à França e tornaram-se as *contredanse* que já não tem sequer esta base, esta leitura próxima da prática cultural, recreativa, coreográfica do campo. Portanto, de alguma forma, viajando da Inglaterra para a França perderam a sua ruralidade e tornaram-se um repertório

⁵⁵ *Orchesographie de Thoinot Arbeau* (1589) refere-se ao primeiro manual de dança que indica com precisão os passos a executar em relação à partitura musical.

urbano, de corte, e as *contredanse* foi assim, um “afrancesar” da palavra, mas dando-lhe também um novo significado que corresponde ao seu próprio modelo coreográfico, porque normalmente danço contra o outro; danço em fila, danço em quadrado, e daí, depois mais tarde as *quadrilhas*; danço em roda, mas formando também figuras angulosas.de quadrado... (Catarina Costa e Silva, 2022).

Figura 190: Livre de la Contredanse Anglaise – André Lorin



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits

Por volta de 1729 as contradanças já eram dançadas em Portugal, trazidas talvez, pelos comerciantes ingleses estabelecidos em Lisboa e na cidade do Porto.

Chega a Portugal, lá está, a tradução de *contredanse* vai dar *contradança*. Já muito longe desta ancestralidade rural que possivelmente terá tido na Inglaterra. E, a partir de Portugal e Espanha, passa para todo um mundo latino-americano, e assim também se amplia, se transforma, se enriquece (Catarina Costa e Silva, 2022)

Em 1761 foi publicado em Lisboa um manual em português, denominado “Methodo ou explicac,am para aprender com perfeição a dançar as contradanças”. A obra, de autoria de Julio Severin Pantezze, apresentava os principais movimento das contradanças e como executá-los com elegância.

Figura 191: Methodo ou explicac,am para aprender com perfeição a dançar as contradanças - Pantezze



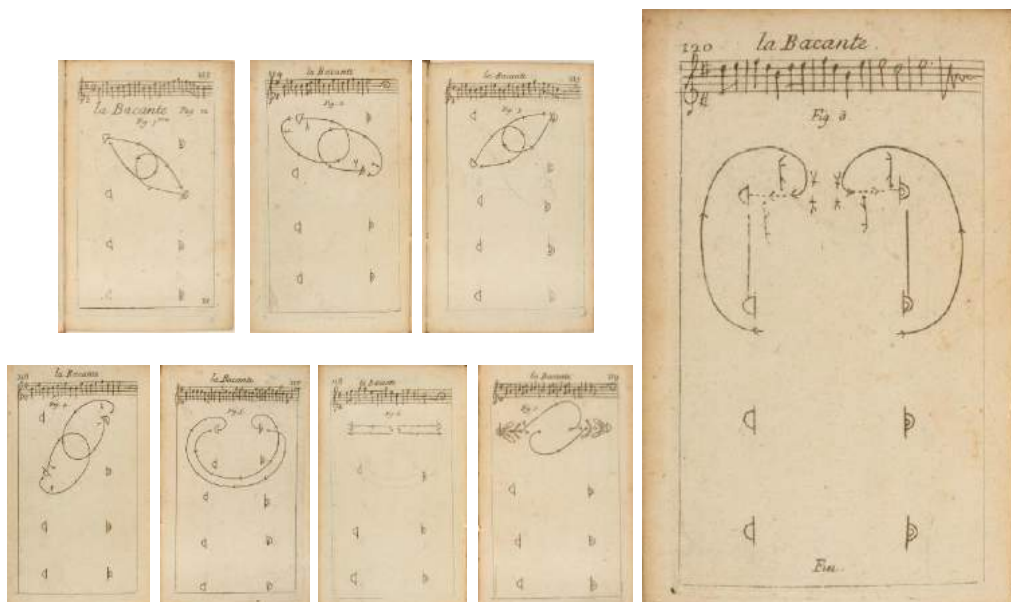
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal – BNP Digital

Como aspetos gerais da contradança podemos destacar: a) a dança em par e com mais de um par (ou seja, a quatro); b) a ideia da movimentação simultânea geralmente realizada em fila (todos deslocam-se para frente, para trás, aproximam-se e distanciam-se); c) cruzamentos e troca de lugar com os pares; d) desenho de formas geométricas (percursos variados).

Uma das fontes que temos mais importantes, que nós por exemplo na Portingailoise trabalhamos dentro daquilo que é dança barroca francesa, é este *Recueil de Contredanses*, de 1706, e que já tem um tipo de notação que se baseia em uma notação patrocinada pelo *Roi Soleil*, o Luis XIV de França, que a dada altura disse assim: “este material coreográfico é tão bom, que a minha corte está a inventar, que há de se registar”... e até para não se esquecer, para haver memória do próprio repertório coreográfico. Então o seu próprio Mestre, o *Pierre Beauchamp* – também o primeiro diretor da *Académie Royale de Danse* (...), foi-lhe encomendado uma nova forma de

anotar a dança (...) São formas coreográficas, eu insisto muito nisto, que estão relacionadas com a forma musical (...) a contradança tem muito a ver com movimentações, e um acordo entre as pessoas de que movimentação fazer. Mas neste tipo de registo, neste *Recueil* de 1706, nós temos pouca evidência de que passos que eram feitos; de vez em quando aparece um passo e é o caso aqui... esta peça é uma forma binária, e é no caso um *Bourée*, mas quando chegamos a esta parte (...) nós identificamos um passo que é o *Pas de Rigaudon* (...) mas na realidade o passo, e por isso ele não está escrito, é um conhecimento tácito da época (...) e depois de repente aqui no finalzinho, nesta última parte, nós temos também um *balancé*, temos uma movimentação ao lado. De vez em quando então, estes registos espaciais são pontuados por determinados passos que devem ser feitos neste momento e as vezes porque está com uma relação direta que eles querem estabelecer com a música. (Catarina Costa e Silva, 2022)⁵⁶

Figura 192: Catarina Costa e Silva demonstra o *balancé* – “La Bacante” (última página)



Fonte: Fotografias – Acervo da Investigadora – Obra: Recueil de Contredanses de 1706 de Raoul-Auger Feuillet

⁵⁶ A notação encomendada por Pierre Beauchamp só foi publicada em 1700 na obra *Choreography*, de Raoul-Auger Feuillet (notação Beauchamp-Feuillet)

4.1.2 As *Quadrilles* Francesas

Conhecidos pela sociedade francesa na metade do século XVIII, alguns passos que faziam parte de antigas contradanças foram integrados à *quadrilha francesa*. Outros foram incorporados muito tempo depois, nos anos próximos da Revolução Francesa. Nesse período, a dança teatral dialogava com a de baile e os passos das primeiras contradanças que se consolidam na *quadrilha francesa* tornam-se os do balé. No início do século XIX os passos de demonstravam técnica acurada dos dançarinos e encantavam a platéia - *brisés, jetés battus, entrechats, flic-flacs, ballonnés, sissonne, pirouettes*, entre outros - foram sendo gradualmente abandonados. Por volta de 1830, se transformam em movimentos de marcha.

Segundo Zamith (2007), a *quadrilha francesa*, como encontrada por volta de 1840 nos salões parisienses, é o encadeamento de cinco ou seis danças, como uma *suíte*, sendo as quatro primeiras – *Le Pantalon, L'éte, La Poule e La Pastourelle* – contradanças autônomas que se transformaram ao longo dos anos, e agora são chamadas de “figuras”.

Na conceção do historiador Franks (1968, citado por Leal, 2004) a *Quadrille*, independentemente de resultar do *Country Dance* ou a *Contredanse*, foi proveniente do *Cotillon*. Segundo Leal (2004) esta hipótese é compartilhada por Curt Sachs (1963), sendo portanto, os cinco desenhos espaciais que compõem a quadrilha oriundos dos seis desenhos fixos do *Cotillon* – *Le Pantalon, L'Été, La Poule, La Trénis, La Pastorelle, Le Finale*, ficando portanto fora do novo desenho da quadrilha francesa, somente *La Trénis*.

A Quadrilha era dançada em cinco partes, correspondendo cada desenho espacial a uma parte, as quais possuíam suas frases de movimentos e uma música específica para cada desenho. Os nomes dos desenhos espaciais apareceram, na maioria das vezes, em decorrência de alguma situação que estivesse relacionada com a letra de uma música e com algum aspeto que envolvia o meio social desta época. Os grandes músicos de orquestras, geralmente, eram responsáveis pela designação dos nomes das figuras da dança (Leal, 2004, p.35)

Zamith (2007) observa que *Le Pantalon e L'éte*, foram as figuras inicialmente fixadas. *La Poule* após ocupar posições variadas, em 1814 consolida-se como a terceira figura. Em torno de 1840, a ordem destas quatro primeiras figuras se torna fixa, enquanto a última figura *Finale*, mantém-se com encadeamentos coreográficos diversos. A autora reflete entretanto, que quando *la pastourelle e la tréniç* são dançadas em uma mesma concepção coreográfica, ambas ocupam a quarta e quinta figuras respetivamente, totalizando assim seis figuras, a semelhança de *Cotillon*.

Leal (2004, p.35-36) citando Sachs (1963, p. 423, 424) apresenta a primeira versão da *Quadrille* francesa:

- *Figura 01 – LE PANTALON: Chaîne anglaise entière-Balance-Chaîne des Dames Demi-Promenade.*

Figura 193: Le Pantalon



Fonte: Wikipédia

- *Figura 02 – L'ETE: En avant deux- Traversé-Retraversé et balancé.*

Figura 194: L'ETE



Fonte: Wikipédia

- *Figura 03 – LA POULE: Traversé-Balancé, quatre en ligne-En avant deux et en arrière-En avant quatre et en arrière.*

Figura 195: LA POULE



Fonte: Joseph Grego: The First Quadrille at Almack's, introduced by Lady Jersey, from The Reminiscences and Recollections of Captain Gronow, 1862

- *Figura 04 – LA PASTOURELLE: Un Cavalier et as Dame en avant et en arrière, deux fois-En avant trois, deux foi- Le Cavalier seul-Demi-round à gauche.*

Figura 196: – LA PASTOURELLE



Fonte: The Shepherd Girl, 1820s

- *Figura 05 – LE FINALE OU FLIRTATION: Chasse croisé huit-En avant deux-A droit et à gauche-Balancé et tour de main-Moulinet des Dames-Balancé et tour de main.*

Figura 197: LE FINALE



Fonte: Baile na Corte: final da quadrilha, início do século XX, heliogravura . Disponível em <https://www.habsburger.net/>

Nesta descrição verificamos passos codificados que faziam parte do balé. O *pas marché*, que corresponde ao caminhar, era utilizado na passagem de um desenho espacial para outro.

Cada contradança constitui-se de uma sequência de “figuras elementares” – o mesmo que passos ou marcas – que pode sofrer alterações, como mudança de posição e inserção de novos passos, o que aponta para a inexistência de uma forma coreográfica rígida (Zamith, 2007 p. 120)

Segundo Zamith (2007), haviam quadrilhas com sequências coreográficas já aprendidas e reproduzidas com facilidade pelos dançarinos, e outras de difícil memorização ou criadas no momento do baile. Por ser complicado memorizar as diferentes composições coreográficas, os dançarinos necessitavam de orientação do “par marcante” ou “par condutor” – casal que sabia com segurança os deslocamentos da dança e guiava os

dançarinos, ou de um “marcante” ou “marcador”, função ocupada por um professor de dança ou pelo organizador da festa, que enunciava os passos a serem seguidos.

4.1.3 As Quadrilhas e Contradanças em Portugal

No século XIX, dos salões nobres das cortes francesas, a dança espalhou-se por todo o continente europeu, chegando a Portugal. Segundo Daniela Leite Castro, em entrevista concedida em 21 de janeiro de 2022, ao contrário da Corte, a dança popular não tem registo desde o último século. Abordando teorias acerca desta manifestação cultural em Portugal, a investigadora referiu-se sobre a hipótese de que a presença das contradanças no território português tenha ocorrido durante as Invasões Francesas. A prova que sustenta esta teoria, centra-se nas diversas palavras francesas inseridas no comando dos passos a serem executados durante a performance.

Há uma ideia que está um pouco disseminada pelo Folclore de que as contradanças vieram das Invasões Francesas. Isto porque toda gente sabe que as contradanças vieram da França. (...) Pelo nome, mas também porque nós sempre tivemos muitos imigrantes na França e os legados em termos de “mandos” franceses mantêm-se aqui em Portugal. É uma mistura. Muitas vezes há realmente palavras francesas a surgir com outras portuguesas. Não há termos ingleses ou outros quaisquer. Então esta é a ideia de que foram os franceses que trouxeram para cá a contradança através das Invasões Francesas. (Daniela Castro, 2022)

Contrariando esta afirmação, uma outra corrente salienta que em um contexto de conflito, como o que ocorreu durante as Invasões Francesas, não há espaço para interações festivas e amigáveis, sendo portanto improvável, que a contradança tenha chegado a Portugal deste modo.

Outros dizem que isso não faz sentido para eles porque as invasões francesas foram um processo de invasão, portanto que não deve ter tido assim tanto prazer à mistura e portanto, acham pouco provável que tenham sido passadas as danças francesas aqui em Portugal. (Daniela Castro, 2022)

Sobre este tema, Luís Monteiro, Presidente do Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto (NEFUP) e Diretor Artístico do Grupo na área da dança, em entrevista concedida em 03 de julho de 2021, refletiu que apesar das diferentes hipóteses sobre a origem da contradança em Portugal, a teoria de que ela tenha sido disseminada com a presença dos Mestres nas Casas Senhoriais seja a mais credível, se analisarmos o contexto social e cultural da época.

Efetivamente, as contradanças francesas são aquelas que, depois de se popularizarem por toda a Corte europeia, foram de alguma maneira, disseminadas pelas diferentes Casas Reais e, a partir daí, pelas Casas Senhoriais, sempre nas classes mais altas e burguesas da sociedade. (...). Começaram a aparecer muitos Mestres de Dança que

escreviam as suas próprias coreografias – daí nós encontrarmos imensos livros com coreografias escritas, ou seja com corologia mesmo das próprias danças, com diferentes nomes, mas todas elas com movimentos coreográficos muito parecidos, similares àqueles que hoje encontramos. Começamos então a perceber que de facto, estes Mestres, também eles próprios viajavam pela Europa e viajavam de Casas Reais para outras Casas Reais; e destas Casas Reais também vinham para estas Casas Senhoriais. Daí, não ser difícil de acreditar, como nos dizem, que estas danças dançavam-se nas casas dos senhores mais ricos da terra (...) E portanto, nestas casas começou também a haver a aprendizagem pela presença dos Mestres de Dança que vinham ensinar. Mas estes Mestres de Dança tinham um problema. Apesar de conviverem com os nobres, não eram considerados nobres. Eram pessoas do povo e, portanto, nestas casas ensinavam às pessoas que viviam na casa para fazerem boas figuras nos bailes, mas ao mesmo tempo conviviam com os criados (...) É muito natural que as contradanças tenham ficado – o léxico e tudo aquilo que é *mandador* e o *marcador* – tenha surgido da necessidade de passar (as danças) para as pessoas que não sabiam ler e não sabiam dançar (Luís Monteiro, 2021)

No livro “Contradanças e Quadrilhas Durienses” – um projeto de recolha, estudo e divulgação do NEFUP (2021), organizado por Helena Queirós, Luís Monteiro e Daniela Leite Castro, a questão é abordada pela Daniela Castro. A autora lembra que para adquirir um livro sobre a Contradança (a exemplo da obra de Playford, 1651 – *English Dancing Master*) era necessário ter “posses monetárias e materiais, alfabetização e posição inicial”, o que excluiria grande parte da população, “sendo que as danças viriam dos contextos sociais e regionais dessas pessoas que não teriam fácil acesso a tal livro” (p. 23).

Estamos, portanto, a falar de apropriação das danças e registo das mesmas por parte da realeza ou da aristocracia. Sabe-se, através de referências em livros e cartas, que no século XVI a Rainha Isabel I recebia “gente do campo” em eventos de sua corte para se apresentarem com as suas danças. Seriam essas *country dances*? Embora o termo não seja usado com consistência, nem sejam descritas as danças, crê-se que sim. (...) No século XVIII a contradança já teria viajado por muitos países, tornando-se muito popular em vários contextos sociais, e no século XIX já teria independência em cada país e respetivas regiões, capaz de sofrer evoluções que a levassem a ter novas particularidades (...) Por exemplo, das contradanças surgiram algumas modalidades como o cotilhão e a quadrilha, ambas com quatro pares, sendo a primeira numa formação em quadrado e a segunda numa formação em retângulo (...) A contradança desenvolveu-se em Portugal e hoje ainda permanece viva, e importa que a preservemos. O registo escrito é de extrema importância para esta preservação, contribuindo para a difusão do seu conhecimento e reconhecimento. Se nos séculos XVI e XVII os manuscritos não poderiam ser adquiridos nem decifrados por toda a população, hoje o progresso da alfabetização e do acesso a recursos por um maior número da população possibilita a difusão do conhecimento e a criação de produtos que conduzam para tal propagação. (Daniela Castro in Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p.23-24; 27-28)

Quanto às diferentes suposições sobre a origem da contradança em Portugal, Daniela Castro (2022) observa que independentemente do modo como ela tenha chegado ao país,

o consenso entre os estudiosos da área é de que a contradança teria nascido na cultura popular, migrado para o universo erudito e retornado ao povo em um processo de aculturação constante.

Portanto, o que me parece óbvio e a todos nós aqui (na Portingaloise) é que realmente isto é um vai-e-vem. Se começou realmente no povo que é o mais certo; foi para a Corte, voltou para o povo e talvez outra vez para a Corte e sempre andou assim. Influenciaram-se mutuamente. (Daniela Castro, 2022)

Atualmente em Portugal, a contradança é manifestada apenas em determinadas regiões, não sendo comum a todo o território continental.

A contradança popular aqui em Portugal não é uma dança que existe em todo Portugal. Ela está em sítios específicos. Ou seja, sabe-se que, também muito por via oral, e alguns registos de estudiosos da dança popular, que a contradança já existiu em mais sítios. Neste momento só existe no Norte de Portugal e numa zona específica do Sul. De resto, não sabemos nada de contradanças, só de outras danças populares (Daniela Castro, 2022)

A região do Douro Verde (norte de Portugal) é caracterizada pelo trabalho no campo. A prática social mais comum nesta região, por exemplo, são os bailes, no qual jovens homens e mulheres têm a oportunidade de, com a permissão dos pais, darem início a namoros, cultivarem romances e concretizarem uniões estáveis através das danças e momentos de convívio. Devido a sua importância, esta prática social manteve-se por gerações, sendo ainda comum nos dias atuais.

Mas há uma questão que também é importante referir que as danças populares continuam a manter-se, no entanto, têm vindo a perder um bocadinho mais o legado, porque as pessoas deixam de as fazer, algumas pessoas migram para as cidades e nas cidades já não é tão comum fazerem estas danças populares, e no caso da contradança certamente terá acontecido algo assim (Daniela Castro, 2022)

A recolha realizada pelo NEFUP em diferentes “concelhos, freguesias, lugares e grupos folclóricos” e referenciadas na obra “Contradanças e Quadrilhas Durienses” (Queirós *et al* – NEFUP, 2021), revelou que “apesar da utilização indiscriminada dos termos contradança e quadrilha para identificar a dança”, em qualquer localidade em que tais danças sejam executadas possuem “alguns traços comuns que a diferenciam das restantes danças que ainda hoje podemos observar no Douro Verde” (p. 55).

Na próxima sessão analisaremos as características das quadrilhas e contradanças durienses, tendo como base, a já referida obra intitulada “Contradanças e Quadrilhas Durienses” (Queirós *et al* – NEFUP, 2021), assim como a recolha das danças e entrevistas realizadas com o grupo de dança do Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do

Porto no dia 03 de julho de 2021, e a entrevista realizada com Daniela Castro no dia 21 de janeiro de 2022.

4.1.3 Quadrilhas e Contradanças Durienses - Características

A presença de um *marcador* (ou *mandador*) é determinante nas quadrilhas e contradanças em qualquer contexto onde ela seja executada. De acordo com Queirós *et al* – NEFUP (2021), a função de um *marcador* é orientar a evolução coreográfica em sintonia com a peça musical que está a ser interpretada. Por regra, todo *marcador* é também um *bailador*, pois além de indicar os “mandos”, ele é o primeiro a realizar algumas figuras “que, por exemplo, impliquem alterações da estrutura coreográfica” (p. 55).

Na sua comunicação com os bailadores, o marcador introduz, por vezes, palavras e frases que, não sendo importantes e determinantes na continuidade da dança, assumem um papel de incentivo, motivação e concentração nas figuras coreográficas propostas, de que são exemplos as expressões “com força”, “e viva a música” e “tudo certinho”, ou interpreta quadras com sentido jocoso, simplesmente com a intenção de criar um bom ambiente relacional entre os bailadores (Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p.55-56).

Daniela Castro (2022) observou que o papel do *marcador* (ou *mandador*) é de grande importância para a quadrilha e para a contradança e por isso, “é necessário um mandador que saiba como acontecem as danças e como mandar”. Além disso, enfatizou a capacidade criativa dos *mandadores* durante a interpretação dos comandos.

Cada mandador coloca a sua criatividade e a sua forma de ser nisso: uns são muito fiéis aos mandos e tentam sempre mantê-los; outros vão ser mais criativos e alteram os mandos para algo que vos parece mais óbvio e então, ao invés de termos franceses, vão usar portugueses, como há outros que vão ser mais engraçados e fazem rimas com os mandos. Ou seja, ao invés de dizer apenas em uma palavra “tudo em roda”, vão dizer “e agora vamos todos em rodinha”; e ainda há outros que a seguir a rimar, ainda cantam a dizer os mandos (Daniela Castro, 2022).

Figura 198: O Mandador (em vermelho) – NEFUP (2021)



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

A peça musical utilizada nas contradanças e quadrilhas, apesar de variadas, obedecem a mesma estrutura. Em compasso binário ou quaternário, a melodia é identificada por duas partes – parte A (correspondente a 32 tempos) e parte B (correspondente a outros 32 tempos) que “se repetem até que o marcador dê por concluída a sua marcação” (Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p.56). Normalmente os comandos são dados no final de cada frase musical (de oito tempo), de modo que a próxima figura coreográfica tenha início no próximo compasso.

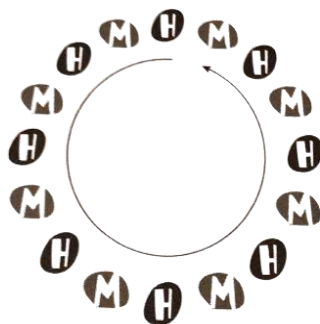
As contradanças e as quadrilhas durienses são compostas por um número de pares que deve ser igual a *oito*. De acordo com Queirós *et al* – NEFUP (2021) há uma relação entre a estrutura musical que as caracteriza e o número de integrantes que as compõe:

Como a estrutura musical é composta por duas partes (A e B) que, em conjunto, somam 64 tempos musicais, quando dividimos estes tempos por oito, que é normalmente o período de execução de um mando do marcador, fica claro que poderemos fazer oito trocas de mandos em 64 tempos. Assim, em figuras que exigem a troca de par, os 64 tempos, nalgumas figuras, ou múltiplos de 64, noutras de maior complexidade, permitem sempre que o marcador e todos os pares regressem ao seu par inicial no final da(s) figuras(s) executada(s) (Queirós *et al* – NEFUP (2021), 2021, p. 57)

No que se refere às estruturas coreográficas, podemos identificar, de acordo com Queirós *et al* – NEFUP (2021):

A *roda* – estrutura simples através da qual diferentes desenhos coreográficos se formam tendo o centro como referência). Inseridos na estrutura coreográfica da roda estão os seguintes desenhos: *roda simples*; *roda dupla*; *cruzamento de roda dupla*; *passeio lado a lado*; *roda com par*; *troca de par*; *moinho*.

Figura 199: Estrutura Coriográfica - RODA



Fonte: NEFUP, 2021, p.58

A *coluna* – formação coreográfica normalmente precedida e seguida de um passeio, através da qual são desenvolvidas diferentes figuras coreográficas. Os integrantes são distribuídos em fila, lado a lado, com as mulheres situada à direita dos homens. Por norma, o marcador e seu par posicionam-se a frente, embora esta ordem possa ser invertida durante a execução da dança. No âmbito da estrutura coreográfica da coluna encontramos: *cumprimento entre o par; passagem por baixo de um arco; palmas a compasso; rotação no centro; passeio do marcador a bater palmas; cumprimento do marcador que tira o seu chapéu; cumprimento do marcador; passeio com mãos dadas em arco; e rotação do par.*

Figura 200: Estrutura Coreográfica - COLUNA



Fonte: Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p.58

O *quadrado* – estrutura quadrangular com oito pares agrupados dois a dois, distribuídos nos quatro lados do quadrado, denominados “cabeceiros ou cabeceiras”. Em cada quadrado, em dois lados os pares são denominados “marcantes” ou “primeiros”. Nas outras faces situam-se “os outros” (*les autres*) ou “os segundos”, ou “os de lado”. Por norma, o marcador está em um dos lados “marcantes” e “no lugar do par do lado esquerdo da cabeceira” (Queirós *et al* NEFUP, 2021, p. 59).

Figura 201: Estrutura Coreográfica - QUADRADO



Fonte: Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p.59

Na estrutura coreográfica do quadrado podemos observar “trocas de lugar dos pares, quer no cabeceiro, quer no cabeceiro adjacente – contrário, quer no cabeceiro oposto” (NEFUP, 2021, p. 71). Figuras observadas dentro da estrutura coreográfica do quadrado: *troca de pares nos cabeceiros*; *roda com dois pares (movimento de “oito”*; *“no par trocado”*; *“arrebenta com palminhas”*; *“par da frente”*; *“cabeceiros sempre em frente”*; e *“o par trocado”*).

As contradanças parecem uma dança muito intuitiva, estrutural... Não só porque tem essa questão social (...) mas porque pegam em estruturas geométricas, é o círculo, é a linha, é o quadrado... e depois coisas mais angulosas que partem daí... e depois nós vemos todas as outras danças a usarem isso. É curioso pensar como, por exemplo, nós (NEFUP) chegamos a ver dois grupos diferentes em Cinfães, e um deles tinha um mandador que realmente, era um verdadeiro mandador no sentido que no momento decidia o que fazer, e as pessoas tinham que estar preparadas para reagir aos mandos. Mas havia outro grupo, em que o mandador era simplesmente decorativo. No sentido em que, as pessoas já sabiam o que iam que fazer, mas ele estava ali como se fosse para lembrar. Mas eles estavam sempre a fazer a coreografia da mesma maneira, enquanto o outro, a dançar de maneiras diferentes, sempre (...) o que é engraçado nesta questão é que se realmente se as contradanças fossem sempre da perspetiva popular em que há um mandador; e não da Corte, que escreveu as contradanças e, certamente, elas ficariam mais cristalizadas. Por um lado, se há este improviso, por outro lado, quando se cristalizam é como se gerassem novas coreografias... e vê-se muitos Viras que são em quadrado, ainda como se fosse realmente uma contradança, e o tipo de movimentação entre eles são as mesmas que estão na contradança. (Daniela Castro, 2022)

4.1.4 Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto (NEFUP)

Na visita realizada no dia 03 de julho de 2021, ao Núcleo de Etnografia da Universidade do Porto – NEFUP, observamos a performance de algumas quadrilhas e contradanças. A seguir, analisaremos a gestualidade presente em duas interpretações apresentadas – uma *quadrilha* e uma *contradança* – tendo como parâmetros, as estruturas coreográficas destacadas no item anterior.

4.1.4.1 Quadrilha

A primeira dança que analisaremos é uma *quadrilha*. Sobre esta performance, Helena Queiroz (2022), vice-presidente da Direção do NEFUP, explicou que apesar de esta dança ser chamada de “quadrilha”, sua estrutura coreográfica refere-se a “uma roda e não a um quadrado”, como é comumente identificado.

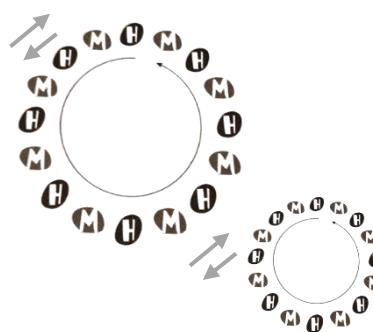
POSIÇÃO INICIAL – em roda

MOVIMENTO INICIAL

Comandos: “Rumo ao Centro!” “Voltar!”

Movimentos: com os pares virados para o centro, de mão dadas, sendo que a mulher se coloca à direita do homem. De mãos dadas, o grupo formado por seis pares, desloca-se para o centro da roda e retornam à posição inicial (2x).

Figura 202: Roda ao Centro



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

SEGUNDO MOVIMENTO

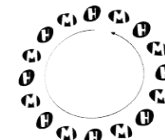
Comandos: “Volta à direita” e “*au contraire*”

Movimentos: todos de mãos dadas deslocam-se em roda para a direita e para a esquerda.

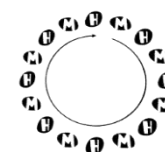
Figura 203: Roda Simples – com deslocamentos



RODA À DIREITA



RODA À ESQUERDA



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

TERCEIRO MOVIMENTO

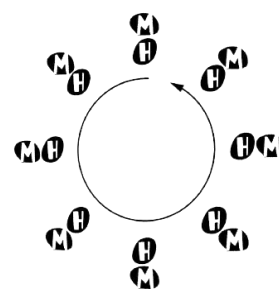
Comandos: “Passeio com seu Par”

Movimentos: *passéio lado a lado* com os pares colocados em roda dupla e os homens na roda interior. O homem dá a mão direita à mulher, virando ambos o ombro esquerdo para o centro. A dança evolui com os pares a andarem no sentido anti-horário.

Figura 204: Passeio Lado a Lado



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)



QUARTO MOVIMENTO

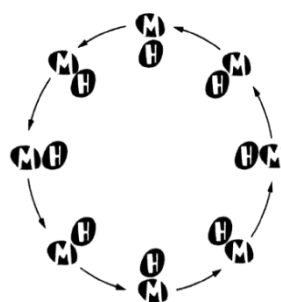
Comandos: “Damas a frente” e “Continua...”

Movimentos: ainda no *passeio lado a lado*, fazem a troca de par. A mulher avança para o par seguinte (6x – até retornar ao seu par)

Figura 205: Passeio Lado a Lado com Troca de Pares



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

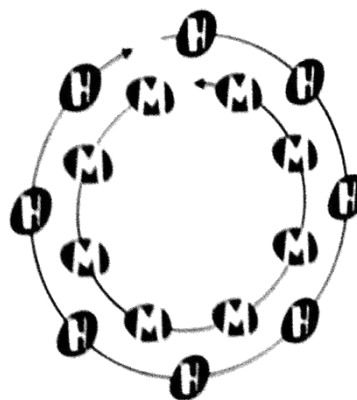


QUINTO e SEXTO MOVIMENTOS

Comandos: “Damas ao Centro e Homens Fora”; “Elas à direita; eles à esquerda”

Movimentos: Mais uma vez deslocam-se em roda para a direita (quinto movimento). Em seguida, fazem uma *roda dupla* (sexto movimento). Com os homens e as mulheres em rodas separadas, de mãos dadas, virados para o centro, sendo que a roda interior é composta por mulheres e a de fora por homens. Nesta posição deslocam-se para a direita (mulheres) e para a esquerda (homens). Ao comando “*au contraire*”, homens deslocam-se para a direita e as mulheres para a esquerda.

Figura 206: Roda Dupla



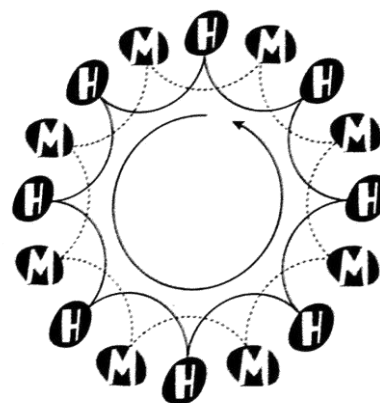
Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

SÉTIMO MOVIMENTO

Comandos: “No seu parzinho, a cruzar”

Movimentos: *cruzamento de roda dupla* – os dançadores da roda exterior (composta por homens) executam uma passagem, nunca largando as mãos, sobre a cabeça de seu par, formando duas rodas entrelaçadas – a mulher fica a direita do homem. Entrelaçados deslocam-se para a direita e ao comando “*au contraire*”, fazem o mesmo para a esquerda.

Figura 207: Cruzamento de Roda Dupla



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

OITAVO e NONO MOVIMENTOS

Comandos: “Deem às mãos para direita” | “Tudo ao Centro” e “Outra vez”

Movimentos: nova *roda simples* é realizada com deslocamento para a direita. Depois, como no início, todos vão ao centro e retornam a posição inicial.

DÉCIMO MOVIMENTO

Comandos: “Mão direita, e tudo em frente”

Movimentos: começando com a mão direita realizam a *troca de pares após rotação* – a partir da roda simples, homens e mulheres andam em sentido oposto, com alternância de mão até regressarem ao lugar – “*figura da dobradura*” (Queirós *et al* NEFUP, 2021, p. 64).

Figura 208: Troca de pares após Rotação



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

DÉCIMO PRIMEIRO E DÉCIMO SEGUNDO MOVIMENTOS

Comandos: “Rumo ao Centro” | “Palminhas ao centro para acabar”

Movimentos: Mais uma vez fazem a roda simples com deslocamento para a direita. Depois, caminhando para o centro da roda batem palmas e, ainda em palmas, retornam ao lugar até o final da música.

Figura 209: “Palminhas para Finalizar”



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021

4.1.4.2 Contradança

A contradança, segundo Helena Queiroz (2021), “dança-se a oito pares”. Entretanto, no dia em que fizemos a recolha da contradança (03 de julho de 2021), apenas seis pares a interpretaram. No formato *quadrado*, podem também ser denominadas *quadrilhas*, “porque essas sim são com formato quadrado”. Normalmente, de acordo com a vice-presidente do NEFUP, estão dispostos “quatro dançadores frente a outros quatro e mais quatro frente aos outros quatro; são o que a gente chama de *quatro cabeceiros* da dança”. Na falta destes quatro cabeceiros, o grupo de dança da NEFUP improvisou para realizar a demonstração.

Normalmente quando se dança este tipo de dança pode haver passagens entre cabeceiros, o que chamamos de *cabeceiros marcantes*, que estão em frente uns aos outros, no cabeceiro do marcador; e os cabeceiros segundos, ou os outros, que são os que estão do lado (...) Aqui não tínhamos oito pares, tínhamos seis, e portanto só fizemos marcações, o Luís só fez marcações no próprio cabeceiro ou no cabeceiro contrário. E, portanto, muitas vezes nós dançamos com o dançador do nosso cabeceiro, mas as vezes nós dançamos também com o dançador que está ao nosso lado, mas que já não pertence ao nosso cabeceiro. Essas são as que mais se denominam como contradanças, embora (...) hoje em dia, já é muito difícil perceber se estamos a falar de contradanças ou de quadrilhas (Helena Queiroz, 2021)

As marcações citadas por Helena Queiroz (2021) em sua descrição serão analisadas a seguir:

POSIÇÃO INICIAL – em roda

MOVIMENTO INICIAL

Comandos: “E tudo ao meio”

Movimentos: com os pares virados para o centro, de mão dadas, sendo que a mulher se coloca à direita do homem. De mãos dadas, o grupo formado por seis pares, desloca-se para o centro da roda e retornam à posição inicial (2x).

SEGUNDO MOVIMENTO

Comandos: “E com força, já toda a gente balança”

Movimentos: os pares fazem o balanço com os braços ao alto. As pernas se alternam em pequenos saltitos.

Figura 210: Balanceio



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio

TERCEIRO MOVIMENTO

Comandos: “Dá tudo a volta”

Movimentos: Agarrados, os pares dão a volta.

Figura 211: Meia-volta



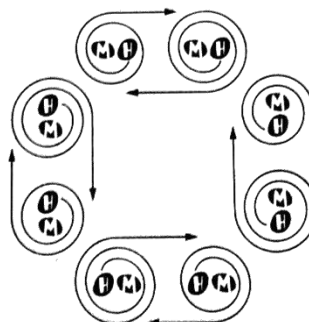
Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio

QUARTO MOVIMENTO

Comandos: “Em cabeceiros trocam o par”

Movimentos: Agarrados, trocam-se os pares nos cabeceiros dando uma volta.

Figura 212: “Em cabeceiros trocam o par”



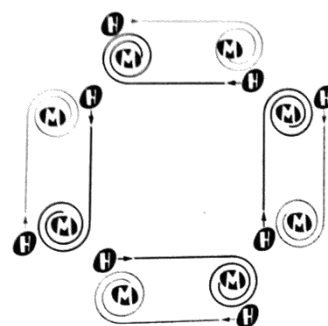
Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

QUINTO MOVIMENTO

Comandos: “Ao seu lugar e ao par dos outros”

Movimentos: Voltando ao lugar fazem nova volta.

Figura 213: Par trocado em Cabeceiros



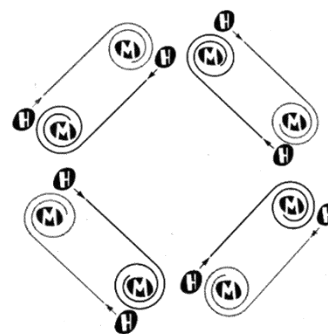
Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

SEXTO MOVIMENTO

Comandos: “E no contrário tudo foi”

Movimentos: Com o cabeceiro contrário, fazem nova volta – *par trocado nos cabeceiros contrários*.

Figura 214: par trocado nos cabeceiros contrários.



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

SÉTIMO MOVIMENTO

Comandos: “Ao par voltou”

Movimentos: retorna ao par realizando o mesmo movimento.

OITAVO MOVIMENTO

Comandos: “E vão ao Centro”

Movimentos: de mãos dadas fazem uma roda. Vão ao centro e retornam ao lugar.

NONO E DÉCIMO MOVIMENTOS

Comandos: “Em cabeceiro formam rodas”

Movimentos: Formam-se três rodas com dois pares em cada – *roda a dois*. De mãos dadas, giram para a direita, e ao comando “às avessas rodou”, fazem o mesmo para o outro lado.

Figura 215: Roda a dois



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

DÉCIMO PRIMEIRO MOVIMENTO

Comandos: “Direita; esquerda na mesma roda”

Movimentos: Neste momento executam o *movimento de “oito”* que é realizado pelas mulheres, à volta dos homens com quem estavam a dançar.

O movimento inicia-se com uma meia volta entre as mulheres, saindo depois cada uma em sentidos opostos, na direção do homem que não corresponde ao seu par na *roda a dois*. As mulheres rodeiam os homens, começando pelo lado esquerdo destes e realizando, por vezes, nas costas desses homens, um pirueta, antes de voltarem a passar uma pela outra no centro da roda e regressarem aos seus pares, para serem com eles “meia volta” e terminarem na sua posição relativa inicial, voltados para o centro. (Queirós et al NEFUP, 2021, p. 73)

Figura 216: “Direita, Esquerda na mesma roda” – movimento de “oito”



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

DÉCIMO SEGUNDO E DÉCIMO TERCEIRO MOVIMENTOS

Comandos: “Do contrário nova roda”; “arrebenta com palminhas” e “direita, esquerda”

Movimentos: formam-se novas *rodas a dois* com os *pares do cabeceiro adjacente (contrário)*. Estas rodas giram para a direita e para a esquerda. Depois, ao comando “arrebenta com palminhas”, os homens batem palma em seu lugar e as mulheres, “dando as suas mãos direitas ao centro, realizam pequenos saltos no lugar sobre o pé esquerdo, com o pé direito a marcar à frente” (Queirós *et al* NEFUP, 2021, p. 74).

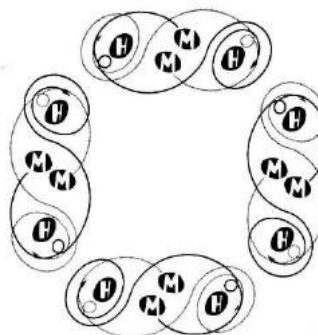
Figura 217: Arrebenta com palminhas



Fonte: Reprodução de Fotografia (gráfico)

Ao novo comando “direita, esquerda”, as mulheres executam uma saída por trás do homem que está a sua direita. Rodeando-o, cruzam-se no centro da roda e regressam ao seu par, dando com ele “meia-volta”, até todos terminarem na posição relativa inicial, voltados para o centro.

Figura 218: “Direita; Esquerda”



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

DÉCIMO QUARTO MOVIMENTO

Comandos: “e tudo ao centro” e “com força já balança”;

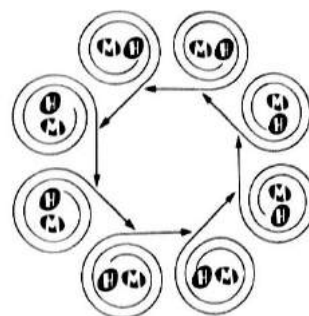
Movimentos: uma *roda simples* é formada. Todos vão ao centro e retornam ao seu lugar. Depois, ao comando “com força já balança” realizam o balanceio (um de frente para o outro, braços ao alto e pernas alternando-se em pequenos saltitos).

DÉCIMO QUINTO MOVIMENTO

Comandos: “dá tudo meia-volta” e “ao par da frente dá tudo meia volta”

Movimentos: o marcador manda “dar tudo meia volta”. Agarrados, os integrantes fazem uma meia volta. Em seguida, ao comando “ao par da frente dá tudo meia volta”, todos os homens avançam para a mulher da direita e seguintes, até regressarem ao seu par.

Figura 219: Troca de pares após rotação



Fonte: Reprodução de Fotografia – Arquivo Próprio; NEFUP, 2021 (gráfico)

DÉCIMO SEXTO MOVIMENTO

Comandos: “e tudo ao centro” e “com força já balança”

Movimentos: novamente uma *roda simples* é formada. Todos vão ao centro e retornam ao seu lugar. Depois, ao comando “com força já balança” realizam mais uma vez o balanceio (um de frente para o outro, braços ao alto e pernas alternando-se em pequenos saltitos).

DÉCIMO SÉTIMO MOVIMENTO

Comandos: “ao contrário dá tudo meia volta”

Movimentos: o movimento anterior se repete ao contrário.

DÉCIMO OITAVO MOVIMENTO

Comandos: “e tudo ao centro”

Movimentos: novamente formam uma *roda simples*. Em seguida, vão ao centro e retornam aos seus lugares.

DÉCIMO NONO MOVIMENTO

Comandos: “Em cabeceiro formam rodas” e “as avessas já virou”

Movimentos: Formam-se mais uma vez três rodas com dois pares em cada – *roda a dois*. De mãos dadas, giram para a direita, e ao comando “às avessas já virou”, fazem o mesmo para o outro lado.

VIGÉSIMO MOVIMENTO

Comandos: “Do contrário nova roda”; “arrebenta com palminhas” e “direita, esquerda”
“dá meia-volta”

Movimentos: formam-se novas *rodas a dois* com os *pares do cabeceiro adjacente (contrário)*. Estas rodas giram para a direita e para a esquerda. Depois, ao comando “arrebenta com palminhas”, os homens batem palma em seu lugar e as mulheres, “dando as suas mãos direitas ao centro, realizam pequenos saltos no lugar sobre o pé esquerdo, com o pé direito a marcar à frente” (Queirós *et al* – NEFUP, 2021, p. 74). Ao novo comando “direita, esquerda”, as mulheres executam uma saída por trás do homem que está a sua direita. Rodeando-o, cruzam-se no centro da roda e regressam ao seu par, dando com ele “meia-volta”, até todos terminarem na posição relativa inicial, voltados para o centro.

VIGÉSIMO PRIMEIRO MOVIMENTO

Comandos: “e tudo ao centro”; “balança tudo” e “dá tudo a volta”

Movimentos: novamente uma *roda simples* é formada. Todos vão ao centro e retornam ao seu lugar. Depois, ao comando “balança tudo” realizam mais uma vez o *balanceio*. O movimento termina com os integrantes agarrados em meia-volta ao comando “dá tudo a volta”.

VIGÉSIMO SEGUNDO MOVIMENTO

Comando: “Em cabeceiro trocam pares” e “aos pares voltou”

Movimentos: Trocam os pares e depois retornam.

VIGÉSIMO TERCEIRO MOVIMENTO

Comando: “Em cabeceiro formam rodas”; “às avessas já virou”; “direita, esquerda” e “dá meia-volta”

Movimentos: Formam-se mais uma vez três rodas com dois pares em cada – *roda a dois*. De mãos dadas, giram para a direita, e ao comando “às avessas já virou”, fazem o mesmo para o outro lado. Ao comando “direita, esquerda”, as mulheres executam uma saída por trás do homem que está a sua direita. Rodeando-o, cruzam-se no centro da roda e regressam ao seu par, dando com ele “meia-volta”, até todos terminarem na posição relativa inicial, voltados para o centro.

VIGÉSIMO QUARTO MOVIMENTO

Comando: “de volta ao centro” e “palminha pra acabar”

Movimentos: uma nova roda simples é formada. Deslocando-se para o centro e retornando a posição inicial, batem palmas até a música acabar.

Figura 220: “Palminhas para acabar”



Fonte: Reprodução de Fotografia (gráfico)

4.1.5 Quadrilhas e Contranças – Partituras

Motivados a desvendar se haveria um número significativo de composições para *quadrilhas e contranças* entre o século XIX e meados do século XX, realizamos uma pesquisa bibliográfica e documental sobre o tema. Nosso objetivo era investigar se as melodias interpretadas nos bailes senhoriais e de Corte eram de origem estrangeira ou se havia algum tipo de apropriação cultural destas composições no território português.

A pesquisa bibliográfica trouxe à tona a tese de doutoramento de Maria João Durães Alburquerque (2014) intitulada *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*, desenvolvida na Universidad Complutense de Madrid, sob a orientação de Rui Vieira Nery. Em seu estudo, a autora analisou edições musicais portuguesas encontradas entre 1834 e 1900, fornecendo-nos um parecer quantitativo e qualitativo sobre o conjunto de edições que se convencionou designar *Danças Cosmopolitas*, no qual as *Contradanças e as Quadrilhas* se enquadram.

A pesquisa documental foi realizada na Biblioteca Nacional de Portugal. A busca pelas palavras-chave “contradanças”, “quadrilhas” e “partituras”, forneceu-nos como resultado algumas partituras antigas, dentre as quais destacamos obras de autores portugueses.

As principais conclusões do estudo desenvolvido por Albuquerque (2014) e as partituras encontradas na Biblioteca Nacional de Portugal estão descritas na seção “Edições Portuguesas”.

Na seção seguinte, “NEFUP – algumas melodias recolhidas no universo popular”, descrevemos o resultado da pesquisa de campo e bibliográfica realizada no Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto, referente às melodias recolhidas nos ranchos e grupos folclóricos.

4.1.5.1 Edições Portuguesas

Com o objetivo de “contribuir para um melhor conhecimento da atividade editorial de música em Portugal” (Albuquerque, 2015, p. 2) no período entre 1834 até o final do século XIX, a investigadora Maria João Durães Albuquerque realizou, durante o seu doutoramento na Faculdade de Ciências da Informação da *Universidad Complutense de Madrid* - Departamento de *Biblioteconomía y Documentación* (2014), um exaustivo levantamento de fontes primárias em bibliotecas portuguesas e estrangeiras referente ao repertório musical e seus editores, analisando-os através de uma metodologia quantitativa e qualitativa. Desta recolha foi produzido um documento designado *Catálogo das Edições de Música Portuguesas (1834-1900)*, contendo 3887 registos⁵⁷. Este arquivo foi utilizado nesta investigação como fonte para o estudo sobre autores de partituras *para quadrilhas e contradança portuguesas*.

⁵⁷ Foram recolhidas e identificadas pela autora 3889 espécies documentais existentes em bibliotecas ou cuja referência foi encontrada em anúncios ou catálogos da época, as quais foram descritas numa base de dados bibliográfica (Albuquerque, 2015)

Os períodos cronológicos que nortearam o estudo de Albuquerque (2014) fundamentaram-se em quatro períodos cronológicos: *entre 1834 e 1850* (estabelecimento do Liberalismo após a guerra civil – instabilidade política); *entre 1851 e 1870* (Regeneração); *entre 1871 e 1890* (contestação do regime monárquico); e *entre 1891-1900* (período de crise política, económica e social). Nestes quatro momentos, a autora distribuiu e analisou o material recolhido, identificando os géneros musicais em três categorias: *Música Profana* (Teatro Musical, Música de Salão - vocal e instrumental; e Música de Concerto); *Música Sacra*; e *Pedagogia Musical*.

Da análise por géneros importa salientar o predomínio da *Música Profana* ao nível da produção editorial em Portugal em todos os períodos históricos atrás definidos e dentro deste género há a destacar a importância que a *Música Instrumental de Salão* assumiu, reflexo de uma tendência editorial que visou atingir os circuitos domésticos amadores e não músicos profissionais. Este subgénero distancia-se dos outros a partir de 1871, apresentando um destaque evidente nos dois últimos períodos estudados. A *música de dança* é aquela que predomina no âmbito da música de salão instrumental, destacando-se a Valsa e a Polca. Na primeira metade do século assume alguma importância o que se convencionou designar por *danças cosmopolitas* que inclui a Contradança, a Quadrilha, a Escocesa, o Galope e a Gavotte e, já no último terço do século, as danças regionais ganham maior expressão destacando-se a Mazurca, o Pasodoble e o Tango. A restante música Instrumental de Salão publicada é menos significativa e engloba as *Formas Livres* geralmente inspiradas em temas operáticos, sendo algumas de carácter virtuosístico, e as *Formas Fixas* herdadas dos períodos Barroco e Clássico, que englobam, por exemplo, a Abertura, o Minuete, o Rondó, o Scherzo, a Sinfonia, a Sonata, a Sonatina ou a Suite, mas que em Portugal tiveram pouca divulgação, uma vez que os editores portugueses não revelaram interesse na publicação de obras históricas. (Albuquerque, 2015, p. 5)⁵⁸

Sendo o objeto de estudo desta investigação, o repertório para *Quadrilhas e Contradanças* de origem portuguesa, interessa-nos analisar, no domínio da *Música Profana*, a *Música Instrumental de Salão*, no que tange a *música de dança*, nomeadamente a categoria *danças cosmopolitas* que engloba, além da *Escocesa*, do *Galope* e da *Gavotte*, a *Contradança* e a *Quadrilha*.

Este conjunto assume uma maior importância na primeira metade do século XIX (...) as contradanças destacaram-se no primeiro período do Liberalismo, provavelmente ainda, como reflexo do gosto pelas danças francesas, trazidas pelas tropas napoleónicas durante a guerra peninsular. Grande parte destas edições tomaram o título de Contradanças francesas, mesmo quando se trata de conteúdo temático de óperas italianas, como as *Contradanças francezas para piano-forte extrahidas da opera Torcato Tasso*. Tratava-se de um conjunto de cinco danças curtas, geralmente intituladas *Pantalon*, *L' Étè*, *Trenis (ou Pastourelle)* e *Polonaise*, sendo na sua maioria peças de execução fácil, justificando assim a sua expansão pelo consumo amador (Albuquerque, 2014, p. 134-135)

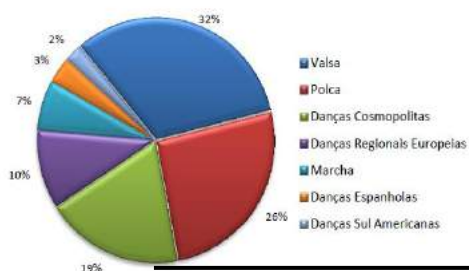
⁵⁸ Grifos nossos.

Mais tarde, a *Contradança* deu origem à *Quadrilha*, mantendo porém, “a mesma estrutura em compasso binário e a mesma inspiração em temas populares ou operáticos” (Albuquerque, 2014, p. 135). Segundo a autora, foram encontradas muitas partituras de *quadrilhas* sobre temas de óperas, a exemplo de “*Offenbach: Quadrille pour piano sur Belle Hélène, Barbe Bleue, Les bavards, Grande Duchesse, et Orphée aux Enfers (1874)*”. Nestes arranjos, as árias mais populares das óperas interpretadas nos teatros serviam de tema para as *quadrilhas*.

Tal como a *Contradança*, a *Quadrilha* apresentou um maior destaque no segundo quartel do século XIX, começando a perder importância a partir da Regeneração. No último terço de oitocentos as edições destes dois géneros são pouco significativas e o seu conteúdo temático passou a estar mais associado à Revista ou a temas marciais destinados a bandas como a *Quadrilha indiana: Cantos hindus por Zacharias da Rosario Mestre da Musica do Batalhão da Infanteria da India Nova Goa (1898)* (Albuquerque, 2014, p. 135)

A pesquisa realizada com base no *Catálogo das Edições de Música Portuguesa (1834-1900)*, de modo a identificar dentro das *Danças Cosmopolitas*, quantas partituras eram destinadas às *Quadrilhas e Contranças*, e destas, quantas eram de autoria de compositores portugueses, revelou que dos mais de 3000 registos catalogados, 158 eram partituras para *quadrilhas e contradanças*. Tendo em conta que no âmbito da *Música de Dança*, a *Música Cosmopolita* corresponde a 19% do total (cerca de 739 peças), podemos aferir que deste total, as *Quadrilhas e Contranças* equivalem a 21%, como podemos ver nos gráficos a seguir:

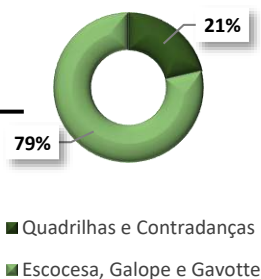
Gráfico 05: Totalidade das edições de Música de Dança publicada entre 1834-1900



Fonte: Albuquerque, 2014, p. 134

Gráfico 06: Danças Cosmopolitas – Totalidade de partituras para Quadrilhas e Contranças

Danças Cosmopolitas



Fonte: Produção Própria

Ao analisar a autoria das 158 obras identificadas para *Quadrilha e Contradança*, encontramos **vinte e cinco autores portugueses**, dentre eles, Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862), Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860), Emilio Lami (1834-1911) e Domingos Ciríaco Cardoso (1846-1900). De Francisco A. N. dos Santos Pinto contabilizamos (sem contar a duplicata de exemplares), oito peças; e de Joaquim Casimiro Júnior, encontramos cinco peças.

Segundo Albuquerque (2014), havia uma predileção dos editores nacionais pela divulgação dos compositores portugueses, “o que significa, muito provavelmente, que este era o gosto do público amador e que assim garantiam um maior número de vendas” (p. 183-184). Dentre os mais editados, a autora destaca: ***Emílio Lami (1834-1911)***, Joaquim de Almeida (?-1874), ***Carlos Augusto Alves Braga (1842-1888)***, ***Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)*** – *com predominância da música de salão para piano, designadamente várias quadrilhas, fantasias e valsas, bem como arranjos de óperas em voga*, António Maria Soler (1840-19_), os irmãos Napoleão, Artur (1843-1925)⁵⁹, Aníbal (1845-1880) e Alfredo (1852-1917), Henrique Müller (1856-19_), e Carlos Augusto Pereira Bramão (1875-1934).

Os compositores portugueses de projeção internacional apresentam um menor número de edições, destacando-se de entre estes apenas Alfredo Keil (1850-1907) e Viana da Mota (1868-1948). As edições de obras de Augusto Machado (1845-1924), Alexandre Rey Colaço (1854-1928), Francisco Lacerda (1869-1934) e Óscar da Silva (1870-1948) são pouco representativas no conjunto editorial dos autores portugueses (Albuquerque, 2014, p. 188)

A pesquisa documental realizada na Biblioteca Nacional de Portugal revelou um pequeno número de partituras para *quadrilhas e contradanças* – totalizando dezassete peças, incluindo o método desenvolvido para *aprender a dançar as contradanças* de Pantezze (1761). Uma das obras encontradas foi a 2ª *Quadrilha de Contradanças para Piano-Forte* (Lisboa: J.C. Lence, 184-), de autoria de *Francisco António Norberto dos Santos Pinto* (1815-1860). Esta obra foi referida na listagem das partituras do C.N. (Edições Portuguesas), de Maria João Albuquerque.

Importante figura no panorama musical português do séc. XIX, *Francisco António Norberto dos Santos Pinto* era dotado de uma linguagem composicional profundamente marcada pela estética italiana, amplamente difundida e replicada em Portugal na ocasião,

⁵⁹ Artur Napoleão fundou em 1868, uma casa editora de música, no Rio de Janeiro, divulgando largamente a música brasileira (Medeiros, 2010 citado por Albuquerque 2014, p. 187).

(Meloteca, 2017)⁶⁰. Dentre outras composições, a obra de Francisco Pinto abrange desde ópera até música sacra; música sinfônica e músicas para piano (valsas) – representativa do estilo de salão oitocentista.

Em 2ª *Quadrilha de Contradanças para Piano-Forte* (Lisboa: J.C. Lence, 184-) é possível observar as cinco figuras da contradança: *Pantolon* (figura 01); *Été* (figura 02); *Poule* (figura 03); *Pastourelle* (figura 04) e o *Final* (figura 05), identificado por *Campainha e Valtz*.

Figura 221: 2ª quadrilha de contradanças para piano-forte de Francisco Pinto.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

⁶⁰ MELOTECA (2017) FRANCISCO SANTOS PINTO – Composição. Disponível em <https://www.meloteca.com/portfolio-item/francisco-santos-pinto/> (consultado em 16 de janeiro de 2023)

Outra obra que também faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal e que também foi referida na listagem das partituras do C.N. (Edições Portuguesas), de Maria João Albuquerque, é a *Quadrilha IL Saltimbanco para piano*, de António Arroio (1856-1934), com edição Porto: H. Harreto, [ca 187-].

Nascido no Porto (Portugal, 1856), António Arroio era de uma família de artistas – filho do compositor José Francisco Arroio (1818-1886) e Rita Xavier de Rosola Arroio.

A Universidade do Porto Digital / Gestão de Documentação e Informação (2016)⁶¹ indicou a sua sólida formação musical (piano e canto) e sua participação no movimento artístico portuense promovido por seu pai em parceria com o pedagogo e musicólogo, Bernardo Moreira de Sá (1853-1924).

Engenheiro por formação (Academia Politécnica do Porto, 1878) trabalhou na construção dos Caminhos-de-Ferro (Beira Baixa, Beira Alta, Sul e Sudoeste) e foi responsável pelos serviços de inspeção e receção de material comprado no estrangeiro no Ministério das Obras Públicas (1881-1890).

Em Bruxelas, onde residiu entre 1886 e 1890, conviveu com intelectuais e artistas, entre eles o historiador de arte Fierens Gevaert (1870-1926) e o violinista e compositor Eugène-Auguste Ysaÿe (1858-1931).

Arroio foi autor de vasta bibliografia, escrevendo sobre literatura, arte e música, e colaborou em diversas publicações periódicas: *Brasil-Portugal* (1899-1914), *Serões* (1901-1911), *Revista do Conservatório Real de Lisboa* (1902), *Atlântida* (1915-1920), *Pela Grei* (1918-1919).

A obra de sua autoria – *Quadrilha IL Saltimbanco para Piano* está organizada em cinco sessões, fazendo clara relação com as cinco figuras da contradança.

António Arroio morreu em Lisboa a 25 de março de 1934.

É o patrono da Escola Artística António Arroio, em Lisboa.

⁶¹ Universidade do Porto Digital / Gestão de Documentação e Informação (2016) Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. Disponível em https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%20c3%b3nio%20arroio (Consultado em 17 de fevereiro de 2023)

Figura 222: Quadrilha IL Saltimbanco – António Arroio

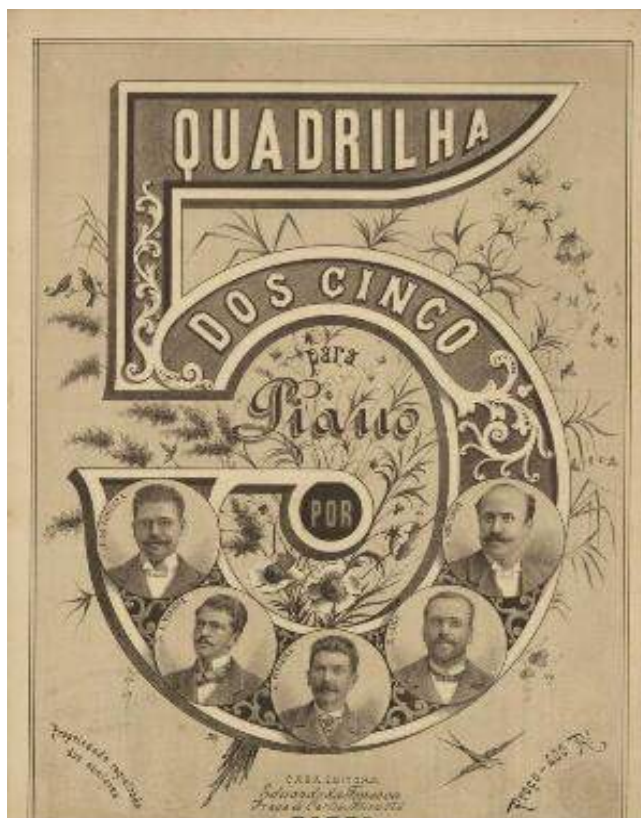


Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

A terceira peça musical resgatada na Biblioteca Nacional de Portugal, que apresentámos como exemplo, refere-se à *Quadrilha dos cinco: para piano*, escrita por Eduardo da Fonseca (1863-1938) em coautoria com Xisto José Lopes (1863-dps1916), António Rodrigues Viana (1868-1951), Artur Ferreira (1858-1926) e Júlio Moutinho (1860-1921). A obra foi editada pela Casa Editora de Músicas com sede no Porto [190-], fundada por Eduardo da Fonseca que, além de editor musical e compositor, era professor de música e importante figura no panorama musical daquele período.

Fonseca foi sócio correspondente da *Société des Auteurs et Compositeurs de Musique* (Paris) e do Centro Musical Paraense (Brasil). Foi ainda, membro da Comissão Portuense de Música Sacra, do consócio do Orfeão Lusitano e do Grupo de Santa Cecília.

Figura 223: à Quadrilha dos cinco: para piano – E. da Fonseca, A. Vianna, A. Ferreira, X. Lopes, J. Moutinho



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

Podemos concluir deste breve estudo, que existiu em Portugal uma apropriação do género musical para *quadrilhas e contradanças*, impulsionando autores nacionais a criarem suas obras. Alguns destes compositores, embora não tenham alcançado projeção internacional, conseguiram assegurar um lugar proeminente na edição portuguesa.

O número significativo de *músicas para dança*, e em especial as *danças cosmopolitas*, onde as *quadrilhas e contradanças* incluem-se, revelam o quanto a prática dos bailes – seja de Corte ou rurais – agradavam o público naquele momento histórico. A alta demanda pelas peças destinadas às danças nos fornece uma ideia do contexto social da época e, ao mesmo tempo, permite que compreendamos os motivos que levaram a natural disseminação das *quadrilhas e contradanças*, tornando-as populares por gerações e além-mar.

4.1.5.2 NEFUP – algumas melodias recolhidas no universo popular

Cláudia Monteiro, Diretora Artística da Tocata e dos Cantares no NEFUP, e responsável pelas pesquisas nestas áreas, contou, em entrevista concedida a 03 de julho de 2021, que habitualmente as contradanças não são cantadas para não gerar conflito com a voz do *marcador*, “embora haja grupos em que o próprio marcador marca e canta”. A investigadora salientou ainda, que “algumas músicas que servem para as contradanças (...) já existiam em outras regiões e foram adaptadas para serem dançadas como contradança porque as misturas acontecem, as pessoas apropriam-se e passam a usá-las”. Segundo Cláudia Monteiro (2021), no repertório do NEFUP, há um acervo abrangente que inclui *quadrilhas e contradanças*, mas também *músicas e cantares* de todas as regiões de Portugal.

Aqui no NEFUP temos um repertório muito extenso porque nós temos muitos anos de recolhas, e temos uma coisa que eu acho que é diferente da maior parte dos grupos que eu conheço, e que nós conhecemos, é que nós tocamos e cantamos coisas de todas as regiões de Portugal. Não nos centramos unicamente na região do Porto, que é muito rica em cantares e danças. Tocamos de todas as regiões e inclusivamente das ilhas, das regiões autónomas, dos Açores e da Madeira (Cláudia Monteiro, 2021)

Na obra “Contradanças e Quadrilhas Durienses” (NEFUP, 2021) foram disponibilizadas algumas partituras, “relativas a melodias de contradanças e quadrilhas recolhidas durante o projeto⁶² ou registadas por José Alberto Sardinha e transcritas por Daniela Leite Castro” (NEFUP, 2021, p. 129). A seguir, apresentamos duas destas partituras, sendo a primeira referente a uma *Quadrilha* e a segunda, relativo a uma *Contradança*.

QUADRILHA

Figura 224: Quadrilha

The image shows a musical score for a Quadrilha. It is marked 'Allegro' with a tempo of 120-140 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the main melody. The second and third staves contain first and second endings, with the second ending of the third staff marked 'D.C.' (Da Capo).

Fonte: NEFUP. 2021. p. 146

⁶² Projeto: “As contradanças e quadrilhas enquanto património cultural imaterial da região duriense”, desenvolvido pelo NEFUP de 2019 a 2020.

Esta melodia, segundo NEFUP (2021), foi recolhida nos grupos: *Rancho Folclórico de Quintã, Soalhães (Marco de Canaveses)*; *Rancho Folclórico da Casa do Povo de Santa Cruz de Alvarenga (Arouca)*; *Rancho Folclórico de Santa Maria de Maureles (Marco de Canaveses)*; *Grupo Folclórico de Pias (Cinfães)*; *Grupo Folclórico de Cantas e Cramóis de Pias (Cinfães)* e *Rancho Tradicional de Cinfães (Cinfães)*.

CONTRADANÇA

Esta melodia, de acordo com NEFUP (2021), foi recolhida no Rancho Folclórico de Santa Quitéria de Meridãos de Tendais (Cinfães)

Figura 225: Contradança



Fonte: NEFUP. 2021, p. 131

A Tocata do NEFUP é constituída por cavaquinhos, violas, violino, guitarras, acordeão, concertina e flautas (doce e transversa). Dentre os instrumentos de percussão, estão o bumbo, as pinhas, o triângulo (ferrinhos) e a castanhola com cabo.

Figura 226: A Tocata do NEFUP



Fonte: Arquivo Próprio



Embarque do Príncipe Regente D. João VI no Brasil Giuseppe Gianni (1830)
(Fonte: Biblioteca Nacional Digital do Brasil)

4.2 Quadrilhas e Contradanças Brasileiras

4.2.1 A Corte Portuguesa – da Europa para o Brasil

4.2.1.1 Contexto Histórico

Em 1906 foi declarado por Napoleão Bonaparte, o *Bloqueio Continental*, proibindo que qualquer país europeu mantivesse contato comercial com a Inglaterra. Por causa da aliança mantida com o reino britânico, Portugal recusou-se a aderir ao cerco. Diante desta recusa, Napoleão ameaçou invadir o território português para impor sua ordem.

A primeira intervenção militar em Portugal ocorreu entre 1807 e 1808, em uma ação conjunta de França e Espanha, comandada pelo general Junot⁶³. Para garantir a segurança da família Real, o rei D João decidiu transferir toda a corte para o Brasil, na época a maior colônia do império luso. A família Real chegou em território brasileiro no dia 22 de janeiro de 1808, desembarcando em Salvador (Bahia). Depois, viajou para o Rio de Janeiro, chegando na cidade em 08 de março de 1808.

O grande destaque para Dom João na história luso-brasileira reside no fato de ter sido o agente fundamental de uma audaciosa manobra política, que enfrentou a hegemonia napoleônica e resguardou a coroa portuguesa das humilhações sofridas por outras monarquias europeias. Também garantiu a integridade do território ultramarino português, mantendo-se na plenitude de seus direitos, com a transmigração da Corte. Instalando no Brasil a primeira monarquia do Novo Mundo, livrou a colônia dos antigos grilhões que a sufocavam, propiciando uma série de transformações políticas e econômicas, que culminaram com sua elevação a Reino Unido. O mesmo episódio, porém, serve aos críticos para qualificá-lo como timorato, apoiando-se na sua resistência para tomar uma decisão quanto à transferência da Corte. Outro grupo de seus críticos considera-o covarde por ter abandonado Portugal. Não se pode deixar, porém, de dar destaque à complexidade de sua importante decisão, geralmente, não considerada pelos que classificam o rei de covarde (Martins, 2010, p. 25).

A instalação da família Real Portuguesa e sua Corte no Rio de Janeiro gerou uma série de transformações na cidade, seja no domínio geográfico, social, político ou cultural.

No âmbito político e social, surgem “novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios dessa classe, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer”. (Abreu, 1993, p. 35 *citado por*

⁶³ A segunda invasão ocorreu em 1809, comanda pelo marechal francês Soult. Em 1810 aconteceu a terceira invasão, comandada pelo General Massena.

Miceli, 2011 p.8). Toda a burocracia estatal e suas instituições, a exemplo do *Banco do Brasil (1808)*, do *Jardim Botânico (1808)*, da *Imprensa Régia (1808)* e da *Guarda Real da Polícia (1809)* são instaladas de modo a adequar a cidade para os padrões reais.

Em termos geográficos, as transformações urbanas acabaram por modificar a estrutura da cidade entre classes sociais. A classe mais abastada passou a ocupar a periferia imediata a região central da cidade (Glória, Catete, Botafogo, Rio Comprido, Engenho Velho e São Cristóvão) e as classes mais pobres, foram deslocadas para outras freguesias urbanas, “permitindo o crescimento dos subúrbios e estimulando a ocupação da Cidade Nova” (Miceli, 2011 p.8). O príncipe regente D. João e sua família passou a ocupar a *Quinta da Boa Vista* (em São Cristóvão), reservando o *Paço Real* para ocasiões festivas, despachos reais e receções oficiais.

É possível perceber alguns aspectos bastante marcantes acerca da fisionomia urbana e do cotidiano desta época, especialmente relacionados a uma maior movimentação nas ruas, em função de um crescimento considerável tanto da cidade como de sua população, permitindo o surgimento de novas sociabilidades, das quais se destacam as grandes cerimônias públicas, a difusão das artes plásticas, bailes, entre outras (Miceli, 2011 p.9).

Figura 227: Vista do Largo do Palácio no dia da aclamação de D. João VI



Fonte: Jean-Baptiste Debret (1768–1848) - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

O setor cultural foi sem dúvida, uma das instâncias mais impactadas pela presença da família Real. Em 1810, foi estabelecida a *Biblioteca Real* no Rio de Janeiro, com acervo de livros de religião, história, filosofia, belas-artes e ciências naturais, além de atlas, cartas

geográficas, estampas, gravuras, medalhas e moedas (Camargo, 2011)⁶⁴, dando origem, posteriormente, à Biblioteca Nacional. Em 1813, onde hoje em dia encontra-se o Teatro João Caetano, foi fundado o *Real Theatro de São João*, local de entretenimento dos integrantes da Corte.

O estímulo à produção musical no período joanino permitiu a circularidade de experiências culturais e sua apropriação entre as distintas classes sociais.

4.2.1.2 As Quadrilhas e Contradanças nos bailes de Corte no Rio de Janeiro

Na primeira metade do século XIX, segundo Zamith (2007), diferentes modalidades de contradanças eram praticadas nos bailes da cidade do Rio de Janeiro, coexistindo melodias e coreografias distintas.

No “*Programa e Instruções relativas ao Baile e Serenata, que em applauso de Sua Magestade a Imperatriz offerecem a Corte e creados de sua Magestade o Imperador*”, vê-se a variedade de contradanças programadas para a festa em homenagem à Imperatriz Amélia de Leuchtenberg, na noite de 20 de janeiro de 1830, no Paço do Senado. O texto, impresso no Rio de Janeiro, na Tipografia Imperial e Nacional em 1829, descreve todo o cerimonial e protocolo da festa, informa que bandas de música dos batalhões tocarão alternadamente nos lugares e vizinhanças do Senado e apresenta a programação do concerto e do baile (...) Entre as danças programadas aparecem a valsa e as contradanças francesas, inglesas e a espanhola. (Zamith, 2007 p. 119)

Figura 228: Imperatriz Amélia de Leuchtenberg: segunda esposa do Imperador D. Pedro I e Imperatriz Consorte do Brasil de 1829 até 1831



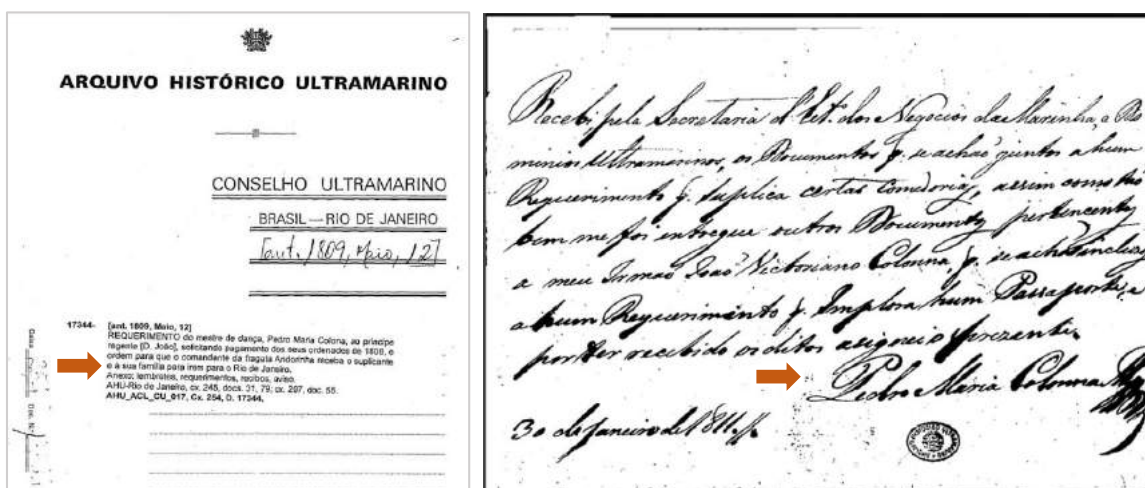
Fonte: Joseph Karl Stieler, 1829. (Wikipedia)

⁶⁴ Camargo, A. R. (2011) Biblioteca Real. Disponível em < <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/139-biblioteca-real> : (Consultado em 22 de janeiro de 2023)

Antes disso porém, alguns registos mostram a preservação dos costumes artístico-culturais na gestão joanina. Um levantamento documental realizado por Zamoner (2016)⁶⁵, Pedro Maria Colonna (175?-181?) – mestre de dança do príncipe Regente em 1775 e coreógrafo da Corte a partir de 1780 – solicitou ao príncipe regente D. João, em 1809, o pagamento de seus honorários e sua transferência para o Rio de Janeiro, na fragata Andorinha. Em 1810, uma nova solicitação é encontrada, desta vez ao governador do reino D. Miguel Pereira Forjaz Coutinho, a bordo da Fragata Carlota.

O que se sabe é que a Fragata Princesa Carlota chegou ao Rio de Janeiro em junho de 1811 trazendo, sim, pessoas como um funcionário da Real Biblioteca e o notável compositor Marcos Portugal, após ser convocado individualmente por Dom João VI, em 7 de janeiro de 1811. O compositor trouxe nesta viagem sua esposa, uma cunhada e o destaque de seus últimos trabalhos na Europa, a brilhante cantora Marianna Scaramelli. A eminente protagonista, que desde muito jovem se destacou em diversos teatros europeus, chegou ao Brasil acompanhada de seu esposo, Luiz Lacombe, Professor de Dança. Mesmo que ainda não seja possível saber em que data Colonna aportou no nosso país, seu nome foi constatado no jornal brasileiro “O Patriota”, de dezembro do ano de 1813, em uma lista de “*Subscritores á segunda Assignatura de Patriota*”. Segundo o autor Cleofe Person de Mattos, em um livro biográfico de 1996, Colonna de fato estava no Brasil em 1813 e atuando como mestre de dança do Real Serviço (Zamoner, 2016, p.5)⁶⁶

Figura 229: Pedro Maria Colonna – Conselho Ultramarino (1809) e Assinatura de Colonna (1810)



Fonte: Zamoner, 2016

⁶⁵ Zamoner (2016). *Mestre de dança Pedro Maria Colonna pede ao governador do reino para vir ao Brasil em 1809*, Disponível em < <http://danca-de-salao-maristela-zamoner.blogspot.com/2016/08/mestre-de-danca-pedro-maria-colonna-pede.html> > (consultado em 23 de janeiro de 2023)

⁶⁶ Zamoner (2016) *Pedro Maria Colonna, as súplicas do mestre de dança da família real*. Jornal Falando de Dança, edição 108. Disponível em https://issuu.com/dancenews/docs/ed_108_completa_para_leitura (consultado em 23 de janeiro de 2023)

Indicado em algumas bibliografias como o primeiro professor e compositor da gestão joanina a despontar no cais carioca (Teixeira, 2020), Luis Lacomba (ou Lacombe) deu início à transmissão da dança no Rio de Janeiro, a partir de 1811, ensinando o ofício para as damas da sociedade fluminense.

Suas aulas se destinam a qualificar as moças de boa família para viverem em sociedade, ensinando-as a adquirirem gestos refinados, postura elegante, mas sem a intenção de profissionalizá-las. Não se restringindo somente às damas da sociedade fluminense, essas aulas tinham por função adequar o corpo cortesão a uma boa apresentação na sociedade. Para tanto, os gestos do cotidiano eram regrados: andar, cumprimentar, falar e sentar tornam-se coreografados, fazendo parte das práticas corporais e dos códigos de conduta definidos com base no ensino dos passos de cada dança que seria executada. O vocabulário de quem frequenta as aulas é enunciado com uma gama considerável de termos franceses específicos que constituem o repertório dos léxicos do balé, muitos desses gestados nos salões nobres a partir do século XV (Teixeira, 2020, p. 31-32)

Figura 230: Gazeta do Rio de Janeiro – AVISOS – Luiz Lacomba



AVISOS
Luiz Lacomba, Professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta Cidade, que elle se propõe ensinar todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do *Ovidor*, n. 82., 3.º andar.

Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta_rj_1811/gazeta_rj_1811.htm

Em entrevista concedida em 07 de fevereiro de 2024, Denise Zenícola refletiu sobre o papel de Lacomba na aristocracia brasileira de 1811.

Acabou de chegar uma corte da Europa, e algumas pessoas aqui, de família rica de café, algodão, cana-de-açúcar, etc. tinham dinheiro mas não tinham educação refinada. Então traz esses professores para ensinar esse refinamento e a dança é o código (...) A maioria das danças, vivas ou que já mudaram para outras danças, vem da cultura popular (...) Quando são levadas para dentro da Corte (...) é feito um tratamento, um refinamento dessa movimentação para uma coisa fina e educada (...) e quanto mais refinado você for, mais complexo for a movimentação, mais refinado você é como Duque, Barão, Rei, seja a denominação ou título de nobreza que você tenha. E rapidamente se cria muitas formas gestuais elegantes, refinadas, simbólicas, para mostrar o quanto essa pessoa é educada (...) Essa relação de elegância, fineza, bons modos, gestual: estudo do gesto (Denise Zenícola, 2024)

Em 1816, Luis Lacomba assumiu o cargo de “compositor de danças” do Real Theatro de São João, sendo parte de suas atribuições, “compôr todos os bailes, cômicos, sérios e de meio caráter, que lhes forem determinados ensaiá-los, metê-los em cena, distribuir gêneros e qualidade de dançados, que devem entrar no entrecho das danças, e seus finais” (Sucena, 1989, p. 34 *citado por* Teixeira, 2020, p.33). Além disso, era também responsável pela criação das danças apresentadas nas festividades organizadas pela corte. Lacomba recebeu o título de Mestre de Danças da Corte Real em 1825.

Antônio Perna, em entrevista concedida em 05 de dezembro de 2023, observou que depois de Luis Lacomba outros membros da família foram trazidos para ensinar danças e bons modos para a aristocracia brasileira.

O Luis Lacombe chegou aqui para ensinar as danças e as etiquetas dos salões, da aristocracia de alguma forma. E deu tão certo, que ele importou também o irmão dele e outros familiares: o Lourenço Lacombe (ou Lacomba) também veio nesse bojo... (Antônio Perna, 2023).

Lourenço chega no Rio de Janeiro em 1819, com sua esposa e também bailarina, Julieta Lacombe, ambos contratados para atuarem no Real Teatro, provavelmente a convite do irmão. Nessa época, Lourenço é o mestre de dança da senhora Dona Maria II (1819-1853), rainha de Portugal (Teixeira, 2020, p. 34)

Após a morte de Luis Lacombe, seu irmão Lourenço Lacombe (1785-1839) assumiu, em 1831, a função de Mestre de Dança da Corte (Teixeira, 2020). Segundo Antonio Perna, Lourenço foi, inclusive, professor de D. Pedro II.

A gestão joanina (1808-1821) configurou-se como um período de popularização das danças de salão e de seu ensino, realizado nas casas dos mestres e/ou nas residências das famílias abastadas. Cabia aos professores lecionar as danças da moda e as boas maneiras exigidas para frequentar a sociedade. As coreografias apreendidas eram exibidas nos saraus, nas assembleias, nos salões e nos teatros reais. As danças interpretadas nos bailes eram também executadas nos teatros (Teixeira, 2020).

Na obra *A Dança Teatral no Brasil*, Sucena (1989) faz referência às habilidades de Lacombe no comando da Quadrilha. O trecho, citado por Teixeira (2020) diz: “O mestre Luís Lacombe tomava parte irrepreensível na ‘Quadrilha’, regulando-lhe as medidas e passadas protocolares” (Sucena, 1989, p. 34 citado por Teixeira, 2020, p. 36).

O livro de João Pinheiro Neto (2002), designado *Pedro e Domitila: amor em tempo de paixão* relata “dentro do imaginário inerente a um romance-histórico, a trajetória de D. Pedro I até o seu encontro com Domitila e se estende até a morte de ambos” (Pinheiro

Neto, 2002, p. 9). Há também neste livro, uma passagem que faz referência ao Luís Lacombe e à sua atuação como mestre de dança da Corte:

Ontem, em 1826, como agora ao raiar do novo seculo, o baile continua. Luís Lacombe, o mestre de dança da Corte, bate palmas e anuncia alto: “Quadrilha Attention” Todos a postos. A orquestra, com o maestro de batuta em punho, vai romper. “Vamos dançar esta quadrilha, senhora Marquesa. Claro, Imperador”. O historiador Alberto Rangel, na mais completa biografia de D. Pedro e da Marquesa de Santos, registra textualmente na página 237: “Para romper o baile se iniciou a contradança de cerimônia, dançada por D. Pedro ao lado da Marquesa” (Pinheiro Neto, 2002, p. 231)

Buscando notícias da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro, Zamith (2007) encontrou dois episódios onde a dança é referenciada. Ambos envolviam o oficial da marinha inglesa *sir* Graham Eden Hamond, que esteve no Brasil de 17 de julho a 3 de setembro de 1825, comandando o navio *Wellesley*. De acordo com a pesquisa de Zamith (2007), Hamond redigiu diários sobre a sua estadia durante as viagens ao Brasil, mencionando por duas vezes, “no curto período de 1825”, a dança da quadrilha,” ambas na residência do cônsul francês M. Le Comte de Gestas (Aymar Maria Jaques), no bairro da Tijuca, diplomata que tinha como hábito promover reuniões às segundas-feiras” (p. 116).

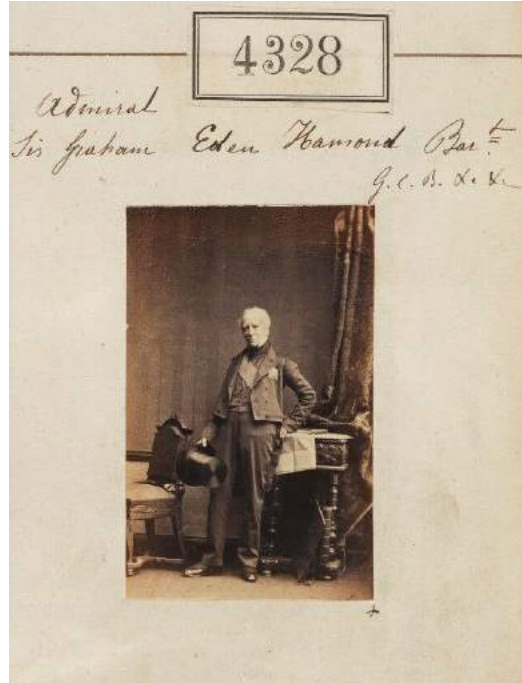
Em primeiro de agosto, Hamond vai à casa de Conde de Gestas acompanhado do almirante inglês *sir* George Eyre, lá encontrando o comodoro francês Gautier da fragata *Aréthuse*. Mesmo sendo uma reunião pequena – na maioria franceses e ingleses, com poucos brasileiros – houve dança, mas, devido à chuva que ameaçava, “não ficamos muito tempo, pois a noite não estava favorável, mas deixamos os jovens dançando uma quadrilha e galopamos para casa”. Na reunião oferecida pelo Conde em 16 de agosto, após o jantar, dirigiram-se à sala de visitas, encontrando um grupo de oficiais franceses e algumas senhoras já conhecidas de Hamond que dançavam quadrilhas e valsas. (Zamith, 2007, p. 116 e 117).

Mais tarde, precisamente em primeiro de janeiro de 1838, ainda de acordo com Zamilh (2007), Hamond escreveu em seu diário, que a chegada do Príncipe de Joinville à cidade no navio *Hercule*, acompanhado da corveta *La Favorite*, “desencadeou trocas de visitas com festas marcantes que reuniram a elite local, sendo o príncipe recebido mais de uma vez pelo imperador Pedro de Alcântara” (p. 117). A hospitalidade foi retribuída pelo Príncipe de Joinville no dia 20 de fevereiro, três dias antes de sua partida, em uma festa para 1.800 pessoas a bordo do *Hercule*.

O navio parecia mais um imenso teatro do que um barco de guerra (...). Doze candelabros sobre o convés e seis sobre a popa, cercados de uma infinidade de velas de cera, davam uma brilhante iluminação. Na frente da popa, um sofá estava colocado sobre uma plataforma, para uso da família imperial e, atrás, assentos para as damas da Corte. A orquestra ficava na parte dianteira do tombadilho, sobre uma plataforma de 1,20m de altura e as músicas, as mais lindas, foram executadas pela banda do Príncipe (...). Na chegada do Imperador, foi executado o Hino Nacional Brasileiro e o Príncipe conduziu a família imperial até o trono preparado pra ele (...). A dança começou quase

imediatamente, o Imperador dançando com a Princesa Imperial e o Príncipe com a mais jovem. Duas quadrilhas se formaram, com os personagens reais participando da primeira. Mais tarde, o Imperador e o Príncipe mudaram de quadrilhas e tiveram como par várias das damas. (Hamond, 1984 citado por Zamith, 2007, p. 117).

Figura 231: Sir Graham Eden Hamond



Fonte: National Portrait Gallery, London por Camille Silvy

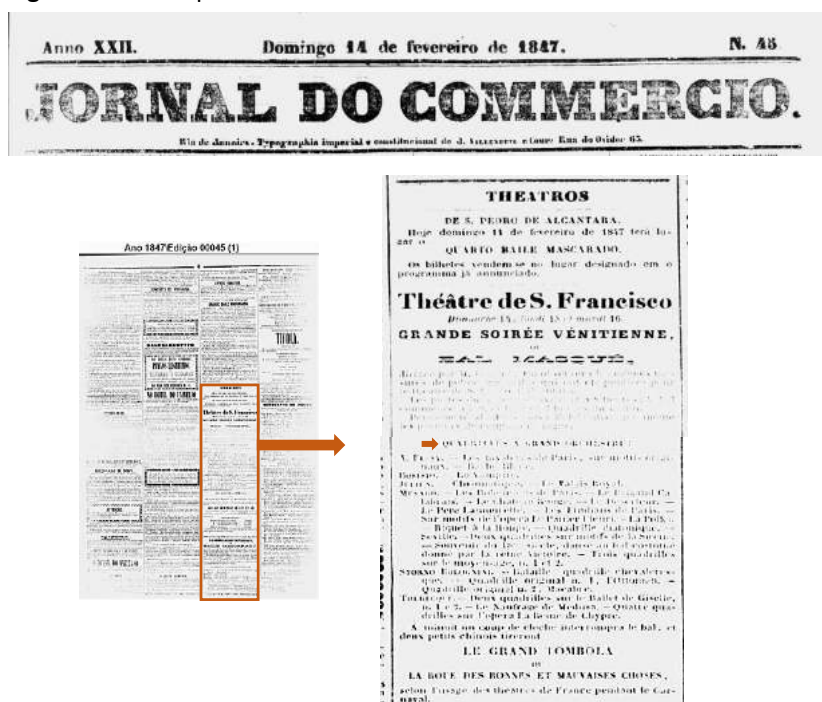
Os trechos citados – que abrangem os períodos da Gestão Joanina (1808-1821), o Primeiro Império (1822-1831) e o Período Regencial (1831-1840) – mostram os costumes particulares do cotidiano social do período imperial brasileiro. Nos dois primeiros episódios (ocorridos em 1811/13 e 1826), revela também a importância que o mestre de dança exercia na Corte. Analisando as passagens mencionadas, fica evidente a popularidade que a *quadrilha* e a *contradança* obteve nos bailes de Corte e nas festividades da elite carioca durante a primeira metade do século XIX.

4.2.2 A Popularização das Quadrilhas – Segundo Reinado (1840-1889)

Incorporada ao gosto popular, a *quadrilha* foi aos poucos assumindo importante papel nas festas públicas fluminenses. Segundo Zamith (2007), em 13 de fevereiro de 1847 foi publicado no *Jornal do Commercio*, uma notícia em francês e em português, anunciando a *Grande Soirée Vénitienne ou Bal Masqué*, a ser realizada no Teatro de S. Francisco no carnaval daquele ano. Além dos preços dos ingressos para o baile carnavalesco, o anúncio também exibia a extensa programação de quadrilhas a serem executadas “todas de autores

estrangeiros, como A. Fessy, Bosisio, Julien, Tolbecque, Storno Bolognini e, em quantidade significativamente maior, quadrilhas de Musard” (Zamith, 2007, p. 117). Ao apurar esta informação junto a Biblioteca Nacional Digital Brasil, encontramos uma cópia deste exemplar (número 45) que, apesar de pouco nítida, confirma as informações referentes às quadrilhas citadas por Zamith (2007).

Figura 232: Exemplar nº 45 – Jornal do Commercio



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil

A partir da década de 1840, as reuniões, concertos, festas e bailes, passaram a ser cada vez mais apreciadas pela sociedade fluminense. A *quadrilha*, presente nestas ocasiões, abrilhantava as apresentações nos salões das residências abastadas e nos Paços Imperiais de São Cristóvão e da Cidade. Concertos e bailes públicos para a elite fluminense e família imperial eram constantemente promovidos nos clubes, sociedades e grêmios em exercício na época, a exemplo da Casa do Baile do Catete, do Club Fluminense e do Cassino Fluminense. Visando um público menos elitista, bailes populares também eram organizados em espaços como o Cassino Nacional Brasileiro, o Congresso Gymnastico Portuguez, o Grêmio da Tijuca, entre outros (Zamith, 2007).

No decorrer do século 19, a sociedade fluminense usou esses e outros espaços para dançar a contradança, a valsa, a polca, a mazurca, o *schottisch* e a quadrilha. (...) Nos anos que antecedem a República diminui a importância da dança nos bailes da elite, mas ela continua presente em muitas festas brasileiras (Zamith, 2007, p. 118).

Figura 233: Último Baile da Ilha Fiscal – 9 de novembro de 1889.

A família imperial e a elite comemoravam as bodas de prata da Princesa Isabel e do Conde d’Eu. O baile foi promovido por Dom Pedro II.



Fonte: [1] Convite para o baile, assinado pelo Visconde de Ouro Preto / Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.; [2] Pintura do baile da Ilha Fiscal - Aurélio de Figueiredo (1854 –1916) / Museu Histórico Nacional / Domínio Público, via Wikimedia Commons; [3] Bilhete de Ingresso / <https://brasilianafotografica.bn.gov.br>

5.2.3 Da Corte do Rio de Janeiro ao Meio Rural – a Quadrilha Caipira

No início do Período Republicano (1889 a 1930) a *quadrilha* atingiu as camadas populares, ganhando contornos mais divertidos e festivos. Segundo Zamith (2007) a “sociedade selecionou, uniu e encadeou passos de quadrilhas diversas” em um “processo de recorte e colagem, fazendo uma síntese coreográfica dos movimentos”. (p. 121).

Sendo os elementos ligados ao imaginário da Corte Portuguesa recusados pela então elite cultural, a quadrilha chegou as populações mais pobres e também as regiões rurais como parte das festividades Juninas, como forma de agradecer a colheita e homenagear os santos populares.

Nos dias atuais, a quadrilha está restrita às festividades do ciclo junino, mas nela identificam-se alguns dos mesmos movimentos coreográficos praticados nos bailes oitocentistas: *réverence* – cumprimento, *promenade* – passeio, *escargot* – caracol, *lignes* – filas paralelas; *chaîne* – corrente, *moulinet* – moinho, *chemin au bois* – caminho da roça, *changer* – trocar, *en avant* – para frente, *en arrière* – para trás, etc. Esses e outros movimentos podem ter uma sequência ensaiada ou ordenada no momento da dança por um marcador, que indicará ações para as damas, para os cavalheiros ou para os casais (Zamith, 2007, p. 121)

As chamadas *quadrilhas Matutas, Caipiras ou Juninas* agregam elementos culturais e tradicionais da vida no campo, adquirindo um caráter mais alegre, descontraído e engraçado.

4.2.2.1 Características Musicais – do século XIX aos dias atuais

Em termos coreográficos e musicais, a *quadrilha* adquire, na segunda metade do século XIX, diferentes modalidades da tradicional *quadrille* – quadrilha carnavalesca, brilhante, elegante, militar, espanhola, facilitada, entre outras. As tradicionais figuras – *Le Pantalon, L'éte, La Poule, La Pastourelle e Le Finale* – passam a ser numeradas e nomeadas de forma distinta, com títulos “das partes em acordo com o principal, como por exemplo, na *Quadrilha das Moças*, de Antônio José dos Santos Monteiro (1830?-1890?)”, que passam a apresentar as figuras: *Joanninha, Idalina, Joaquininha, Arthemina e Estephania*. (Zamith, 2007, p. 122).

Figura 234: Quadrilha das Moças – Figuras *Joanninha* e



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira

Em outro exemplo, Zamith (2007) apresenta *Quinze de Novembro* (Francisco de Paula Neves e Seixas (s.d.) em que as figuras recebem denominações como: *Toque de reunir, Marechal Deodoro à frente do Exército, Deposição do Ministério 7 de junho, Proclamação da República e Banimento da Família Imperial*.

Outras modalidades apresentavam a *Quadrilha Cromática*, como em *Ramalhete das Damas* (publicado por Heaton & Rensburg em 1848) e as *Quadrilhas Brillhantes*, a exemplo de *Sua alteza o amor*, de Mazarino de A. Lima (s.d.).

Compositores brasileiros deram um novo sabor às quadrilhas, recriando-as a partir da mistura de elementos musicais de gêneros conhecidos pela sociedade no século 19, como um hibridismo musical, e introduzindo uma nova forma de interpretação, como a praticada por músicos integrantes dos conjuntos de choro. (Zamith, 2007, p. 122)

Por volta de 1860, os compositores começam a denominar as quadrilhas de “*Quadrilhas Brasileiras*”, a exemplo de *Quilombo* de Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Constituída com motivos sobre os negros, a quadrilha é formada pelas *figuras Cayumba, Bananeira, Quingombô, Bamboula e Final* (figura 47). A obra foi publicada por Filippone e Tornaghi (1855-1873) na série “*Ramalhete de quadrilhas*”, nº 22.

Gêneros misturados surgem a partir da década de 1870. *O Sarilho das Moças* de Antônio José dos Santos – Santos Bocot (1850?-1910?) com motivos de modinhas brasileiras e as quadrilhas-lundu, a exemplo de *Ella que o diga*, também de Santos Bocot, são alguns exemplos. Havia também as quadrilhas relacionadas ao *teatro musicado*: revistas, operetas, mágicas e burletas que podiam estar presentes na cena ou fazer referência a temas musicais presentes nas peças de teatro (Zamith, 2007, p. 123)

Na segunda metade do século 19, esses compositores incorporam elementos da polca, da marcha, da valsa, do lundu, da habanera e do maxixe em uma ou mais partes da quadrilha. É oportuno lembrar que existem partituras para teatro, do mesmo período, que não têm esse perfil, possuindo configuração semelhante à das quadrilhas francesas da primeira metade do século. (Zamith, 2007, p. 123)

Figura 235: Quilombo – Antônio Carlos Gomes, 1856

Quilombo

Quadrilha brasileira sobre os motivos dos negros

I. Cayumba A. Carlos Gomes

4

7

10

13

www.musicabrasilis.org.br

Fonte: musicabrasilis.org.br

Em um permanente diálogo entre culturas, as quadrilhas compostas em território brasileiro sofreram influência de gêneros oriundos do exterior e de composições desenvolvidas no próprio país – polca, habanera, fadinho, marcha militar, valsa, modinha, lundu e maxixe. Segundo Zamith (2007) da quadrilha francesa foi mantida a forma suíte, “com as cinco figuras nos compassos binário simples e composto, as frases curtas e os padrões que se repetem, e cada figura possuindo, de modo geral, 24 ou 32 compassos” (p. 128)

No que se refere à produção musical realizada no País e disponibilizada em acervos na cidade do Rio de Janeiro, Zamith (2007, p. 123) apresentou-nos um Catálogo com 1.096 títulos, sendo destas, 714 partituras – 605 impressas (595 originais e 10 fotocópias); 102 cópias manuscritas (87 originais e 15 fotocópias) e sete manuscritas autógrafas. Além disso a autora também apontou 23 menções a quadrilhas retiradas das fontes bibliográficas e 2.163 referências em catálogos das editoras brasileiras de música.

Foram muitos os compositores brasileiros e estrangeiros que se dedicaram à composição de quadrilhas. Um olhar comparativo do repertório de dança de salão no século 19, guardado nos acervos visitados, mostra que as polcas, valsas e quadrilhas se constituem nos gêneros mais representativos da época. (Zamith, 2007, p. 124)

Em sua pesquisa, Zamith (2007) também identificou 378 compositores de quadrilhas, dentre os quais 251 são brasileiros natos ou estrangeiros radicados. Os autores estrangeiros contabilizam um total de 127, destacando-se os franceses (76 franceses, 19 italianos, 9 portugueses, 9 austríacos, 7 alemães, 2 chilenos, 2 ingleses, 1 argentino, 1 belga e 1 espanhol). O catálogo apontou ainda dezanove mulheres compositoras, sendo 14 residentes no Brasil e cinco estrangeiras (possivelmente francesas). Foram referidas 26 quadrilhas compostas por mulheres. Os principais nomes encontrados foram: Amélia Augusta da Silva, Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Chiquinha Gonzaga), Condessa Rafaela Rozwadowska e Maria Cândida de Sepúlveda e Silva.

A grande quantidade de títulos de quadrilhas publicadas no decorrer do século 19 propiciou que intérpretes de ambos os sexos e de diferentes segmentos sociais as interpretassem em muitos contextos. Eles colaboraram na divulgação e fixação da quadrilha como um importante gênero dos Oitocentos, contribuindo assim para a sua longevidade junto à população residente na Cidade do Rio de Janeiro. (Zamith, 2007, p. 127)

Figura 236: Quadrilha da opereta sertaneja JANDYRA – Chiquinha Gonzaga (publicada em 1903)

Composições de

Francisca Gonzaga

À distinta diretoria do Derby-Club

QUADRILHA

da opereta sertaneja JANDYRA

Francisca Gonzaga (1847-1935)

QUADRILHA

da opereta sertaneja JANDYRA

Piano

Publicado por Manoel Antônio Guimarães, c. 1903. Composição de 5 partes, a quarta foi incluída, em 1912, no ballet de costumes nacionais *Paizão e a raizão*, como a quadrilha final do 2º ato, considerada como choro. Foi apresentada, nesse mesmo ano, na bilheteria de costumes cariocas *Parabólica*. Citada como Quadrilha – “Parabólica” por Maria Teresa Medeiros (1999). Com o mesmo título, há também no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga duas canções, mas da opereta sertaneja homônima.

Ficha 000

1/6

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo
 Editoração: Douglas Passoni | Revisão: Alexandre Dias

Fonte: Acervo Digital Chiquinha Gonzaga

Na atualidade, a música e os ritmos que embalam as quadrilhas são o *forró*, o *baião*, o *xaxado*, o *sertanejo*, o *vanerão* e as *modas de viola*. Enquanto no século XIX a maior parte das quadrilhas eram compostas para piano, e em menor proporção para piano a quatro mãos, flauta, banda de música e orquestra, nos dias atuais os instrumentos que embalam as *quadrilhas tradicionais* são a *zabumba*, o *triângulo*, o *acordeão*, a *viola caipira*, o *chocalho* e o *reco-reco*. Na apresentação das *quadrilhas estilizadas* é possível observar uma maior variedade de instrumentos e arranjos orquestrais.



ZABUMBA: é um instrumento de percussão grave amplamente utilizado em estilos como forró, coco e baião. Conhecido popularmente como bombo ou bumbo, é geralmente tocado na vertical ou inclinado, pendurado por uma alça no ombro do tocador. Da família dos membranofones, sua estrutura é formada por um tambor cilíndrico oco, com duas membranas. Pode ser afinada com cordas ou com parafusos, e ter pele animal ou sintética.



VIOLA CAIPIRA: instrumento musical de cordas dedilhadas, também conhecida como viola sertaneja, cabocla ou brasileira. Originária das violas portuguesas, caracteriza-se por ser um instrumento com aspeto semelhante à guitarra clássica, mas com caixa um pouco menor e 10 cordas metálicas (5 duplas).



CHOCALHO: refere-se a idiofones de agitação, constituído por um recipiente oco com pequenos objetos no seu interior. O som é produzido agitando o instrumento, de modo que os objetos no seu interior se choquem com as paredes internas.



RECO-RECO: originário da África, o reco-reco é um termo genérico que indica os idiofones cujo som é produzido por raspagem. Existem dois tipos de reco-reco: o brasileiro, que é feito de aço e o de madeira, de origem angolana. Geralmente é tocado com uma vareta que realiza o movimento de fricção produzindo o som.

Um dos principais compositores deste género musical no século XX é *Luiz Gonzaga do Nascimento* (1912-1989), considerado uma das figuras mais importantes, criativas e completas da Música Popular Brasileira. Dentre as suas composições mais conhecidas estão “O Xóte das Meninas” (1953), em parceria com *Ze Dantas* (1921-1962) e “Asa Branca” (1947), em parceria com *Humberto Teixeira* (1915-1979).

Figura 237: O Xóte das Meninas (1953) – Luiz Gonzaga do Nascimento e Ze Dantas

O xóte das meninas
Baião

Arranjo para Acórcdeon de
MARIO MASCARENHAS

Letra e Música de
ZEDANTAS e LUIZ GONZAGA

ACÓRDEON

Linha para principiantes

Copyright 1953 by IRMÃOS VITALE - Editores - São Paulo - Rio de Janeiro - BRASIL.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All Rights Reserved.
www.musicabrasilis.org.br

195 - Musarmônia

Fonte: Irmãos Vitale

Além dele também destacamos: *Dominginhos* (1941-2013), autor de “Isso Aqui Tá Bom Demais” (1985) em parceria com *Correia Fernando Manoel*, nome artístico *Nando Cordel* (1953) e “A quadrilha” (1999); *Abel Silva* (1945), autor de “Festa do Interior” (1982), imortalizada na voz de *Gal Costa* (1945-2022); *Alceu Valença* (1946), cuja obra mais relacionada ao universo junino é “Cantiga do Sapo” (2005); *Zé Ramalho* (1949), autor de “Frevo Mulher” (1980), dentre outros.

Figura 238: Isso Aqui Tá Bom demais (1985) Dominginhos e Nando Cordel

www.superpartituras.com.br

ISSO AQUI TÁ BOM DEMAIS

FORRÓ

DOMINGUINHOS
E NANDO CORDEL

TEMPO 140

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 140. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts with a series of eighth notes, followed by a repeat sign. Above the staff are chords: C, G7, C, F, and G. The second staff continues the melody with chords C and C7, followed by a first ending (1. C, F, G) and a second ending (2. C) leading to a 'Fine' marking. The third staff shows a change in bass notes with chords C7, F7, and D7. The fourth staff continues with chords C and C7. The fifth staff features chords F7 and D7, followed by a first ending (1. C) and a second ending (2. C) leading to 'D.S. al Fine'.

Fonte: Super Partituras

A seguir, uma breve biografia de dois dos principais compositores deste estilo musical – Luiz Gonzaga do Nascimento e seu afilhado artístico Dominginhos:



Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989): Sanfoneiro, cantor e compositor, *Luiz Gonzaga do Nascimento* recebeu o título de "Rei do Baião", tendo sido responsável pela valorização e popularização dos ritmos nordestinos, como o baião, o xote e o xaxado. A música "Asa Branca" (1947) composta em parceria com Humberto Teixeira, é considerada o *hino do nordeste brasileiro*.



Dominginhos (1941-2013): José Domingos de Moraes, o *Dominginhos*, foi um cantor, sanfoneiro e compositor de grande importância no cenário musical brasileiro. Durante a sua carreira fez parceria musical com Gilberto Gil, Nando Cordel, Chico Buarque, Anastácia, entre outros. Dominginhos teve como mestres Luiz Gonzaga e Orlando Silveira.

4.2.2.2 Características Coreográficas – as Quadrilhas *Tradicionais (Matutas, Caipiras ou Juninas)*

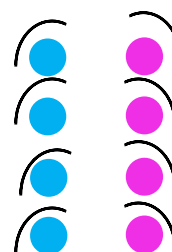
As atuais quadrilhas mantêm alguns dos mesmos movimentos praticados nos bailes oitocentistas, incluído sua designação em francês, como já foi mencionado anteriormente. Estes e outros movimentos podem ter uma sequência ensaiada ou ordenada no momento da dança por um marcador, que indicará ações para as damas, para os cavalheiros ou para os casais.

A *Quadrilha Tradicional (ou Caipira)* possui uma variedade de formações. Normalmente iniciam-se com a *entrada* dos pares (*caminho da festa*) e a *formação* das fileiras (uma de mulheres e outra dos homens). Posicionados um a frente do outro, os pares começam a dançar quando a música inicia e o marcador dá o primeiro comando. Em geral, a coreografia que se desenrola na seguinte ordem⁶⁷:

⁶⁷ Empresa Brasil de Comunicação – EBC (2016). *Aprenda os passos e comandos da dança da quadrilha*. Disponível em <https://memoria.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2016/06/aprenda-os-passos-e-comandos-da-danca-da-quadrilha> (Consultado em 27 de janeiro de 2023)

BALANCÉ: movimento corporal realizado sob o eixo, ou seja, balançar o corpo no ritmo da música, marcando o passo, sem sair do lugar. Quando um comando é dado só para os cavalheiros, as damas permanecem no *balancé*, e vice-versa.

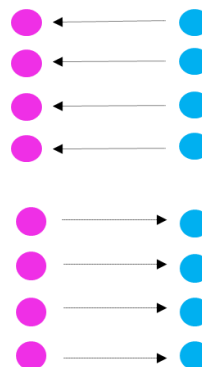
Figura 239: Balancé



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

CUMPRIMENTO ÀS DAMAS e VICE-VERSA: os cavalheiros, balançando o corpo, caminham até as damas e cada um cumprimenta a sua parceira. Depois, as damas fazem o mesmo.

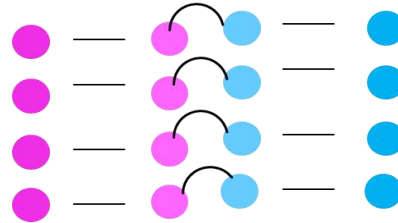
Figura 240: Cumprimentos



Fonte: G1 Pará – Fotografia transformada em Desenho

DAMAS E CAVALHEIROS TROCAM DE LADO: os cavalheiros dirigem-se para o centro. As damas fazem o mesmo. Com os braços levantados (ou com variações), giram pela direita e dirigem-se ao lado oposto. Os cavalheiros vão para o lugar antes ocupado pelas damas. E vice-versa.

Figura 241: Trocar de Lugar



Fonte: O Tempo – Fotografia transformada em Desenho

PRIMEIRAS MARCAS AO CENTRO: antes do início da quadrilha, os pares são marcados pelo número 1 ou 2. Ao comando “*Primeiras marcas ao centro*”, apenas os pares com número 1 vão ao centro. Estando no centro, ao ouvir o marcador pedir “*balanceio*” ou “*giro*”, executam o passo com o par da fileira oposta. Ouvindo “*aos seus lugares*”, os pares de número 1 voltam à posição anterior. Ao comando de “*Segundas marcas ao centro*”, os pares de número 2 fazem o mesmo.

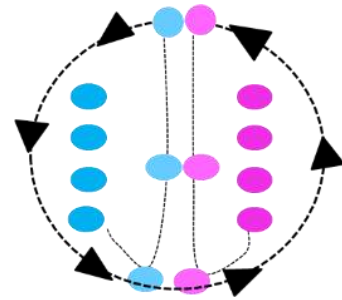
Figura 242: Marcas ao Centro



Fonte: Portal Belo Horizonte – Fotografia transformada em Desenho

GRANDE PASSEIO: as filas giram pela direita, se emendam em um grande círculo. Cada cavalheiro dá a mão direita à sua parceira. Os casais passeiam em um grande círculo, balançando os braços soltos para baixo, no ritmo da música.

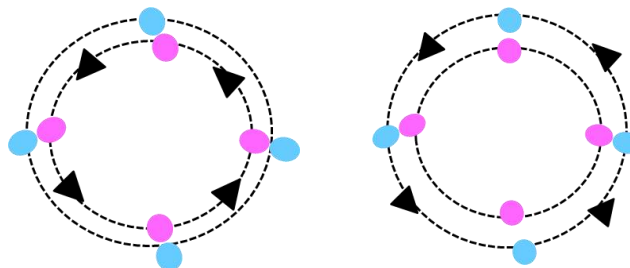
Figura 243: Grande Passeio



Fonte: <https://culturavp.blogspot.com/> - Fotografia transformada em Desenho

TROCAR DE DAMA: cavalheiros à frente, ao lado da dama seguinte. O comando é repetido até que cada cavalheiro tenha passado por todas as damas e retornado para a sua parceira. **TROCAR DE CAVALHEIRO:** o mesmo procedimento. Cada dama vai passar por todos os cavalheiros até ficar ao lado do seu parceiro.

Figura 244: Trocar de damas e cavalheiros



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

O TÚNEL: os casais, de mãos dadas, vão andando em fila. O casal da frente interrompe a caminhada, levanta os braços voltados para dentro, formando um arco. O segundo casal passa por baixo e levanta os braços em arco. O terceiro casal passa pelos dois e faz o mesmo. O procedimento se repete até que todos tenham passado pela ponte.

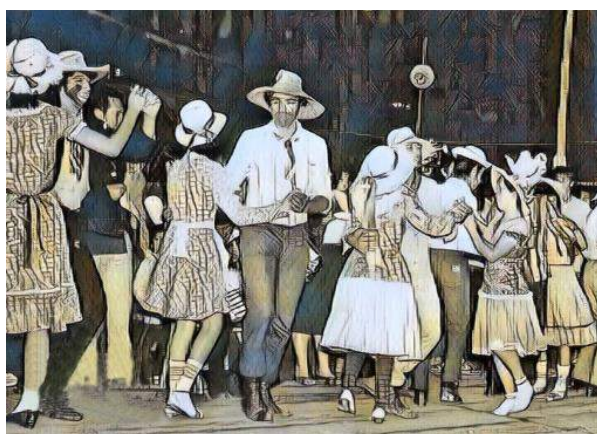
Figura 245: Túnel



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

ANAVAN TUR (*en avant tour*): significa “dar voltas para frente”. A dama e o cavalheiro realizam um TUR (*tour*), ou seja, *dão uma volta* – com a mão direita, o cavalheiro abraça a cintura da dama enquanto ela coloca o braço esquerdo no ombro dele, fazendo um giro completo para a direita. Depois desta volta, a dama repete o movimento com o cavalheiro da frente. O comando é repetido até que cada dama tenha dançado com todos os cavalheiros e alcançado o seu parceiro.

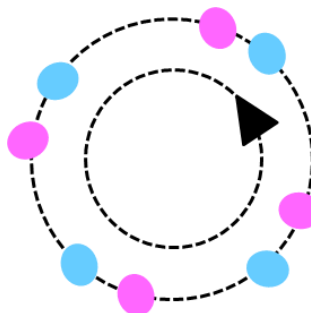
Figura 246: “Anavan Tur”



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

CAMINHO DA ROÇA: damas e cavalheiros formam uma só fila. Cada dama à frente do seu parceiro. Seguem na caminhada, braços livres, balançando. Fazem o *balancé*, andando sempre para a direita.

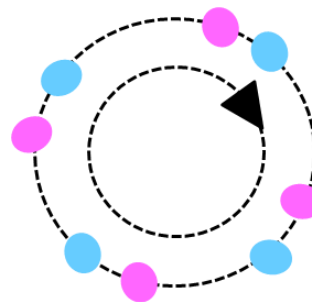
Figura 247: Caminho da Roça



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

“OLHA A COBRA”:
damas e cavalheiros, que estavam andando para a direita, voltam-se e caminham em sentido contrário, evitando o perigo. A fileira deve ir deslizando como uma cobra pelo chão.

Figura 248: “Olha a Cobra!”



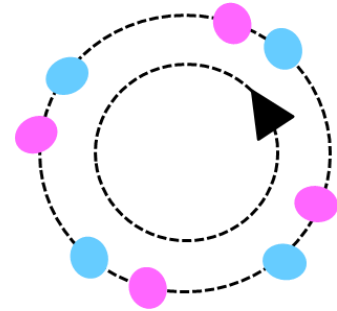
Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

“É MENTIRA”:
damas e cavalheiros voltam a caminhar para a direita. Já passou o perigo. Era alarme falso.

Figura 249: “É Mentira”



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

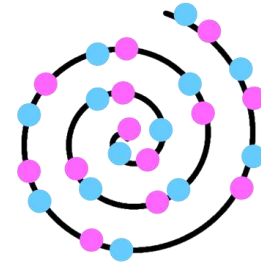


CARACOL: damas e cavalheiros estão em uma única fileira. Ao ouvir o comando, o primeiro da fila começa a enrolar a fileira, como um caracol.

Figura 250: Caracol



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

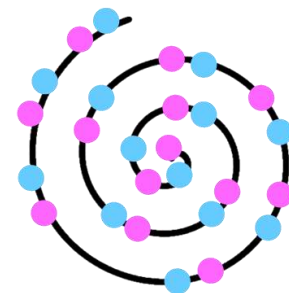


DESVIAR: é a palavra-chave para que o *guia* (o participante comanda a fila) procure executar o caracol no sentido contrário até todos estarem em linha reta.

Figura 251: Desviar



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho



A GRANDE RODA: saindo do caracol a fila é única. Uma roda é então formada (de mãos dadas) e o movimento é executado para a direita e para a esquerda, conforme o comando do marcador. Na “grande roda”, algumas evoluções vão se desenvolver de acordo com os comandos do marcador.

Figura 252: Grande Roda



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

- “*Duas rodas, damas para o centro*” – as mulheres vão ao centro, dão as mãos.
- “*Duas rodas, cavalheiros para dentro*” – acontece o inverso.
- “*Damas à esquerda*” e “*Cavalheiros à direita*” (ou vice-versa) – as rodas movimentam-se em sentido contrário.

COROAR DAMAS: a formação inicial das duas rodas é novamente realizada, ficando as damas ao centro. Os cavalheiros, de mãos dadas, erguem os braços sobre as cabeças das damas. Abaixam os braços, ainda de mãos dados, enlaçando as damas pela cintura. Nesta posição, se deslocam para o lado que o marcador pedir.

Figura 253: Coroar Damas



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

COROAR CAVALHEIROS: os cavalheiros erguem os braços e, ao abaixar, soltam as mãos. Passam a manter os braços balançando junto ao corpo. São as damas agora que erguem os braços (de mãos dadas) sobre a cabeça dos cavalheiros. Abaixam os braços com as mãos dadas, enlaçando os cavalheiros pela cintura. Se deslocam para o lado que o marcador pedir.

Figura 254: Coroar Cavalheiros



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

DUAS RODAS: as damas levantam os braços, abaixando em seguida. Continuam de mãos dadas, sem enlaçar os cavalheiros, mantendo a roda. A roda dos cavalheiros é também mantida. São novamente duas rodas movimentando no mesmo sentido ou não, dependendo do comando.

Figura 255: Duas Rodas



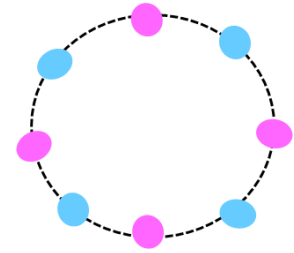
Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

REFORMAR A GRANDE RODA: os cavalheiros caminham de costas, se colocando entre as damas. De mãos dadas, a roda gira para a direita ou para a esquerda, dependendo do comando.

Figura 256: Reformar a Grande Roda



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho

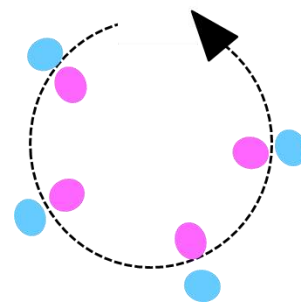


DESPEDIDA: de um ponto escolhido da roda os pares se formam novamente. Em fila, saem no *galope*, acenando para o público.

Figura 257: Despedida



Fonte: Google – Fotografia transformada em Desenho



Mesmo após o encerramento da quadrilha, em algumas Festas Juninas de todo o país, a música continua de modo que o público possa ocupar o espaço e dançar livremente.

4.2.3 Do Interior para as Cidades – Mudanças Culturais

As fortes secas ocorridas no interior do Brasil (principalmente no Nordeste) nas décadas de 1920 e 1930, impulsionou processos migratórias, no qual pessoas mais simples retornaram aos grandes centros urbanos com suas culturas e danças típicas, dentre elas a *quadrilha*.

Durante o Estado Novo (entre as décadas de 1930 e 1940 – Era Vargas), com o objetivo de impulsionar o crescimento do turismo no Brasil, a ditadura presidencialista reforçou a necessidade de se valorizar as tradições do país. Nas escolas, concursos e apresentações de quadrilhas Juninas foram impulsionadas aos moldes do que se praticava no interior: *pares dançando com roupas remendadas, ao som do típico forró pé-de-serra e com movimentos característicos*.

Em entrevista concedida via ZOOM no dia 23 de fevereiro de 2024, André Batista, quadrilheiro, coreógrafo e integrante assíduo de Comissões Julgadoras de Concurso de Quadrilhas (Rio Grande do Norte), destacou algumas características da Quadrilha Junina Tradicional (ou Caipira). Dentre os elementos evidenciados estão: a presença do marcador, os passos com referência à nomenclatura francesa, a menção ao ciclo do milho e aos Santos Juninos.

Eu dancei quadrilha tradicional, vamos dizer assim, a caipira, do *anarriê*, do *balancê*, do *changê*, enfim... eu venho de algumas contradanças (...) em que o marcador, o líder que está ali, dá o comando e você reage com o passo. Na quadrilha Junina tradicional você tinha muito isso: “Já!”; ou então um grito que o marcador fazia (...) Uma das figuras principais das quadrilhas Juninas é a Rainha do Milho, que faz referência à colheita, da fartura que é esse período (...) o ciclo Junino nasce 19 de março, que é no dia de São José, onde as chuvas vêm para o campo e o agricultor vai plantar o milho para poder colher na Festa de São João (André Batista, 2024)

Juliana Manhães, em entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2024, refletiu sobre os movimentos corporais e os desenhos coreográficos presentes nas quadrilhas tradicionais.

Em termos de corporeidade, permanece essa relação do cordão, essa relação da roda, essa relação de dançar junto ou dançar de par, que vem desde os palcos, e dos salões então eu acho que isso é uma coisa que fica forte (Juliana Manhães, 2024)

Em meados dos anos 1980 a *quadrilha* passou por uma nova transformação cultural. Um grupo de quadrilheiros decidiu pesquisar sobre as origens das quadrilhas e descobriu que elas são herança da Corte Real. Diante de tal descoberta, o grupo resolveu incorporar às

performances, elementos cénicos luxuosos, como roupas e artefactos, criando desta forma, novas maneiras de se fazer quadrilha.

As “quadrilhas estilizadas” passaram a apresentar aspectos coreográficos e musicais alterados. Segundo André Batista (2024), no que se refere à dança, a figura do “marcador” por exemplo, comum nas quadrilhas tradicionais, deu lugar à performance ritmada, sendo o “locutor” responsável apenas por narrar a história ou a temática que embasa a concepção coreográfica. Em termos gestuais, a transformação reside na postura corporal do dançarino que substituiu o “corpo arqueado” pela “altivez postural”:

O que marca a quadrilha tradicional, que dentro da história faz referência à classe popular é a batida do pé no chão; é a batida da palma. A Festa do Agricultor realmente é muito TERRA. (...) Na quadrilha estilizada, os bailarinos, ou dançarinos, eles tem altivez, embora que em algum momento das suas danças, das sua coreografia, do seu espetáculo, ele faça referência à essa quadrilha tradicional (André Batista, 2024).

No âmbito musical, as principais transformações referem-se aos instrumentos utilizados durante as performances. O “Trio de Forró Pé de Serra” (ou Regional), constituído pela *zabumba*, pelo *triângulo* e pela *sanfona* (com algumas inserções eventuais de outros instrumentos) perdurou até os anos 2000, sendo os ritmos característicos o *Forró*, o *Baião*, o *Xaxado* e o *Xote*. Atualmente entretanto, a tradicional composição instrumental deu lugar aos espetáculos sonorizados por bandas sonoras (formadas com oito ou nove músicos) ou verdadeiras orquestras.

4.3 Considerações Finais

Brasil e Portugal – aproximações e distanciamentos

O estudo sobre as quadrilhas e contradanças, desenvolvido no cenário português e brasileiro, revelou aproximações e distanciamentos no que diz respeito à movimentação corporal e à sonoridade empregada nas danças, como também algumas similaridades no domínio sociocultural onde as danças se inserem.

No *campo coreográfico* a observação centrou-se nos *aspetos figurativos* que identificam a quadrilha (desenhos coreográficos), na *expressão corporal* dos participantes (performance e passos executados), e na *evolução dos movimentos* (encadeamento coreográfico).

No que se refere aos *aspectos figurativos*, notamos semelhanças entre os desenhos coreográficos desenvolvidos nas *quadrilhas caipiras ou matutas* (Brasil), e nas *quadrilhas e contradanças durienses* (Portugal). Nos dois cenários, a formação em *roda* e em *colunas* estão presentes. No cenário português há ainda outras figuras coreográficas, como o *quadrado* e a *regra de oito pares*. Quanto a *evolução dos movimentos* no desenvolvimento destas figuras e suas variantes, notamos semelhanças em ambos os contextos – *formação de duas rodas, de túnel, cruzamentos entre pares, rodopios em deslocamentos para frente*, entre outras evoluções. A presença do *mandador (ou marcador)* é comum nas *quadrilhas tradicionais* (Brasil) e *durienses* (Portugal).

No que diz respeito à *expressão corporal* dos participantes, observamos uma desenvoltura descontraída nos dois países. Entretanto, é inegável, que no cenário brasileiro haja uma postura corporal mais flexível e expansiva do que o observado no contexto português. Em busca de uma interpretação engraçada e jocosa, o corpo do intérprete brasileiro acaba por acrescentar aos movimentos uma película teatralizada, cuja tridimensionalidade corporal se faz presente na evolução dos passos e nos deslocamentos executados dentro do espaço coreográfico. O corpo performativo do português, por outro lado, mantém a forma clássica de execução dos movimentos, que traduz-se na postura ereta, no posicionamento dos braços (e a preocupação com a simetria dos movimentos), nos deslocamentos alinhados, e nas evoluções livres de improvisos.

Os principais passos registados nas *quadrilhas durienses* foram o *balancé*, as *caminhadas*, os *pequenos saltos*, os *giros em par*, as *mãos ao alto* e os *pequenos saltitos no lugar com troca de pernas*, enquanto na *quadrilha caipira ou matuta*, os passos anotados foram a *reverência*, o *balancé*, as *caminhadas*, os *pequenos saltos*, os *giros em par*, os *gestos desengonçados (caricatura do homem do campo)* e o *corpo arqueado*.

Na *esfera musical*, registamos que tanto na *quadrilha caipira (ou matuta)* como na *quadrilha contradança duriense*, o ritmo empregado é em *compasso binário e quaternário*. Os principais instrumentos utilizados em Portugal são o *tambor*, a *concertina*, o *acordeão*, a *flauta*, a *viola*, a *guitarra*, o *violino*, o *cavaquinho*, os *pinhões*, a *castanhola com cabo*, enquanto no Brasil, os instrumentos utilizados são a *zabumba*, o *triângulo*, o *acordeão* (ou sanfona), a *viola caipira* (ou matuta), o *chocalho* e o *reco-reco*, e, mais recentemente, uma *variedade instrumental a nível orquestral*. Em termos de gravações musicais, não foram encontradas muitas em Portugal (com exceção dos CD's independentes, gravados pelos Grupos e Ranchos Folclóricos). Já no mercado brasileiro,

há uma repercussão ampla de obras fonográficas para este género musical e suas variações rítmicas – sertanejo, forró, baião, o xote e o xaxado.

A análise sobre o *domínio sociocultural* onde as danças se inserem, mostrou que nos dois países, as quadrilhas são praticadas no ambiente rural, como forma de festejar a colheita e homenagear os Santos Populares – São João, Santo António e São Pedro. No Brasil, o Ciclo Junino inclui também São José, que marca o período das chuvas e o plantio do milho.

No Brasil, as quadrilhas são interpretadas predominantemente no mês de junho, agregando à performance, aspetos de representação cénica que ilustram as festividades do campo. Os personagens do universo caipira adotados, representam o casamento na roça, a animação dos convidados, a severidade do pai com a honra da moça que foi maculada, a ponderação do padre, a autoridade do delegado, a mulher que não conseguiu casar e ficou solteira, o romance dos mais novos, o noivo bêbado que tenta fugir da responsabilidade, assim como todo o imaginário que envolve a vida no campo, sob o prisma de quem vive e pensa como o homem da cidade. Por outro lado, representa uma sátira ao casamento tradicional e aos costumes vigentes.

Em Portugal, as danças não carregam esta perspetiva cénica, limitando-se aos aspetos coreográficos. Sem personagens, as *quadrilhas e contradanças durienses*, representam a imagem do homem que vive no campo. Transmitida de geração a geração, projetam a lembrança dos mais velhos, caracterizando-se como uma forma de divertimento nos bailes, ainda presentes em zonas no interior do país. Diferentemente das *quadrilhas tradicionais (caipiras ou matutas)*, as *contradanças e as quadrilhas durienses* ocorrem a qualquer época do ano – já que são praticadas em momentos de convívio e alegria. Entretanto, são durante as festividades em homenagem aos Santos Populares que elas invadem os centros urbanos. As *Rusgas de São João* do Porto (Portugal) – uma espécie de marchas populares – acontece anualmente após o 24 de junho. Nesta manifestação popular vemos aspetos identitários de cada freguesia revelados durante o desfile e danças realizadas.

Figura 258: Rusgas de São João 2022 – Porto, Portugal



Fonte: Arquivo Próprio

As Rusgas de São João do Porto tem origem no solstício de verão e, inicialmente, era uma festa pagã em celebração à colheita, fertilidade e abundância. Mais tarde, a Igreja a fixou no calendário religioso, atribuindo-lhe o São João como Padroeiro.

Repleta de tradições, a *Festa de São João* na cidade do Porto (Portugal) é uma das mais animadas. Alguns elementos figurativos representam as intenções desta festividade, a exemplo dos *alhos-porros*, símbolo fálico da fertilidade masculina; e dos ramos de *erva-cidreira*, que reproduz os pelos púbicos femininos. A partir dos anos 1970, *martelos de plástico* foram introduzidos à festa, cumprindo a mesma função do alho-porro (e, curiosamente, com o mesmo aspeto fálico).

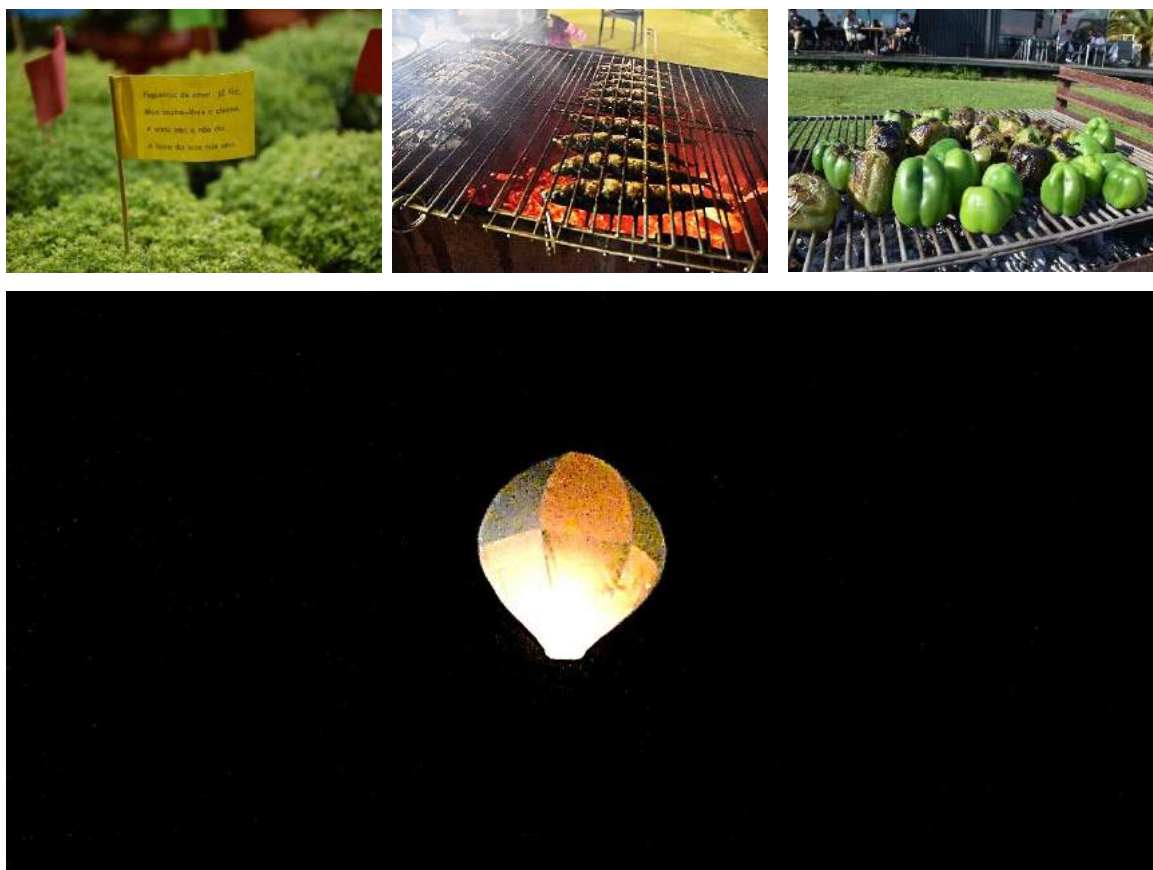
Figura 259: Símbolos Fálicos – Fertilidade – Martelos, Alho-porro e erva-cidreira



Fonte: Arquivo Próprio

Outra tradição presente nas *Festas de São João do Porto* é o lançamento de *balões de ar quente*, os *saltos sobre as fogueiras*, os *vasos de manjericos com versos populares* e os *fogos-de-artifício* à meia-noite junto ao Rio Douro e à Ponte D. Luís. Os pratos típicos são o *cabrito assado*, as *sardinhas* e os *pimentos*.

Figura 260: Símbolos Tradicionais da Festa de São João do Porto



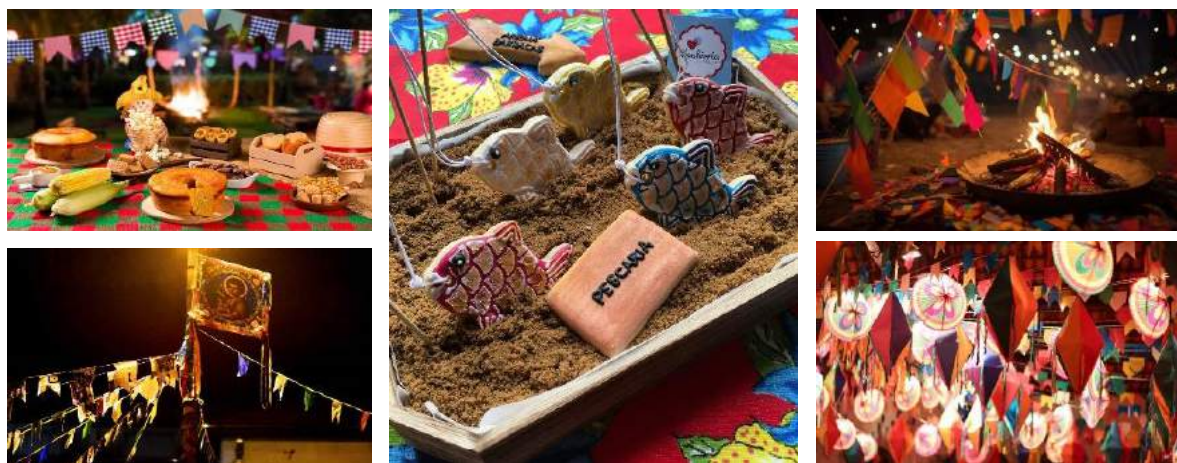
Fonte: Arquivo Próprio

No Brasil, as Festas Juninas, originalmente “Festa Joanina” (São João), ocorrem normalmente em junho. O nordeste brasileiro, por ser uma região árida, festeja anualmente São João Batista, em agradecimento às chuvas que molham as lavouras e a boa colheita. Como junho é época de colheita de milho, os pratos típicos nestas festividades é a *canjica*, a *pamonha*, o *mungunzá*, o *milho cozido*, a *pipoca* e o *bolo de milho*. Outras iguarias tradicionais são o *arroz-doce*, a *broa de milho*, a *cocada*, o *bombocado*, o *quentão*, o *vinho quente*, o *pé-de-moleque*, a *batata-doce*, o *bolo de amendoim*, o *salsichão*, o *bolo de pinhão*, o *cuscuз*, a *maçã do amor*, o *calduinho de feijão*, entre outros.

O espaço onde acontece a festa, chamado de *arraial*, é enfeitado com bandeirinhas de papel colorido⁶⁸, balões e palha de coqueiro ou bambu. Barracas espalhadas pelo local com comidas tradicionais e jogos de azar (pescaria, arco, bola na boca do palhaço, entre outros) completam o ambiente. Outros elementos típicos presentes são a *fogueira* (que simboliza a proteção dos maus espíritos para as plantações), *os balões* (em reverência aos santos da festa e agradecimento pelas graças alcançadas), *o Mastro de São João*, além é claro, da tradicional *quadrilha* e do *casamento caipira*.

O motivo da Festa (Junina) é o casamento. O filho ou a filha do dono da fazenda, do “cabra lá de Lampião”... é o casamento dos filhos do patrão (ou não), dependendo de como se queira contar essa história. A quadrilha Junina parte dessa Festa do Casamento. É um item obrigatório em muitos Concursos, em muitos Festivais, por entender que a gente tem que honrar como essa tradição (André Batista, 2024).

Figura 261: Símbolos Tradicionais da Festa Junina no Brasil

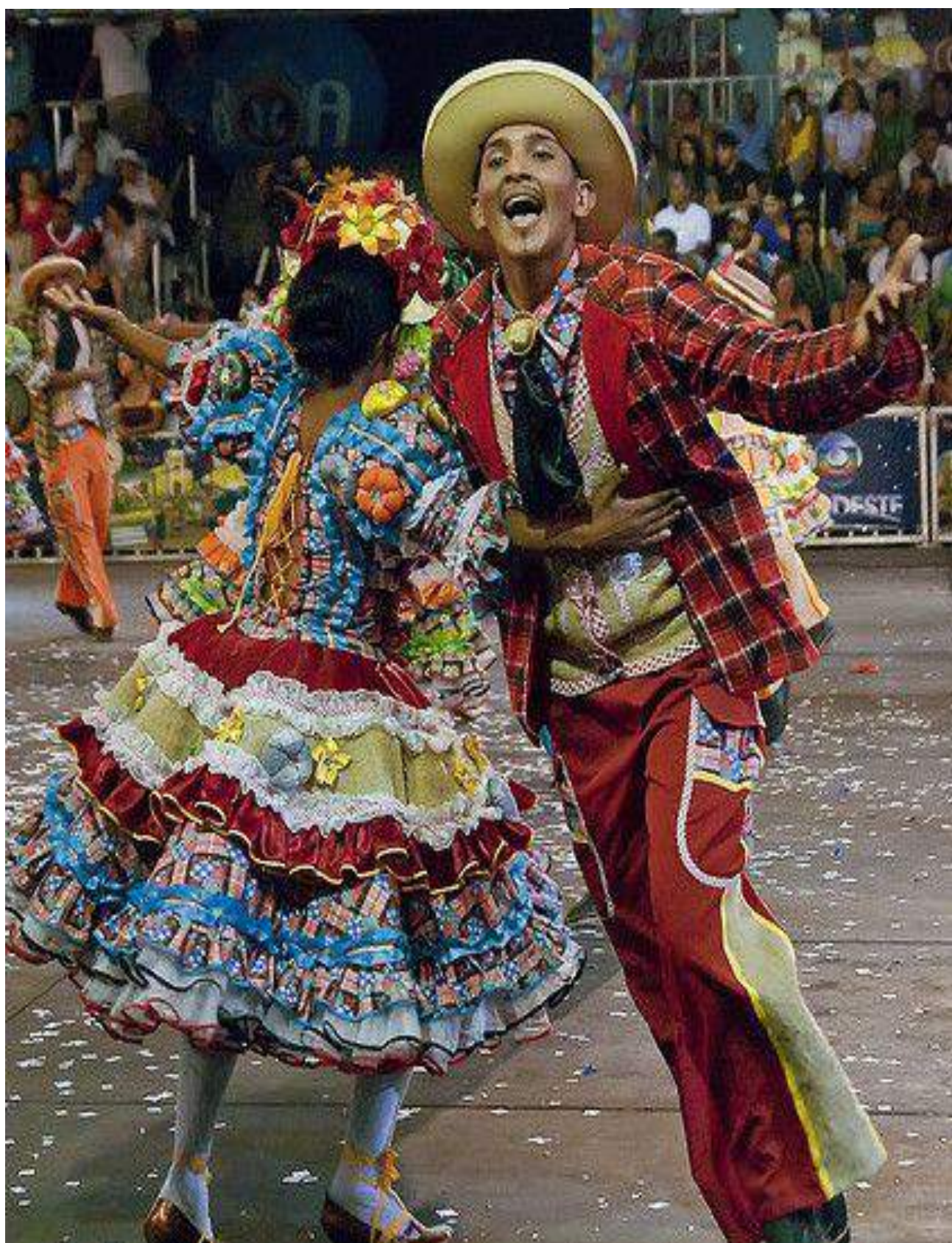


Fonte: Google

É comum que nestas festas, as pessoas usem trajes típicos do universo rural. Os homens usam camisa quadriculada, calça remendada com retalhos de panos coloridos e chapéu de palha; enquanto as mulheres, usam vestidos coloridos de chita (tecido de planta barato com estampas e cores fortes) e chapéu de palha.

⁶⁸ As bandeirolas surgiram como forma de homenagem aos três santos populares: Santo Antônio, São Pedro e São João. As imagens dos santos eram pregadas nas bandeiras coloridas e imersas em água, rito conhecido como lavagem dos santos – Caetano, É. (s./d.) *Curiosidades da Festa Junina*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/detalhes-festa-junina/curiosidades-festa-junina.htm>. (Consultado em 28 de janeiro de 2023).

Figura 262: Trajes Típicos da Festa Junina Brasileira



Fonte: Google

QUADRO SÍNTESE

	<i>Quadrilhas Tradicionais Caipiras ou Matutas</i>	<i>Contradanças e Quadrilhas Durienses</i>
<i>Campo Coreográfico</i>	<p style="text-align: center;">ASPETOS FIGURATIVOS Colunas e Rodas</p> <p>EVOLUÇÃO DOS MOVIMENTOS Formação de duas rodas, de túnel, cruzamentos entre pares, rodopios em deslocamentos para frente, entre outras evoluções.</p> <p style="text-align: center;">Presença de um Mandador Presença de Personagens</p> <p style="text-align: center;">EXPRESSÃO CORPORAL</p> <p style="text-align: center;">a) PERFORMANCE</p> <p style="text-align: center;">GESTUALIDADE: Movimentos amplos e tridimensionais – assimetria nos movimentos e deslocamentos; postura desengonçada; corpo arqueado.</p> <p style="text-align: center;">INTERPERTAÇÃO: Interpretação Teatralizada; Gestos engraçados e jocosos; grande espaço para improviso invisual;</p> <p style="text-align: center;">As apresentações limitam-se às Festas Juninas</p> <p style="text-align: center;">b) PASSOS Reverência, balancé, caminhadas, pequenos saltos, giros em par, gestos desengonçados (caricatura do homem do campo)</p>	<p style="text-align: center;">ASPETOS FIGURATIVOS Quadrados, Colunas; Rodas; Regra de Oito Pares</p> <p>EVOLUÇÃO DOS MOVIMENTOS Formação de duas rodas, de túnel, cruzamentos entre pares, rodopios em deslocamentos para frente, entre outras evoluções.</p> <p style="text-align: center;">Presença de um Mandador Ausência de Personagens</p> <p style="text-align: center;">EXPRESSÃO CORPORAL</p> <p style="text-align: center;">a) PERFORMANCE</p> <p style="text-align: center;">GESTUALIDADE: Movimentos tradicionais e bidimensionais – simetria nos movimentos e deslocamentos; postura ereta.</p> <p style="text-align: center;">INTERPRETAÇÃO: Interpretação focada na dança; pouco espaço para improviso individual;</p> <p style="text-align: center;">A interpretação ocorre em momentos de convívio e Ruskas</p> <p style="text-align: center;">b) PASSOS Balancé, caminhadas, pequenos saltos, giros em par, <i>mãos ao alto</i> (gesto típico português) e pequenos saltitos no lugar com troca de pernas</p>

<p>Esfera musical</p>	<p>RITMOS Compassos binários e quaternários</p> <p>COMPOSIÇÕES /PARTITURAS Apropriação dos aspetos composicionais, criação de novos nomes para as figuras da contradança; mistura de ritmos e géneros musicais; “Quadrilhas Brasileiras”</p> <p>INSTRUMENTOS Zabumba, triângulo, sanfona ou acordeão, viola caipira, chocalho, reco-reco; recente variação instrumental a nível orquestral</p> <p>MERCADO FONOGRÁFICO Grande demanda e variação rítmica – sertanejo, forró, baião, o xote e o xaxado.</p>	<p>RITMOS Compassos binários e quaternários</p> <p>COMPOSIÇÕES /PARTITURAS Apropriação e criação de partituras dentro dos aspetos estruturais da quadrilha francesa, sem alteração de nomes das figuras das contradança.</p> <p>INSTRUMENTOS Tambor, concertina, acordeão, flauta, viola, guitarra, violino, cavaquinho, pinhões, pedras</p> <p>MERCADO FONOGRÁFICO Gravações Independentes – Ranchos e Grupos Folclóricos</p>
<p>Domínio Sociocultural</p>	<p>CONTEXTO: Rural – colheita e homenagem aos Santos Populares</p> <p>ELEMENTOS FIGURATIVOS ENCONTRADO NAS FESTIVIADADES: Comidas Típicas: derivados do milho; amendoim; bolos; caldos</p> <p>Representações: Mastro de São João, balões, bandeirinhas, fogueira, quadrilha, casamento caipira, traje rural</p>	<p>CONTEXTO: Rural – colheita e homenagem aos Santos Populares</p> <p>ELEMENTOS FIGURATIVOS ENCONTRADO NAS FESTIVIADADES Comidas Típicas: sardinha, pimentos e cabrito assado</p> <p>Representações: alho-porro, ervacideira, martelos, balões, fogueiras, bandeirolas, manjerico</p>



The background features a collage of textures and images. At the top left, there is a piece of brown, fibrous paper. To its right, a piece of light-colored, vertically striped paper is torn. Further right, a portion of an antique map with a grid is visible. The central area is a large white space containing the title. At the bottom, there is a torn piece of grey paper with a dashed line and a cross, and a circular compass rose with cardinal and intercardinal directions labeled. The bottom left corner shows a brown, textured surface.

Capítulo 5

Batugue

Capítulo 5:

Batuque

A palavra *Batuque* possui vários significados. Pode ser uma *dança de conjunto* (Angola e Congo), uma *crença* (religião afro-brasileira) ou um *género musical* (*Batuku* ou *Batuk* – Cabo Verde, geralmente executado por mulheres).

De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2021), o *batuque* é o “ato ou efeito de batucar” e pode ser traduzido como “batucada” ou “ruídos de golpes repetidos”. Também pode ser definido com um “tipo de tambor”, ou ainda “baile popular ou reunião festiva com acompanhamento musical de instrumentos de percussão” [em linha]⁶⁹.

Na definição do Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa⁷⁰, o *batuque* [bɐˈtuk(ə)] vem do landim *batchuque*, que significa “tambor; baile”. Pode ser identificado como uma “dança ao ritmo de tambores”; um “instrumento de percussão cilíndrico de madeira, coberto de pele numa das extremidades, semelhante ao tambor” ou “ruído com golpes repetidos” [em linha].

As diferentes definições encontradas sobre o *batuque* foi o ponto de partida para o desenvolvimento deste capítulo. Analisando-o como dança, religião e música/dança, estudou-se as principais manifestações culturais encontradas em Angola, em Moçambique e sua expansão no território brasileiro.

Na primeira parte, este capítulo debruça-se nas diferentes definições encontradas para o batuque e apresenta o *batuko*, de acordo com a *Orquestra de Batukadeiras de Portugal*, da Associação das Mulheres Cabo-verdianas na Diáspora em Portugal (AMCDP).

⁶⁹ "batuque", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/batuque> [consultado em 29-01-2023] .

⁷⁰ Porto Editora – *batuque* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/batuque> [consult. 2023-01-29].

Na segunda e na terceira parte, apresenta-se as principais manifestações culturais angolanas e moçambicanas, através da tríade *cantar-dançar-batucar*. No domínio angolano expõe-se o *Semba* (umbigada) e a *Masemba* (umbigadas), além das tradicionais *Tchianda*, *Kazukuta*, *Kizomba* e *Kabetula*. Na esfera moçambicana destaca-se as danças tradicionais *Xigubo*, *Mapiko*, *Nyau* e *Nyanga* e a urbana *Marrabenta*.

A quarta parte do capítulo dedica-se ao processo identitário brasileiro, apresentando a relação entre o batuque, o canto e a dança nas performances afro-brasileiras – *Maculelê*, *Tambor de Crioula*, *Coco de Zambê*, *Samba de Roda*, *Jongo* e *Capoeira*, além dos aspetos ritualísticos inseridos nas manifestações religiosas, nomeadamente no *Candomblé* e na *Umbanda*. Por fim, são expostos outros aspetos da cultura afro-brasileira de grande importância para a construção do processo identitário nacional, a exemplo da língua e da gastronomia. Neste domínio está descrito o ofício das *Baianas do Acarajé*, Património Cultural do Brasil.



Foto: Bella White (2014)

História de Angola

5.1 O Batuque – Dança

“A dança habitual dos Negros é o batuque. Desde que haja alguns reunidos, ouvem-se cadenciadas palmas: é o sinal com que se chamam e provocam, por assim dizer para a dança. O batuque é conduzido por um figurante. Consiste em certos movimentos do corpo, que são, talvez, bem expressivos; principalmente os quadris é que se movem. Enquanto o dançarino estala a língua e dos dedos e se acompanha com um canto bastante monótono, os outros formam o círculo em torno dele e repetem o estribilho”⁷¹

5.1.1 Batuque – Dança de Conjunto | Batuque de Roda

O *batuque*, como *dança de conjunto*, é realizado *em roda* com a participação dos dançarinos, músicos e espectadores. No centro da roda, o dançarino solista – um único par, ou mesmo um pequeno grupo – desenvolve os passos que compõe a coreografia. Originária de Angola e do Congo, o *batuque* tem o ritmo marcado por instrumentos de percussão e é reconhecido pelo movimento dos quadris (ancas), sapateados, palmas e estalar dos dedos, apresentando como elemento específico, a *umbigada* – quando o ventre da mulher bate à altura do ventre do homem – “que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda escolhidos para os substituir” (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, 2023, em linha)⁷².

Figura 263: Umbigada



Fonte: A. Kandimba, 2013

⁷¹ RUGENDAS (1834). *Rugendas brasiliana*. Biblioteca Nacional, p.194 citado por Zeca Ligiéro (2011) p. 139

⁷² Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. *Batuque (dança)*. Disponível em <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001790.htm>> (Consultado em 29 de janeiro de 2023).

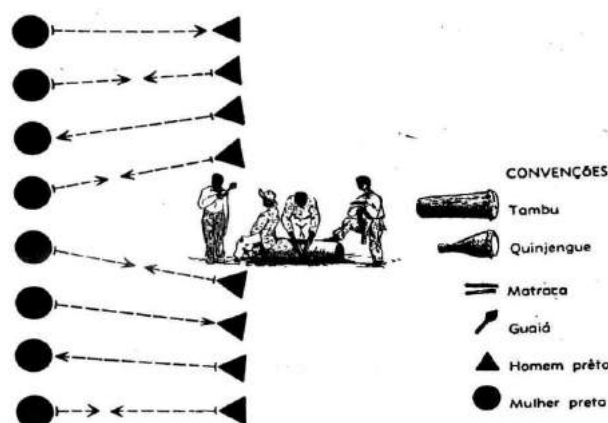
5.1.2 Batuque de Umbigada

O *Batuque de Umbigada*, também conhecido como *caiumba* ou *tambu*, refere-se a uma dança-rito. O termo *caiumba*, de origem *kimbundu*, significa “festa ou encontro celebrativo ancestral” (Bastos e Filogenio de Paula Junior, 2020, em linha)⁷³

A *caiumba* busca a harmonia da vida por meio do equilíbrio das energias: feminina e masculina. A dança se caracteriza pela umbigada entre homens e mulheres. A *maseмба* = umbigada é típica em várias danças do universo bantu. O umbigo é o canal de alimentação quando ainda se está no ventre materno. É o eixo de equilíbrio corporal e um dos pontos mais importantes para manifestação da força existencial. A *caiumba* celebra o encontro em que os viventes lembram seus antepassados e saúdam os seus ancestrais. Com isso, se estabelece uma ideia de comunidade que envolve o mundo espiritual e o mundo material. Na *caiumba* esses mundos se complementam (Bastos e Filogenio de Paula Junior, 2020, em linha).

Herança africana do período escravista, o *batuque de umbigada* (ou *caiumba*) de matriz *bantu*, é difundido no Brasil especialmente no Estado de São Paulo – região do oeste paulista. A sua formação coreográfica como dança de terreiro é em *fileiras opostas* – uma feminina e outra masculina – com a presença do *modista* e do *carreirista* (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, 2023). O *modista*, segundo Coito (2008) “é o cantador de décimas”, que são modas sobre um fato acontecido (poesias). Já o *carreirista*, ou cantador de carreira, “canta uma quadra em determinada carreira, ou linha, e o adversário responde” (p.223). A autora salienta, entretanto, que os bons batuqueiros costumam atuar nas duas funções, ou seja, são ao mesmo tempo *modistas* e *carreiristas*.

Figura 264: Representação Gráfica do batuque e instrumentos utilizados



Fonte: Araújo (1997, p. 38) citado por Coito (2008, p. 223)

⁷³ Bastos e Filogenio de Paula Junior (2020) A caiumba em tempos de pandemia. Disponível em https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14447_A+CAIUMBA+EM+TEMPOS+DE+PANDE+MIA (Consultado em 30 de janeiro de 2023)

Os instrumentos, como podemos ver na figura 02, são o *tambu* (tambor), o *quinjengue* (membranofones), a *matraca* (duas baquetas ou pequenos porretes com que se percute no corpo de um dos tambores) e o *guaiá* – chocalho com qual o *modista* chama o ritmo depois de lançada a trova. Com os instrumentos pousados no solo, a fileira de homens é formada em frente a das mulheres, separadas cerca de 10 a 15 metros, espaço onde realizam-se as *umbigadas*.

Esta dança não é circular como a dos africanos e dos ameríndios e sua simetria pressupõe uma ação do homem com relação à mulher, isto é, o homem se dirige à mulher para o ato do ritual da procriação e, embora o branco europeu veja nessa prática um ato profano, o negro a confirma (a prática) como um ato sagrado (...) Pensando na coreografia do batuque, instituída como acervo do folclore brasileiro, podemos dizer que, ao reavaliarmos o passado por meio desta prática – a dança – encontramos a identidade negra marcada *no* e *pelo* corpo, como um meio de resistência à interdição da Igreja, mesmo quando (...) não há mais a circularidade no ritual da dança e quando não há, no canto, palavras de origem africana. (Coito, 2008, 9. 223).

O *Batuque em Tietê* (município brasileiro do estado de São Paulo) é abordado por Macedo (2014)⁷⁴, em uma referência ao folclorista e etnógrafo da cultura caipira e do dialeto caipira Cornélio Pires (1884-1958). O texto, escrito no primeiro quartel do século XX, faz uma distinção entre o *batuque* e o *samba*.

Na primeira passagem Cornélio Pires descreve o batuque adjetivando-o como a “*dansa de negros*”. Após descrever uma versão praticada em roda, o autor distingue o batuque do samba, dando ao segundo, o atributo de “*dansa dos caboclos*”:

Formam roda de sessenta e mais pessoas, que cantam em côro os ultimos versos do “cantador” e ao som dos tambús – tubos de madeira com uma pelle numa das extremidades e que produz sons altos com diversas graduações – requebram e saltam homens e mulheres, dando violentas umbigadas uns contra os outros. Usa-se tambem nessas dansas, o quingengue – semelhante ao tambú, tendo inteiriça a metade do volume. O compasso é marcado também com palmas. Hoje raramente dansa-se o batuque. Confundem-no com o jongo e este com o samba. Batuque é dansa de negros e o samba é dansa de caboclos. (Cornélio Pires (s./d.) citado por Macedo, 2014 em linha).

No segundo trecho, Cornélio Pires dedica-se à explicar da “*dansa de caboclos*”:

Dansa de caboclos, nada tem com o jongo africano hoje dansado em todo o Brasil. O samba é dansa de caboclos, com violas, adufes e pandeiros. Ao canto e côro os dansarinos em tregeitos tiram as damas e estas aos cavalheiros, sem se tocarem, dansam e voltam aos seus lugares. (Cornélio Pires (s./d.) citado por Macedo, 2014 em linha).

⁷⁴ Macedo, T. (2014) Batuque. Disponível em <http://abacai.org.br/patrimonio_imaterial/batuque/> (Consultado em 30 de janeiro de 2023)

Através da *análise de discurso* dos trechos escritos por Cornélio Pires, e citados por Macedo (2014), podemos identificar alguns elementos que, na concepção do autor, caracterizam a africanidade presente no *batuque* e a aculturação evidente no *samba*.

O primeiro elemento africano identificado pelo autor no *batuque* refere-se ao *desenho coreográfico*. No início da primeira citação – “*formam roda de sessenta e mais pessoas*”, Cornélio Pires evidencia a *circularidade da dança*, elemento identificador das danças em África. Na sequência deste mesmo trecho, o autor revela: “*que cantam em câoro os ultimos versos do ‘cantador’ e ao som dos tambús*”. Não há clareza nesta frase acerca da linguagem empregada nos versos, e por isso, não é possível identificar se no canto houve transformações culturais ou não. Entretanto, é possível reconhecer o instrumento tipicamente africano – o *tambú*, cuja sonoridade é em seguida descrita pelo autor – “*tubos de madeira com uma pelle numa das extremidades e que produz sons altos com diversas graduações*”. O *quingengue* e a *marcação rítmica em palmas* também são nomeados no texto: “*Usa-se tambem nessas dansas, o quingengue – semelhante ao tambú, tendo inteiriça a metade do volume. O compasso é marcado também com palmas*”. A gestualidade marcada pelas *umbigadas* é revelada por Cornélio Pires no trecho que diz: “*requebram e saltam homens e mulheres, dando violentas umbigadas uns contra os outros*”. No final desta primeira citação, ao observar que “*a dança dos negros*” é por vezes confundida com o *jongo* ou com o *samba*, o autor passa a distinguir o “*batuque*” como “*dança de negros*”; e o “*samba*”, como “*dança de caboclos*”.

Na segunda citação, Cornélio Pires explica porque considera o *samba* como a *dança dos caboclos*. O autor apresenta como elementos identificadores, tendo em conta o grupo que está sendo descrito, os instrumentos musicais utilizados – *violas, adufes e pandeiros*; e a forma como a dança é praticada por eles – “*sem se tocarem, dansam e voltam aos seus lugares*”. Em ambos os casos, vemos claramente a influência portuguesa. Os *instrumentos utilizados* e a *forma mais polida de dança entre casais* – “*sem se tocarem*” – são elementos presentes nas danças regionais portuguesas, como vimos no segundo capítulo deste relatório. Por outro lado, o autor também identifica uma *gestualidade menos rígida* na dança executada pelo grupo. Quando menciona que “*dansarinos em tregeitos*” ele está, de certa forma, descrevendo o movimento tridimensional característico da gestualidade africana, mas também da gestualidade ameríndia.

Portanto, para Cornélio Pires, há uma distinção entre o *batuque* – considerado pelo autor uma dança tradicionalmente africana, determinada pela gestualidade e sonoridade

presente; e o *samba* – dança, cujos elementos sofreram transformações ao longo do tempo. Para diferenciá-las denomina-as como “*dança dos pretos*” – como sinônimo de dança dos africanos; e “danças dos caboclos”, como fruto de um processo de transformações envolvendo índios, africanos e brancos.

Atualmente, como foi confrontado por Coito (2008), o batuque abandonou a circularidade para se tornar uma dança realizada em fileiras opostas. O canto é entoado com versos escritos na língua portuguesa. Entretanto, segundo a autora, a identidade negra e sua resistência à colonização europeia é marcada pela gestualidade presente no *batuque de umbigada* hoje praticado no território brasileiro.

Figura 265: Batuque de Umbigada



Fonte: Fotografias de Laura Lemos, 2013 (Flickr).(Reprodução de Fotografia) – [1] Umbigada; [2] Tambú

5.1.2 O Batuque – Religião

O *batuque* como crença é nomeado no Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira (2013) como um “sistema de crença de bases sincréticas, com elementos da religiosidade católica e afro-brasileira, que reúne componentes das tradições *nagô, jêje, ijexá e cabinda*. Cultua *orixás*, santos e, em certas ocasiões, também *eguns*” (em linha). O estado brasileiro com maior número de casas de *Batuque* é o Rio Grande do Sul.

5.1.2.1 Religiões Afro-Brasileiras

No artigo denominado “*Notas Históricas e Antropológicas sobre o Batuque no Rio Grande do Sul*”, o antropólogo Marcelo Tadvald (2016), afirma que dois terços dos escravizados levados para o território brasileiro eram *bantos*, conhecidos no Brasil como *congós, angolas ou cabindas*. Estes grupos, segundo o autor, tiveram grande influência na construção da cultura brasileira, nomeadamente na culinária, na música e na língua, além de aspetos religiosos percebidos desde o período colonial “a partir dos

autopopulares, denominados de *congas* e *congadas*, ou também *moçambiques*, além do culto aos antepassados e à ancestralidade que marcam até hoje esta matriz cultural e religiosa nacional” (Tadvald, 2016, p 48-49).

Pedro Oro (2005), citado por Tadvald (2016), reflete que há no Brasil, uma diversidade de cultos religiosos, e que estes podem ser agrupados em três núcleos de expressões ritualísticas: [1] o culto aos *orixás africanos*; [2] o culto aos *exus* e *pombagiras*; [3] o culto aos *pretos-velhos* e *caboclos*.

O primeiro grupo privilegia elementos ritualísticos das tradições “*banto*” e “*nagô*” – o culto aos *orixás africanos* (nagô). Neste grupo, de acordo com Tadvald (2016), encontram-se o *Candomblé* da Bahia, o *Xangô* de Recife, o *Babaçuê* no Pará, o *Batuque* do Rio Grande do Sul e a *Casa de Mina* do Maranhão.

O segundo grupo é identificado pela *Macumba* (Rio de Janeiro, final do século XIX), também chamada de *Quimbanda*, *Linha negra*, *Umbanda cruzada* e *Linha cruzada* (denominações de acordo com as regiões brasileiras). Este segundo grupo favorece o culto aos *exus* e *pombagiras*, entidades de intermediação entre os homens e os *orixás* (Tadvald, 2016).

O terceiro grupo surgiu no Rio de Janeiro no começo do século XX – a *Umbanda*. Estruturada de forma sincrética, a *Umbanda* beneficia o culto aos *pretos-velhos* (entidades que foram pessoas escravizadas em outra vida) e *caboclos* (entidades indígenas).

Segundo Tadvald (2016), no *Batuque* no Rio Grande do Sul (Brasil), “a linguagem litúrgica é *iorubana*, os símbolos utilizados são os da *tradição africana*, as entidades veneradas são os *orixás* e há uma identificação às “*nações*” *africanas*” (p.50).

5.1.2.2 Batuque – Rio Grande do Sul

Há, segundo Tadvald (2016), duas versões para o surgimento do Batuque no Rio Grande do Sul. A primeira afirma que a crença chegou no Rio Grande do Sul por intermédio de uma escrava oriunda de Pernambuco. A segunda associa o surgimento do Batuque às várias etnias africanas que o instituíram “enquanto espaço de resistência cultural e simbólica à escravidão” (p. 53). Na concepção do autor, a teoria mais confiável é que o Batuque tenha sido constituído como religião no Rio Grande do Sul, entre 1833 e 1860,

a partir das crenças de escravos de origem *banto* e *sudanesa*, provenientes de Pernambuco.

Também a origem do Batuque pode ter tido um ancestral comum ao culto originado no nordeste brasileiro conhecido como Xangô do Recife, ancestral, portanto já estabelecido no Brasil e não em África. Embora os orixás da cosmologia do Batuque sejam praticamente os mesmos venerados no Candomblé baiano de origem ketu, também da etnia ioruba, a maneira de “cultuá-los” e de “assentá-los” (praticar o “fundamento religioso”) é considerada muito semelhante ao modo litúrgico do Xangô do Recife (...), e consideravelmente diferente em aspectos fundamentais daquilo que é realizado pelo culto baiano. De qualquer forma, o Batuque se constituiria a partir de diferentes grupos étnicos africanos que coabitavam nas concentrações urbanas mais importantes do período (Tadvald, 2016, p. 54).

Segundo Tadvald (2016), as diferentes etnias africanas presentes na região e o processo de aculturação ocorrido entre os grupos determinou “o predomínio étnico e linguístico banto e a supremacia religiosa sudanesa, que marcou como jeje-nagô (*ewé-yorubá*) a organização inicial do modelo religioso do Batuque” (p.54). Para além do predomínio cultural banto e da presença sudanesa, as diferentes étnicas africanas favoreceu a divisão do Batuque em “modalidades de culto”, também compreendida como “lados” ou “nações”. O autor explica que as “nações” ou “lados” foram instituídos como forma de distinção de “religião”.

De acordo com os registros etnográficos disponíveis e coletados, não há concordância absoluta a respeito dos “lados” do Batuque. Todavia, as seis nações do Batuque comumente mais consideradas são: *cabinda*, *oyó*, *ijexá*, *nagô*, *jeje* e *jeje-ijexá*. Estas se diferenciam a partir de aspectos cosmológicos e técnicos, litúrgicos e musicais particulares, como o toque (ritmo) do tambor, uso ou não de alguns axés cantados (“pontos” ou rezas em língua ioruba ou banto), números ou ordens distintas na sucessão dos orixás, entre outros (Acosta, 1996). Contudo, como não é incomum que os terreiros atribuam pertencimento a duas ou mais nações, sendo que alguns aspectos que seriam originalmente diferenciadores entre os “lados” acabam se combinando na configuração e no “fundamento” de muitos terreiros.

Batuque se divide em “nações” ou “lados”, tendo sido, historicamente, os mais importantes: *oyó*, tida como a mais antiga do Estado, mas tendo hoje aqui poucos representantes e divulgadores; *jeje*, cujo maior divulgador “político e social” no Rio Grande do Sul foi o Príncipe Custódio, um príncipe africano que viveu neste Estado de 1889 a 1935, ano de sua morte, ainda que Dona Chininha e Joãozinho do Bará sejam os maiores responsáveis pela consolidação desta “Bacia” (Silva, 1999); *ijexá*, *cabinda* e *nagô* são outras nações de destaque, com predomínio, na atualidade, dos “lados” *jeje-ijexá* (Braga, 1998). Note-se que o *ketu* esteve historicamente ausente neste Estado, vindo somente nos últimos anos a ser integrado graças ao Candomblé. (Tadvald, 2016, p. 55)

O Batuque cultua fundamentalmente doze orixás: *Bará*, *Ogum*, *Iansã* (ou *Oiá*), *Xangô*, *Oba*, *Odé/Otim*, *Ossanha*, *Xapanã*, *Oxum*, *Iemanjá* e *Oxalá* – ordem relacionada à nação *cabinda*. O primeiro orixá a ser homenageado é *Bará*, do ioruba *Elebará* (ele | possuidor)

e *Abará* (poder) – *possuidor de poder*. Dono das encruzilhadas, Bará representa a força vital que movimenta o universo. É o Mensageiro dos Orixás. O orixá da comunicação e da sensualidade. No quadro a seguir, apresentamos um resumo dos Orixás, suas atribuições, símbolos, relação com animais e correspondência aos santos Católicos, de acordo com Corrêa (2006) e Oro, (2008) citado por Tadvald (2016, p. 56).

Figura 266: Orixás do Batuque do Rio Grande do Sul

Orixá	Atribuição	Símbolos	Animais sacrificiais	Corresp. santos católicos
Bará	Dono das encruzilhadas; abridor dos caminhos; Representa a força vital que movimenta o universo. Mensageiro dos orixás; orixá da sensualidade.	Chave, tolice, moedas, corrente, tridente.	bode, galo vermelho.	S. Antônio, S. Pedro e S. Benedito.
Ogum	Dono do trabalho em metal e da agricultura, guerreiro (demanda).	Ferramentas em geral, espada, faca, bigorna, martelo, malho, lança, lima.	Bode escuro, galo vermelho.	São Jorge no Sul, Santo Antonio na Bahia.
Iansã	Dona dos raios, ventos, tempestades e das águas.	Espada, taça, pulseira, alianças.	Cabra cor de laranja e galinha vermelha.	S. Bárbara.
Xangô	Orixá do trovão, da justiça e do fogo.	Balança, machado (duplo) e livro.	Carneiro, galo e pombos brancos.	Jovem: São Miguel Arcanjo Velho: São Jerônimo
Obá	Sangue, ouvido, dona do tor.	Navalha, rode de madeira, timão, orelha	Galinha cinza, cabra marrom, mocha e não coberta	Santa Catarina
Odé/Otim	Orixás da caça, fala, sono.	Arco e flecha, cântaro e bodeque.	Porco, galo carijó.	Odé: São Sebastião Otim: Santa Efigênia
Ossanha	Dono das folhas, protetor de doenças internas, pernas, ossos.	Muleta, tesoura, agulha, linha de coser.	Bode, galo arrepiado.	São José, Santo Onofre.
Xapanã	Protetor de doenças epidêmicas (varíola, lepra, cólera).	Vassoura, corrente de aço.	Bode com aspas de qualquer cor menos preto, galo prateado.	Jovem: São Lazaro Velho: Cristo das Chagas
Oxum	Dono da água doce, ouro, riqueza, amor, vida.	Leque, espelho, dinheiro, corrente dourada, pente.	Cabra, galinha amarela.	N. S. da Conceição N. S. Aparecida
Iemanjá	Dona dos mares, maternidade e da fertilidade.	Âncora, barco, remo, anel, brinco, perfumes.	Ovelha, cabra e galinha branca.	N. S. dos Navegantes.
Oxalá	Pai de todos os Orixás, vida, paz, visão.	Bastão, poeinha, olho de vidro.	Cabra, galinha branca.	Cristo, Espírito Santo.

Fonte: Corrêa, 2006; Oro, 2008 citado por Tadvald, 2016, p. 56

Além dos orixás, no Batuque também é realizado rituais destinados ao culto dos *eguns* (espíritos mortos). Assim como os orixás, possuem cânticos próprios (em *iorubá*). Em dias de obrigações recebem toques ao som de tambores frouxos e acompanhamento de *agê* (instrumento concebido com uma cabaça inteira trançada com cordão e contas diversas).

Figura 267: Batuque do Rio Grande do Sul



Fonte: <https://jornalggn.com.br/>

5.1.3 O *Batuko* – Género Musical e Dança

5.1.3.1 A Origem do *Batuko*

Prática cultural cabo-verdiana, executada sobretudo por mulheres, o *batuko* tem como elementos principais a música, a dança e a interação entre as pessoas. Em entrevista concedida no dia 13 de março de 2023 (Portugal), o musicólogo e etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro afirma que sua origem advém do século XVIII e/ou XIX.

Em Cabo Verde é uma prática que até há relativamente pouco tempo estava confinada só à Ilha de Santiago. Mas Cabo Verde não termina no arquipélago (...) São centenas de comunidades cabo-verdianas que existem pelo mundo inteiro, no Brasil, em Portugal, em Espanha, no Senegal, nos Estados Unidos, em França, enfim... podemos ir a quase qualquer país que faça fronteira com o Oceano Atlântico que encontramos cabo-verdianos. E por isso também os cabo-verdianos, e as mulheres sobretudo, transportaram consigo, para fora do arquipélago a prática do batuque. Ao longo da história nós sabemos que esta prática, ou práticas parecidas com esta, eram desempenhadas já no século XIX, e provavelmente também já no século XVIII, quando há uma série de proibições de práticas de negros na Ilha de Santiago, e práticas africanas em que as descrições mencionam a percussão, e mencionam a dança e também o contacto muito forte e muito intenso entre as pessoas. Essa descrição faz-nos pensar que pode haver alguma relação entre essas práticas dessa época, e àquelas que são contemporâneas. (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

Em “Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal”⁷⁵, Ribeiro (2012) lembra que o batuque “ocupa e ocupou um lugar marginal que começou a ser moldado nas práticas expressivas do contexto colonial de Santiago, no século XVIII” (p. 164). Segundo o autor, nesta época o território e a sociedade de Santiago dividiam-se entre *autoridades do reino, senhores locais terratenentes, escravos, e fujões ou vadios*.

As estratégias de distinção e de intimidação destes últimos - recorrentemente refugiados no interior montanhoso e inóspito da ilha - levaram-nos a adotar práticas expressivas que claramente os ligavam à ancestralidade dos escravos trazidos da África continental e os afastavam da matriz europeia vigente no espaço urbano dominado pelos detentores do poder colonial. A sua atitude de afirmação e a inquietação que provocavam através, especialmente, da música e da dança, configuram precisamente as primeiras práticas expressivas distintivas no arquipélago em relação à metrópole. Aparentemente são estas práticas que estão na origem daquilo a que hoje chamamos batuque. (Ribeiro, 2012, p. 164)

⁷⁵ Ribeiro, J. C. (2012) *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal* Tese apresentada à Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.

Para a batucadeira Maria Zefemia (Orquestra de Batukadeiras de Portugal | AMCDP)⁷⁶, o percurso histórico do batuque confunde-se com a história de Cabo Verde.

Essa prática cultural que é o batuko, começou com os escravos (...) no final do dia, os escravos ficavam reunidos para falar do dia-a-dia, como o dia passou, e daí começaram a praticar, a cantar... um canto improvisado, que é libertação da mágoa, do sofrimento, da opressão e tudo isso. No entanto, cantavam, mas era tudo as escondidas para que os guardas não soubessem que eles estão a fazer esta prática porque era proibida (...) Era proibida porque eles falavam o dialeto deles e outros não percebiam a língua, E depois, como era uma forma de libertação das mágoas, os responsáveis não entendiam e aí proibiram esta prática. Por isso, na altura teve até Lei de 1772, em que o governador proibiu com a lei, que não se pode fazer essa prática; que não se pode praticar essa dança ou canto cultural. Mais tarde, em 1866, um outro governador veio reforçar essa Lei, já com pena de prisão (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 1)⁷⁷.

O Boletim Oficial citado por Maria Zefemia (2020), de 07 de março de 1866, foi emitido pelo administrador do concelho da praia de S. Thiago, José Gabriel Cordeiro. A seguir, reproduzimos o texto do edital (figura 06) com os motivos e com a determinação da referida lei:

“Faz saber a todas as pessoas aquém o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados Batuques um divertimento que se opõe à civilização actual do século, por ser altamente incómodo, offensivo da boa moral, perturbador da ordem e tranquilidade pública, que tanto convêm manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, narbonês que seja presenciado por pessoas honestas e de bom costumes, aos quase chamaria ao campo da imoralidade e da embriaguez; como porque incomoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e sossego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a inúmeras queixas.

Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249.º, N.º 18, do código administrativo, determino:

1.º-Que desta data em diante ficam prohibido o batuque em toda a área desta cidade;

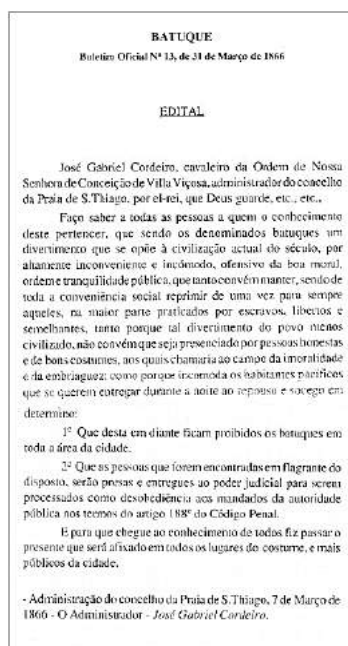
2.º-Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da autoridade pública nos termos do artigo 188.º Do Código Penal”⁷⁸

⁷⁶ AMCDP: Associação das Mulheres Cabo-verdianas na Diáspora em Portugal

⁷⁷ Centro Cultural de Cabo Verde (2020) História do Batuko – episódio 1. Entrevista com Maria Zefemia. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=1433301766858382> (Consultado em 02 de fevereiro de 2023)

⁷⁸ Semedo, J.M. & Turano, M.R; (1997). Cabo Verde – O ciclo ritual das festividades da tabanca. Praia Spleen edições. Anexo 1, p 127-128 in Nogueira, G. (2011). Batuko, Património Imaterial de Cabo Verde. Disponível em <http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/238> (Consultado em 03 de fevereiro de 2023)

Figura 268: Batuque – BO nº13 (1866)



Fonte: Portal do Conhecimento do Governo de Cabo Verde

Além da proibição legislativa, também havia a repressão religiosa. Considerada como uma prática pagã, o *batuque* foi reprimido pela Igreja Católica, assim como pelos seus fiéis, que o consideravam uma prática voltada “para os pobres, para as pessoas rebeldes, selvagens e escravos”. (Maria Zefemia, 2020).

Com a Independência⁷⁹, o *batuko* se tornou mais liberado (...) Mas, era praticado mais no subúrbio, fora da capital... nos casamentos, nos batizados. Havia a forte proibição também por parte da Igreja Católica por causa da dança. [o batuko] é uma dança sensual. A mulher com aquela saia rodada, com pano na cintura, e depois faz requebrados da coxa... acham que é uma dança vergonhosa; acharam que não era uma coisa séria; mas uma coisa de pornografia ou qualquer coisa assim... quem praticava o batuko na altura, tinha certas restrições em certos sítios (...) era considerada uma coisa pagã, não cristã. Por isso era condenado pelo regime (da Lei). Mas também pela parte religiosa que até hoje sentimos, que ainda há uma resistência do batuko com relação a certas pessoas. A Igreja Católica penso que ainda não vê com bons olhos, mais por causa da dança (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 1).

Em Portugal, durante a política de folclorização do Estado Novo – cujo objetivo era “construir uma imagem imperialista baseada nos mitos de superioridade e heroicidade dos portugueses” (Ribeiro, 2012, p. 165) – o *batuque* era visto como algo “exótico e inferior”.

⁷⁹ A República de Cabo Verde conquistou sua independência de Portugal em 5 de julho de 1975.

Durante o Estado Novo a receção das ideias de Gilberto Freyre sobre a singularidade da colonização portuguesa – conhecidas por luso-tropicalismo – contribuíram para criar um argumento social que afirmava o carácter multirracial e pacífico da história da colonização portuguesa, procurando assim ocultar a natureza discriminatória de base racial e de naturalidade promovida pela administração colonial, e expressa nas relações e práticas sociais na metrópole. O batuque não se inscrevia neste modelo “luso-tropical” e, portanto, permanecia acantonado numa categoria de exceção (Ribeiro, 2012, p. 165)

Para Ribeiro (2012), a marginalização sofrida pelos *vadios* (ou *fujões*), assim como a proibição e perseguição às suas manifestações culturais no período de escravatura, definiu a história do batuque como uma *narrativa de resistência*.

A história do *batuque* é efetivamente uma história de resistência. A sua condição de marginalidade assim o definiu permitindo-lhe sobreviver a todas as proibições e perseguições. Mas essa resistência acompanhou a viagem de migração protagonizada pelos seus intérpretes e detentores, neste caso as mulheres de Santiago, e impôs-se no espaço migrante com novos formatos e significados. (Ribeiro, 2012, p. 164)

Na perceção de Maria Zefemia (2020) o batuque é uma questão identitária. Mais que uma prática cultural, o *batuko* carrega em sua essência o significado de pertencimento, de comunicação, de união e de força feminina.

O impulso de fazer batuque, de cantar, dançar e fazer tudo aquilo, era mais forte que a própria Lei (...) O batuque é uma energia; é uma prática que dá bastante energia e, por isso, nós consideramos que o batuque é uma das nossas identidades culturais; porque nos identifica; é nossa raiz; é nossa cultura (...) Encontramos batucadeiras em vários pontos do mundo. Só que não era muito falado, muito praticado em certa parte, mas o batuque sempre, desde o início, foi uma cultura bem forte que resistiu até hoje. (...) O batuque também é entre si uma comunicação. Não é por acaso que sentamos numa roda; é uma forma de comunicar (...) há uma união, uma interajuda entre nós batucadeiras, porque o *batuko* mostra também essa parte. Não é só diversão, mas também mostra união das mulheres neste sentido. (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 1).

Ao refletir sobre o batuque e seu processo de aculturação, Ribeiro (2023) adverte que como toda prática cultural, não devemos esquecer as transformações pelas quais essas práticas sofreram ao longo do tempo, gerando uma grande dificuldade para determinar sua real conceção.

As práticas culturais sofrem muitas vezes influências de outras proveniências, e as vezes pelas razões menos compreensíveis. E no caso de Cabo Verde, a presença da cultura, ou de ingredientes culturais que vieram do Brasil são muito importantes e muito fortes. E claro que há muitos contributos de outras culturas e de outros sítios, mas eu não gosto de pensar no batuque como uma prática cultural que veio da África tal e qual como a gente a conhece e pronto, está ali e vai continuar ali para o futuro... Não, acho nada disso... Eu acho que nós não sabemos muito sobre as práticas que vieram do século XVIII e século XIX, quando elas foram proibidas (...) Sabemos que eram proibidas pelas autoridades coloniais, políticas e religiosas, e militares no fundo,

mas não sabemos como elas eram. Elas podiam ser muito diferentes daquilo que nós chamamos hoje em dia *batuque*. E no fundo, elas estão relacionadas, indiscutivelmente, porque a população que lhes deu continuidade é sempre a mesma (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

Segundo Ribeiro (2023), a abolição da escravatura, ocorrida na década de 1860, é o momento histórico que marca a disseminação cultural do batuque:

Há um momento fundamental na história no século XIX, nem sempre pensamos nele com a importância que ele teve, que é a abolição da escravatura que acontece na década de 1860, e depois tem os seus reflexos mais tardiamente. Mas nós temos por exemplo, relatos de viajantes estrangeiros que passaram em Cabo Verde e que descrevem algumas das práticas que viram, e esta prática do batuque, ou uma prática parecida com esta, com uma bailadeira que está no centro da roda – eu creio que ela é descrita na década de 1890 – e só no interior rural de Santiago. Até a abolição da escravatura havia uma população foragida, de escravos foragidos que viviam nas montanhas, e estes mantinham práticas relacionadas com práticas africanas, e depois quando foi a abolição da escravatura houve um conjunto muito grande destas pessoas e de escravos libertos que se instalaram pelo interior da ilha e que criaram comunidades e que já não eram perseguidas (...), não eram buscadas, digamos assim, caçadas, e essas populações são descritas como pessoas mansas, que não cuidam do amanhã ou qualquer coisa assim do género, só do presente, e ao descreverem as festas delas, aí sim, na década de 1890, já há muitas coisas relacionadas com a descrição da dança que são parecidas com o batuque atual (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

Figura 269: Batuque



Fonte: <https://www.caboverdeamusica.online> (Reprodução de vídeo)

5.1.3.2 O *Batuko* como manifestação sonora e musical

O batuque, segundo Ribeiro (2012), define na sua morfologia, “o género musical cabo-verdiano mais próximo do paradigma africano”. Sua estrutura musical, no que se refere à melodia, ritmo, métrica, literatura e organização performativa, “mostram a permanência de elementos herdados de práticas musicais africanas designadamente a polirritmia percussiva e coreográfica, a estrutura modal melódica, e o esquema performativo do tipo ‘*call and response*⁸⁰’ (p. 165). No que se refere ao discurso literário das *cantigas*, Ribeiro (2012) aponta a presença de metáforas, a interpelação personificada, o conteúdo moral e narrativo, e as referências ao mundo rural e à religiosidade.

Na verdade, o batuque não tem uma essência só; tem várias. Tem vários planos. Tem um plano verbal, cantado, portanto tem uma cantiga, uma mensagem concreta para se transmitir, que pode ser polissémica, no sentido que há palavras que não são concretas, ou há expressões que não são concretas, mas que podem referir-se há muitas coisas, e dar asas à imaginação das pessoas (...) este é um plano do batuque, a transmissão de mensagem, que é muito importante. O batuque por vezes é utilizado como instrumento de divulgação de regras sociais, ou sanitárias, ou de mensagem políticas ou mensagens de interesse comunitário, digamos assim. Também são veículos de censura por vezes, ou de louvor. Essa é uma dimensão muito interessante do batuque. Depois tem uma outra dimensão musical, onde se expressa a criatividade, também das pessoas, das mulheres... Quando eu digo musical, estou a dizer essencialmente rítmica, na parte percussiva, e melódica, da parte cantada. Existe uma espécie de uma codificação, vamos dizer assim uma categoria genéricas de cantigas de batuque que tem uma estrutura melódica, que se pode dizer que tem alguma previsibilidade, por vezes uma estrutura de quatro frases, por vezes estruturas de seis frases, que são executadas em alternância entre um solista e um coro – no fundo o velho modo de performance musical da África. Esta é uma característica que associamos muito às práticas africanas. Portanto, estas duas dimensões rítmicas, porque também permite uma variedade grande dentro de um padrão rítmico pretendido (...) é uma interação entre várias células rítmicas que acontecem ao mesmo tempo. E, portanto, isso dá um campo de liberdade e de expressão muito forte para as preformas (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

Realizado por um grupo de percussionistas (*batukaderas*) e vocalistas (*kantadeiras de kumpanha*), o *batuko* enquanto manifestação sonora é composto por cantigas, percussão corporal e/ou instrumental. As cantigas são realizadas de acordo com a cantadeira solista (*kantadera profeta*) e o ritmo é projetado pela *tchabeta*.

Normalmente um grupo de mulheres sentam-se em círculo, na conversa, e depois surge o batuque. E como é que surge? Há um tema, qualquer novidade, e as senhoras começam a tocar a *tchabeta*, ou palma, e aí começa o *batuko*. Na música há uma pessoa que canta que é *profeta* ou *cantadeira*, depois o coro responde, e há uma pessoa que chega em um determinado momento que dança espontaneamente (...) a música

⁸⁰ *Call and Response*: na música, **chamada** e **resposta** é uma sucessão de duas frases distintas geralmente escritas em diferentes partes da música, onde a segunda frase é ouvida como um comentário direto ou em resposta à primeira.

tem três momentos: começamos com a *tchabeta*, depois a música, em que o ponto alto batemos na *tchabeta* com mais força e depois a abrandar – isso é a parte que faz a música. A letra da música é espontânea; (...) o tema é sempre livre; (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 4).

Para Maria Zefemia (2020), o batuque é uma forma espontânea de comunicação.

Eu lembro na minha juventude, por exemplo uma rapariga fugia de casa ou era forçada a sair de casa com um rapaz, então a *cantareira* cantava para aquela pessoa. Qualquer notícia assim, a *cantareira* fazia cantiga mencionando esta pessoa (...) Antigamente era tudo espontâneo – no trabalho no campo, na moda, sementeira, apanha de lenha, lavar a roupa... era *batuko*. Era só *batuko* – *batuko-gaita*; *batuko-gaita* (...) Todos os outros géneros musicais modernos, beberam na essência do *batuko*, *funaná* e *gaita*. (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 1).

Ribeiro (2012) lembra que até a independência de Cabo Verde, o *batuque* e o *funaná*⁸¹ partilharam o mesmo contexto geográfico e social, “sobretudo restrito às populações rurais da ilha de Santiago” (p. 166). Entretanto, após a independência, o *funaná* sofreu um processo de resgate social e político através da modernização dos instrumentos musicais em detrimento aos tradicionais – “gaita” (concertina) e “ferro” (reco-reco metálico). Já o *batuque*, ao contrário, apesar do importante processo de divulgação e “até remição do seu papel de reivindicação aproveitado politicamente” (p. 166), não conseguiu nessa época, conquistar a modernização instrumental e a aceitação por parte da população residente em outras ilhas cabo-verdianas.

Maria Zefema (2020) observou que a evolução instrumental do *batuko* foi improvisada, passando da *percussão corporal* para os “*trapos*”; destes, para os “*trapos envolvidos em plásticos*”; e por fim, a *tchabeta*.

Na altura, com esta prática, nem sequer tinha instrumento, não tinha nada... cantava-se, depois dançava, e depois tinham que arranjar instrumentos para dar uma percussão assim mais forte, que é para ter a dança... e daí arranjaram bater palmas, depois fizeram com trapos entre as pernas, depois veio aparecer trapos no plástico para dar mais som, para ter aquela percussão mais forte, e modernamente agora apareceu a *tchabeta*, que antes era feita a mão com napa e agora é feito profissionalmente. (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 1).

⁸¹ **Funaná**: género musical e coreográfico proveniente de Cabo Verde. Como *género musical*, caracteriza-se por ter um *andamento variável* e *compasso binário*. A música estrutura-se num conjunto de estrofes principais que se alternam com um refrão. Entre as estrofes e os refrões são executados solos de gaita. Como *género coreográfico*, o funaná é dançado aos pares. A dança é efetuada imprimindo rápidas e fortes flexões alternadas de cada um dos joelhos, marcando os tempos do compasso. Memórias mais antigas do funaná remontam à expressão *badju gaita* (baile de gaita), em que diversos géneros, como o samba, a valsa ou a mazurca eram acompanhados a concertina (gaita), no interior de Santiago, Fontes: Wikipedia (2023) e Cabo-Verde Info.com (2023). Disponível em <<http://www.caboverde-info.com/Identidade/Cultura/Funana>> (Consultado em 09 de fevereiro de 2023).

No caso da *percussão corporal*, os ritmos eram impostos pelas *palmas*, *golpes no peito* e *nas pernas*, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 270: Batuque – Percussão Coproral



Fonte: Maria Zefemia (2020) - (Reprodução de vídeo)

Mais tarde, de modo a diminuir os incómodos provocados pelos golpes no corpo, as batucadeiras passaram a utilizar *trapos* (primeira imagem) como instrumento. Depois, com o intuito de potencializar o som do batuque, acrescentaram *plástico ao redor dos trapos* (segunda imagem). Porém, como o plástico facilmente saltava das pernas da batucadeira, atrapalhando a performance, foi substituído pela *napa* (terceira imagem). Na última imagem, vemos a batucadeira já com a *tchabeta*.

Figura 271: Batuque – Evolução do Instrumento



Fonte: Maria Zefemia (2020) - (Reprodução de vídeo)

5.1.3.2 O *Batuko* enquanto dança e movimento corporal

O *batuko* enquanto dança tem como desenho coreográfico a *roda* ou o *semicírculo*. No primeiro movimento, uma das mulheres dirige-se para o centro da roda (ou semicírculo), com movimentos corporais executados no ritmo da música. Tais movimentos centralizam-se nas ancas, que desloca-se para direita e para a esquerda, sendo a flexão do joelho, o gesto complementar que marca o ritmo. Com a evolução da música (cantigas) e percussão, as outras componentes do grupo, de forma espontânea, também se levantam para dançar.

Cada um quando sente aquele momento mesmo, que sente vontade de dançar, levanta e dança. Porque, numa peça de batuque, há momentos de mais calma; há momentos com mais ritmo, mais quente. E é aí que dá mesmo vontade de levantar para dançar (Maria Zefemia, 2020 in Centro Cultural de Cabo Verde – História do Batuko – episódio 4)

Figura 272: Batuque – Dança



Fonte: Maria Zefemia (2020) - (Reprodução de vídeo)

Ribeiro (2023) aponta que na dimensão coreográfica, o batuque é identificado por um conjunto de movimentos vigorosos das ancas e pernas em contraste com a redução de movimentos do tronco. A expressão facial e corporal se completa em uma interação constante entre dançarinas, cantadeiras e batucadeiras.

A dança é um momento explosivo, de alegria, de contenção e de virtuosismo físico – é difícil dançar bem o batuque (...) é preciso que o corpo tenha essa capacidade de se exprimir (...) estava a pensar na atração que certos dançarinos tem sobre as suas audiências e outros tem menos, que é normal... Na prática do batuque cabo-verdiano, a *dança dá com torno*, que é uma expressão que se utiliza também para designar esta dança, a *dança do torno*, tem muito que ver com os movimentos muito rápidos das ancas e do rabo e da capacidade de manter uma certa imobilidade da parte de cima do tronco, mas ao mesmo tempo, criar gestos e expressões faciais e corporais, que são de uma grande beleza... há um contraste forte entre a rapidez dos movimentos das ancas e das pernas, e depois, uma certa imobilidade dos braços ou dos olhos, que olham para cima, e que se fecham... e do puxar a mão; e depois, o momento final da dança... Enfim, é muito bonito e é uma expressão individual por vezes; outras vezes é uma expressão em pares, que é acarinhada por todo o grupo, porque há uma espécie de estimulação permanente entre a dançarina (ou dançarino), que as vezes pede mais

intensidade na música, e as próprias batucadeiras que estão a acompanhar e cantar, também aumentam o ritmo, aumentam a intensidade, e isso também estimula a dançarina ou os dançarinos, que podem ser vários, a tornar mais exuberantes estes momentos (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

A expressão facial sugere um envolvimento íntimo do dançarino com o momento vivenciado. Um ato de comunicação com seus próprios instintos e tradições ou uma forma de deixar para trás, mesmo que momentaneamente, os problemas quotidianos.

O momento da dança pode oferecer a quem a faz certa evasão clara do tempo e do espaço em que está, embora de duração não muito longa, mas mesmo momentaneamente, quando as mulheres fecham os olhos e estão noutra sítio, sabem que estão a ser apreciadas mas estão noutra tempo e noutra espaço... não diria em transe, mas em um estado de ausência e de evasão (...) A pessoa evade isso do seu quotidiano, das dificuldades que tem porque (...) evidentemente que as pessoas que fazem o batuque em Portugal são pessoas da comunidade cabo-verdiana, normalmente, por várias razões, são pessoas com pouca instrução escolar, ou eram, hoje em dia já não é tanto assim, mas no princípio eram, e são pessoas que na pirâmide social não estão no topo. Estão sempre na parte de baixo da pirâmide social (...) e portanto, todos esses problemas sociais (...) as mulheres também tem uma condição muito dura porque a sociedade cabo-verdiana é muito patriarcal e as mulheres tem muitas responsabilidades dentro do lar (...) e os momentos do batuque são momentos muito importantes para elas porque são uma espécie de alienação, no bom sentido, do quotidiano (Jorge Castro Ribeiro, 2023).

O espaço demarcado para o batuque é chamado de terreiro (*terreru*). Para ocupar esta área, as batucadeiras ou dançarinas precisavam ser amparadas por uma pessoa de seu convívio. Segundo Ribeiro (2023), a introdução ao batuque era realizado pelo intermédio de uma madrinha.

Tradicionalmente, o sítio onde se faz o batuque chama-se terreiro, claro que é o pátio junto a casa, mas é um espaço que enquanto está a ser ocupado pelo batuque é importante. As mulheres falam de sua experiência enquanto dançarinas, enquanto entrar no terreiro, ou participar do terreiro. Isso significa a primeira vez que vão dançar e que se apresentam perante os outros. Várias das mulheres que eu entrevistei em Lisboa, isso já na década de 90, descreviam suas primeiras idas ao terreiro normalmente com uma madrinha, ou com a mãe, a tia, ou alguma pessoa que de facto apoiava, que incentivava – “vá, já estás preparada”. (Jorge Castro Ribeiro, 2023).

O líder (mestre) é a pessoa responsável por ensinar, cuidar e organizar o batuque. O nível de mestria, entretanto, nem sempre é igual. Pode ocorrer de forma mais tradicional, com a figura de liderança destacada, ou de maneira informal, mais democrática.

Outra característica importante durante a dança refere-se ao modo como uma dançarina escolhe sua substituta para o centro da roda. Segundo Ribeiro (2023), existem vários códigos gestuais que identificam estes momentos.

As mulheres quando vão dançar atam sempre um pano em torno das ancas. (...) E antes de amarrarem o pano, elas estão no terreiro a movimentarem-se lentamente, estão a apertar o pano em frente as outras, e quando elas terminam a dança, muitas vezes isto termina com o pano a soltar e cair ao chão, e elas pegam no pano e vão entregar o pano a mulher que deve dançar a seguir, ou a pessoa que deve dançar a seguir. Ou mesmo durante a dança, elas trazem o pano de uma colega, porque cada uma tem o seu, e vão buscar alguém a audiência, buscar outra colega, e portanto, juntam-se duas ou três. E quando há um homem envolvido, o homem dança geralmente também... e aí dança-se sempre com uma mulher; pode dançar uma parte sozinho, depois trazer uma mulher, depois a mulher dançar sozinha, mas ele está sempre no centro da roda. Portanto, existem estes códigos (Jorge Castro Ribeiro, 2023)

Figura 273: Batuko de Cabo Verde



Fonte: Batuko Tabanka - Brinca kumí, 2011 (Reprodução de vídeo)



Madya Kandimba, 1875

Composição de coro de Masemba recolhida por Óscar Ribas no seu livro Misoso III. Conta a história de um europeu que se apaixona pela sua empregada africana. Fonte: <https://www.timetoast.com/timelines/historia-da-musica-de-angola>

5.2 Danças Tradicionais de Angola

5.2.1 Masemba e Semba – Contexto

O *semba* (umbigada) ou *masemba* (umbigadas)⁸² é uma dança e género musical angolano. Suas raízes, como já foi explicado anteriormente por Mestre Petchu (2021)⁸³, remontam ao *kaduke*. De acordo com o investigador, Angola é identificada por diferentes ritmos e sonoridades, sendo o *semba* o mais conhecido mundialmente:

Angola tem nove etnias, são dezoito províncias (...) estamos divididos por povos, por tribos, então existem vários ritmos. Agora, é claro, que existem ritmos que caracterizam. Há um que é como uma bandeira, que é o *semba*. (...) Quando se fala de Angola, música e dança, é o *semba*. Mas depois tem outros ritmos, porque o *semba* tem a vertente tradicional e tem a vertente popular urbana, que é a criação. A criação através do existente. Para falar do *semba*, fala-se do *kaduke* (...) Mas há vários estilos, como a *tchianda*; a *kusumbula*; *kangonha*, *kazukuta*, *kabetula*... são vários ritmos que Angola tem... Agora, tem os mais conhecidos, aqueles que são os mais tocados (...) o *semba* é, a nível musical e rítmico, o mais conhecido pelo mundo a fora (Mestre Petchu, 2021).

Figura 274: Masemba – Performance de Benjamin Abras



Fonte: Daniel Protzner (2018)

⁸² **Kimundo (quimundo):** O kimundo é a língua da região de Luanda, Catete, Malanje e as áreas de fronteira no Norte (Dembois - variante crioula kimundo/kikongo) e no Centro (Kuanza Sul - variante crioula kimundo/umbundu). Faz parte da grande família de línguas africanas a que a partir do século passado os europeus convencionaram chamar Bantu (bantu significa «pessoas», e é plural de muntu. Em Kimundo mutu designa «pessoa», com o plural em atu). Rui Ramos (1997) in Ciberdúvidas da Língua Portuguesa (2023)

⁸³ Ver Volume 1, p. 47.

De acordo com o Jornal de Angola (2019), as citações mais antigas à palavra *semba* aparecem na obra *Os sertões d’África: apontamentos de viagem* (1880), de Alfredo de Sarmiento, e na noveleta *Nga Mutúri* (1882), de Alfredo Troni.

No capítulo *Danças – Simulacros de guerra*, Sarmiento (1880) relata as danças em Angola e referindo-se ao Batuque uma dança “essencialmente lasciva”, “predileta dos pretos e mulatos” (p. 125).

Em seu relato de viagem, o autor descreve diferentes concepções do *batuque* vivenciados em Luanda. A primeira descrição, que passamos a reproduzir a seguir, refere-se à região do Congo e sertões situados ao norte de Ambriz.

Sarmiento (1880) dá início à descrição narrando a atmosfera e o cenário onde o batuque ocorre:

Entre o gentio do Congo, o batuque é urna espécie de pantomima em que o assumpto obrigado é sempre a história de uma virgem a quem são explicados os prazeres mysteriosos que a esperam, quando o lembamento a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que, representadas com a mais perfeita imitação, são uma prova evidente da depravação que reina entre os habitantes d'aquelles sertões.

É rara a noite em que, na mais insignificante sanzala, se não reúnem os negros e as negras, para se entregarem ao prazer da sua dança favorita, tendo por sala o largo mais espaçoso da povoação, e por illumination o brilho das estrellas, ou a luz pallida do luar.

Quando a festa é mais rasgada, isto é por ocasião de *tambi*⁸⁴ ou *lembamento*⁸⁵, a illumination é augmentada com uma espécie de candeias ou tigelinhas de barro, onde arde uma torcida ensopada em azeite de palma.

É realmente curioso ver o ardor com que elles se entregam ao prazer da dança. As cabaças de malavo (vinho de palma) circulam de mão em mão; os *quissanges*, as *marimbas*, os *batuques*, fazem um motim infernal, e a toada monótona das canções é repetida por todos os que tomam parte na dança, e pelos espectadores (Sarmiento, 1880, p. 152-126)

Referindo-se à música, Sarmiento (1880) descreve os motivos das canções e o modo como estas eram entoadas:

A letra das canções gentílicas é sempre improvisada de momento, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras. Ha negros que adquirem a fama de grandes improvisadores, e são escutados com o

⁸⁴ **Tâmbi**: do quimbundo *tambi*, significa enterro, funeral. Porto Editora (2023, em linha)

⁸⁵ **Lembamento** é a cerimônia de casamento no qual se “dançava cenas da vida dos casados”, ou seja, a dança fazia referência explícita aos jogos amorosos e atos sexuais dos cônjuges (...) caracteriza-se como parte da cultura congo-angola, referindo-se as festividades que precediam aos casamentos, ou seja, como a cultura do dote era bastante forte nessas comunidades, era bastante comum a família da noiva negociar o preço do seu M’LEMBA, da sua virgindade (Nascimento, 2013, p. 2).

mais religioso silêncio e applaudidos com o mais frenético entusiasmo. A toada é sempre a mesma e invariável o estribilho que todos cantam em coro, batendo as mãos em cadência e soltando de vez em quando gritos estridentes (Sarmiento, 1880, p.126)

Com relação à dança, Sarmiento (1880) descreve não apenas o desenho coreográfico, mas também os movimentos corporais que identificam o *batuque*.

Forma-se um círculo composto dos dançadores e dos espectadores, fazendo parte d'elle também os músicos com os seus instrumentos. Formado o círculo, saltam para o meio d'elle dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste n'um bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Estes movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e, em breve, se admira um prodigioso saracotear de quadris, que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados que a elle se entregam. Aquelle que maior rapidez emprega n'esses movimentos, é freneticamente applaudido e reputado como o primeiro dançador de *batuque*. Quando os primeiros pares se acham já extenuados, vão ocupar os seus respectivos logares no círculo formado, e são substituídos por outros pares que executam os mesmos passos (Sarmiento, 1880, p.126-127)

A segunda descrição de Sarmiento (1880) refere-se ao *batuque* que era executado nos presídios e distritos de Luanda. E é aqui que o termo *semba* aparece pela primeira vez em sua narrativa.

N'esses districtos e presídios, o *batuque* consiste também n'um círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma *embigada*, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo. Esta dança, que se assemelha muito ao nosso *fado*, é a diversão predilecta dos habitantes d'essa parte do sertão africano, onde a influencia dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante immoralidade. Os cantares são menos obscenos, e não raro é ver tomar parte n'um *batuque*, por occasião de festa, alguns indígenas de classe mais elevada (Sarmiento, 1880, p.127)

A presença do termo *embigada* no texto era, segundo Nascimento (2013), uma referência às danças que caracterizavam o *lembamento* de Angola, nomeadamente em Luanda, e que os angolanos chamavam de *semba*.

Além da presença dos termos *embigada* e *semba*, encontramos também expressões que nos remetem ao processo de aculturação sofrido pelo *batuque*. As alusões ao *fado* e a *influência europeia* revelam as transformações culturais pelos quais o *batuque* sofreu durante a colonização, mas também explicitam o posicionamento conservador do autor com relação à dança – uma “repugnante immoralidade” – e ao canto – “os cantares são menos obscenos”.

Na obra de Alfredo Troni (1882), o *batuque* em Luanda é descrito em casa de *Nga Mutúri*. O trecho reproduzido pelo Jornal de Angola (2019) diz: “foi um *batuque* falado... À meia-

noite bateram à porta e entrou o Serra, que tinha chegado naquele momento de *Casengo*, no *Cunga*. *Nga Mutúri* ficou muito contente e correspondeu-lhe a duas *sembas* que ele lhe deu.”

A presença da palavra *semba*, nos contextos apresentados pelos dois autores, possuem o significado de “umbigada”, considerada uma metáfora ao ato sexual e por isso, criticada e mal vista pela sociedade colonial mais conservadora. Segundo Mestre Petchu (2021) todas as danças de umbigadas sofreram com o preconceito. O movimento que era um símbolo de fertilidade na concepção africana passou a ser compreendido pela sociedade ocidental como algo obsceno e repreensível, definindo erroneamente, nas palavras de Mestre Petchu (2021), “aquilo que nós somos”.

5.2.2 Características Gestuais

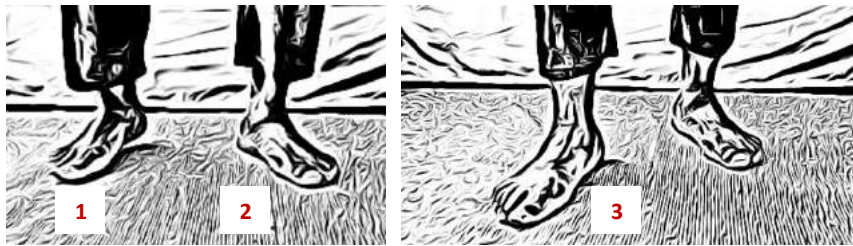
Semba significa “umbigada”. Sendo uma manifestação popular, não se sabe ao certo como surgiu e o porque era realizada. Mestre Petchu (2021) refletiu sobre a origem do gesto, analisando seu contexto sociocultural e influências:

Essas criações do povo acabamos por nunca saber quem o fez e elas tornam-se popular. A mesma coisa com a umbigada... o porquê da umbigada? Será que era uma forma de cumprimentar, que transforma-se como uma dança de roda? Porque é uma dança de roda que é feita... que é o *kaduke* e a *masemba*. Depois vamos para o Brasil, nós temos o *coco*; temos outros estilos (...) Em Cabo Verde tem o *batuque*, em São Tomé tem o *puita*... Então existe essa *umbigada* que sai dos povos da região da Angola com os escravos (...) e como uma forma de identificarem-se, foram fazer essas danças. Essas danças englobam a *dança a dois*. Há aqui uma espécie de confusão, de quando se diz que em África, ou Angola, não tinha dança a dois, quando já havia dança a dois... Os portugueses chegam a Angola por volta de 1400⁸⁶, se não me engano, eles já encontram um povo, nesta altura, com um Estado criado, com identidade própria, Então (...) a *umbigada* é criada em África. É criada em Angola (Mestre Petchu, 2021)

Coreograficamente o *semba* possui um movimento básico determinado pela umbigada. De acordo com Mestre Petchu (2021), sendo o *semba* em compasso ternário, o passo tem início com uma transferência de peso entre os pés (geralmente afastados) nos dois primeiros tempos musicais. No terceiro tempo, o pé marca o ritmo sendo colocado a frente do corpo. É neste momento que realiza-se os encontros dos corpos, ou seja, a *umbigada*.

⁸⁶ Os portugueses chegaram a Angola pela primeira vez pela mão de Diogo Cão, entre 1483 e 1485, mas a colonização efetiva do território só foi iniciada em 1575, quando cerca de 400 colonos, sob a liderança de Paulo Dias de Novais, aí se fixaram, fundando a cidade de S. Paulo de Luanda - Porto Editora – África Portuguesa na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/Safrica-portuguesa> (Consultado em 14 de fevereiro de 2023).

Figura 275: Movimento básico do *Semba*



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

Uma variação deste movimento é a *patola*. Este passo é identificado pelo mesmo padrão gestual do passo descrito anteriormente, porém com o peso do corpo centrado nos calcanhares. É geralmente dançado com uma sombrinha.

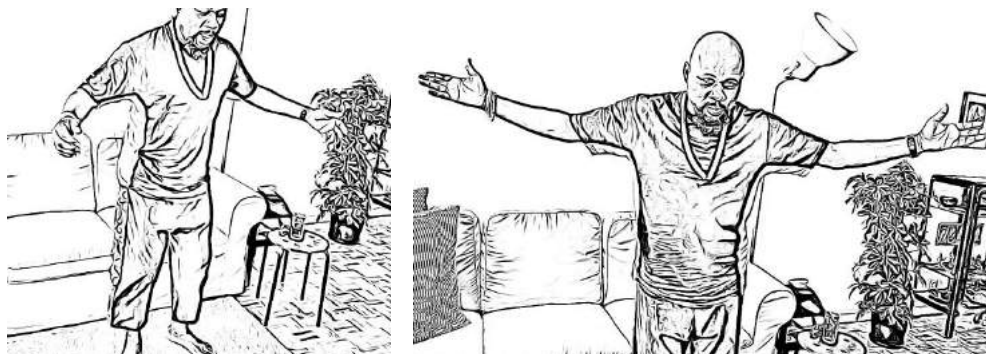
Figura 276: *Patola*



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

Segundo Mestre Petchu (2021), para além da umbigada (*masemba/semba*), o *semba* também é constituído por movimentos que envolvem todo o corpo: cintura (*ginga*), pés e braços.

Figura 277: Movimentos corporais do *Semba - Ginga*



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

O elemento da *masemba*, que vem do *kaduke* e está presente no *semba* é, segundo o dançarino, a *marcha em compasso ternário*. Esta marcha, intimamente relacionada ao ritmo, está presente para além do *semba*, na *rebita* e no *samba*, assim como os movimentos corporais que a acompanha.

Figura 278: Marcha



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

Os gestos comumente observados nas *danças tradicionais angolanas*, de acordo com Mestre Petchu (2021), estão relacionados à intenção para qual se destinam, como o ato de *chorar e/ou abraçar* em eventos como funeral, no qual o corpo se põe a balançar. Ou ainda, o gesto que indica uma *tarefa ou atividade laboral*, em que os braços ficam ao alto, perto da cabeça, imitando o segurar de um pote, cabaça com água, ou balaio com comida.

Figura 279: Gestos – Danças Tradicionais



[1] Chorar; [2] Segurante Pote ou Cabaça – **Fonte:** Arquivo Próprio

O *semba* (umbigada), por ser uma dança de *fertilidade*, possui o “rebolado” (*ginga*) como movimento característico. Segundo Mestre Petchu (2021), a forma como o movimento da cintura é realizado durante o *rebolado* (ou *ginga*) permite a identificação da origem do gesto.

No domínio das *danças populares angolanas*, o gesto que indica a aproximação entre casais é representativo do *semba* e do *kizomba*.

Figura 280: Gestos do Semba e Kizomba



Fonte: Arquivo Próprio

Outras expressões que também identificam o angolano referem-se ao ato de cumprimentar, de pedir, ou de agradecer,

Figura 281: Expressões Angolanas



Fonte: Arquivo Próprio

5.2.3 Características Sonoras

Em termos sonoros, o *semba* é resultado do cruzamento de ritmos africanos. Mestre Petchu (2021), cita Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias e tio do investigador, para dizer que há uma linha de pensamento que diz que o *semba* “tem como base rítmica a *kasukuta*”, e outra, que afirma ser o *semba*, uma “mistura do *rebita* com o *kasukuta* e outros estilos”. Como música popular urbana, o *semba* é, na conceção do Mestre Petchu, uma mistura de ritmos e influências:

A música tribal, neste caso, pode vir como base de fundo, mas já não tem aquela influência. Porque quando estamos falando de *kasukuta*, estamos a falar de dança popular urbana; já não estamos a falar de uma dança tribal, propriamente tradicional. Não deixa de ser tradicional, porque tem toda a vertente de história tradicional e cultural do povo; o povo vem contar a história. (...) Se a gente olhar as tais divisões das tribos, das vilas e das imigrações até chegar à cidade, existem transformações. Na cidade era o intelectual; os da tribo era chamado *gentio*; o do *musseque* era aquele que também era chamado de *gentio*, mas não era o tribal (...) A nível universal existem essas classificações, porque a maior parte destes nomes são ocidentais. Eles assim classificaram a todos nós: aquele que é o indígena, aquele que é o tribal... mas, passando por aí, verdadeiramente, qual é a nossa realidade em África, (...)

considerando o *semba* dentro de tudo isso, como música popular urbana (Mestre Petchu, 2021)

Marcado pela percussão, o *semba* é determinado pelo *batuque*. Segundo Mestre Petchu (2021), “é o batuque que sai para a viola acústica”, sendo portanto, a base rítmica do *semba*.

Ele é a base rítmica. É o batuque que faz a gente dar a umbigada, É o batuque que nos traz aquela alegria, danças de roda, tudo isso é o batuque (...) esta suavidade, esta busca do espírito, este reencontro...o batuque de nos dá esta expressão (...) os músicos que já não usam o batuque para tocar, que é o *ngoma*⁸⁷, tirou dali...(Mestre Petchu, 2021)

Apreendido por meio dos ensinamentos que são transmitidos por gerações, o *batuque* é, na concepção de Mestre Petchu (2021), para além de um ritmo ou uma dança, um meio de comunicação entre povos e uma forma de conexão com os ancestrais.

Os ancestrais acreditavam que o batuque é o nascimento e a morte porque a par da comunicação geral, (...) é o batuque que fala; é preciso respeitar o batuque, é agradecer o batuque logo de manhã, ou quem tem batuque ir lá e conversar, porque o próprio batuque também serviu naquela altura, como uma espécie de confidente; então aí, o acreditar dos nossos ancestrais que o batuque é vida e é morte (...) o batuque nas vilas, nas tribos, sempre foi usado; (...) foi usado como um instrumento de ritmo e incentivo a dor; para luta, para encorajamento... o batuque quando soa, o espírito chama-se; mas quando o espírito desce, está transformado que é para trazer uma mensagem... mas é tudo em conversa com o batuque (...) Por isto dizemos que este aqui é o instrumento básico de tudo aquilo que é ritmo que a gente toca; que nasce da pele do animal e do tronco das árvores. (...) é uma tradição que vem de séculos... (Mestre Petchu, 2021)

O batuque, percebido como eixo central da vida humana é compartilhado pela professora e pesquisadora Denise Zenícola. Em entrevista concedida no dia 07 de fevereiro de 2024 Zenícola explica que considera o batuque “o pulso da vida”:

O batuque é o ritmo do teu coração. E não é a toa que em várias e várias culturas africanas o tambor é um Orixá, é um Deus. Porque ele dá o pulso da vida, como o nosso coração dá o pulso da vida. Quando você abraça uma pessoa o teu coração encosta no coração do outro. Olha que interessante esse toque de pulsação de tambores. O meu tambor interior encosta no teu tambor interior quando eu te abraço. Isso é filosofia *bantu*. É o tambor. (Denise Zenícola, 2024)

⁸⁷ *Ingomba, ingome, ingono* (em iorubá: quimb *ngoma*);[1] lit. "tambores da aflição" refere-se ao atabaque típico encontrado em toda a África bantu, construído esticando uma pele de animal sobre um cilindro de madeira (Wikipédia, 2023)

Figura 282: Batuque no *Semba*



Fonte: Reprodução de vídeo
https://www.youtube.com/watch?v=p54y_9lyfwE

A função do percussionista é dar o ritmo. Entretanto, lembrou Mestre Petchu (2021), sua posição não é isolada, visto que muitas vezes é o percussionista quem “vai seguir os gestos do bailarino” e não ao contrário. Esta sinergia entre *gesto e som, música e dança* é, segundo o investigador, determinante no *batuque*.

Tocado em roda, o *batuque* acolhe diferentes instrumentos e transmite histórias dos antepassados:

Há os instrumentos de corda, os instrumentos de pele; o berimbau por exemplo, é um elemento também tocado em roda; também traz aquela melodia; o *hungo*, como o chamamos em Angola. Muito ali para a parte leste, segundo a história, é aonde sai este instrumento. Depois ele viaja para Luanda... [o *hungo*] é um elemento fulcral no *semba* tradicional. Mas o *batuque*, é claro, é quem faz as ligações com todos os instrumentos. O *batuque* fala. É o *batuque* que rege. Ele diz "pum", toda a gente vai parar; diz, "tan tum", toda a gente vai tocar. Então é o *batuque*. O *batuque* tem esta magia de nos comunicar, nos transformar e fazer com que nos sentimos do outro lado (...) o *batuque* não é só homens e mulheres que vão dançar de tronco nu; vão dançar trazendo uma mensagem do passado. (Mestre Petchu, 2021)

As letras que compõem as canções do *semba* retratam cenas do quotidiano, podendo também projetar uma “retórica espiritual, quase sempre, neste caso, de matriz cristã” (Alçada, 2021 em linha)⁸⁸.

Estilo musical de referência em diferentes encontros sociais angolanos, o *semba* é presenciado em funerais, festas de casamento ou aniversários.

⁸⁸ Alçada, A. J. (2021) *Semba para ti!* Disponível em <https://capeiaarraiana.pt/2021/06/25/semba-para-ti/> (Consultado em 13 de fevereiro de 2023)

5.2.4 Outros Ritmos e Danças de Angola

5.2.4.1 *Tchianda*

Entre os outros ritmos que também identificam Angola está a *Tchianda*, dança recreativa e comemorativa, geralmente interpretada em recepções para entidades governamentais ou tradicionais. Esta dança também é praticada durante a festa do *Muconda* (ritual de circuncisão). Criada pelas mulheres para celebrar a maturidade do filho, a *Tchianda* é praticada com os bailarinos trajando panos enrolados na cintura, chamados de *Mafunha* e *Mwia*

5.2.4.2 *Kazukuta*

A *kazukuta*, assim como o *semba*, é uma dança típica do Carnaval de Angola. Consiste em um sapateado, em que o bailarino, apoiado em uma bengala ou guarda-chuva, oscila seu peso corporal entre a ponta e o calcanhar. Os instrumentos utilizados durante a performance variam entre latas, *dikanzas* (reco-reco), arcos de barril e garrafas; ou ainda, a corneta de latão e a caixa-corneta. O traje utilizado compreende em uma calça ornamentada (representando alguns postos do exército) e uma máscara (simbolizando algum animal opressor – o inimigo)

Figura 283: Kazukuta



Fonte: Reprodução de vídeo https://www.youtube.com/watch?v=e_Sk-KQfyLY

5.2.4.3 Kizomba

Kizomba é um género musical e coreográfico angolano, com ritmo muito semelhante ao *zouk* – e por isso mesmo, frequentemente confundido com a cadência nascida em Guadalupe e Martinica. Em compasso quaternário, a *kizomba* é marcada musicalmente pela batida forte do tambor e pela melodia entoada pelo prato de choque. Coreograficamente inspirada no *semba*, a *kizomba* é dançada a dois, de forma suave e lenta. O termo *kizomba*, de origem *quimbundo* (kimbundu) significa “encontro”, “confraternização” e “festa do povo”.

5.2.4.4 Kabetula

Proveniente da região do Bengo, a *Kabetula* é também um estilo de dança carnavalesca. Os movimentos executados durante a performance compreende em maneios corporais ligeiros e saltos acrobáticos. Os dançarinos costumam usar camisolas, de preferência na cor branca. Em alternativa, também é possível vê-los de tronco nu com lenços amarrados na cabeça e punho. O apito é um acessório indispensável para a execução da *Kabetula*. Com ele o mestre de dança marca o ritmo da dança.

Figura 284: Kabetula



Fonte: Reprodução de Fotografia
<https://coracaoafricano2532014.wordpress.com/tag/kabetula/>



Batuque – Moçambique – Quelimane (Postal Antigo, s./d.)

Fonte: <https://www.olx.pt/d/anuncio/moambique-lote-de-8-postais-antigos-IDGPWaf.html?isPreviewActive=1&sliderIndex=1>

5.3 Danças Tradicionais de Moçambique

5.3.1 Relações entre a Música e a Dança em Moçambique

Em Moçambique, a música e a dança estão intimamente associadas. Geralmente apresentada em contextos que dramatizam relações sociais, crenças, histórias e acontecimentos comuns, a música moçambicana está integrada à dança e “obrigada a sublinhar e desenvolver aqueles aspectos que podem ser articulados no movimento corporal” (Mamey 1980, p. 34).

A importância atribuída à dança não é só por causa das oportunidades que ela proporciona para a libertação da emoção, estimulada pela música. A música pode ser também utilizada como um meio de comunicação artística e social. A dança por sua vez pode transmitir pensamentos e assuntos de importância pessoal e social, através da selecção dos movimentos, posturas e expressões do rosto. As danças podem demonstrar reacções colectivas em atitudes de hostilidade, cooperação, amor, ou outras. Podem atacar os inimigos ou expressar aspirações através da escolha da coreografia apropriada ou de gesticulações simbólicas (Marney 1980, p. 34).

Marney (1980) observa, que o impacto total de uma composição musical influencia a qualidade expressiva do bailarino durante a performance, sendo o *ritmo*, o fator que determina a estrutura de seus movimentos. Para Jorge Dias e Margot Dias (1972), o *ritmo* é o elemento mais importante presente nas danças, e a *voz*, o recurso coreográfico auxiliar.

A dança resulta da necessidade de expressão corporal mediante movimentos periódicos, quer sejam individuais quer grupais. A dança é como uma válvula que se abre, quando a pressão interior é demasiado forte e tende a expandir-se, a tomar posse do espaço. É uma consequência espontânea de acontecimentos interiores, como, pelo contrário, pode ser também um ato intencional, destinado a influenciar processos interiores ou exteriores (Dias e Dias, 1972, p. 210)

A *alteração entre solo e coro* é notada também por Marney (1980). Segundo o autor, esta alteração é utilizada em algumas combinações instrumentais ou entre combinações de instrumentos e vozes.

5.3.2 Instrumentos Musicais Africanos

Além da projeção sonora realizada pela percussão corporal (palmas e bater os pés) e voz (canto), os instrumentos musicais mais utilizados na dança africana são os *tambores* e o grupo instrumental formado pelos *idiofones* (maracas, xilofones, entre outros).

De acordo com Dias e Dias (1972), o tambor dominante na vida musical moçambicana é o *tambor membranofónico*⁸⁹. Já o grupo de *idiofones*, ricamente representado, é formado pelos “*idiofones por sacudimento*” (maracas, soalhas, chocalhos e guizos), além de instrumentos desenvolvidos a base de cabaças e frutos do mato escavados, preenchidos com pedrinhas, areia, sementes. Tais instrumentos, quando sacudidos, provocam ruídos. Também faz parte deste grupo, o *xilofone* (idiofone de percussão) e o *mbira* (ou *sanza*) e um *lamelofone dedilhado* (idiofone dedilhado).

Instrumentos da classe dos *aerofones* também são utilizados – formas simples de apitos, flautas de bambu (verticais e transversas). Os aerofones do tipo *corneta* ou *trombeta* limitam-se aos chifres dos *antiopes-kudu* (com a forma torcida) e *antiopes-sabre* (linha levemente curva).

No que se refere aos *instrumentos de corda*, Dias e Dias (1972) identificaram *sete tipos de arcos musicais*.

Esses tipos são: *o arco simples* (Zambézia, Beira e Tete), provido acessoriamente de uma chapa com soalhas; *o arco com um corpo de ressonância*, de cabaça, atada numa extremidade, e sem laço de afinação (Azimbas, Tsongas); *o arco com a cabaça ao meio e com um a três laços de afinação* (Sul do Save, Tsongas, Chopes e Valengues, além disso nos Chirimas do Norte); *o arco de tala com ressonância bucal e um laço de afinação* (na área ao sul do Save, especialmente dos Bitongas, Chopes e Changanas, mas também dos Chirimas e Azimbas no Norte); *o arco denteado com ressonância bucal* (Chopes e Valengues). A parte denteada deste arco é friccionada com um pauzinho que tem ainda enfiada uma pequena maraca, diferentemente dos outros arcos, em que a corda é percutida com o dedo ou com uma palha. Há ainda alguns exemplos de *arco-composto* - feitos com um pedaço direito de cana e uma vara maleável metida de um lado (ou, nalguns casos, também de ambos os lados), que possibilita a tensão da corda. (Dias e Dias, 1972, p. 226).

Desenvolvidas com material vegetal ou arame, as cordas dos arcos produzem sonoridade suave – escala de tons básicos, enriquecida com tons harmónicos, produzidos com virtuosismo pelas diferentes posições da cavidade da boca. No domínio dos *instrumentos de corda* encontramos também a *citara de tábuca* (*mbangwc*) – “uma tábuca retangular com pequenos orifícios ao longo dos lados mais curtos, através dos quais uma corda de arame passa sete e oito vezes de um lado a outro” (Dias e Dias, 1972, p. 227-228); a *citara monocórdica* – formada por uma cana de bambu deitada no chão e uma tirinha em sua

⁸⁹ Membranofones: instrumentos de percussão que produzem som através da vibração de membranas distendidas. Podemos considerar como pertencendo à família dos membranofones todos os instrumentos cujo som resulta de uma membrana, ou de uma pele esticada. Normalmente, os membranofones têm o formato de caixas, circulares ou quadrangulares, e são cobertos por peles de animais de um ou de ambos os lados. [Disponível em <https://folclore.pt/os-membranofones/> Consultado em 17 de fevereiro de 2023]

superfície que funciona como uma corda; a *citara de pau redondo*; a *citara de pau achatado* e a *viola de vara* (ou *pau espetado*).

Na tabela a seguir, apresentamos alguns instrumentos tradicionais de Moçambique:

INSTRUMENTOS MÚSICAIS DE MOÇAMBIQUE	
BENDI OU BABITON	Instrumento <i>cordófono</i> , em que o som é produzido através do dedilhar de uma corda é composto de um tambor de madeira forrado num dos lados com uma membrana de pele de animal. Para tocar, coloca-se a varra sobre o tambor de modo a esticar a corda, que ao ser dedilhada, produz sons fortes e baixos. O tambor serve de caixa-de-ressonância. Existe em muitos distritos de Tete.
CHITENDE	Instrumento <i>cordófono</i> do tipo arco musical, possui uma caixa-de-ressonância, é composta por uma cabaça, com abertura virada para o exterior. Para tocar, o músico pega no instrumento, encostando a abertura da cabaça ao peito, num movimento de vaivém, ao mesmo tempo que com os dedos de uma das mãos faz pressão sobre o fio e com a outra, segura uma palheta que serve para peculiar o arame. É bastante usado na região Sul do Save e no Centro em Sofala (Búzio).
CHIVOCONVOCO	Instrumento <i>cordófono</i> , pertencente ao grupo dos arcos musicais, constituído por um arco de madeira e uma corda, o pau do arco atravessa uma cabaça ou casca de coco, cuja abertura é tapada por uma membrana feita de pele de animal. O fio que une as pontas do arco passa por cima da cabaça, que serve de caixa-de-ressonância. Numa das mãos, o tocador segura um pau afiado, com que bate na corda. É abundante nas províncias de Maputo e Gaza.
PANKWÉ	Instrumento da classe dos <i>cordófonos</i> , o som é produzido, dedilhando as várias cordas que possui, com apoio de uma caixa-de-ressonância, feita de cabaça. Coloca-se um fio de arame contínuo sobre uma tábua de madeira, uma das extremidades dessa, penetra numa cabaça ou então as duas extremidades são colocadas sobre duas cabaças, ficando assim o <i>Pankwé</i> com duas caixas-de-ressonância. Muito utilizado nas três províncias do Norte de Moçambique e Norte da província Central da Zambézia.
TCHAKARE	Instrumento <i>cordófono</i> , em que a corda passa diretamente por cima da caixa-de-ressonância, assim como acontece na viola. A caixa-de-ressonância é feita de madeira, coberta por uma membrana de lagarto. O tocador segura o instrumento de modo a que a caixa fique encostada ao seu abdómen ou ao seu ombro. Com uma das mãos, faz pressão sobre a corda para variar o som. É abundante nas províncias de Inhambane, Zambézia, Tete, Nampula, Cabo Delgado e Niassa.
NHACATANGALI	Instrumento do tipo <i>cordófono</i> , o arco é feito de caniço e a corda é feita de fio de sisal, o tocador coloca a boca numa das pontas do arco, serve de caixa-de-ressonância, sendo o som produzido pela percussão do fio, através dos dedos ou de uma palheta. Produzido e usado nas províncias de Manica, Sofala e Tete.
NGULULA	Instrumento com uma característica especial, isto é, o som é produzido pelo friccionamento de um caniço, formado por um tambor ou caixa de madeira redonda, tapado nas extremidades com pele de animal, cujas pontas estão ligadas ou cosidas entre si. É muito usado na província de Maputo.
MUTORIRO	Instrumento <i>aérfono</i> do tipo flauta em que o som é produzido através do sopro, constituído por uma cana de bambu fechada nas pontas e dotada de quatro orifícios, um dos quais junto à embocadura; para variar o som, o tocador tapa e destapa os três buracos calçando-os com os dedos. Produzido e tocado nas províncias do Sul e Centro em Manica e Tete.
MPUNDU	Instrumento de sopro do tipo trompete, feito apenas de um chifre e um furo, onde o tocador põe a boca para soprar, enquanto uma das mãos

	segura a parte mais grossa e a outra a parte mais fina. É tocado em todo o país.
MBILA	Instrumento <i>idiófono</i> , do tipo xilofone, muito conhecido não só em Moçambique, como em outros países de África e na Indonésia. Em Moçambique é tocado nas províncias de Inhambane, Sofala, Manica e Tete.
MASSEVE	Instrumento <i>idiófono</i> do tipo chocalho, assim como gocha, porém, enquanto este é utilizado nas mãos, o Masseve utiliza-se nas pernas. É feito de frutos pequenos, secos e ocós, colocados em várias fiadas e amarradas. Os chocalhos acompanham o ritmo da dança, auxiliados por outros instrumentos. É usado em todo o país.
MALIMBA	Instrumento de tipo xilofone, mas pertencente ao grupo dos <i>idiófonos</i> , constituído por uma cabaça de forma oval, aberta na parte superior. Sobre esta abertura fica suspensa uma tábua de madeira, segura se por cordas atadas a dois paus, arqueados, estes paus estão seguros à cabaça com cera de abelha. Para tocar, o músico pega numa baqueta com um anel de borracha na ponta, com que percute a única tecla de madeira, ao mesmo tempo que vai tapando e destapando a abertura da cabaça, para variar o som. Produzida e tocada na província de Tete.
MAKWILO	Instrumento <i>idiófono</i> do tipo xilofone, composto por dois troncos de madeira, podem ser também de coqueiro, sobre os quais assentam as teclas, feitas das árvores de <i>umbila</i> , presas numa das pontas com pregos de madeira. O espaço entre as teclas e o chão, funciona como caixa-de-ressonância. Produzido e tocado em Cabo Delgado, Niassa, Nampula e Zambézia.
M'LAPA	Instrumento do tipo <i>membranófono</i> , que requer uma habilidade especial para tocar, <i>mbila</i> é um tambor relativamente pequeno, com uma membrana de pele de Piton (espécie de jiboia) humedecida, o que faz com que produza um som bastante baixo. O tocador segura-a entre os joelhos e toca-o com as mãos ao mesmo tempo. É muito conhecido nas províncias da Zambézia, Nampula, Cabo Delgado e Niassa.
GOCHA	Instrumento que se distingue dos outros arcos musicais pelo fato deste produzir o som com fricção de uma varinha sobre as incisões gravadas no arco da madeira. Este som é auxiliado pelos chocalhos postos na varinha e pela boca. Produzido e usado nas províncias do Sul e Centro (Manica e Sofala).
CHIQUITSI	Instrumento que pertence a categoria dos instrumentos <i>idiófonos</i> , do tipo chocalhos. É feito de caniço fino ou de palha de uma planta chamada <i>Txolhongue</i> , entrançada como se fosse uma esteira e cujas pontas são unidas por corda, formando uma caixa oca. Dentro colocam-se sementes ou pedrinhas. Para tocar, pega-se o instrumento com ambas as mãos e agita-se. O <i>Chiquitsi</i> é bastante vulgar na província de Maputo, Gaza, Inhambane, Tete e Niassa.
CHIPENDANE	É um arco musical pertencente ao grupo de instrumentos de corda. É composto por três partes: o arco de madeira, que possui uma saliência de forma cilíndrica; um fio de arame que está ligado ao meio do arco e uma varinha, que serve para bater no arame. Ao tocar, o músico coloca a boca sobre o arco, segurando a madeira entre os dentes, para fazer de caixa-de-ressonância. O <i>Chipendane</i> existe nas Províncias de Maputo, Gaza, Inhambane, Manica e Tete.
CHIGOVIA	Faz parte de um conjunto genérico de flautas, muito embora o seu formato nos encaminhe logo para essa conclusão. É feito de um fruto redondo, que tanto pode ser massala, <i>macuácuá</i> ou <i>mabuma</i> . No entanto, na ausência destes frutos, pode ser feito de barro. O número de orifícios pode variar e isto; é consoante a habilidade do tocador. Chigovia existe em abundância nas Províncias de Maputo, Gaza e Inhambane.
PHIANE	Instrumento <i>idiófono</i> , pertence ao subgrupo dos pianos de mão, composto apenas de arame e ferro, para tocá-lo, segura se o instrumento com uma das mãos e coloca-se entre os dentes servindo a boca de caixa-de-

	ressonância, com o indicador da outra mão, dedilha-se o arame. Usado em Maputo e Gaza.
TAMBORES DE TUFO	Instrumentos musicais da classe dos <i>membranófonos</i> nomeadamente, <i>bazuca</i> , <i>ngajiza</i> , <i>apústua</i> e <i>duassi</i> , podem ter forma quadrada, redonda, hexagonal, feitas de madeira, cobertas apenas de um lado, com pele de antílope e chapinhas metálicas, o tocador segura com uma mão enquanto com a outra percute a membrana. Produzidas e tocadas na zona costeira de Nampula e Cabo Delgado.
TAMBORES DE MAPICO	Instrumentos musicais do tipo <i>membranófono</i> , com várias designações: <i>ligoma</i> , <i>likuti</i> , <i>singanga</i> , <i>neya</i> e <i>ntoji</i> . Todos são feitos a partir de troncos cavados, aberto dum lado com uma membrana de pele de animal, tocados por varetas e pelas mãos durante a dança de mapico. Existe só em Cabo Delgado (Mueda).
XIRUPE	Instrumento musical de tipo flauta, daí que é considerado <i>aérfono</i> ou de sopro constituído de cabaça de massala ou de fruto e de um caniço. O tocador segura o <i>xirupe</i> com a mão esquerda e sopra o orifício da cabaça ao mesmo tempo com os dedos da outra mão vai tapando e destapando os furos de caniço para variar o som. Tocado apenas nas províncias de Maputo e Gaza.
TSUDI	Instrumento <i>aérfono</i> do tipo flauta, em que o som é produzido pelo sopro do tocador, constituído por um tubo de caniço, com uma abertura na parte superior onde o tocador sopra. Fabricado e tocado nas províncias de Inhambane e Maputo.
<p>Fonte: Eportuguese (2014)</p> <p>Disponível em https://eportuguese.blogspot.com/2014/03/instrumentos-musicais-mocambique.html</p> <p>Consultado em 17 de fevereiro de 2023</p>	

5.3.3 O Canto

O canto é uma forma musical presente em todo o território Moçambicano. Os cânticos *em solo*, geralmente são entoados por cegos e aleijados (bardos) que se especializam em entreter o público com histórias, literatura de cordel ou acontecimentos e lamentações pessoais. A outra forma encontrada é o canto *em duetos* ou *em coro*. Segundo Dias (1952)⁹⁰, em ambos os casos, a canção é iniciada com uma voz (ou algumas vozes, no caso do coro). Esta é posteriormente seguida por outra voz (ou outras vozes) que passa (m) a fazer conjunto com a primeira. Uma estrutura frequentemente utilizada nas canções em coro consiste na presença de um solista que inicia a canção, seguido pelo grupo que “entra com o responsório ou estribilho”.

Talvez possa aqui ser incluído, como exemplo, o canto de uma cerimónia dos *Makonde*: o pedido de chuva a *Nnungu* (Deus). Os vizinhos de várias aldeias, homens, mulheres e crianças, juntam-se e dirigem-se, em fila indiana, a um lugar

⁹⁰ Dias, M (1962) in Instrumentos Musicais de Moçambique, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986 (pp. 213 a 221). Digitalizado e revisto por Domingos Morais em Novembro de 1999. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/cancioneiro/etnografia/Margot.html> (Consultado em fevereiro de 2023)

distanciado na floresta, escolhido previamente. Depois de uma refeição, cada chefe de aldeia faz o chamamento:

Chonde! (Perdoa-nos!)

e, em seguida, toda a população entra com a oração, o canto para pedir chuva. As palavras são com ligeiras variações, estas:

*Nnungu, tapa medi! héé, héé! | tu, vana vako, tundahwa! | Nnungu, twing'a medi! héé héé! | Medi, tu, vana vago, tundahwa! ó,ó,ó!*⁹¹ (Dias, M, 1962 em linha)

Figura 285: *Chonde!* – Partitura

The musical score for 'Chonde!' is presented in two systems. The first system includes a Cantor part with lyrics 'Nnun-gu ma me-dye e-lo me-dye e-lo', a Grupo responde part, and Palmas parts for grupo I and grupo II with lyrics 'hé- hé-' and 'tu va-ga-va-ko tun-da-wa-'. The second system continues the Cantor part with the same lyrics, the Grupo responde part, and the Palmas parts with lyrics '-ó hé- hé-' and 'tu va-na-va-ko tun-da-wa-ó ad libit.'. The tempo is marked as MM ♩ = 116.

Fonte: Dias, M., 1962 em linha

De acordo com Dias (1962), há uma certa causalidade presente na harmonização dos cânticos e da instrumentação musical em Moçambique.

As harmonias surgem assim como encontro sem preocupação especial. Contradiz esta impressão, contudo, a nítida aceitação e o uso frequente do intervalo de segunda maior (quando menor, então em direção descendente), em certos pontos de gravidade e, -- quando há duas vozes -- até em movimento paralelo de segunda maior ou como intervalo final, por exemplo nos *Makonde*. Encontramos esta segunda maior como característica também na construção de melodias, no fim, em lugar da nossa sensível (*Leitton*), insistentemente repetida. Facto que se podia tomar como influência dos

⁹¹ Tradução: Nnungu, dai-nos água! héé, héé! | nós, os teus filhos, morreremos! | Nnungu, dai-nos água! héé, héé! | Água, nós, os teus filhos, morreremos! ó, ó, ó!

antigos modos gregos, que realmente deve ter existido, visto a preferência das escalas pentatônicas em muitas partes da África. Na construção de melodias é também muito notória a preferência do trítone, grupo de 3 tons inteiros, que encontramos também nas melodias gregas. Nota-se ainda o facto de que as demais linhas da melodia e o movimento geral serem construídos em direção descendente, o que se explica facilmente pela tendência natural da lei do menor esforço (Dias, M, 1962 em linha).

A interação entre língua e canto é pontuada por Dias (1962), como algo intrínseco ao modo de expressão do povo rural de Moçambique. Há, segundo a autora, uma cadência rítmica na fala e uma estrutura recitativa no canto que marcam a forma como os nativos contam histórias e relatam fatos quotidianos. A melodia da língua falada e a melodia musical convergem, sem haver, entretanto, qualquer associação entre o sentido das palavras e a expressão musical.

5.3.4 O Batuque

No continente africano, o termo batuque foi amplamente disseminado e, segundo Mattos (2019), largamente empregado em Moçambique no contexto colonial a partir do século XIX.

Citando o relato do cônsul inglês Henry O'Neill sobre as populações macuas do norte de Moçambique, Mattos (2019) reflete que o termo *batuque* poderia se referir não apenas às *práticas e ritmos musicais*, mas também ao *próprio instrumento de percussão*, sendo neste caso, assim como *ngoma*, empregado como sinónimo de tambor. A autora também chama a atenção para o fato destes instrumentos serem tocados por mulheres, enaltecendo o papel feminino, sobretudo das mais velhas – *apwya* ou *pia-mwene* – nos momentos ritualísticos das sociedades matrilineares. O termo batuque compreendia ainda as *manifestações ritualísticas*, como celebrações de nascimento, morte ou entronização de um novo chefe.

Sobre este tema, o multifacetado artista moçambicano Pak Ndjamená, em entrevista ocorrida em 02 de novembro de 2021, durante a *Oficina Zero Intensive Workshops* (Porto, Portugal), identificou o batuque como uma manifestação espontânea, presente no canto, na dança e na música:

Eu não vejo o batuque só como tocar, mas também como canções, coros, que depois levam às palmas e levam à dança. O batuque já está incorporado no corpo, (Pak Ndjamená, 2021)

Para Juliana Bittencourt Manhães, autora da tese “Um convite à dança: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique” (2014), o batuque “é um lugar ancestral”. Em entrevista realizada em 19 de fevereiro de 2024, a pesquisadora explicou:

Batuque é esse lugar do tambor. Batuque tem que ter tambor. É o lugar desse pulso, dessa marcação de um pulso contínuo, que se repete; mântrico. Agora, lá no norte (Moçambique), quando eu fui, todos eles se apresentavam como “batuque” e davam o nome da sua dança, da sua performance. E aí conversando com um moçambicano da antropologia ele disse “mas esse nome batuque já veio do colonizador” (...) mas para mim, tece esse lugar de um movimento e um pulso contínuo, aonde tem tambores. E quando eu falo em tambores estou falando em couro. Couro de bicho. Então, já é um lugar ancestral. Pra mim é um lugar ancestral mesmo. (Juliana Manhães, 2024)

Figura 286: Aspecto de batuque na circunscrição do Govuro [1905-1907]



Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo

5.3.5 Danças Moçambicanas – Tipologias e Características

A dança em Moçambique relaciona-se com a vida e possui profunda relação com a natureza. Juliana Manhães (2024), ao falar de sua experiência enquanto pesquisadora no território moçambicano, refletiu sobre os movimentos corporais observados nas danças daquele país.

Eu chego a Moçambique, que é da cultura *bantu* também aí eu falo até da *semba* (Angola), só que a *semba* lá também é uma dança. E é interessante isso porque tem *semba* em Angola mas como música, e a *semba* de Moçambique é mais como dança. O que é forte é a dança, é o movimento. E é uma das danças de umbigada que eu trago na minha pesquisa (...) Quando eu falo dessas danças eu estou falando de uma relação com a natureza também. E lá em Moçambique, e acredito que em Africa, no continente como um todo, dançar, tocar, cantar, está muito relacionado a relação com a vida, com a natureza: com o plantar, colher... uma coisa que me chamava muito a atenção lá era tipo assim: casamento – aí vinham todas as mulheres e todos os homens, os casais com os presentes assim na cabeça cantando e dançando para entregar o presente... é você ter uma relação com a arte muito incorporada na vida. (Juliana Manhães, 2024)

Profundamente enraizada na terra, a dança moçambicana restringe-se à uma *posição básica*, na qual o tronco é levemente inclinado para a frente e os joelhos suavemente

fletidos. Os braços acomodam o equilíbrio corporal durante as oscilações, ondulações e torções que são sustentadas pelos passos ritmados.

No encontro ocorrido em 02 de novembro de 2021, Pak Ndjamena fez uma breve demonstração da posição básica das danças moçambicanas (figura 25). Na imagem, estão representados os três elementos citados – corpo inclinado para frente, joelhos fletidos e braços em movimento de equilíbrio.

Figura 287: Posição Básica das Danças Moçambicanas – Pak Ndjamena (2021)



Fonte: Reprodução de Fotografia (Arquivo Próprio)

As danças em Moçambique podem ser realizadas em *grupos* ou *individuais* e ainda, serem executadas com finalidade *ritualística* ou *social*. A seguir, relataremos sob a perspectiva de Jorge Dias e Margot Dias (1972), os principais aspetos destas performances.

5.3.5.1 Danças Ritualísticas e Sociais:

Em sociedades que ainda vivem uma *vida tribal*, a dança possui um papel central, conservando o seu significado *ritualístico*. Dependendo do ritual a que as danças estão associadas podem ser executadas por homens, mulheres ou pessoas do mesmo sexo. O local e horário em que ocorrem também pode variar.

As danças rituais incluem quase sempre uma certa indumentária, símbolos, objectos mágicos ou vestimenta especial, como penas, peles e dentes de animais (a força incorporada das feras caçadas), armas, machados rituais, bastões, rabo de animal, com cabo esculpido e contendo “droga mágica”, adornos com significado de amuletos, o corpo todo sarapintado ou coberto de panos e tiras vegetais, que o ocultam completamente aos olhares dos não iniciados (Dias e Dias, 1972, p. 212)

As danças de *género guerreiro* dos *marimbeiros chopes* são as mais conhecidas em Moçambique. Nesta dança, um grupo de homens em fila realizam saltos ao som da orquestra. No espaço livre entre as fileiras, alguns “solistas” executam saltos acrobáticos. De vez em quando, uma ou outra mulher passa com passos ligeiros e dançantes por entre

a orquestra e bailarinos. Igualmente espetaculares são as danças do *nyau*, dos Azimbas e dos Maganjas da Zambézia (Dias e Dias, 1972).

5.3.5.2 Danças Individuais e em Grupos

Embora tradicionais, as danças *mapiko* e dos *vanalombo dos Macondes* são danças individuais, com movimentos típicos e números de grande acrobacia.

Nas *danças de grupos*, as figuras coreográficas variam entre o círculo ou dois círculos concêntricos, linhas retas, linhas guiadas e atitude estática (somente os membros superiores ou alguns músculos do corpo se movem)

São traços típicos da dança africana: a posição elementar dos dançarinos, os joelhos ligeiramente fletidos, uma leve inclinação do tronco para a frente, os braços e o; antebraços estendidos, ajudando o equilíbrio do corpo e o movimento independente da parte dos rins ou da bacia, que são sacudidos lateralmente com velocidade vertiginosa. Julgamos que alguns destes movimentos devem estar relacionados simbolicamente com a fertilidade que, para estes povos (como para a humanidade em geral em épocas passadas), rodeados pelas forças da Natureza, difíceis de dominar, constituiu sempre uma preocupação constante, numa eterna luta pela sobrevivência. Este sentido da dança, aliás, inclui uma exuberância lúdica, que faz dessas celebrações verdadeiros acontecimentos festivos (Dias e Dias, 1972, p. 214)

Na dança de Moçambique os principais movimentos centram-se no tronco e na vibração ágil dos músculos da região da bacia. Com menor significado, o movimento das pernas transportam o corpo de forma ritmada entre marcha e saltos. O movimento dos braços e das mãos servem para contrabalançar o equilíbrio corporal. Presente em todas as cerimónias, as danças pode ser vistas nos *ritos de puberdade, de passagem e de exorcismo*.

5.3.6 Danças Tradicionais Moçambicanas

5.3.6.1 Xigubo

A diversidade étnica presente em Moçambique deu origem a variados géneros coreográficos tradicionais. Uma delas é o *Xigubo*, manifestação cultural realizada em grupo, que representa a resistência colonial do país, sobretudo na região sul. Para o músico e bailarino Pak Ndjamena (2021) o *xigubo* “ é uma dança, mas também é um ritmo que a gente usa para fazer música”.

Como dança, é constituída por um determinado número de homens alinhados em uma ou duas filas, trajados com objetos de fibras, peles nos braços e nas pernas, colares de sementes e saíotes de peles de animais. Os instrumentos de defesa que acompanham o

traje são chamados de *xitlhango* ou *azagaia* – lança curta e delgada, usada como arma de arremesso por povos ou indivíduos caçadores; também usada como ferramenta de pesca. Nas extremidades da(s) fila(s), duas bailarinas, em uma estética de contraponto, confrontam-se durante a dança executada pelos homens.

Figura 288: Xigubo – Dança Tradicional Guerreira



Fonte: Reprodução de Fotografia – Rede Social “Moçambique as 4 Rodas”

Dança guerreira (tribal) executada pelos *Nguni*, suspeita-se a origem do Xigubo terá sido na República da África do Sul, local de origem do grupo etnolinguístico *Nguni*. Levada à Moçambique pelos guerreiros *Vanguni* no início do século XIX, a dança era executada como celebração em vitórias militares e/ou uma maneira de preparar fisicamente e militarmente os guerreiros.

Com base na apresentação do *Xigubo* pelo Grupo Matutuine-Bela Vista (Província de Maputo), disponibilizado por Júlio Silva (2009) no Youtube,⁹² podemos afirmar que os gestos executados durante a dança são vigorosos, enérgicos e vibrantes. Observando os aspetos gestuais da performance, notamos grande elevação das pernas durante a marcha (admitindo pequenos saltos durante a troca de pernas) e movimentos dos braços simulando luta durante a entrada e em diferentes momentos da apresentação. Por vezes, foi possível verificar a alternância da posição entre ajoelhado (momento em que trocam o joelho que está no chão) e elevação do corpo. Durante os momentos de marcha, as batidas dos pés no chão marcam o ritmo do batuque. Algumas cambalhotas também foram

⁹² Silva, J. (2009). Xigubo - Grupo Matutuine-Bela Vista (Província de Maputo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-fcZvB9xa-0> (Consultado em 18 de fevereiro de 2023)

executadas, assim como movimento corporal em cócoras. Também foi possível perceber a presença de um “mestre” que comandava os passos entoando versos em língua nativa e um auxiliar que executava os passos junto ao grupo.

Figura 289: Xigubo – Marcha de Entrada



Fonte: Reprodução de Vídeo

Silva, J. (2009). Xigubo - Grupo Matutuine-Bela Vista (Província de Maputo).

No domínio musical, *xigubo* é o nome de um tambor membranofónico – instrumento que pertence ao grupo dos tambores de percussão bi-membranofónico. Fontes orais apontam que o termo *Xigubo* está relacionado à dimensão do instrumento (Portal da Música Moçambicana, 2023)⁹³. No vídeo analisado, o batuque foi realizado por um grupo masculino diferente dos dançarinos.

Figura 290: Xigubo Instrumento



Fonte: Lopes; Tiane; Chambe (2009, p. 40)
citado por Silambo (2020, p. 48)

⁹³ Portal da Música Moçambicana (2023). Xigubo. Disponível em <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/generos/xigubo/> (Consultado em 18 de fevereiro de 2023)

5.3.6.2 *Mapiko*

Manifestação tradicional executada individualmente, o *Mapiko* é uma dança ritualística e está associada aos cultos de iniciação, mistérios e personagens que ganham vida através de máscaras. É a dança mais importantes dos povos *Makondes* – grupo étnico bantu que vive no sudeste da Tanzânia e no nordeste de Moçambique. A aura de mistério que rodeia esta dança está associada a confecção das máscaras e à identidade do dançarino que a executa.

Figura 291: Máscara *Mapiko* - usada Rito de Iniciação masculino



Fonte: Frank Ntaluma (2008)

Trajando panos e usando uma máscara *Mapiko* na cabeça, o dançarino executa vários passos em sintonia com o batuque dos tambores e cantos tradicionais. A gestualidade teatralizada é finalizada pela encenação de perseguição e fuga entre o dançarino e um grupo de aldeões. Representando o imaginário do povo *Makonde*, *Mapiko* apresenta o mundo ancestral e a relação do dançarino com suas crenças.

Figura 292: Dança *Mapiko*



Fonte: Reprodução de vídeo

Festival Nacional da cultura Moçambicana (2010) - <https://www.youtube.com/watch?v=kmw4eHugjvM>

5.3.6.3 Nyau

Nyau é uma dança com grande tradição histórica e cultural da província de Tete. De acordo com a tradição oral, a origem desta antiga dança está ligada à formação do Reino Undi. No século XVII, o primeiro Undi (Rei), após ter conquistado o grande território que governava, instituiu a dança *Nyau*. No início, quem orientava as danças era o próprio Undi. Entretanto, devido a extensão territorial, concedeu este direito aos *mwini mzinda* (senhor do local secreto). Este local, situado em um lugar escondido na floresta, chamava-se *dambwe* e fazia parte do mistério dos *Nyau*. (P.S., 1978).

O termo *Nyau* era empregado para identificar o *dançarino* (homens que haviam feito a sua iniciação e tivessem assumido o compromisso de cumprir as regras da organização) e a própria *organização social que os acolhia*. A palavra *Nyau* era empregada, portanto, para “representar uma instituição social e mágico-religiosa, com função política de permitir que o poder da aristocracia dominante se mantivesse ao longo do tempo” (P.S, 1978, p.34)

Para se tornar um *Nyau* os homens eram submetidos a uma *cerimônia de iniciação* com características das celebrações realizadas em adolescentes para entrar na vida adulta.

O candidato a *Nyau* era chamado de *iiamwali* (nome dado também às raparigas quando eram submetidas à sua iniciação). Tinha um padrinho, o *phungo*, que o acompanhava e apresentava ao *mwini mzinda*, no pequeno *dambwe* (local sagrado restrito aos *Nyaus* e onde se vestiam as máscaras). A cerimônia era realizada à noite e o *namwali* ia de olhos vendados acompanhado pelo *phungo*, que o ia advertindo que devia guardar absoluto segredo sobre tudo quanto lhe fosse dado ver e ouvir. Chegado ao *dambwe*, era então agredido e insultado pelos vários *Nyaus* para apurarem a sua resistência e vontade em querer ser *Nyau*. Depois de submetido a esta primeira prova, era lhe então ensinado o conjunto de normas que teria de cumprir como *Nyau*. Ensinavam-lhe as palavras secretas utilizadas para designar os objetos e materiais utilizados na coinfecção das máscaras e das figuras animais com que se dançava o *Nyau*, bem como o código secreto a utilizar futuramente quando se quisesse dar a conhecer como *Nyau* noutras terras. Mas, o que essencialmente lhe ensinavam era a história e costumes tribais, e, acima de tudo, as regras de comportamento e de respeito que deviam regular as suas relações com as pessoas mais idosas e com os chefes. Aqui é que se cumpria a função do *Nyau* de zelar pelos princípios que regulavam a sociedade e que haviam sido impostos pela aristocracia dominante. (P.S, 1978, p.35-36)

O caráter secreto associado ao *Nyau* deve-se à identificação dos dançarinos durante as performances e à atmosfera de iniciação de que se reveste a filiação no grupo. Além de presidir aos rituais de iniciação, defender e divulgar os valores tradicionais da sociedade “feudal”, era também função do *Nyau* impor a “dominação do homem em relação a mulher” (P.S, 1978, p.37).

A sociedade *Cheua*, era *matri-linear e uxori-local*. Isto significa que a descendência e herança familiar é transmitida sempre pela via feminina, aos homens da família da mãe (irmãos, tios), e que o homem ao casar-se ia viver para a casa da família da mulher, com quase nenhuns direitos familiares sobre esta ou sobre os filhos. Assim, embora a dominação política da sociedade fosse reservada aos homens, a maioria vivia em “sua casa” sem direitos quase nenhuns. Todos os cargos importantes familiares só podiam ser exercidos por um irmão ou tio da mulher. A sua integração no Nyau representava uma forma de poder revalorizar o seu estatuto social. Aqui encontramos uma das explicações para o carácter agressivo da dança Nyau. Uma das suas funções, era mesmo atemorizar as mulheres, como defesa ao domínio destas a nível familiar (P.S, 1978, p.37)

O Nyau também tinha como função social reforçar a integração do indivíduo no grupo familiar da mãe, assim como a sua relação de subordinação em relação ao chefe da terra.

A Dança

A Dança Nyau está relacionada ao culto dos antepassados, representando “o mundo mitológico” *Cheua* – forma como era concebida a origem dos animais e dos antepassados do homem. Cada figura Nyau representava um destes seres místicos.

A interpretação coreográfica, realizada sempre à noite, tinha na figura feminina um papel fundamental. O contato inicial que as mulheres tinham com o Nyau era durante o seu ritual de iniciação, no *chinamwali* – “as iniciadas eram reduzidas ao respeito, particularmente aquelas que fossem consideradas mais irreverentes e desobedientes” (P.S, 1978, p.37).

Outra ocasião onde também se dançava Nyau era durante a cerimónia fúnebre – *maliro* – realizada na altura do enterro dos principais chefes e homens de prestígio. Segundo a crença, caso o Nyau não aparecesse na celebração, o espírito do morto ficaria perambulando sem descanso. Sua participação também era esperada na grande cerimónia chamada *Mbona*. Realizado no final das colheitas (entre os meses dezembro e março), o *Mbona* representava o momento em que os espíritos das pessoas mortas se juntariam aos antepassados. Era portanto, um culto aos antepassados tribais e grandes chefes.

A cerimónia do *Mbona* representa assim a celebração do término da actividade produtiva anual. Característico desta cerimónia é a sua ligação à produção do milho. O facto de ela só se poder realizar com a existência de cerveja de milho, *mboa*, representa a importância que este cereal exerceu na sociedade *Cheua*, desde a formação do Reino *Undi* no século XVII. A grande importância da produção cerealífera, em que o milho desempenhava um papel importante, constituiu ao longo de séculos uma das principais bases de apropriação das classes dominantes *Cheuas*, havendo várias referências em documentos portugueses dos séculos XVII E XVIII, a exportações de cereais *Cheuas* para outras regiões, inclusive para as feitorias portuguesas (P.S, 1978, p.37)

Durante esta celebração, o *Nyau* aparecia com toda a sua exuberância, em uma representação simbólica do mistério que rodeava o homem. No escuro da noite, apareciam diversos animais, a exemplo de elefantes, leões, búfalos e bois, desenvolvidos à base de bambus, ramos de árvores, capins e paus. Eram cobertos de barro e mantinham entre dez a quinze dançarinos rodopiando em torno de si. Outras figuras de animais também podiam envolver a movimentação de um único dançarino. Enquanto as figuras se movimentavam no pátio da aldeia, atrás da bateria as mulheres participavam na dança, cantando e desafiando os perigos do *Nyau*. As canções que acompanhavam a performance coreográfica era constituída de significado erótico e sentimental, com provocações entre as mulheres e os dançarinos. Os tambores marcavam o ritmo rápido.

Outras figuras *Nyaus* também podiam ser observadas. O *cassingue*, por exemplo, era um dançarino que movimentava-se coberto por uma máscara e um chapéu de penas de aves. Eles caminhavam mantendo paus presos às pernas aumentando seu tamanho (pernas-de-pau). Já a *nhandá*, “cobrindo as andas, quase se arrastava pelo chão” (P.S, 1978, p.38). Outra figura fantástica que também surgia nestas ocasiões era o *buamoto*, lançando labaredas de fogo pela boca e o *goloondo*, figura mais comum do *Nyau*, que “com uma máscara na cara e um chapéu de penas ia cabeça, dançava com o corpo nu besuntado de lama, terra ou cinzas” (P.S, 1978, p.38).

Com uma mesma estrutura básica, a dança *Nyau* podia apresentar variações dependendo da região política *Cheuas* a que se inseriam. Porém, a luta contra o colonialismo transformou a cultura moçambicana, “particularmente ligadas à conservação das estruturas de dominação tradicionais e às práticas de difusão do obscurantismo, provocadas pelo estado de ignorância a que o povo fora submetido” (P.S, 1978, p.39). Fruto das transformações, o *Nyau* passou a ser apresentado de dia “perante homens, numa clara manifestação de mudança de alguns aspetos fundamentais do seu conteúdo” (P.S, 1978, p.39).

Para o artista multifacetado Pak Ndjamená (2021), o mistério que envolve o *Nyau* ainda é muito forte. Património Cultural da Humanidade (UNESCO), o *Nyau* é uma manifestação cultural identitária, carregada de religiosidade e pertencimento.

O *nyau* é ainda bem respeitado; ainda é preservado como antigamente. É uma dança que temos medo... Quer dizer não é medo, mas é um respeito... os bailarinos estão ali, mas temos que estar à distância porque eles encarnam alguma coisa para poder fazer aquela dança... há um processo de representação, de transe que é preparado, se calhar, dois dias antes para aquele espetáculo que leva todo o dia. A gente diz: este

ser humano dança desde de manhã até a noite com a mesma energia. Então há algo ali, há alguma coisa naqueles corpos que os move (...) Há muita coisa em África de mito, mas há muita coisa real também (Pak Ndjamena, 2021).

Encontrada na província de Tete e na Zâmbia, a dança *Nyau* é executada somente no areal. O mistério que a envolve, assim como a sua construção gestual e sonora, chamou a atenção do bailarino Pak Ndjamena. Em conjunto com May Mbira, que fez a trilha sonora, Pak Ndjamena criou o projeto “*Influx*”:

Tem uma peça que chama-se Influxos. (...) Mas a minha pesquisa partiu de lá... e aquela roupa, aquela saia, quando se movimenta cria uma sensação de uma coisa grande... e depois com a poeira da areia, que levanta areia, ficou uma coisa assim (...) Foi interessante, depois trabalhei com os instrumentos tradicionais (Pak Ndjamena, 2021)

Figura 293: Influxos – projeto inspirado no Nyau (Pak Ndjamena, 2017)



Fonte: Frame de vídeo - <https://www.youtube.com/watch?v=v4nGJBk6sM>

Tendo como suporte audiovisual a apresentação do *Nyau* disponibilizada por Júlio Silva (2009) no Youtube⁹⁴, podemos afirmar que a base coreográfica desta dança é composta por fortes movimentos de braços e pernas. Os braços, direcionam-se para frente e para trás vigorosamente, enquanto os pés sapateiam no areal marcando o ritmo do batuque. O ritmo dos movimentos é desacelerado em determinados momentos, mantendo-se, no entanto, a marcação rítmica dos pés. Por vezes, os dançarinos deitam no chão ou realizam flexões de tronco para frente, em movimento de “adoração”. Em outros momentos, saltam de cócoras em direções variadas para em seguida deitar ao chão, antes de repetir a sequência.

Os quatro dançarinos que compõem o grupo ostentam várias tiras de tecidos coloridos amarrados nos braços. A saia usada também exhibe tiras coloridas. Nos tornozelos e

⁹⁴ Silva, J. (2009). *Nyau* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-fcZvB9xa-0> (Consultado em 20 de fevereiro de 2023)

punhos, um punhado de palha imprime agitação ao traje. O grupo exibe máscaras volumosas.

Figura 294: Nyau (2009) – Grupo Masculino



Fonte: Reprodução de Vídeo – Silva, J. (2009).

Na segunda parte da dança, um único integrante dança sozinho, exibindo uma máscara diferente. Os movimentos corporais realizados pelo dançarino são semelhantes aos realizados pelo grupo, com variações interpretativas definidas pelo movimento dos braços e dinâmica dos passos.

Figura 295: Nyau (2009) - Solista



Fonte: Reprodução de Vídeo – Silva, J. (2009).

Durante toda a dança, um grupo de mulheres, dispostas atrás da bateria, entoam canções em língua nativa. O batuque é constante e ritmado.

Figura 296: Nyau (2009) – Batuque e Canto



Fonte: Reprodução de Vídeo – Silva, J. (2009).

5.3.6.4 Nyanga

O termo *Nyanga*, singular de *Tinyanga*, segundo Santana (2016), possui origem na língua *Bantu Changana*. É utilizado para nomear médicos sacerdotes, também conhecidos como “curandeiros” e “médicos tradicionais”, além de ser o nome dado aos remédios confeccionados pelo *Nyanga* (médico). O termo é também empregado para denominar uma dança antiga e um instrumento musical.

Pak Ndjamena (2021) referiu-se à *nyanga* fazendo alusão às diferentes aplicações do termo. Segundo o bailarino, a performance *nyanga* tem como função evocar os antepassados. Coreograficamente é pontuada pela manifestação do transe. Pode ser observada nas Províncias de Tete, Manica, Sofala e também na Zambézia.

O instrumento musical *Nyanga* é um *aerófono*, constituído por um conjunto de tubos, unidos uns aos outros por uma corda feita de folha de palmeira. Pelo seu formato e técnica instrumental pode ser incluído no grupo das flautas.

Figura 297: Nyanga – Instrumento Musical



Fonte: Portal da Música Moçambicana (2023)

<https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/instrumentos/nyanga/>

A dança *nyanga* era geralmente apresentada em cerimónias fúnebres. Para executá-la, o dançarino, que também era o instrumentista, utilizava as flautas. Em uma performance de *nyanga* é possível formar orquestras com cerca de 25 elementos. A variedade sonora provém dos diferentes tipos de flautas (agudas e graves). Elas recebem o nome associado às notas musicais o que facilita a organização dos músicos, que são regidos por um “maestro”.

A análise coreográfica da dança *Nyanga* foi realizada com base na produção de *Zaman Production*⁹⁵ (2011) junto à Comunidade *Nyengwe* (Vale do Zambeze) e disponibilizada no Youtube. O projeto obteve apoio do Ministério da Cultura de Moçambique – ARPAC e foi dirigido por Aurelie Chateaur.

O estudo revelou que o desenho coreográfico priorizado é a roda. A marcha é o movimento que sustenta a performance. Ela é determinada pela marcação rítmica dos pés que batem no chão no tempo forte da música. Em determinados momentos, o grupo vira para o centro da roda, com o corpo levemente inclinado para frente (movimento básico). Neste momento, mexem o tronco, com elevação dos ombros, enquanto batem o pé no tempo musical de forma mais saliente. As mulheres entoam um canto nativo enquanto tocam chocalho. Outros integrantes (homens e mulheres) tocam a *Nyanga* (flauta). Alguns participantes exibem, preso à perna, um instrumento percussivo que é acionado durante o movimento corporal e a batida do pé no chão.

Figura 298: Nyanga – Dança e Música



Fonte: Reprodução de Vídeo

https://www.youtube.com/watch?v=yLLX_xqoK_0

⁹⁵ Chateaur S. (2011) *Nyanga – Comunidade Nyengwe - Vale do Zambeze*. Zaman Production Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yLLX_xqoK_0 (Consultado em 20 de fevereiro de 2023)

5.3.7 Ritmos Urbanos de Moçambique

5.3.7.1 *Marrabenta* – Contexto Histórico

O principal ritmo urbano de Moçambique é a *Marrabenta*. Fruto da mistura de outros ritmos como a *Magika*, *Xingombela* e *Zukuta*, a *Marrabenta* teve início no final dos anos 30, tornando-se popular na década de 50. O termo *marrabenta* é composto por uma palavra da língua portuguesa – “*rebenta*” e o prefixo nativo (língua *xi-ronga*) “*ma*”. Um erro de pronúncia deu origem ao neologismo “*marrabenta*”.

Ritmo identitário de Moçambique, a *Marrabenta* atualmente é, na opinião de Pak Ndjamena (2021), uma representação política, não tão interessante do ponto de vista cultural.

A *Marrabenta* (...) é muito famosa; é o cartaz de Moçambique... já identifica logo... A *Marrabenta* era uma dança antigamente folclórica, dançada em várias comunidades em pequenos grupos. Depois saiu dessa zona periurbana para o urbano. Então quando chega no urbano é vista de outra forma, mais como baile, canções (...) hoje em dia a gente já contextualiza a *Marrabenta* como uma coisa política, que já não é interessante...(Pak Ndjamena, 2021)

Fatores que contribuíram para a estilização da *Marrabenta*, segundo Laranjeiras (2010) foram: a) a combinação do movimento migratório de Moçambique para a África do Sul e vice-versa; b) a popularização do rádio como veículo de comunicação; e c) o surgimento de associações culturais (apesar das restrições impostas pelo Estado colonial Português).

O surgimento da *Marrabenta* nas associações foi o culminar do processo de ‘Regresso às Origens’, iniciado na década de 1940 por vários pensadores e dirigentes africanos. Este movimento foi liderado por um grupo de intelectuais e usava como armas a culinária, a poesia, a música, o desporto e arte para afirmar valores e a identidade africana. Deste período destacam-se poetas como Rui de Noronha, com o poema ‘Surge et Ambula’, publicado em 1936, e Noémia de Sousa com ‘Sangue Negro’ de 1949. O momento mais celebrado deste movimento acontecerá em 1959, com a realização do espetáculo musical denominado ‘Concerto de Música Folclórica’ envolvendo as bandas ‘*Hulla-Hoop*’, ‘*Harmonia*’ e ‘*Djambu*’ na AA. Este evento foi o primeiro da história da música negra moçambicana segundo o ‘Brado Africano’, que o apelidou ‘O Concerto Musical do Ano’. A experiência serviu para confirmar a viabilidade da execução de números folclóricos. Os agrupamentos musicais contribuíram para a difusão da música ligeira entre a população africana, para a divulgação dos ritmos moçambicanos e a sua penetração no seio da população colonial. A dinâmica exibida pelas associações na segunda metade da década de 50 na defesa e promoção da cultura africana deveu-se às duas importantes figuras: Craveirinha na AA e *Dabula* no CAN (Laranjeira, 2010, em linha)⁹⁶

⁹⁶ Laranjeira, R. G. (2010) *Marrabenta: evolução e estilização 1950-2002*. Buala. Disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002> (Consultado em 21 de fevereiro de 2023)

Ainda de acordo com Laranjeiras (2010), a estilização da Marrabenta foi confirmada pela interpretação de músicas populares e instrumentos de origem europeia, processo que ocorreu em 1958/59, com a realização do primeiro espetáculo de música negra em Moçambique. A partir da década de 60, devido a situação política verificada nas colónias portuguesas, a Marrabenta passa por um processo de promoção e divulgação.

Com a independência em 1975, a Marrabenta é desqualificada devido à nova realidade política, económica e cultural. Neste período buscava-se valorizar a música tradicional moçambicana através de festivais, a exemplo do Festival Nacional de Dança e Música Tradicional (1980). Outro fator que pode ter contribuído para a pouca divulgação da Marrabenta neste período foi a crise que o país atravessou após a independência, essencialmente no setor cultural.

Segundo Laranjeiras (2010), em 1987 ocorreu a primeira tentativa de renascimento da Marrabenta, com a criação da “Orquestra Marrabenta Star”. O tempo de vida do grupo, entretanto foi curto. As atividades foram encerradas em 1989 devido a problemas de carácter empresarial. O segundo renascimento da Marrabenta ocorreu em 2000, com o projeto “Mabulu”, voltado para a integração de jovens cantoras de “rap” à antigas interpretações. Apesar do sucesso, o projeto terminou em 2002.

Apesar dos altos e baixos pelos quais tem passado a Marrabenta continua a ser uma referência em Moçambique. De tal maneira, que em 2008 inicia-se o ‘Festival Marrabenta’ uma iniciativa de jovens da ‘Logaritmo’. O festival acontece entre Janeiro e Fevereiro e já conquistou o público e artistas moçambicanos, assim como turistas, a julgar pelas multidões que arrasta e número de artistas participantes. É realizado na região sul de Moçambique nas províncias de Maputo e Gaza, nomeadamente na cidade de Maputo, Marracuene, Chibuto e *Chokwé*. Como forma de reconhecimento da sua importância, 2010 foi considerado o ano da ‘Marrabenta’ pelos músicos Moçambicanos. Pois, a ‘Marrabenta é um dos fatores identitários de Moçambique. Como dizia alguém, nos anos 60, Moçambique era definido por uma trilogia: Marrabenta, Laurentina e Eusébio. E hoje temos só a Marrabenta para nos identificar, pois esta nunca morre! (Laranjeira, 2010, em linha)

5.3.7.2 *Marrabenta* – Música e Dança

Coreograficamente, é uma dança que pode ser interpretada a solo ou a par (frente a frente ou lado a lado). Os pés deslizam para os lados – para a direita, para a esquerda, ou fazendo círculos à volta do par que executa os mesmos passos. Passos diferentes também podem ser executados, porém no mesmo ritmo, em um diálogo mímico de grande teor estético. Os movimentos da bacia são rigorosamente realizados de frente para trás e detrás para frente “num jogo da região glútea em que o busto não intervém, simplesmente trabalham

as mãos ora na cabeça, ora braços abertos, ora uma das mãos na nuca e a outra apoiando-se levemente na cintura” (Craveirinha, 1974, p. 33).

Figura 299: Marrabenta



Fonte: Craveirinha, 1974, p. 33-34

Quanto à concepção sonora, a *Marrabenta* possui cadência uniforme e melodia rica em tonalidades. Uma particularidade está no fato da *Marrabenta* dispensar os instrumentos de percussão ou de sopro, podendo ser musicada apenas com vozes e palmas.

A canção “Como Anima a Marrabenta” (Neyma 2012) ilustra a composição sonora da *Marrabenta*.

COMO ANIMA A MARRABENTA – Neyma (2021)

Tsaa tsaa tsaa | Tsaa tsaa | Tsaa! Tsaa! Tsaa! Tsaa! | Tsaa tsaa
É só djingui ski dji | Djingui ski dji | Djingui ski dji | Djingui ski dji

Amarra a capulana, ouve a melodia
Eu sou moçambicana, sente esta alegria
Entra nesta dança, aqui ninguém aguenta
Eu sou de Moçambique, esta é a marrabenta

Como anima a marrabenta! (4x)

Figura 300: Marrabenta - Machaka Marrabenta



Fonte: Associação Cultural Machaka, 2018 (Reprodução de Vídeo)
https://www.youtube.com/watch?v=ZqIR_C-cww

Coletivo Matuba (2023)
UNIRIO





Coletivo Matuba (2023)
UNIRIO

Performances Culturais Afro-Brasileiras

Após contextualizar o momento político cultural vivenciado no Brasil entre os séculos XVI e XVII, marcado pela colonização portuguesa e o tráfico negreiro, debruça-se na abordagem de Zeca Ligiéro (2011) sobre as *Motrizes Culturais*,

Fundamentado na perspectiva de *Bunseki Fu-Kiau* de que o *batuque*, o *canto*, e a *dança*, formam um “objeto composto”, devendo ser estudado em um *continuum*, Ligiéro estrutura o conceito *Motrizes Culturais* em cinco elementos-chave: o trio *cantar-dançar-batucar*; a ocorrência da simultaneidade de *ritual e jogo* dentro da mesma performance; o *espaço sagrado* e o *transe*; a presença de um *mestre*; e a *organização circular* do espaço onde a performance acontece.

Presentes nas performances afro-brasileiras, os elementos-chave descritos por Ligiéro (2011) foram os critérios que determinaram a análise gestual das manifestações culturais estudadas, nomeadamente: as performances músico-coreográficas *Maculelê*, *Tambor de Crioula*, *Coco de Zambê*, *Samba de Roda* e *Jongo*; as celebrações religiosas *Candomblé* e *Umbanda*; e a interseção entre o ritual e o jogo sintetizada na *Capoeira*.

5.4 Performances Culturais Afro-Brasileiras - Contexto Histórico

O período escravocrata brasileiro foi marcado por medidas de colonização implantadas pelos portugueses, inicialmente através da escravização de povos originários e, entre os séculos XVI e XVII, servidão da população africana enviada para o território brasileiro pelo tráfico negreiro.

Nos primeiros trinta anos de colonização portuguesa, a principal atividade económica desenvolvida era a exploração do pau-brasil, árvore nativa conhecida pela cor em vermelho vivo. Confiantes na posse da nova terra por causa do *Tratado de Tordesilhas* (1494), que estabelecia a divisão das terras do novo continente entre Portugal e Espanha, a gestão realizada pela Coroa Portuguesa centrava-se no litoral. Entretanto, com o declínio do comércio com a Índia em 1530, e a ameaça francesa ao território português na América, a Coroa de Portugal resolveu ampliar os esforços de colonização do Brasil. A estratégia encontrada deu origem, em 1534, às *Capitanias Hereditárias* que consistia na divisão do território em quinze lotes, distribuídos em catorze *capitanias* diferentes, cuja administração ficava a cargo dos *capitães donatários* – comerciantes ou nobres portugueses⁹⁷.

Figura 301: Capitanias Hereditárias



Fonte: Luís Teixeira (1574).
Biblioteca da Ajuda, Lisboa

⁹⁷ Os capitães-donatários recebiam o direito sobre o lote de terra a partir da Carta de Doação. Os direitos e deveres que o donatário deveria cumprir foram fixadas na Carta Foral.

A medida incentivou o cultivo da cana-de-açúcar e a criação de engenhos para a produção do açúcar. Os indígenas foram a principal mão-de-obra escrava até meados do século XVII, sendo posteriormente substituída pelos escravos africanos. Em entrevista concedida em 15 de novembro de 2023, o historiador Milton Teixeira falou da vida nos engenhos neste período.

A vida dos índios nos engenhos de cana-de-açúcar era bastante curta. Viviam de cinco a sete anos e olhe lá. (...) E os negros tinham uma resistência às doenças e aos maus-tratos muito maior que os índios. (...) Os índios morriam com facilidade com as doenças dos brancos, eles não tinham resistência; o negro era muito mais resistente, e eles vieram para cá para este tipo de trabalho. A vida média de um negro nos engenhos de cana, apesar de serem mais resistentes, era muito parecida com a dos índios. (...) Muitos morriam de *banzo*, que era a saudade da terra mãe (Milton Teixeira, 2023).

O primeiro navio com negros escravizados chegou a Salvador (Bahia) em 1535. Durante a existência do tráfico negreiro, cerca de 4,9 milhões de africanos foram levados como escravos para o Brasil (Rossi, 2018)⁹⁸.

Figura 302: Desembarque de escravizados no Rio de Janeiro



Fonte: Pintura de Johann Moritz Rugendas

O trabalho escravo era determinado por uma jornada diária de até 20 horas/dia, sendo as atividades desenvolvidas no engenho (moendas, fornalhas e caldeiras), mais agressivas do que nas plantações. Havia também os escravos que trabalhavam na Casa Grande (residência do senhor dos escravos) e outros que atuavam nas cidades em diferentes

⁹⁸ Rossi, A. (2018). *Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados*. BBC News Brasil – São Paulo. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235> (Consultado em 22 de fevereiro de 2023)

ofícios – estivadores, barqueiros, vendedores, aprendizes, mestres em artesanato e serviços domésticos.

Você tinha especialização para tudo com os escravos. Para se ter uma pequena ideia, você tinha escravos que lhe acordavam de manhã, escravos que faziam a sua higiene (...) se caísse um objeto no chão, você jamais se dobrariam para pegá-lo; o escravo teria de fazer isso (...) você tinha escravo para colocar a mesa; para chamar o senhor (...) você tinha escravos marceneiros, pintores, curtidores, lanterneiros, cozinheiros... (Milton Teixeira, 2023)

Os escravos que trabalhavam na Casa Grande tinham melhores condições de vida. Os outros, entretanto, viviam de forma precária e com menos recursos.

Os escravos com uma aparência mais (vamos dizer um termo que não seja tão racista), uma aparência mais *bonitinha*, e com algumas habilidades, eram levados para trabalhar em casa; os que eram assim mais brutos, ficavam no roçado e cuidavam de plantar cana, colher a cana, etc.; botar a cana nos roletes para ser moída e depois nos fornos, onde eram cozidos até virarem uma garapa dura que eram postas em formas cônicas chamadas “pães de açúcar”. O pão de açúcar era uma medida e equivalia, na época, ao açúcar que era encaixotado – tinha uma caixa padrão (...) a caixa tinha que ter esse padrão certo para encaixar dentro da caravela e poder ir com o tamanho certinho (Milton Teixeira, 2023).

O local onde os escravos dormiam era chamado de *senzala* – do *quimbundo sanzala* (moradia, habitação) – um espaço sem divisão de cômodos, com poucas janelas e cercado por grades. As famílias dormiam no chão sobre palhas ou diretamente na terra, separados apenas entre homens, mulheres e crianças. Na frente da senzala ficava o *pelourinho* – *tronco destinado aos castigos físicos da população escravizada*. Sua função era estratégica: enviar uma mensagem de perigo aos escravos fujões ou rebeldes, além de exemplo aos demais.

Figura 303: Habitação de Escravos



Fonte: Johann Moritz Rugendas - 1802-1858

A partir dos séculos XVIII e XIX, além do cultivo da cana-de-açúcar e o trabalho nos engenhos, estava em ascensão a mineração, principalmente em Minas Gerais e em Goiás. Muitos escravos foram trabalhar nas minas, assim como em atividades que movimentavam as regiões auríferas: agropecuária, criação de gado (nordeste brasileiro); *tropeirismo*⁹⁹, cuidar e zelar animais de transporte de mercadoria. Nas cidades, existiam escravos prestadores de serviço (escravos de ganho, carpinteiros, ferreiros, sapateiros, marceneiros, entre outros); as mulheres trabalhavam como doceiras, amas-de-leite, vendedoras ambulantes – “negras do tabuleiro”.

Principal produto de exportação da economia brasileira durante o século XIX e início do século XX, a produção do café expandiu-se a partir da baixada Fluminense e do vale do rio Paraíba, que atravessava as províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sua produção também foi beneficiada pela estrutura escravista no país.

O café se espalhou aqui pelo Rio de Janeiro. Ele chega no século XVIII. No Brasil ele chega em 1727, em um local não muito propício: Belém do Pará. Trazido por Francisco de Melo Palheta da Guiana Francesa (...) o café vai para o Maranhão, e do Maranhão duzentas mudas são trazidas para o Rio de Janeiro, em 1760. Aqui, as mudas são dadas de presente ao Bispo D. José Justiniano Mascarenhas Castelo Branco. Ele distribui entre os conventos da cidade. O convento dos padres capuchinhos, que desenvolveram na Idade Média, na Itália, o café *cappuccino*, é que vai dar mais certo. O primeiro cafezal foi o Morro de Santo Antônio. Dali, ele vai sendo levado para o maciço da Tijuca, para a Serra do Mendanha, para a Serra do Gericino, contorna a Baía de Guanabara e finalmente chega, ainda no século XVIII, ao Vale do Paraíba, na região mais ou menos aonde hoje é Valença (...). A fazenda de café funcionava como um campo de trabalhos forçados (Milton Teixeira, 2023).

A história da escravização no Brasil foi marcada por trabalho forçado, jornada exaustiva, violência (açoitamentos, estupros, prisões e maus-tratos) e temor. Mas, também pontuada pela resistência, luta por liberdade, resgate e identificação cultural.

No período de escravização brasileiro ocorreram revoltas violentas que resultaram no assassinato de senhores e feitores, fugas coletivas e individuais e recusa na realização do trabalho. A *Revolta dos Malês*, ocorrida em Salvador (Bahia) em 1835, ficou conhecida como uma das maiores revoltas de escravos africanos na história do Brasil.

A Revolta dos Malês foi mais complexa porque eles se comunicavam em árabe e alguns eram alfabetizados, usavam o alfabeto árabe para manter comunicação (...) Mas também não foi bem-sucedida. Os senhores de engenho eram muito severos na

⁹⁹ O termo provém de tropa; atividade itinerante desenvolvida por grupos de homens

vigilância dos seus escravos. Procuravam criar desunião para que um denunciasse o outro. Houve *quilombos* em todo lugar (Milton Teixeira, 2023).

Um grande símbolo de resistência contra a escravidão foram os *quilombos* – comunidades autônomas de resistência contra a escravidão. A palavra *quilombo*, no dialeto quimbundo, era utilizada para se referir a um *acampamento militarizado*.

Nas áreas urbanas as dificuldades para capturar os cativos eram grandes, e por isso os jornais ficaram abarrotados de anúncios de fugas. Ainda mais difícil era capturar os fugitivos que formavam quilombos/mocambos (...) No Brasil, receberam inicialmente o nome de "mocambos", para depois serem denominados "quilombos". Data de 1575 a primeira informação sobre um mocambo formado no país, mais exatamente na Bahia. Ainda em fins do século XVI, as autoridades coloniais garantiam que havia alguns obstáculos à colonização, sendo o primeiro deles os "negros de Guiné" que viviam em algumas serras e praticavam assaltos às fazendas e engenhos (Gomes. 2018, p. 367)

Gomes (2018) destaca que os *quilombolas* eram escravos fugidos de uma mesma localidade e/ou fazenda, pertencendo com frequência, a um mesmo fazendeiro. Eles procuravam se manter no interior das terras e quando faziam protestos, “reivindicavam espaços autonômicos”. Outros grupos, mais itinerantes, “não possuíam acampamento fixo e praticavam uma economia de caráter predatório” (p. 391). Os quilombos urbanos eram “unidades móveis que se formaram no Brasil imperial, principalmente nas grandes cidades escravistas como Rio de Janeiro, Salvador e Recife” (p. 391). Eram espaços de esconderijo e proteção de fugitivos noticiados nos jornais.

Figura 42: Anúncio de Fuga de Escravo

Escravos Fugidos.

Desappareceu á trez mezes hum Escravo de nome José de Nação Congo Official de Carpinteiro que foi escravo do Livramento, com os signaes seguintes, cara redonda, baixo, bem feito de corpo, foi fugido com calça de algodão e jaqueta branca; quem delle tiver noticia e queira dar parte a seu Senhor, na rua do Rozario N.º 92 receberá de recompensa 16.000 réis.

Fonte: Diário Mercantil do Rio de Janeiro, 1824

O *Quilombo dos Palmares*, construído na região onde hoje se situa o Estado de Alagoas, foi o mais importante quilombo do Brasil. Surgiu na capitania de Pernambuco, sendo a primeira referência datada de 1597.

Ali os mocambos cresceriam enormemente, e em meados do século XVII a sua população já alcançava milhares de pessoas distribuídas em vários mocambos ao longo daquelas serras (...) Embora tivessem feito muitas tentativas - com o envio de inúmeras expedições punitivas, portuguesas e holandesas não conseguiram exterminar Palmares e seus vários mocambos. Depois de diversas batalhas, em especial nas décadas de 1660 e 1670, houve trégua e tratado de paz. Em 1678 foi levada ao rei de Palmares - *Ganga-Zumba* - uma proposta que implicava a deposição de armas e a possibilidade de os quilombolas - ex-escravos fugidos, filhos e netos deles - serem a partir de então considerados livres (...) o tratado de paz não prosperou, (...) *Ganga-Zumba* acabaria assassinado, e o novo líder, *Zumbi*, recusou o acordo de paz das autoridades coloniais de Pernambuco. A guerra contra os quilombos retornaria, e *Zumbi* assumiria o comando total de Palmares (Gomes, 2018, p. 389)

Grandes expedições militares, comandadas pelo bandeirante Domingos Jorge Velho, foram organizadas no final da década de 1680 e início de 1690. Seguindo Gomes (2018), vários combates ocorreram entre 1692 e 1694. Além de numerosos, os bandeirantes tinham maior potência militar.

A estratégia de construir uma contra cerca os ajudou a se aproximarem ao máximo das *paliçadas* (muralhas) e usarem com mais eficiência a artilharia que atingiria o Mocambo Macaco, situado na parte mais alta da serra da Barriga. Em retirada e buscando escapar dos ataques, muitos quilombolas caíram em abismos. Foram centenas de mortos e de prisioneiros. Mas Palmares ainda não estava destruído, nem *Zumbi* preso; ele se refugiara num mocambo na serra Dois Irmãos. Porém, acabaria sofrendo uma emboscada: foi localizado e assassinado em 20 de novembro de 1695 (Gomes, 2018, p. 389-390)

Figura 304: Zumbi dos Palmares



Fonte: Antonio Parreiras, 1927

Culturalmente, esta resistência foi notada na relação gesto-som presente no canto nativo, na dança e no batuque:

O batuque era um termo africano, mas que foi usado genericamente pelos portugueses para definir a música negra. Tudo que era música negra era chamada de batuque. E sempre tinha um tambor, um caxambu (que era um tambor grande), o candongueiro (que é o tambor pequeno), um atabaque... o *lundu* era chamado de batuque, o *jongo* era chamado de batuque e por aí vai; até as cerimônias religiosas afro-católicas como o *Rancho* era chamada genericamente de batuque (Milton Teixeira, 2023).

Na religiosidade e suas performances envolvendo o ritual e o jogo:

As religiões africanas de caráter animista, que nós genericamente chamamos de Candomblé, que é diferente do que era praticado na África, tinha seus deuses das aldeias que protegiam os aldeões. Cada aldeia africana tinha o seu Deus: *Oxum*, *Nanã Buruquê*, *Oxossi*, *Iemanjá*, que era talvez a mais popular de todas. Os negros traziam essa religião. Era uma forma de manter a sua crença. E, para fazer isso sobreviver em um meio tão hostil, eles procuravam fazer a simbiose entre os Santos Católicos e os Orixás africanos (Milton Teixeira, 2023).

Como também na disseminação das palavras e na apropriação da gastronomia de origem africana.

5.5 Cantar-Dançar-Batucar e as Performances Africanas

No cerne das performances de origem africana está o corpo humano e sua capacidade de gerar movimentos ondulares, deslocar-se para direções múltiplas e impregnar-se pelo ritmo percussivo.

A dança africana subsaariana se caracteriza pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça. As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes (Ligiéro, 2011, p. 133)

Para um estudo mais aprofundado sobre as performances africanas, Ligiéro (2011) sugere a perspectiva de *Bunseki Fu-Kiau*, fundamentada na ideia de que o *batuque*, o *canto*, e a *dança*, formam um “objeto composto”, devendo ser estudado em um *continuum*.

Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram a performance das mesmas como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas,

aos poucos, passaram a ser toleradas e em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja. Vamos perceber que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances não só devido ao número extenso de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada com o contexto local. No afã de recuperar rituais e celebrações antigas são criadas novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país (Ligiéro, 2011, p. 136)

No Brasil do século XIX, as festas e celebrações permitidas eram genericamente chamadas de *batuque*. O motivo para as autoridades brasileiras permitir tal manifestação cultural se deve à *economia*. Citando Bastilde (1978), Ligiéro (2011) explica que os fazendeiros perceberam que os escravos produziam melhor quando podiam se divertir de vez em quando, aos moldes do que faziam em seus países de origem. Um *Manual de Instruções* a ser seguido foi, inclusive, escrito de modo a evitar rebeliões e fugas para os quilombos. O “Manual de Instruções para a comissão permanente nomeada pelos fazendeiros do município de Vassouras” (1854) sugeria que os escravos tivessem momentos de lazer – “*quem se diverte não conspira*” e celebração religiosa – “*a religião é um freio e ensina resignação*” (Braga, 1978, p. 78 citado por Ligiéro, 2011, p. 140).

De acordo com Ligiéro (2011) as manifestações culturais denominadas *batuque*, “reunia as diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto são embutidos no mesmo rito” (p. 141)

Basta entrar em uma dessas espaçosas salas de um traficante da Capital, para ver uma porção de negros recém-chegados divertirem-se à moda do seu país, o que o traficante lhes permite, porque sabe que a falta de movimento e a nostalgia lhes diminuem o infame lucro. Encontramos aí alguns centos de negros nus e rapados, diversos tanto na idade como no sexo, que formavam uma grande roda, batendo palmas com toda a força, acompanhada com os pés e com um canto gritado de três notas apenas. Da roda sai de repente um deles, que pula para o centro onde gira sobre si mesmo, movendo o corpo em todas as direções, parecendo destroncar todas as articulações, e aponta para um outro qualquer, que por sua vez pula para dentro, fazendo o mesmo que o anterior e assim, sem mudança nenhuma, (eles) continuam até serem vencidos pelo cansaço. Esta dança às vezes dura horas, com grande descontentamento os vizinhos. (Freyress, 1982, p. 30 citado por Ligiéro, 2011, p. 138)

Freyress (1982, citado por Ligiéro, 2011), expõe em sua narrativa os elementos que compõe o modelo básico da performance africana, nomeadamente, a *percussão*, o *canto*, a *relação com a roda e o coro*, e os movimentos corporais que a caracterizam – *rodar*, *pular*, *bater palmas e pés*. Diferente do padrão estético europeu, identificado pela verticalidade corporal, pela simetria dos movimentos (linearidade espacial) e pela relação com o etéreo (sublime, docilidade gestual), a *performance africana* é determinada pela ginga, pelo rebolado, pela percussão corporal, e pela multiplicidade de direções para quais

o corpo move-se livremente. É também marcada pela comunicação com os ancestrais, pelos rituais de adoração e celebração, pela relação com a natureza, pela resistência e pela luta por liberdade.

No Brasil, as manifestações culturais de origem africana foram moldadas pelas interações pelas quais sofreu. Influenciadas pela cultura europeia e indígena, as *manifestações culturais afro-brasileiras* caracterizam-se pela heterogeneidade, espontaneidade, relação de liberdade com o corpo humano, gestualidade com amplitudes direcionais e volume composicional, no contato com a natureza, nos rituais e celebrações religiosas, nas festividades, na dramatização dos ritos, nas canções, na percussão corporal, na vibração do corpo, na cadência rítmica dos tambores, na circularidade, na alegria vibrante e na luta por um ideal.

5.6 Cantar-Dançar-Batucar e as Performances Afro-Brasileiras

O estudo sobre as performances afro-brasileiras estão fundamentadas no conceito concebido por Ligiéro (2011) chamado *Motrizes Culturais*. O termo refere-se a um conjunto de dinâmicas – *práticas performativas* – “utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos”, constituídos pela combinação de elementos como “a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro” (p. 130).

Zeca Ligiéro, coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias da UNIRIO, em entrevista realizada no dia 02 de março de 2022, *via zoom*, falou sobre o conceito:

A minha ideia é que para a motriz acontecer realmente, se deve empregar, utilizar, o poderoso e inseparável trio, o *cantar-dançar-batucar*. Por quê? Você pode usar dois, cantar e dançar, mas pode ser que fique uma coisa... *mimesis* corporal. Então, eu acho que a questão toda, o que diferencia o processo comum de aprendizado, é que geralmente a dança se aprende pela cópia, e no caso, as danças *afro* não é exatamente pela cópia. Porque você tem o ritmo, e você tem que seguir o ritmo. (...) As motrizes culturais, a meu ver, implicam também no jogo, na brincadeira e não apenas na seriedade como a gente trabalha na *mimesis corporal*. (...) Você pode aprender a técnica de dançar o samba, de dançar o miudinho... tem técnicas... Mas as motrizes não são apenas técnica (...) é claro que você acaba desenvolvendo uma técnica, mas não tanto através da cópia exata (...) o corpo vai também criando um ritmo corporal que é como se estivesse batucando... não é só a dança como expressão, mas é uma dança rítmica, é uma dança que volta e meia bate a mão, bate o pé... a percussão está presente dentro do [corpo] ... e ela está sempre em sintonia... (...) as motrizes não são apenas o que ele traz, mas o que ele pode. E que muitas vezes ele pode e não sabe

que pode; o latente; é o que pode acontecer; o devir (...) Através do *cantar-dançar-batucar*, ele vai reaprender, ou aprender coisas que estavam latentes dentro dele (Ligiéro, 2022)

Elementos-chave no domínio das motrizes culturais são, portanto, o trio *cantar-dançar-batucar*; a ocorrência da simultaneidade de *ritual e jogo* dentro da mesma performance; o *espaço sagrado* e o *transe*; a presença de um *mestre*; e a *organização circular* do espaço onde a performance acontece.

As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Neste sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição (...) Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço (Ligiéro, 2011, p. 132)

As performances afro-brasileiras apresentadas a seguir apresentam, em sua essência, cada um dos elementos que compõem as *motrizes culturais*. Serão apresentadas as manifestações musico-coreográficas *Maculelê*, *Tambor de Crioula*, *Coco de Zambê*, *Samba de Roda* e *Jongo*, as celebrações religiosas *Candomblé* e *Umbanda*, além da fusão entre o ritual e o jogo sintetizada na *Capoeira*.

As informações foram recolhidas por meio de entrevistas com especialistas, e também através da coleta de dados junto ao *Laboratório de Dança Popular* e do *Coletivo Matuba* (outubro/novembro de 2023) – um grupo artístico de pesquisa e vivência das manifestações tradicionais brasileiras, coordenado por Juliana Bittencourt Manhães, Professora Adjunta do Departamento de Interpretação do curso Atuação Cênica, da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO. Também contribuíram para a recolha das informações, as observações registradas no curso *Performance Afro* (dezembro de 2023), ministrado pelo professor de Etnomusicologia e Cultura Brasileira do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), Vincenzo Cambria e pela sua esposa, a dançarina e coreógrafa Gleide Cambria.

A investigação esteve apoiada no conceito chamado Antropologia da Dança. Mais que um método etnográfico para investigar a dança, este conceito surge com a aposta de estabelecer uma nova linha de investigação capaz de revelar o funcionamento da dança como ação social discursiva e afetiva de uma ordem humana particular (Camargo, 2013). Segundo a pesquisadora Denise Zenícola (2024), as manifestações culturais tradicionais

percebidas pelo viés da Antropologia da Dança permite a compreensão do movimento a partir de uma experiência individual.

A dança não é isolada. Eu danço de uma determinada maneira porque o povo que criou essa dança pensa de uma determinada maneira, tem uma determinada prática, um determinado hábito; um jeito de ser mais ou menos próximo (porque ninguém é igual a ninguém) e que vai levar essa dança a revelar esses traços culturais, sociais, acadêmicos... A antropologia é um estudo mais organizado desse fazer. Entendendo dança não só como objeto de arte. Entendendo dança como um objeto de arte e mais: como um produto cultural. (Denise Zenicola, 2024).

5.6.1 Dança e Música – Ritos e Festividades

As manifestações musico-coreográficas afro-brasileiras referem-se a um conjunto de danças, dramatizações e músicas de matriz africana. Em sua origem, algumas foram criadas para recordar ou relatar fatos marcantes da história africana, garantindo a permanência das tradições no imaginário das gerações futuras; outras surgiram como meio de expressão e entretenimento.

Em entrevista concedida no dia 01 de dezembro de 2023, a professora, coreógrafa, dançarina e diretora da Companhia de Dança Bamboyá, Gleide Cambria, conhecida no mundo artístico como G'Leu Cambria, refletiu sobre o significado do batuque, sua relação com as manifestações afro-brasileiras e a ancestralidade africana:

O batuque é sem dúvida nenhuma, uma conexão com a nossa ancestralidade. A gente está o tempo todo buscando isso. Quando a gente dança; quando eu danço para um ritmo; quando eu faço um movimento; quando eu canto uma música, eu não estou cantando essa música em vão; eu não estou fazendo essa dança em vão. É muito do que acontece na nossa volta, em nosso cotidiano, no dia-a-dia (...) A gente está vivendo a vida em meio a tantas questões e tão fortes ainda hoje sobre racismo, sobre preconceito, e a gente vive lutando e resistindo contra a tudo isso. Então, se eu danço pra Xangô, se eu canto uma cantiga de Xangô eu estou pedindo justiça. E é nesse momento que eu vou de encontro a minha ancestralidade, porque eu estou de fato cantando, dançando e rezando. Eu vou rezando também (Gleide Cambria, 2023)

Para Vincenzo Cambria, professor de Etnomusicologia e Cultura Brasileira no Instituto Villa-Lobos e no PPGM da UNIRIO, os tambores africanos replicam um dialeto próprio. Em entrevista concedida no dia 01 de dezembro de 2023, Cambria sugeriu que os tambores, mais que um instrumento de comunicação, configuram-se como uma linguagem.

Muitas tradições de tambores africanos replicam a fala. Mutas línguas africanas são tonais e então, você pode reproduzir uma melodia no tambor e você fala literalmente. Não em termos de convenções, mas literalmente fala. Isso permaneceu aqui no Brasil apenas como uma metáfora ou no âmbito religioso – o tambor fala com os Orixás. Mas na África era muito concreta essa dimensão. Mas para mim, uma das

características pouco discutidas aqui no Brasil que organiza a percussão é o que os cubanos chamam de Clave, que muitos pesquisadores da música africana chamaram de *timeline* ou *linhas guias*. É o que o *agogô* faz por exemplo, que é um *ostinato*, uma estrutura cíclica que vai se repetindo o tempo inteiro, invariável, e um instrumento bem agudo que ressaí e que vai guiar todo o conjunto (Vicenzo Cambria, 2023)

As manifestações folclóricas de raiz africana representam *momentos do cotidiano* das tribos (colheita, corte da cana, preparação da farinha, caça e pesca), *rituais* (comunicação com os ancestrais; culto) e *tradições* (chegada, coroação ou morte de um rei). São identificadas pelos movimentos corporais ágeis, deslocamentos de tronco, cabeça, ombros e ancas, além da amplitude na trajetória dos braços. Tendo o corpo humano como suporte, a cadência dos gestos variam entre intensa energia, lentidão e sensualidade. A forte relação com a terra é determinada pela flexão dos joelhos e pela marcação rítmica dos pés.

Segundo Juliana Manhães (2024), a gestualidade sintetiza, ao mesmo tempo, a maior diferença e a maior similaridade entre as manifestações culturais moçambicanas (e africanas como um todo) e as manifestações afro-brasileiras.

A grande diferença que eu percebo na questão da gestualidade é que eles tem uma agilidade na sua movimentação, no seu corpo que a gente não tem tanto... Olha que a gente tem! Mas eles tem muito mais. É uma agilidade com tônus, uma força... muito forte. E eles tem uma relação aqui, no plexo solar que a gente também não tem muito (...) agora a bacía, é completamente sinuosa e faz todo o diálogo com a gente aqui. Então é muito forte. A gente vê como a gente é mesmo filho dessa Nação de África (Juliana Manhães, 2024)

O percussionista e integrante da Companhia de Dança Bamboyá, Mayombe Masai Guimarães da Silveira, em entrevista concedida no dia 01 de dezembro de 2023, refletiu sobre o papel do corpo humano nas manifestações afro-brasileiras. Tendo como ponto de partida a sua experiência individual, Mayombe Masai (2023) observou que o corpo humano é capaz de transmitir a existência de um povo, seus saberes individuais e a sua história.

Quando a gente vai estudar os corpos das manifestações afro-brasileiras principalmente, a gente consegue ver a história do que aconteceu com a gente em cada passo, em cada cultura, em cada cidade e Estado. Porque a gente tem as danças que eram em roda; as danças que eram de redenção, digamos assim; as danças em que se louvavam um pouco mais baixo; um pouco mais simples... E a gente vai caminhando depois por um período, já na pré-abolição, onde a gente começa a ter outras danças, que vão ter outra formação, também por influência europeia. Não influência deles em si, mas do que o nosso povo absorveu deles, que é mais nesse sentido do que por uma criação conjunta. O que os negros, os povos nativos absorveram e trouxeram para as nossas manifestações (...) Então eu vejo o corpo sendo uma representação da História. Seja por uma questão de resgate ou por uma questão de evolução no sentido de o que

a gente trouxe até aqui e para onde isso vai. Não de ser melhor, mas para onde isso vai. Conta uma história (Mayombe Masai Guimarães da Silveira, 2023)

André Souza, que também integra a Companhia de Dança Bamboyá, afirmou em entrevista concedida no dia 01 de dezembro de 2023, que sua relação com a música e a dança é muito forte. André ganhou seu primeiro instrumento aos doze anos de idade e ingressou no mundo da dança aos dezassete anos através do Ballet Folclórico da Bahia. Com esta Companhia, ele viajou por 25 países durante os doze anos em que lá permaneceu. No teatro, trabalhou no Cabaré da Raça – banda-teatro Olodum. Para o dançarino e percussionista, o gesto e o som são indissociáveis:

O gesto e o som eu acho que é uma coisa inseparável. Tem gente que diz que não. Mas eu acho que sem música não tem dança; e sem dança não tem música. Porque até você tocando você dança. Eu gosto de tocar dançando (...) Para mim, isso não se separa. Ainda mais eu que venho de uma Companhia de Dança! Para mim isso é inseparável. A música e a dança caminham juntas sempre; sempre (André Souza, 2023)

Figura 305: Performance Afro – Instituto Villa Lobos - UNIRIO



Fonte: Arquivo Próprio (2023)

Maculelê (Bahia)

O *Maculelê* possui traços de miscigenação cultural nas músicas em língua africana, indígena e portuguesa. Acredita-se que esta manifestação cultural exista na Bahia desde o século XVIII, onde chegou por intermédio dos escravos africanos ou através dos portugueses que praticavam a *dança dos paulitos* (Bacelar, 2023)¹⁰⁰. Em território brasileiro, incorporou também elementos da cultura indígena.

Referindo-se ao Plínio de Almeida, na obra “Pequena História do Maculelê” (s./d.), a historiadora Zilda Paim (Sousa, 2018)¹⁰¹ relata que o Maculelê existe desde 1757 em Santo Amaro da Purificação (Bahia). De acordo com Paim, “as cores branca e vermelha nos rostos, que assustavam as pessoas, poderia ser símbolos de algumas tribos Africanas, como por exemplo, os Iorubas” (em linha).

Mas na verdade fica muito difícil identificar exatamente à qual grupo étnico está associado à origem do *Maculelê*. Podemos citar, por exemplo: os Cabindas, os *Gêges*, os Angolas, os Moçambiques, os Congos, os Minas, *os Cababas*, os malês entre outros. O *Maculelê* era o ponto alto dos folguedos populares nas celebrações profanas locais realizada pelos escravos, o bailado se apresentava duas vezes por ano: nas festas comemorativas do dia 02 de fevereiro, dia de Nossa Senhora da Purificação (e de Yemanjá), a santa padroeira da cidade; e na festa de Nossa Senhora da Conceição (08 de dezembro) Era o mais contagiante dentre todos os folguedos de Santo Amaro, pelo ritmo vibrante e riqueza de cores (Paim, 2018 citado por Sousa, 2018, em linha)

Sousa (2018) aponta que nos estudos desenvolvidos por Manoel Querino (1851-1923) há indicações de que o *Maculelê* seria um fragmento do *Cucumi* – uma dança dramática identificada por cantos e golpes com pedaços de madeira. Para a folclorista e etnomusicóloga Emília Biancardi Ferreira (1989)¹⁰², o *Maculelê* tem origem nas tradições típicas das regiões canavieiras do Recôncavo Baiano, onde os escravos dançavam com pedaços de canas roxas por serem mais resistentes.

¹⁰⁰ Bacelar, J. (2023). *Maculelê*. Guia Geográfico. História da Bahia. Disponível em <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm> (Consultado em 27 de fevereiro de 2023)

¹⁰¹ Sousa, G. (2018), *A origem do Maculelê*. Disponível em <https://capoeiraespeto.wordpress.com/2018/03/10/a-origem-do-maculele/> (Consultado em 27 de fevereiro de 2023)

¹⁰² Ferreira, E. B. (1989) *Ôlelê maculelê*. Brasília: Edição Especial.

Figura 306: Luta com bastões na Dominica, Antilhas



Fonte: ilustração de Agostino Brunias (Londres, 1779) – original na John Carter Brown Library.

Disponível em <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm>

De origem controversa e rodeado de lendas, o *Maculelê* constitui-se como uma manifestação coreográfica que simula uma luta tribal, isto é, uma espécie de jogo/ritual entre oponentes. Os participantes utilizam como arma dois bastões (*grimas* ou *esgrimas*, tradicionalmente chamados de *cacetes*) com os quais batem e recebem golpes no ritmo da música. O Mestre (ou chefe do grupo), com apenas um bastão, é responsável por determinar quem fica dentro da roda para executar a dança.

Uma das figuras mais importantes da história recente do *Maculelê*, Paulinho Aloísio de Andrade, mais conhecido como *Mestre Popó do Maculelê* (1876-1968), atribui à África a origem da dança. Filho de escravos, Popó aprendeu a praticar a dança ainda em criança, com um grupo de ex-escravos malês livres. Com a morte dos antigos Mestres, no início do século XX, a tradição começou a ser esquecida, até que em 1943, Mestre Popó reuniu um grupo de amigos e familiares residentes de Santo Amaro (Bahia), para ensiná-los a dançar de acordo com as suas lembranças (e a de moradores antigos da região). Formase assim, o *Conjunto Maculelê de Santo Amaro*.

Musicalmente, o *Maculelê* é identificado pela marcação rítmica dos atabaques e pelo canto. A batucada é formada por três atabaques: *Rum* (atabaque maior, com som grave),

Rumpi (atabaque médio, com som intermediário) e *Lê* (atabaque pequeno, com som agudo). No conjunto sonoro, é função dos atabaques *Rum* e *Rumpi* marcarem a base rítmica. Ao atabaque *Lê* é destinada a execução de diversos repiques de improviso. Tradicionalmente também fazem parte da batucada, o agogô (idíofone composto por duas a quatro campânulas de ferro ou dois cones ocos e sem base, de folhas de *Flandres*, ligados entre si pelas vértices; é tocado com o auxílio de uma baqueta) e o ganzá (idíofone executado por agitação). O canto é determinado por uma voz em solo que dá início a canção, geralmente feita pelo instrumentista, seguida pelo coro formado pelos demais participantes. Muitos dos cânticos derivam do Candomblé, outros são de origem africana e alguns fazem menção à cultura indígena.

Em termos coreográficos, o *Maculelê* é organizado em roda ou semicírculo. A execução dos movimentos consiste basicamente, em manter o pé direito parado, enquanto o pé esquerdo avança e recua a cada ciclo do toque do atabaque. Quando o pé esquerdo vai para frente, deve-se bater com o *grima* da mão direita, no *grima* do parceiro. Recomenda-se que os golpes sejam proferidos de baixo para cima, de modo a evitar acidentes. As variações ocorrem no intervalo entre dois encontros dos *grimas*. Nestes intervalos são executados giros, saltos e batidas no chão, de acordo com a criatividade individual dos integrantes.

Figura 307: Maculelê



Fonte: Reprodução de Vídeo – Documentário “A Verdadeira História de Maculele” (2011)

Encontramos no *Maculelê*, os seguintes elementos que formam as *motrizes culturais*: o trio *cantar-dançar-batucar* (associação entre a gestualidade coreográfica, o ritmo dos

tambores e a expressão oral presente no canto), a sincronização entre *ritual e jogo* (luta tribal), a *organização circular* (roda ou semicírculo) e a *presença do Mestre* (responsável por imprimir ritmo à dança e determinar o integrante que realizará os movimentos no meio da roda).

Tambor de Crioula (Maranhão)

Dança circular de matriz afro-brasileira, o *Tambor de Crioula* envolve dança, canto e percussão de tambores (bataque). Esta manifestação cultural é geralmente praticada nos municípios do Maranhão, como herança do período escravocrata e/ou em louvor a São Benedito, considerado o Santo Protetor dos Negros. No Maranhão São Benedito é louvado através do toque de tambor.

O tambor tocado, batido no Maranhão é de crioula, de São Benedito, de Averequete, da Princesa Isabel, dos pretos velhos, de promessa, de satisfação, de oferenda, mas acima de tudo é dos negros que souberam multiplicar os motivos e os desejos contidos no tambor. Foram eles que trouxeram consigo das terras africanas essa sonoridade que desde sempre os ligou com as forças sagradas. São eles que continuam a nos ensinar a reconhecer as festas como uma expressão irredutível da vida. Para estes, o tambor de crioula não desaparecerá jamais, seguirá se reinventando, multiplicando-se em formas que desconfiem das simplificações apressadas e sorriem da inocência dos que não enxergam a profundidade dessa arte (IPHAN, 2007, p. 22)

A maranhense Juliana Manhães (2024), sempre atuou nestas manifestações tradicionais. A artista multifacetada começou ainda criança por orientação dos seus pais, conhecendo os grupos das tradições do Maranhão.

Eu gosto sempre de dizer de onde eu vim; de onde eu nasci. Eu sou de São Luis do Maranhão e foi lá que eu comecei. Comecei já com o Teatro de Rua, com as Performances nas ruas, comecei já pequena com a minha mãe e meu pai conhecendo os bois, os grupos das tradições lá do Maranhão; Então assim, desde muito pequena e jovem, antes de entrar na graduação já estava atuando dentro desse território de tradição. Quando eu vim para o Rio de Janeiro, eu vim atrás de fazer um curso de formação de Teatro que lá não tinha. Eu vim, e fui direto para a UNIRIO, fiz os quatro anos, e antes de terminar eu conheci muitas pessoas do Maranhão aqui, e eu começo um movimento aqui de maranhenses no Rio de Janeiro realizando festas e brincadeiras nas ruas com as tradições de lá. Com o Cacuriá, com o Tambor de Crioula, criando já um Ciclo Festivo. Quando eu me formo, eu volto para o Maranhão. Sinto essa necessidade de trazer outras formações. Então é aí que eu vou aprender a tocar Cacho do Divino com a D. Teté, que era a Grande Mestre do Cacuriá lá em São Luis, vou aprender a fazer Careta de Cazumba, do Boi, com o Seu Abel, e o que me faz em seguida já, a adentrar na Roda do Boi, do Boi da Floresta, com Seu Apolonio Melonio, e com isso a frequentar as Festas de Tambor de Crioula, nas Festas de São Benedito. Era o que mais me tomava, e me toma até hoje: as Festas do Divino, as Festas de São Benedito com o Tambor de Crioula e o Boi (Juliana Manhães, 2024)

Inscrito no *Livro das Formas de Expressão* (2007) como Patrimônio Cultural do Brasil, o *Tambor de Crioula* faz parte do grupo de manifestações culturais que se convencionou chamar de *samba*. Derivadas do batuque, tais demonstrações da cultura afro-brasileira possuem como traços em comum: a polirritmia dos tambores, o ritmo sincopado, determinados movimentos coreográficos e a umbigada.

Figura 308: Titulação – Tambor de Crioula – Patrimônio Cultural do Brasil



Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

Suas origens históricas são imprecisas. Porém, é possível encontrar, através de documentos impressos e tradição oral, referências às práticas lúdico-religiosas realizadas ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes, como forma de lazer e resistência ao regime escravocrata.

O *tambor de crioula* ou, simplesmente, o *tambor* é uma forma de expressão afro-brasileira que envolve música e dança de roda. Sua musicalidade é baseada na percussão de três tambores acompanhada pela percussão de matracas, num ritmo forte e envolvente que acelera o coração e toma conta do corpo e da alma dos *brincantes*. *Brincantes* porque, no Maranhão, essa e outras formas de expressão e celebração são designadas como brincadeiras, mesmo que tenham forte conotação religiosa, como, aliás, é muito próprio dos festejos de matriz africana no Maranhão. O *tambor de crioula*, cujas origens históricas remetem à vida dos negros escravizados, é atualmente uma das expressões culturais populares mais difundidas na capital e no interior do Estado, atraindo cada vez mais maranhenses identificados com diferentes grupos étnicos. No entanto, essa tradição ainda é transmitida principalmente entre os negros, junto com crenças, devoções, histórias, repertórios orais e técnicas corporais específicas (IPHAN, 2007, p. 19)

Na definição apresentada no documento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, o *Tambor de Crioula* é “um referencial de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses, que compartilham um passado comum”. Os elementos rituais que caracterizam-no, de acordo com o documento, “permanecem vivos e presentes, propiciando o exercício dos vínculos de pertencimento e a reiteração de valores culturais afro-brasileiros” (IPHAN, 2007, Certidão - Livro de Registro das Formas de Expressão).

Compreendido como meio de comunicação, o *batuque* e a *gestualidade* que o acompanha durante as celebrações estão carregados de simbolismos que, desde a escravidão, são incompreensíveis para os brancos. O *Tambor de Crioula* é um exemplo de expressão afro-brasileira cuja interpretação constitui-se como um desafio e mistério:

Mesmo depois da abolição da escravidão, em 1888, interpretar os sinais de sua fala [do tambor] é um desafio para os não iniciados no jogo de representações da memória que sobreviveu à opressão dos brancos (...) Os tambores carregam um conteúdo simbólico que transportam os *brincantes* ao mundo de Deus, dos santos e da crença. Transportam-nos para um mundo rico e heterogêneo, propiciando uma experiência que, como o transe, recria a realidade. (IPHAN, 2007, p. 20 e p. 24)

O *transe* é, segundo os praticantes, um dos mistérios inseridos na linguagem do tambor. Nele, “os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que vem de outros tempos e lugares” (IPHAN, 2007, p. 24).

Além da relação entre *ritual e jogo* e do *transe*, a *organização circular* e o poderoso trio *cantar-dançar-batucar*, importantes elementos das *motrizes culturais*, também estão presentes no *Tambor de Crioula*.

A roda significa o lugar, a performance, a realização do próprio tambor. Em um sentido mais geral, a roda é a forma de inserção do tambor de crioula nos mais variados ambientes. Ele circula a sua roda em aniversários, festejos religiosos, batizados, dias santos. Sua lógica é a do movimento, da circularidade de espaços, motivos e empolgações (IPHAN, 2007, p. 30).

A *roda* ou a *circularidade* é quem direciona a performance seja no espaço onde ela acontece, no traje das *dançadeiras*, no canto, na dimensão do tambor ou nos aspetos coreográficos. É ela quem determina a evolução cíclica dos gestos, a alternância no toque dos tambores e das *toadas*.

Não só o espaço de apresentação é circular, como as saias das mulheres têm de ser amplas para em determinado momento rodarem, assim como a frente, a “face” dos tambores é redonda. As toadas também circulam, sendo as mais reconhecidas e amplamente divulgadas entre os grupos. A dinâmica da circularidade orienta a performance, quer nas apresentações contratadas para os arraiais ou nas realizações mais domésticas do tambor de crioula. Tanto o toque quanto a dança seguem o

princípio da alternância. Tambor não se faz só. Os integrantes dos grupos sabem que a dança, assim como o toque é de todos. Deve haver uma circulação entre os que dançam e os que tocam, apesar de haver o reconhecimento daqueles que são apontados como os que “arrepiam” na dança ou sabem fazer o tambor falar com mais força (IPHAN, 2007, p. 30).

Praticada somente por mulheres, a dança do *Tambor de Crioula* possui coreografia livre e variada. Uma *dançadeira* (ou *coreira*)¹⁰³ por vez, realiza evoluções diante dos *tambozeiros* (percussionistas), enquanto as demais, completando a roda entre tocadores e cantadores, fazem pequenos movimentos para a esquerda e para a direita, esperando a vez de receber a *punga*¹⁰⁴ (ou *umbigada*), para então substituir a *dançadeira* que está no meio da roda. Sempre que uma *dançadeira* deseja ser substituída, dirige-se à uma companheira e aplica-lhe a *punga*.

A *punga* é o símbolo do tambor de crioula. Quer dizer, tem que ter. Tem que existir. O toque do tambor aqui que faz ela, a coreira, fazer a *punga* ali. O jogo em cima do tambor. Ela rola ali, dá aquela rodada; quando ela faz aquela meia lua, aí ela vai em cima do tambor. Quer dizer, certo com a *punga* do tambor, ela também faz o jogo do corpo dela. (José Domingos, Tambor Brilho de São Benedito, citado por IPHAN, 2007, p. 39)

Figura 309: Tambor de Crioula – Dança e Batuque.



Fonte: Reprodução de vídeo – IPHAN, 2011 – [1] Roda; [2] Punga

Quem recebe a *punga*, desloca-se para o centro da roda, dançando para cada um dos tocadores até ser trocada, e assim sucessivamente.

Enquanto os tocadores fazem soar a parelha composta por um tambor grande ou rufador, um *meião* ou socador e um *crivador* ou *pererenga*, os cantadores puxam toadas que são acompanhadas em coro. Conduzidas pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, as *coreiras* dão passos miúdos e rodopiam. No centro da roda, seus passos culminam na *punga* (ou *umbigada*), movimento

¹⁰³ Dançadeira ou Coreira – nome dado às praticantes de Tambor de Crioula.

¹⁰⁴ Punga (Umbigada) – nome dado também ao Tambor de Crioula. É dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Este gesto característico é entendido como saudação e convite.

coreográfico no qual as dançarinas tocam o ventre umas das outras, num gesto entendido como saudação e convite (IPHAN, 2007, p. 13)

De acordo com as informações de Ferretti e Sandler (1995) inseridas no dossiê da IPHAN (2007), os tambores utilizados no *Tambor de Crioula* assemelham-se aos utilizados no culto *Mina-Jêje*, originário do antigo *Reino do Daomé*.

O tambor maior, chamado de “tambor grande” é o solista. Há dois outros tambores, o segundo chamado de “meião” ou “socador”, que estabelece o ritmo básico de 6/8 e o terceiro “crivador” ou “pererengue” que realiza improvisos em 6/8. A música africana é frequentemente caracterizada como sendo polimétrica, porque, em contraste com a música ocidental, cada instrumento no conjunto possui medidas diferentes, permitindo diversas possibilidades de variação e de improviso para o tambor que lidera o grupo. (Ferretti e Sandler, 1995 citado por IPHAN, 2007, p. 30)

Figura 310: Os Tambores



Fonte: Reprodução de vídeo – IPHAN, 2011 – [1] tambor grande; *meião* (ou *socador*) e *crivador* (ou *pererengue*); [2] *batuque*

A confecção da parelha de instrumentos baseia-se em técnicas artesanais e tradicionais de escavação. Orientado pelas fases da lua, o artesão seleciona a madeira que será utilizada. Em geral, escolhe troncos de *pau d’arco*, *mangue*, *pequi* ou *sororó*. Primeiro, o artesão escava o lenho da peça com o objetivo de modelar o formato interno do tambor. Depois, a extremidade mais larga da peça – recoberta por couro de vaca, égua ou veado – é adicionada. Para facilitar o seu manuseio, o couro é imerso em água. Finalizado o processo de fabricação, a nova parelha de tambores recebe o batismo – cerimonial de inauguração.

O *Tambor de Crioula* possui um ritmo específico. O *Meião* é a pulsação; o *Crivador*, que é o pequeno, faz o contraponto. O *Tambor Grande* é o solista do grupo. Ele é responsável por acentuar o diálogo entre os outros dois tambores em um improviso.

As *toadas* são versos curtos acompanhados por um coro-resposta que se funde ao ritmo dos tambores. Une rimas improvisadas e um repertório tradicional oral e musical do Maranhão. Os temas variam entre saudações, cumprimentos, reverências a santos e entidades protetoras, descrição de fatos, sátiras, recordações, desafios, despedidas, entre outras. As mensagens transmitidas pelas toadas, recheadas de códigos e regionalismos, nem sempre são compreendidas:

Muito preconceito se criou em torno das toadas do tambor de crioula. Devido à dificuldade de compreendê-los, por parte de pessoas de fora dos setores da classe social que participam de sua realização, os cânticos foram recorrentemente julgados como conjuntos de palavras sem nexos. Na verdade, elas são plenas de poesia e sentido, mas o sotaque com que são pronunciadas, o uso de regionalismos e palavras arcaizantes, bem como a própria impositivação vocal dificultam sua compreensão por quem não faz parte do universo da brincadeira. Da mesma forma, pessoas de fora dos grupos não aprendem facilmente a tocar e dançar. (IPHAN, 2007, p. 38)

O traje dos praticantes é determinado por uma saia de *chitão* florida e bem rodada, anágua por baixo da saia, blusa branca de renda com babado na gola, torço na cabeça e colares para as mulheres; e calça, camisa “de botão”, chapéu de couro ou de palha para os homens

Figura 311: Traje das Dançadeiras (ou Coreiras)



Fonte: Reprodução de vídeo – IPHAN, 2011

Coco de Zambê (Rio Grande do Norte)

O *Coco de Zambê* é uma manifestação cultural do Rio Grande do Norte, habitual nos distritos de Pipa, Sibaúma e Cabiceiras. Identificado como *jogo* ou *brincadeira*, o *Coco de Zambê* foi inserido no universo dos engenhos de cana-de-açúcar, e tem como origem, o contexto político de afirmação identitária *quilombola*. É praticado com frequência no mês de São João ou em celebrações a grandes colheitas e pescas, caracterizando-se como uma diversão após longas jornadas de trabalho. É também conhecido como *Zambê do Pau-furado*.

Etimologicamente, o termo *Zambê* assemelha-se a *djambê*, um tipo específico de tambor com som mais agudo, que possui uma borda mais larga que a sua base. *Zambê* também é o nome dado a dança praticada apenas por homens (crianças, jovens e adultos), com bailado diverso, podendo ser desenvolvida individualmente, em pares ou em grupos. De acordo com Bezerra (2020), em Sibaúma, “quando havia interesse das mulheres em participar, abria-se a roda e dançava-se o *coco de roda*, variação com gestual coreográfico e musical distinto e dançada em pares” (p. 602).

Os instrumentos musicais utilizados são o *Zambé* – tambor de pau furado coberto com couros de animais; a casca do fruto seco (coco); e a percussão corporal (batidas das mãos e pés). Os cantadores são designados *emboladores de coco*¹⁰⁵, *conquistas* ou ainda *cantadores de coco*.

Para praticar o *Coco de Zambê*, forma-se uma roda e os tocadores ocupam uma posição central. Os *cantadores* entoam os cantos, enquanto os *brincantes* (dançarinos) se revezam na entrada da roda executando gestos improvisados, que envolvem agachamentos, giros, flexões de perna e braços, contorções. Os movimentos são livres, criativos, enérgicos e sensuais. A gestualidade praticada pelos *brincantes* lembra outras manifestações culturais afro-brasileiras, como o *frevo*, o *maracatu* e a *capoeira*, e sobretudo as *danças de transe*. O *tambor (Zambê)* – figura central da dança.

Figura 312: Coco Zambê – Tibau do Sul (Rio Grande do Norte)



Fonte: Reprodução de vídeo – Instituto Brincante, 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=eX9KqboDwxo&t=4s>

¹⁰⁵ O embolador é um repentista. Canto alternado que se dá em forma de improviso poético

Outras modalidades desta dança são manifestadas no Nordeste e Norte brasileiro. De acordo com o Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, a dança *Coco* pode ser definida como:

Dança de conjunto e de umbigada conhecida em todo o Norte e Nordeste do Brasil, em cuja coreografia básica os participantes formam filas ou rodas e executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos, e batem palmas, marcando o ritmo. É comum também a presença do mestre, que puxa os cantos já conhecidos dos participantes ou de improviso. Apresenta grande variedade de formas, sendo as mais conhecidas o coco-de-amarração, coco-de-embolada, balamento e pagode. Os instrumentos mais utilizados são os de percussão: ganzá, bombos, zabumbas, caracaxás, pandeiros e cuícas. Sua ausência, entretanto, não impede a formação da roda de coco, para o que bastam as palmas ritmadas dos participantes. Com o aparecimento do baião, o coco sofreu algumas alterações. Hoje os dançadores não trocam umbigadas, dançam um sapateado forte, como se estivessem pisoteando o solo ou em uma aposta de resistência (Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, 2023).

Como atividade musical possui caráter festivo e é executada em solo e coro. O *coquista* (ou *tirador de coco*) canta um refrão que é respondido pelo coro. É acompanhada por *pandeiro, ganzá, surdo e triângulo (ferrinhos)*.

Nas sessões coordenadas por Juliana Manhães no *Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba* (UNIRIO, 2023), foi possível observar a dança *Coco*. Embalada pela canção chamada “Andreлина”, a performance foi marcada pelo sapateado característico (tempo 1, 2 e bate o pé no 3 – lembrando o *xaxado*), pela umbigada e pelas palmas.

Figura 313: Coco - Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba (2023)



Fonte: Arquivo Próprio. Reprodução de Fotografia.

Nesta manifestação cultural estão presentes os elementos que compõem as *motrizes culturais*, nomeadamente, o *cantar-dançar-batucar*, o *ritual e o jogo*, o *transe*, a presença do *Mestre* e a organização espacial *circular*.

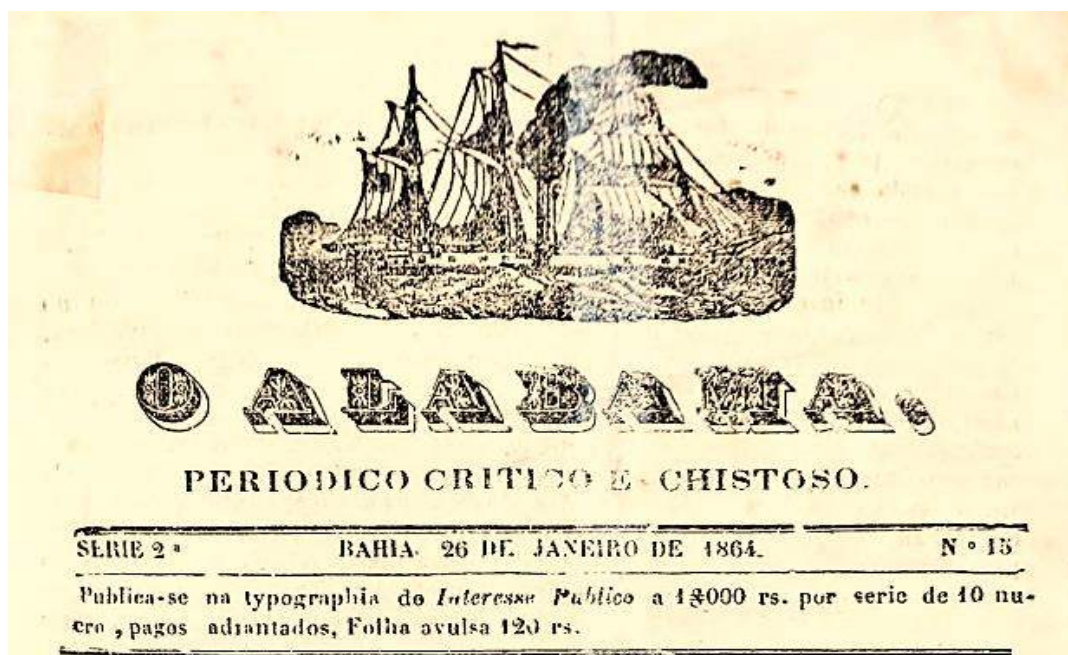
Samba de Roda (Bahia)

Patrimônio e herança da cultura afro-brasileira, o *Samba de Roda* surgiu no século XVII. De acordo com uma citação de Tinhorão (1988), disponível no dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2004), o inglês *Thomas Lindley* registrou na Bahia, em 1803, uma dança de pares muito semelhante ao *Samba de Roda*.

(...) entram em cena a viola ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede passo à atraente dança dos negros. (...) Consiste em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação licenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto. Os espectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo (...)” (Tinhorão, 1988, p. 54 citado por IPHAN, 2004, p. 29).

Entretanto, apesar da semelhante descrição, o termo comumente utilizado para descrever de maneira genérica a dança dos negros, na primeira metade do século XIX, é o *batuque*. Referências à palavra *samba* é encontrada somente na segunda metade do século, “sobretudo na imprensa e em registros policiais” (IPHAN, 2004, p. 30). A primeira menção encontrada data de 26 de janeiro de 1864, no jornal *O Alabama*. A citação, parcialmente transcrita por Santos Vieira (1998), diz: “Nos becos da Rua Castanheda, por exemplo, havia *sambas*, todas as noites, acompanhados de pratos e pandeiros” (Santos Vieira, 1998, p.23-24 citado por IPHAN, 2004, p. 30)

Figura 314: O Alabama, 1864



Fonte: Bnews, 2023

O *Samba de Roda* envolve aspetos da tradição africana (o *semba*) e da cultura portuguesa, especialmente no que diz respeito aos instrumentos musicais utilizados, e às letras das canções. Em 2004, o *Samba de Roda* foi incluído no Livro de Registo das Formas de Expressão, e em 2005 foi eleito Património Imaterial da Humanidade, tendo sido considerado Obra-Prima do Património Oral e Imaterial da Humanidade (UNESCO). Em 2013, recebeu o título de Património Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Não há ocasiões exclusivas para a realização do samba de roda, mas há aquelas nas quais ele é indispensável. A primeira delas refere-se às festas do catolicismo popular que são associadas, no Recôncavo, a tradições religiosas afro-brasileiras. Em particular, no final de setembro são célebres os sambas nas festas dos santos Cosme e Damião, sincretizados com os *orixás iorubanos* relacionados aos gêmeos, os Ibeji. Estas festividades são chamadas também de Carurus de Cosme, devido à iguaria da culinária afro-brasileira, o caruru, que é servida na ocasião. Nessas festas, as crianças comem primeiro - sempre em grupos múltiplos de sete - pois esses santos são considerados seus protetores; depois, os demais presentes. Em seguida às rezas coletivas cantadas, entra o samba de roda como conclusão (IPHAN, 2004, p. 19)

Esta manifestação cultural é também parte fundamental do culto aos caboclos – “entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio” (IPHAN, 2004, p. 19). Também ocorre após as festas de candomblés de rito *nagô* ou *angola* e na festa religiosa de Nossa Senhora da Boa Morte. Presente em todo o estado da Bahia, o *Samba de Roda* ocupa posição especial no Recôncavo¹⁰⁶, onde é praticado com maior frequência e por diferentes motivos.

As características que fundamentam o *Samba de Roda*, e observadas durante a performance apresentada pelo *Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba* (UNIRIO, 2023), referem-se à sua organização espacial (desenho coreográfico), aos tipos de instrumentos utilizados, à forma como o canto é entoado, aos aspetos coreográficos e às propriedades sociais que o personificam:

a) A disposição dos participantes é circular (ou formato aproximado), dando origem ao nome “Samba de Roda”.

¹⁰⁶ Por Recôncavo, se costuma designar uma vasta faixa litorânea que circunda a Baía de Todos os Santos, à entrada da qual se ergue a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia. O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil (IPHAN, 2004, p. 25)

Figura 315: Samba de Roda – Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba (2023)



Fonte: Arquivo Próprio. Reprodução de Fotografia.

b) Os instrumentos musicais utilizados pertencem a três grupos:

- **Membrafones:** determinados por *pandeiros*, *atabaques*, *timbales*, *tamborins* ou *tamborinos*, *marcação* (tambores cilíndricos grandes com membrana plástica);
- **Idiofones:** sendo o mais característico o *prato-e-faca* são também utilizados *reco-recos* e *chocalhos*;
- **Cordofones:** identificados pela viola, violão, cavaquinho e bandolim.

Também podem ser utilizados em algumas formações, a *sanfona de oito baixos*, o *realejo* ou *gaita de boca*. O acompanhamento rítmico é sempre realizado com palmas. Como uma espécie de derivação das palmas, alguns grupos utilizam *tabuinhas*, ou *taubinhas*, que fazem os mesmos padrões rítmicos.

Figura 316: Inst. Musicais e Percussão Corporal – Lab. de Dança Popular | Coletivo Matuba (2023)



Fonte: Arquivo Próprio. Reprodução de Fotografia.

c) Os cantos são estróficos e silábicos, entoados em língua portuguesa, e de caráter responsorial e repetitivo – “a estrofe principal, em certos casos, chamada de *chula*, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização”, enquanto a resposta ou relativo “pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes” (IPHAN, 2004, p. 23)

As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. Existe um repertório de estrofes conhecidas pelos participantes, que no caso de canto individual, e eventualmente em dupla, podem ser acionadas ad libitum (IPHAN, 2004, p. 23)

d) O espaço onde a coreografia acontece é no interior da roda, sendo o gesto típico o *miudinho* – desenvolvido, sobretudo, da cintura para baixo, o *miudinho* consiste em um impercetível sapateado para frente e para trás, com os pés quase colocados ao chão, e movimentação correspondente dos quadris. Embora os homens também possam dançar, o Samba de Roda é geralmente dançado por mulheres. Em contrapartida, nos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca.

Outro traço marcante da coreografia é a *alternância*, ou seja: exceção feita à finalização de um samba, não é comum que todos os participantes dançam ao mesmo tempo, o que teria por efeito desfazer o círculo de assistentes, descaracterizando assim o samba como de roda. Em alguns casos é estritamente proibido que mais de uma pessoa dance de cada vez: uma só pessoa deverá executar sua dança, sempre no interior do espaço delimitado pela roda, e em seguida escolher entre os participantes o que irá substituí-la. Em outros casos, várias pessoas podem dançar ao mesmo tempo. Os participantes que formam a roda, por não estarem dentro dela, não dançam, a não ser que se considere o bater palmas um tipo de dança; ou eventualmente dançam apenas através de uma discreta movimentação rítmica do corpo. O princípio da alternância relaciona-se também com um dos gestos coreográficos mais típicos do samba de roda, a famosa *umbigada*, ou choque de umbigos: traço cultural de origem banto, a *umbigada* é um sinal por meio do qual a pessoa que está sambando designa quem irá substituí-la na roda (Carneiro, 1961; Tinhorão, 1988, p. 45-68 citado por IPHAN, 2004, p. 24)

Figura 317: Miudinho – Lab. de Dança Popular | Coletivo Matuba (2023)



Fonte: Arquivo Próprio. Reprodução de Fotografia

e) O *Samba de Roda* pode ocorrer dentro de casa ou ao ar livre, em um bar, em uma praça ou em um terreiro de Candomblé.

f) Possui caráter inclusivo, ou seja, todos são convidados a participar, seja cantando as respostas corais, batendo palmas no ritmo ou dançando no meio da roda, caso a ocasião se apresente.

Existem várias modalidades de *Samba de Roda* no Recôncavo, podendo ser agrupadas em duas grandes tipologias: a primeira corresponde a uma categoria nativa – o *samba corrido*; a segunda permite aproximar, por características comuns, diferentes sambas – *samba chula*, *samba de parada*, *amarrado* ou *de viola* (região de Santo Amaro e municípios vizinhos), designados de *barravento* (com maior diversidade) na região de Cachoeira – por convenção, chamaremos a segunda tipologia de *samba chula*. No quadro a seguir, com base nas informações contidas no dossiê IPHAN (2004), apresentamos as principais diferenças entre os dois tipos:

SAMBA CORRIDO	SAMBA CHULA
A dança, o canto e os toques acontecem simultaneamente	A dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo – o toque dos instrumentos, no entanto, estão presentes nas duas atividades
Podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda.	Apenas uma pessoa de cada vez pode sambar no meio da roda
Eventos tendem a ser agregados	Eventos tendem a ser separados
Modalidade de expressão onde a apreciação estética não desempenha papel importante.	Modalidade de expressão onde a apreciação estética desempenha papel especialmente importante.
<p>No samba corrido o cantor principal desempenha a função de <i>solista</i>. A duração de cada intervenção é em média mais curta e constituída de um <i>único verso</i> ou um <i>dístico</i>.</p> <p>A existência de uma <i>estrofe de resposta</i> - também curta – é obrigatória. Não recebe o nome de relativo e será cantada, idealmente, pelo <i>conjunto dos participantes do samba</i>.</p> <p>Em alguns casos, o texto e a melodia cantados pelo solista são repetidos com variações mínimas pelo coro dos presentes. Em outros, as duas partes são diferentes.</p> <p>A <i>parte coral</i> é sempre <i>fixa</i>, enquanto a do <i>solista</i>, se for diferente da primeira, <i>pode variar ou não</i>.</p>	<p>A principal parte cantada é chamada de <i>chula</i> – adjetivo português que quer dizer <i>vulgar</i> ou <i>grosseira</i>.</p> <p>Alguns grupos, consideram que para cantar o samba chula o ideal é necessário quatro homens. Os dois primeiros cantam a <i>chula</i>, em polifonia de terças paralelas, e os outros dois cantam o chamado <i>relativo</i>, também em polifonia de terças paralelas.</p> <p>O <i>relativo</i> é uma estrofe cantada que se constitui numa espécie de <i>resposta à chula</i>, e apresenta, idealmente, alguma espécie de relação com aquela.</p>

<p>Não há distinção entre a importância dos instrumentos.</p>	<p>O instrumento mais importante é a viola. Isso se deve também a que, neste tipo de samba, quando uma <i>sambadeira</i> entra na roda, as vezes se calam e passa a caber à viola o papel de protagonista musical, num diálogo com a dança.</p>
<p>No caso dos <i>sambas corridos</i>, embora a coluna vertebral esteja ereta, ela se mostra <i>mais flexível</i>, enquanto os dois joelhos ficam semiflexionados e ambos os <i>cotovelos também semiflexionados</i> dão aos braços mobilidade no movimento de ir e vir.</p> <p>Os <i>pés continuam plantados e em contato com o chão</i>, ainda no passo miudinho, mas <i>com mais velocidade, amplitude e liberdade</i>: os pés se separam e podem às vezes sair do paralelismo e formar um ângulo agudo; os calcanhares elevam-se um pouco mais. Consequentemente, as pernas também se separam um pouco e o peso do corpo é levemente jogado para frente e para os dedos dos pés.</p> <p>Elas usam também, de vez em quando, a <i>articulação de ambos os ombros</i>, sacudindo-os e, conseqüentemente, agitando todo o corpo, inclusive a cabeça e o <i>foco do olhar, que se dirige para várias direções</i>. Ou ainda, em combinação com o remexer dos quadris, as mulheres podem <i>tremar ambos os ombros fazendo o miudinho sem sair do lugar</i>.</p>	<p>No <i>samba chula</i>, a <i>sambadeira</i> mantém a coluna vertebral ereta, os dois joelhos semiflexionados, com ambos os <i>braços relaxados e soltos</i>, descansando-os ao longo do corpo.</p> <p>O <i>peso do corpo é distribuído na sola dos pés, entre os dedos e os calcanhares</i>. O movimento dos quadris também é contínuo e proveniente do ritmo produzido pelos pés. Ele lembra uma pequena gangorra que balança de maneira perpendicular à pélvis, com o ponto de engate um pouco abaixo do umbigo. Este movimento, nas <i>sambadeiras</i> mais velhas, pode ser feito mantendo a parte superior do corpo totalmente imóvel.</p> <p>Entre as <i>sambadeiras</i> mais velhas notamos também que, embora a cabeça se mantenha ereta, geralmente o <i>foco do olhar está dirigido para o chão</i>, observando o passo do miudinho. Enquanto, nas mais jovens, <i>o foco do olhar se dirige discretamente para várias direções</i>. Entretanto, elas não perdem a sensualidade do remexer dos quadris, que é bastante enfatizado, tanto pelas mulheres mais velhas como pelas mais jovens.</p>

Um dos pontos de convergência entre as diferentes tipologias de samba refere-se à circularidade na disposição dos participantes – *em roda*. Embora esta organização espacial nem sempre seja literal – pode ser em semicírculo, ou dependendo do local onde ocorra, um quadrado ou uma elipse – o formato circular faz alusão à igualdade e reciprocidade entre os participantes.

Coreograficamente, uma das convenções a serem seguidas por ambas as tipologias diz respeito ao uso do *espaço dentro da roda*. É necessário que a dançarina circule pela roda – “*correr a roda*”

A *sambadeira* se desloca – geralmente no sentido anti-horário – aproximando-se fisicamente de cada músico, como se estivesse dançando não só em resposta ao que ele toca, mas para ele, reverenciando o que ele faz, ao mesmo tempo em que exhibe o que ela é capaz de fazer. Sendo assim, a regra coreográfica de correr a roda acaba por revelar não só a interdependência da música com a dança, mas também o relacionamento íntimo estabelecido entre o músico que toca o samba, que geralmente é do sexo masculino, com a dançarina *sambadeira*, que geralmente é do sexo feminino (IPHAN, 2004 p. 55).

Outro aspeto coreográfico fundamental, comum a ambas as tipologias, refere-se à expressão “*saber dizer no pé*” que “sintetiza não apenas uma das regras mestras do samba como dança – regra que não é exclusiva do samba de roda – mas também revela qual a parte do corpo que desempenha o papel principal dentro da dança” (IPHAN, 2004, p. 56). Os pés são, portanto, *o centro gerador de movimentos* que repercute *vibração para o resto do corpo*.

Uma ressalva importante refere-se à *umbigada*. Este passo é realizado pela dançarina ao término de seu solo, de modo a indicar a próxima participante que irá *correr a roda*. No entanto, a *umbigada* no *Samba de Roda* nem sempre é perceptível. O gesto pode ser trocado, a exemplo de erguer os braços na frente do outro ou simplesmente indicar o escolhido com o olhar.

Os elementos que compõem as *Motrizes Culturais* presentes no *Samba de Roda* são o trio *cantar-dançar-batucar*, a *organização circular* e a ocorrência da simultaneidade de *ritual e jogo* dentro da mesma performance – *ritual*: festividades e adoração à santos e divindades – sincretismo religioso; e *jogo*: convenções coreográficas.

Jongo (região sudeste)

Património Cultural Brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e registado no Livro das Formas de Expressão desde 2005, o *Jongo* é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e prática de magia (ritual). Ocorre nas periferias urbanas e em comunidades rurais da região sudeste brasileira, em festividades em louvor aos santos católicos e divindades afro-brasileiras, durante as Festas Juninas, no Divino e no dia comemorativo à abolição da escravatura (13 de maio).

O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da *umbigada*. No Brasil, o jongo se consolidou entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do rio Paraíba do Sul. Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. Sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal, em que os negros falam de si, de sua comunidade, por meio da crônica e da linguagem cifrada (IPHAN, 2005, p. 14)

O *Jongo* também é conhecido como *Tambu*, *Batuque*, *Tambor* ou *Caxambu*. *Caxambu* é o nome dado ao tambor de maiores dimensões do conjunto instrumental que acompanha

a dança em vários locais. Em Minas Gerais o termo é utilizado para denominar o instrumento musical e a dança. *Tambor* (e *tambu*) também é o nome de um dos tambores que acompanha a dança. Já o termo *Jongo* está relacionada à expressão vocal associada à dança e ao evento festivo. De acordo com IPHAN (2005), atualmente, *Caxambu* é a denominação preferida no norte fluminense, enquanto na região sul do Rio de Janeiro e em São Paulo, o termo mais frequente é *Jongo*.

Caxambu, jongo e tambor são criações originais das populações negras do Sudeste. Elas apresentam alguns traços comuns quanto aos modos de atuação e significados, que fundamentaram a decisão de registrá-las como uma forma de expressão una: a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados (IPHAN, 2005, p. 33).

Nas fazendas de café da região de Vassouras, entre 1850 e 1900, o *Jongo* era cantado como passatempo durante o trabalho na plantação ou a qualquer hora do dia. O vocabulário do *Jongo* é constituído por palavras da *língua bantu* – *angoma*, *caxambu*, *jongo*, *tambu*, *cumba*, *zambi*, *ganazambi*, *guaiá* – e de *valores* que se relacionam com as *populações africanas e afro-ameríndias* – reverência aos mortos, uso mágico da palavra cantada e da metáfora, crença na possessão por divindades e espíritos ancestrais que deve ser produzida em rituais religiosos da *Umbanda*, mas evitada no *Jongo*, com alternância ou entrelaçamento de solistas e grupos, polirritmia de tambores de tamanhos e tipos diferentes (IPHAN, 2005). Nei Lopes (2003 citado por IPHAN, 2005) sugere que o *Jongo* provém do vocábulo *umbundo onjongo* (dança dos *ovimbundos*).

No que se refere à formação para a dança, observa-se que os percussionistas posicionam-se na roda ou próximos a ela. A execução dos instrumentos é realizada em pé ou sentado, dependendo da dimensão dos tambores ou condições do espaço onde a performance acontece. Entretanto, em algumas localidades (Lagoinha/SP, Cunha/SP, e antigamente, Bananal/SP, São José do Barreiro/SP, Vale do Paraíba Paulista) os percussionistas ocupam o centro da roda. A roda pode girar no sentido anti-horário ou, em outras ocasiões, permanecer parada durante o canto e a dança.

Os movimentos da dança variam de acordo com a localidade onde é praticada. Na Serrinha (comunidade da zona Norte do Rio de Janeiro) os dançarinos movem-se em círculo até que dois deles deslocam-se para o centro da roda espontaneamente, onde realizam um solo coreográfico. O tempo da performance dura até que outro integrante da roda o substitua, aproximando-se com movimentos graciosos. A dança evolui com entradas e saídas coordenadas pelos próprios dançarinos, em movimentos, expressões faciais e duração adequada a cada exibição.

É possível que se trate do mesmo jongo de corte – em que o jongueiro que quer dançar “corta” ou interrompe um dos que estão no centro da roda para tomar-lhe o lugar – ou jongo carioca, que a pesquisadora Maria de Lourdes B. Ribeiro contrasta com o jongo de roda, sem par solista, e com o jongo paulista, onde vários casais dançam ao mesmo tempo (Ribeiro, 1984, p.11-12 citado por IPHAN, 2005, p. 34).

O passo denominado *tabeá* é realizado unicamente na comunidade da Serrinha. Para realizá-lo, o dançarino “pisa o chão com o calcanhar do pé direito, em seguida repousa toda a planta do pé no chão, exatamente no tempo forte do compasso; com este apoio, dá um pequeno impulso para prosseguir” (Edir Gandra, 1995, p. 68 citado pelo IPHAN, 2005, p. 34-35). Executando este passo, os dançarinos andam em círculo, cantando e batendo palmas. Os solistas deslocam-se para o centro da roda fazendo o mesmo passo. Quando estão frente a frente, os dançarinos solistas aproximam-se, dão a *umbigada* para, em seguida, afastarem-se um do outro com um giro do corpo.

A *umbigada* é um gesto coreográfico em que dois dançarinos se aproximam e, erguendo os braços e inclinando o torso para trás, encostam ou quase encostam seus umbigos. Ela ocorre ao longo da exibição do par de solistas, quando da troca de par ou nas entradas e saídas da roda. Esse elemento coreográfico de provável origem na região do antigo reino do Congo liga o jongo à grande família das danças de *umbigada* proposta por Edison Carneiro (1982) (IPHAN. 2005, p. 35).

Atualmente, alguns grupos não executam a *umbigada*. Os participantes dançam na roda sem sair do lugar, cantando e batendo palmas. Os solistas ocupam o centro da roda aos pares e ali se alternam de forma espontânea. Ao defrontarem-se, os solistas giram ligeiramente o corpo à esquerda ao levar a perna direita para frente, para logo apoiar o corpo sobre o pé direito, como se quisessem encostar os joelhos. Assim que o pé apoia o chão, o corpo do dançarino é impulsionado e ele dá passos de recuo girando sobre o eixo corporal, afastando-se do par. A dança consiste em um contínuo ir e vir ao centro da roda e em aproximações e afastamentos coordenados pelos solistas. Esta alteração é percebida no *Tambor* do Quilombo de São José da Serra (RJ) e no *Jongo* de Guaratinguetá (SP).

Em outras versões, a exemplo do *Jongo* de Piquete (SP), o cantor solista dança no centro da roda sozinho, ou chamando outros para substituí-lo. Algumas exhibições individualizadas podem ocorrer fora da roda. De acordo com IPHAN (2005), um dos aspectos destacado na literatura com relação ao Jongo é “precisamente, a inventividade corporal dos jongueiros” (p. 35)

Na performance apresentada pelo *Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba* (UNIRIO, 2023) os músicos entoam a canção chamada “Vapor da Paraíba” (Jongo da Serrinha) enquanto os brincantes posicionam-se em duas fileiras, dando início à dança. Batendo palmas, cantando e marcando o ritmo com o pé (no tempo forte da melodia), o grupo realiza volteios para a direita e/ou para a esquerda. Após essa introdução, os integrantes formam um semicírculo. Os músicos completam a formação circular. A partir daí, dois integrantes deslocam-se para o meio da roda, cumprimentam os instrumentistas (um de cada vez) e dançam. Os passos são determinados pela marcação rítmica do pé em voltas em torno do eixo (pares unidos pelos ombros, sendo um de frente e o outro de costas), movimentos de umbigada (aproximar e afastar do par), dentre outros gestos improvisados de acordo com o desejo do brincante, que incluem volteios e giros. Os pares alternam-se, podendo em determinadas momentos, ter três integrantes no meio da roda. A umbigada é realizada sempre que um integrante entra na roda.

Figura 318: Jongo - Lab. de Dança Popular | Coletivo Matuba (2023)



Fonte: Arquivo Próprio. Reprodução de Fotografia

No canto, assim como na dança, há alternância entre indivíduo e grupo. O participante que entoava o ponto cantado, é logo seguido pelos demais em uníssono. Habitualmente, o ponto é integralmente cantado pelo solista e depois repetido pelo coro; em outras vezes, o coro canta somente a melodia com sílabas – lê-lê-lê; em outras ainda, o ponto é apresentado integralmente pelo solista e, nas repetições, dividido em duas partes, sendo a primeira entoada pelo solista e a segunda pelo coro.

Na performance apresentada pelo *Laboratório de Dança Popular | Coletivo Matuba* (UNIRIO, 2023), a canção “Vapor da Paraíba” (Jongo da Serrinha) foi apresentada no formato solo-coro. A solista entoava o verso e era seguida pelo coro que marcavam o ritmo com palmas. Os instrumentos entraram somente depois da primeira estrofe e do refrão serem cantados.

Atualmente, não há muitos improvisos de novos pontos e, portanto, o repertório é, em sua maior parte, constituído por cantigas já conhecidas e memorizadas pelo grupo. Quando há improviso, o ponto lembra um recitativo *ad libitum*, em um modo vocal intermediário entre fala e canto. Enquanto o solista canta, os tambores não soam (IPHAN, 2005).

Muitas vezes o solista lança o ponto gesticulando de modo intenso, o corpo ligeiramente curvado e um dos braços erguido, movimentando-se com passos largos na proximidade dos tambores. Quando seu ponto chega ao fim – para ser então repetido por ele mesmo em diálogo com o coro –, os tambores entram e, com eles, tem início a dança. Repete-se o ponto até que o solista grite “machado!” (interjeição usada pelos grupos do Estado do Rio de Janeiro) ou “cachoeira!” (comum nos grupos do Estado de São Paulo), ao que os tambores e a dança cessam. Às vezes o ponto cessa sem a interjeição. Logo, o mesmo solista vai tirar outro ponto ou será substituído na função. Acontece também de o solista se dirigir ao grupo e à assistência com um discurso de louvação aos santos, agradecimentos e saudação aos presentes e aos ausentes. Por isso, diz-se que o jongueiro vai rezar, lançar, jogar, soltar ou atirar o ponto (Ribeiro, 1984, p. 24 citado por IPHAN, 2005, p. 37).

No exemplo de *ponto cantado* apresentado a seguir, podemos observar alguns aspectos passíveis de representação gráfica poético-musical. No ponto denominado “Bate tambor grande” (Jongo de Pinheiral), o solista canta o ponto todo; em seguida, canta o primeiro verso, sendo respondido pelo coro que canta o segundo; e assim sucessivamente. A partitura faz parte da pequena coletânea de pontos cantados pelas comunidades praticantes do *Caxambu* e do *Jongo*, selecionados no dossiê do IPHAN (2005).

Figura 319: Ponto Cantado - Jongo do Pineiral

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Bate tambor grande (Jongo de Pinheiral)

Solista: integrante da
comunidade de Pinheiral

Ba - te tam - bor gran - de Re - pi - ni - ca can - don - guei - ro Va - mos ba - ter

pal - ma Va - mos sa - ra - var jon - guei - ro Ba - te tam - bor guei - ro

Fonte: IPHAN, 2005, p. 68

Embora os batuques, tambores e jongs não sejam ritos de liturgias, estão associados, de diversas maneiras, à *Umbanda* (Ribeiro, 1984; Gandra, 1995, Cavalcanti, 1985, citado por IPHAN, 2005).

Os jongueiros explicam que jongo e umbanda são próximos, mas não se confundem. O respeito aos integrantes mais velhos de cada grupo e, especialmente, aos *jongueiros velhos* falecidos, sempre lembrados nas rodas, é um indício de afiliação dessa forma de expressão a sistemas de crenças de origem banta (...) o caxambu não se destina à incorporação das entidades e só por descuido ocorrerá a possessão de algum dançarino (IPHAN, 2005, p. 37-38).

No início da dança é comum acontecer uma *saudação inicial* – *vivas a Deus, a Maria Santíssima e a todas as coisas*. Esta oração de abertura exerce força protetora aos participantes. De acordo com Edir Gandra (1995, citado por IPHAN, 2005), os ritos de abertura do *Jongo* referem-se a pontos cantados em louvor aos santos ou entidades, e pedidos de licença para começar a dança. Do mesmo modo, o *Jongo* pode ser finalizado com um “louvado a Deus!”, seguido da resposta “para sempre seja louvado!”, chamados por Gandra (1995) de “*pontos de despedida*”.

Maria de Lourdes B. Ribeiro definiu o jongo como “arte operatória de magia” (1984:12), tal a importância dos relatos sobre o poder mágico dos pontos cantados, capazes de produzir efeitos extraordinários (...) Ouve-se dizer também que os feitiços tantas vezes mencionados na tradição oral dos jongueiros são coisa do passado. Mesmo quando o ceticismo prevalece, os jongueiros contam os eventos atribuídos a seus antepassados, tais como fazer crescer uma bananeira numa noite, fazer cair um rival que não foi capaz de decifrar um ponto, e assim por diante (...) Paulo Dias refere-se aos jongueiros como “feitiçeiros da palavra”, expressão que sintetiza com muita propriedade o que singulariza o jongo no complexo de formas afro-brasileiras (IPHAN, 2005, p. 40-41).

No que se refere aos instrumentos, a tipologia e a quantidade utilizada podem variar de acordo com o grupo e/ou área de atuação. Basicamente, os mais frequentes são os *membranofones* (tambores e *puitas*), uma vara de madeira que percute o corpo de um dos tambores, um chocalho e um tambor de madeira com duas baquetas, também de madeira.

A constituição física dos tambores podem ser basicamente de três tipos.

Produzido artesanalmente, a primeira tipologia refere-se ao tambor constituído por um tronco escavado, coberto com pele de animal presa por pregos chamado de *Tambu* ou *Caxambu* (tambor maior cuja função é a de solista) e *Candongueiro* (tambor menor).

Figura 320: Instrumentos Tradicionais



Fonte: Reprodução de Vídeo – Globo.com
Tambor menor (Candongueiro); Tambor maior (Tambu ou Caxambu)

O segundo tipo é formado por uma membrana presa por um sistema de cordas fixadas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor – afinado mediante a pressão exercida por cunhas de madeira sobre as cordas e sobre o anel.

Com fabricação industrial, a terceira tipologia abrange os tambores produzidos com membranas presas por um sistema de canoas e parafusos.

Os elementos que constituem as *Motrizes Culturais* que estão presentes no *Jongo* são: o trio *cantar-dançar-batucar*, o *ritual e o jogo*, o *espaço sagrado*, porém sem a presença do transe, a figura do *Mestre* (representado pelo solista) e a *organização circular* nas danças.

5.6.2 Religiosidade – Jogos e Rituais

No Brasil Colônia, a expressão religiosa de matriz africana era proibida. Esta repressão continuou mesmo após a abolição da escravatura, dando origem ao preconceito com tais religiões. Atualmente, os terreiros e casas de matriz africana são reconhecidos como Patrimônios Culturais por preservarem a memória de um povo, seus símbolos e tradições.

Segundo Ligiéro (2020), para o negro africano, o foco do sagrado reside “dentro do ser humano como natureza intocável, do qual ele é parte inseparável” (p.93). O corpo participa ativamente das cerimônias de louvor às divindades da natureza por meio do inseparável trio – *cantar-dançar-batucar*, que caracteriza a performance africana.

A referência ao mundo ancestral é igualmente preservada por meio de distintas cerimônias religiosas que remetem às suas origens africanas, mesmo que muitas vezes tenham sido reinventadas no Novo Mundo, bem como em muitos casos, elas incorporam elementos de tradições ameríndias por afinidades e por igualmente estarem ligadas às forças da natureza. Notamos como o grande denominador comum entre as diversas tradições a presença do corpo que se relaciona diretamente com a sua ancestralidade, vista então como uma continuidade da vida material (Ligiéro, 2020, p. 93-94)

Ligiéro (2020) explica que as matrizes africanas se expressam por meio de motrizes culturais reconstituídas através da religiosidade, avançando muitas vezes, para áreas como o desporto, a arte, e o brinquedo – folguedos e jogos de origem negra. Segundo o autor, durante os rituais, os dançarinos em círculo lembram histórias e heróis que superaram a instável condição humana, “daqueles que já não vivem entre os humanos há muito tempo, mas seguem como exemplos pela sua força, coragem ou grandeza espiritual” (p.95). Os movimentos corporais dos dançarinos reverberam a energia incorporada através da dança realizada nos terreiros de terra ao ar livre, ou ainda deslocados para templos, tendas ou centros.

Para os religiosos africanos e seus descendentes nas Américas é exigido um longo processo de preparação do corpo, temporariamente afastados do mundo da rua em sequências de recolhimentos, pois devem entrar em estado de purificação para melhor compreender os fundamentos da tradição. (...) Através do ritual individual, o ser abre espaço dentro de si para perceber as forças da natureza, em comunidade ele exerce no terreiro a dança sagrada que desenha no chão, risca com os pés descalços a performance do encontro com a ancestralidade africana (...) O corpo só pode captar o sagrado da natureza se todo o seu ser se colocar em sintonia com ela e a religião é desta forma vista como processo de reconexão do sagrado que há no ser humano com as forças de natureza onde residem as fontes divinas (Ligiéro, 2020, p. 96)

O Candomblé

Erguidas inicialmente junto a pequenos bosques ou nascentes, de modo a reproduzir o ambiente nativo africano, as casas de Candomblé recriavam rituais ancestrais, cuja crença reside em um Ser Supremo (*Olorum, Mawu* ou *Zambi*, dependendo da nação¹⁰⁷) e culto dirigido às forças da natureza personificadas em ancestrais divinizados – *orixás* (em iorubá: *Òrìṣà*), *voduns* (em fom: *vodun* – povos Jeje-Fom do Benim) ou *inquices* (em quimbundo: *nkisi* – divindades da mitologia banta).

Vamos tratar a cosmogonia do Candomblé partindo do ponto de vista *iorubá*, mas temos que reconhecer que embora tratemos de um panteão de *Orixás* estamos falando de uma religião que foi formatada no Brasil pelos jejes, que imprimiram suas formas organizacionais e litúrgicas em torno da diversidade de divindades cultuadas, os *voduns*, em um mesmo espaço, da mesma forma como haviam feito em suas terras africanas no golfo de *Benin*. A medida em que os *iorubás*, conhecidos como nagôs principalmente no Brasil, assumiram a liderança dos candomblés na Bahia e posteriormente exportando-os para outras capitais, gradativamente o termo *orixá* passou a substituir o termo *vodun*, empregado no mesmo sentido de divindade mitológica, *ancestre* divinizado, que corresponde às forças da natureza provenientes do céu, das águas e das florestas (Ligiéro, 2020, p. 108)

Ao refletir sobre o processo de aculturação vivenciado pelos povos africanos no território brasileiro, Ligiéro (2020) faz referência às confrarias negras criadas nas grandes cidades, onde as celebrações eram realizadas conciliando os princípios da performance africana e a devoção aos santos católicos.

Nas grandes cidades, a Igreja criou irmandades e confrarias de pretos, exclusivamente para cuidar de suas “almas” longe dos “senhores brancos”. Muitas confrarias tornaram-se famosas pelo grande número de fiéis. Sob sua égide, muitos ritos africanos eram celebrados, tendo os dogmas de Cristo apenas como fachada. Protegidos pela confraria, muitos cultos africanos foram perpetuados, apenas camuflados pelos rituais católicos (Ligiéro, 2023, p. 40)

O sincretismo religioso afro-brasileiro é símbolo de resistência e um aspeto de transferência e assimilação cultural.

O sincretismo religioso afro-brasileiro como aspeto cultural foi – e continua a ser – uma estratégia de sobrevivência transnacional, pois teve sua origem exatamente no desarraigamento de milhões de africanos pela via da chamada passagem do meio. Também o entendemos como translacional, porque sua complexidade temática se estendia – e ainda se estende – às mais diversas áreas da convivência e das vivências humanas: rituais religiosos, conteúdos históricos, práticas sociais, lendas e mitos como substratos culturais, e toda uma gama de outros fatores. Ao longo dos séculos, as diferentes experiências religiosas trazidas pelos diversos grupos étnicos para o

¹⁰⁷ Nação é usada no candomblé para distinguir seus segmentos, diferenciados pelo dialeto utilizado nos rituais, o toque dos atabaques, a liturgia. A nação também indica a procedência dos escravos que lhe deram origem na nova terra e das divindades por eles cultuadas [Wikipedia]

Brasil resultaram num sem-número de transferências culturais em variados campos. Como nosso foco está voltado para aspectos do sincretismo religioso, é importante lembrar que no Brasil raramente se encontrará um panteão de origem africana totalmente baseado apenas em uma etnia. Costuma se encontrar em um mesmo candomblé uma divindade de origem ioruba, p. ex. *Oiá*, também conhecida como Iansã, ao lado de outras divindades assimiladas, à guisa de exemplo, das práticas religiosas daomeanas, como *Oxumarê*, *Omulu* e *Nanã Buruku*. (Romão, 2018, p.368)

Oriunda de uma família que cultua a religião do Candomblé por gerações, Gleide Cambria (2023), sentiu o despertar para a dança, para o canto e para a religião ainda menina. Sua avó, quarta geração de um terreiro de Candomblé fundado em 1885 em Ilhéus (Bahia), é segundo a artista, sua grande Mestra.

Nosso terreiro é liderado pela minha avó, nossa Mãe de Santo (...) Nosso terreiro foi fundado em 1885 e está na quarta geração com a minha avó, matriarca da nossa família e da nossa comunidade. E como desde sempre assim, ela foi não só atuando religiosamente falando, dentro da nossa comunidade. Dentro do nosso bairro, mas também com uma presença muito forte dentro da cultura na cidade de Ilhéus. Sempre envolvida nos projetos culturais, nas Escolas de Samba, em Grupos de Afroxés e vem dela essa minha paixão pela dança, certamente. Eu comecei muito cedo, comecei com sete anos de idade, com a minha primeira apresentação no teatro. E desde criança eu tenho essa lembrança de poder ver e assistir as festas do terreiro, as Festas de Candomblé, e de ser fascinada por aquele universo, aquele mundo onde eu via as pessoas entrando em transe e aquela transformação do corpo, a dança, a sua expressão facial, tudo aquilo me chamava muito a atenção. Então esse certamente foi um começo, um despertar muito forte (...) Com certeza a minha maior Mestra é a minha avó (Gleide Cambria, 2023).

Mayombe Masai, ao refletir sobre as simbologias presentes no Candomblé afirmou, durante a entrevistas realizada no dia 01 de dezembro de 2023, que o corpo humano representa e expressa a Filosofia dos seus antepassados. Segundo o percussionista, o Candomblé é uma manifestação rítmica que permite o diálogo direto com as divindades.

Na dança do Candomblé a gente tem os atos, quase como o Teatro. A gente revive a mitologia, revive os ensinamentos, o que eu chamaria de Filosofia também. A nossa Filosofia. (...) Meu Pai de Santo fala que “a gente é muito abençoado por ser uma das únicas religiões que a gente consegue abraçar o nosso deus”. A gente tem contato direto; a gente conversa com as nossas divindades. A gente não precisa estar em um lugar lúdico, abstrato, imaginário. A gente vê o nosso Orixá falar, dançar e agir de acordo com o que a gente estuda, com o que a gente lê. A gente não tem uma Bíblia. A gente aprende através da oralidade (...) A gente vê a manifestação do nosso Orixá. Então o corpo, pensando enquanto dança, seja a dança trazida para o palco ou dentro do terreiro, está em conexão com o ritmo. Porque não existe essa distinção. Não existe um sem o outro. A nossa religiosidade é rítmica (...) a gente tem palma, a gente tem uma reza que tem um ritmo, não necessariamente com toque (...) Dentro do terreiro tem vários sons. (...) Então o corpo representa e expressa essa mitologia (Mayombe Masai, 2023).

Segundo Ligiéro (2023), os Orixás são “personalidades arquetípicas que concentram em seus mitos grande quantidade de ensinamentos místicos sobre diversas áreas da existência” (p.76). Os dois tipos de relacionamento com os orixás, segundo o autor, são o tipo *emotivo/passional* (que se realiza através dos rituais de iniciação e possessão) e o tipo *filosófico/ativo* (que evolui gradativamente por meio das consultas oraculares, do estudo, oferendas e orações).

Representando as forças da natureza, cada um dos dezasseis Orixás possuem características próprias. Elas assemelham-se às energias que comandam, e simultaneamente, aproximam-se do dinamismo dos seres humanos. Cada Orixá possui sua cor, sua dança e seu ritmo. As cantigas são uma forma conexão com o sagrado, e fazem parte das festas e funções das casas de Candomblé. André Souza (2023), que é *alabê* (do ioruba *alagbê*)¹⁰⁸, observou que o ritmo tocado durante o ritual de Candomblé é determinado pelo Orixá.

Alabê é o que conduz o Candomblé tocando o "rum", o "rumpi" e o "lé" que são os três elementos de percussão, pode-se dizer, do Candomblé. Então, a gente toca o que o Orixá dança. Então é difícil de falar sobre a gestualidade. A gente tem que estar lá presente para sentir. E se a gente toca errado, eles não dançam; eles param. É uma energia muito forte e cada um tem a sua energia. Ogum é o da guerra; Iansã é a do vento; aí vem Oxum da água; é tudo muito unido, falta até palavra para dizer... (André Souza, 2023)

Figura 321: Tambores do Candomblé



Fonte: Babá Vitinho, 2017

¹⁰⁸ Ogã responsável pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé.

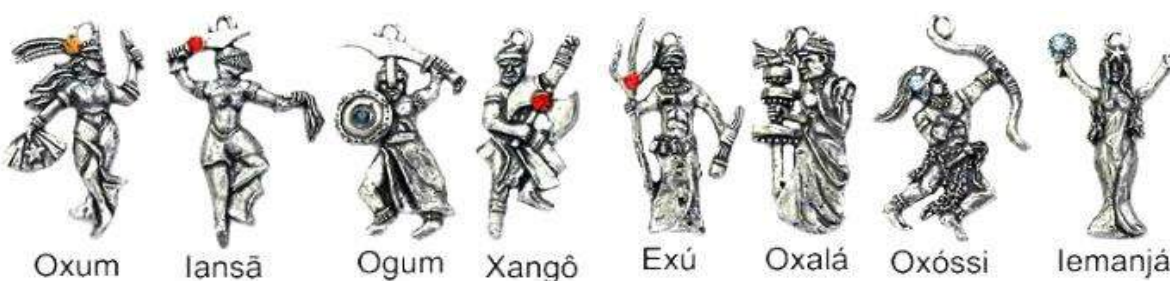
Barros (2009) sugere que o termo “*candomblé*” tem em sua origem a palavra *bantu* “*candombe*” que significa “dança, batuque”. O termo engloba as brincadeiras, as reuniões, as festividades profanas e sagradas realizadas pelos negros escravizados em seus momentos de folga. Mais tarde, a palavra passou a designar os rituais de matriz africana. Há portanto, uma integração entre sagrado e profano no âmbito das culturas afro-diaspóricas.

Dentro das culturas afro-diaspóricas não existe sagrado e profano. O profano é sagrado, o sagrado é profano, as coisas estão sempre juntas e misturado (...) este cunho litúrgico, dramático, concentrado é coisa de Igreja Católica. (...) O sagrado e o profano dentro das culturas afro-diaspóricas aqui no Brasil, com um recorte aqui no Rio de Janeiro, que é onde eu faço as minhas pesquisas, e as minhas escritas e observações, eles estão integrados. Viver é um ato sagrado. E é um ato profano também. E dependendo do momento é mais sagrado ou mais profano, ou as duas coisas existindo igualmente. Não há problema. É um outro olhar filosófico de percepção de mundo e de percepção de vida (Denize Zenícola, 2024).

Resultado do cruzamento das nações: *Ketu-Nagô (Iorubá); Ijexá (Iorubá); Jeje (Fon); Angola (Bantu); Congo (Bantu); Angola-Congo (Bantu)* (Lody, 2006), o Candomblé é uma religião “ontologicamente heterogênea, uma vez que surge do intercâmbio de etnias distintas (Ibiapina e Leitão, 2021, p. 2). Segundo Lody (2006), além da dimensão religiosa, o Candomblé, é defensor da memória e do património das etnias africanas originárias, contribuindo para a formação de uma identidade afro-brasileira.

Candomblé é um nome difícil e bonito. Três sílabas e três sons estranhos. Mais difícil que pronunciá-lo porém, é unir o significado de três palavras que, todo dia, aprendemos a separar, mas que são indissociáveis dentro do universo cultural da tradição dos orixás: religião-vida-arte (Ligiéro, 2023, p. 152-153)

Figura 322: Orixás



Fonte: Juliana Bezerra

A Umbanda

A Umbanda sincretiza elementos do catolicismo, do espiritismo e das religiões afro-indígena-brasileiras. Tem origem no Rio de Janeiro (1908), com tradição espiritual oriunda no culto banto. É uma religião *monoteísta*, ou seja, reconhece a existência de um único deus (abaixo do qual existem os *orixás* – antigas divindades *iorubás*) e as entidades ou guias protetores (espíritos ancestrais).

Com o tempo, o sincretismo originou uma religião tipicamente brasileira, mesclando diversos elementos de outras religiões e crenças, mas com base primordialmente nos cultos africanos, nos rituais indígenas e no catolicismo: a umbanda. (Romão, 2018, p.368)

Dentre os *orixás*, os mais cultuados estão:

OXALÁ	É o orixá mais importante, é o criador da humanidade. No sincretismo, é Jesus Cristo.
OXÓSSI	É o orixá da caça, identificado com as matas, o animal e as plantas. No sincretismo, é São Sebastião.
XANGÔ	É o orixá da justiça e do trovão. No sincretismo, é identificado com São Jerônimo.
IEMANJÁ	É o orixá feminina das águas salgadas, Iemanjá é a Rainha do Mar. É identificada com Nossa Senhora.
OGUM	É o orixá guerreiro, associado à metalurgia, à luta e ao trabalho. No sincretismo, é o São Jorge.
OXUM	É o orixá feminina das águas doces, associada à maternidade, à fertilidade, à beleza e ao amor. É identificada com Nossa Sra. da Conceição.
IANJÁ	É o orixá feminino dos raios, tempestades, trovões e vendavais. No sincretismo, é Santa Bárbara.
EXU	É o orixá mensageiro, dono das encruzilhadas e guardião das entradas. No sincretismo, é Santo Antônio, embora também seja equivocadamente associado ao diabo.
Fonte: https://www.significados.com.br/tudo-sobre-a-umbanda/	

As entidades (espíritos desencarnados de ancestrais) cumprem funções ligadas à cura e ao aconselhamento. As mais cultuadas são: *pretos-velhos* (espíritos de negros escravizados); *caboclos* (espíritos de antepassados indígenas); *baianos* (espíritos descontraídos); *boiadeiros* (espíritos bondosos, justos e corajosos); *Zé-Pelintras* (também chamados de malandros; espíritos marginalizados pela sociedade); *Pombagiras* (entidades protetoras das mulheres e representam a não submissão ao masculino); *marinheiros* (também chamados de marujos; associados às águas, são responsáveis pela limpeza e descarrego).

Neste caso, a própria existência da performance do ritual é o registro da religiosidade que mesmo trazida para o espaço interno do terreiro, remete sempre pela forte relação do corpo, o seu movimento e gestualidade, às mitologias primordiais. Tudo alude aos elementos da natureza, O batuque, os tambores, ressaltam os ritmos vitais procurando manter-se ligado ao sagrado. Só existe no humano, o que existe na natureza. Ao sacralizar o corpo, seu ritmo forte de força sanguínea do tambor se desloca do coração para o centro do corpo, do umbigo irradia o movimento, o corpo já não mais periférico fica em órbita de si mesmo, pois no centro, o divino se expressa. E do êxtase de muitos, e do privilégio de alguns escolhidos, num golpe fulminante lhes sobe o raio da terra lhe estremece o corpo e quase lhes atira o corpo para o vento, é possuído, o ancestre respira novamente o oxigênio dos humanos, por meio do seu corpo está presente a divindade máxima, não importa se *vodun*, *orixá*, *inquice*. Uma nova etapa do ritual se inicia. Isso acontece em milhares de terreiros, ditos centros espíritas, tendas... (Ligiéro, 2020, p. 120-121)

Figura 323: Umbanda



Fonte: Juliana Bezerra

A Capoeira

A capoeira de Angola, de acordo com Ligiéro (2011), tem sido exemplificada como a própria resistência das culturas oriundas da África Central. Sua prática envolve dança, canto e percussão em uma íntima relação entre o jogo e a luta; o ritual e a diversão.

O fato de possuírem um léxico corporal comum proveniente de suas culturas de origem, que conjuga jogo, luta e ritual permitiu aos “capoeiras” ou, “capoeiristas” como são conhecidos hoje os jogadores, desenvolverem uma complexa arte marcial amadurecida principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e em Salvador e possivelmente em outras cidades de portos de entrada de africanos ou de grande contingente populacional de gente proveniente daquele Continente. A capoeira foi duramente perseguida durante o período colonial e durante o Império. Identificada como uma atividade de lazer do escravo desocupado logo passou a ser vista como algo perigoso e passível de dura repressão e a partir daí a ser considerada crime. A própria prática do jogo da capoeira é utilizada para caracterizar e descrever o tipo de escravo fugido. (Ligiéro, 2011, p. 140)

A capoeira alcançou popularidade no final do século XIX. Citando Soares (1994), Ligiéro (2011) relata episódios de confronto dos capoeiristas com as tropas brasileiras e a participação de fadistas portugueses nas rodas de capoeira como praticantes. O autor analisa, que o envolvimento dos capoeiristas denominados “guarda negra” como capangas de políticos influentes, provocou medidas públicas repressivas para acabar com o movimento da capoeiragem na antiga capital. O fato culminou em 1889, com a prisão e deportação para Fernando de Noronha, dos maiores capoeiristas da cidade do Rio de Janeiro. Em 1890, o Código Penal da República classificou a prática da capoeira como *delito, contravenção e crime*. A partir desta determinação, a capoeira passou a ser considerada uma prática clandestina.

Coube ao Mestre Vicente Joaquim Ferreira Pastinha (1889-1981), em Salvador, reunir os conhecimentos sobre a Capoeira Angola e sistematizar o seu ensino para um grupo de aprendizes. Seu trabalho se tornou tão importante que é considerado como a grande referência, uma espécie de um mito fundador, como se fosse ele, o próprio idealizador da Capoeira Angola em si. Embora ele seja, claro que seus conhecimentos lhe foram passados por outro mestre, de origem africana (Ligiéro, 2011 p. 140)

Mestre de Capoeira, Vicente Ferreira Pastinha, ou simplesmente Mestre Pastinha nasceu em Salvador em 1889. A história de sua vida foi tema do documentário “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira” (2019)¹⁰⁹, dirigido por Carolina Canguçu. O filme apresenta imagens e áudios do Mestre, assim como depoimentos dos herdeiros da escola de Pastinha. Na

¹⁰⁹ Documentário “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira”, dir. Carolina Canguçu, 2019 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Aiufa8mh9fs> (Consultado em 24 de fevereiro de 2023)

transcrição a seguir, Mestre Pastinha conta a sua história, e como se tornou Mestre em Capoeira.

Eu me chamo Vicente Ferreira Pastinha. Eu nasci pra Capoeira. Só deixo a Capoeira quando eu morrer. Eu amo o jogo da Capoeira. E não há outra coisa melhor na minha vida, no resto de minha vida, que seja a Capoeira. (...) A minha vida de criança foi um pouquinho amarga. Encontrei um rival. Um menino, que era rival meu. Então nós entrávamos em luta. Travava luta. E eu apanhava. Levava a pior. E na janela de uma casa, tinha um africano apreciando a minha luta com esse menino. Então quando eu acabava de brigar, eu passava e o velho me chamava – meu filho, vem cá. Eu cheguei na janela, ele então me disse: – você não pode brigar com aquele menino. Aquele menino é mais ativo do que você. Aquele menino é malandro. E você não pode brigar com aquele menino. Você quer brigar com o menino na raça mas não pode. O tempo que você vai pra casa empinar arraia, você vem aqui pro meu *cazuá*. Então, aceitei o convite do velho e aí pegava pra me ensinar a Capoeira. E ginga pra aqui, ginga pra lá, ginga pra aqui, ginga pra lá e cai... levanta... Quando ele viu que eu já tava em condições pra corresponder ao menino, ele disse; – Você já pode brigar com o menino. Então saí. Quando eu vinha, a mãe dele via que eu ia passar gritava: – Honorato! Vem seu camarada! O menino *puc*. De dentro de casa o menino pulava na rua como um satanás. Ele aí, pegou a insistir, e na hora que ele insistiu, me passou a mão. Eu saí de baixo. Ele tornou a passar a mão em mim, eu tornei a sair de baixo... Ele disse: – Ah, você tá vivo, é? Aí, insistiu a terceira vez, eu aqui rebati a mão dele e aqui sentei-lhe os pés. Ele recebeu, caiu. Tornei a sentar o pé nele, tornou a cair. A mãe dele foi e disse: – Veja se você vai apanhar! Eu digo: – Vai ver ele apanhar agora! (Mestre Pastinha in “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira”, direção Carolina Canguçu, 2019)

Figura 324: Mestre Pastinha e a Capoeira Angola



Fonte: Fundação Cultural Palmares – Ministério da Cultura

Os ensinamentos passados pelo africano Mestre Benedito viria a transformar a vida do então menino Pastinha. Mais tarde, tais aprendizagens foram sistematizadas e disseminadas.

E depois, fui aprender a arte marítima, aprendi a música, esgrima de espada, florete, carabina. Fui músico. E assim sucessivo. Em 1910 dei baixa. Já saí de lá como professor de Capoeira (Mestre Pastinha in “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira”, direção Carolina Canguçu, 2019)

Procurando afastar a Capoeira da conotação marginal e violenta, Mestre Pastinha introduziu esta arte nas academias. Acrescentou hierarquia e estrutura, dando ênfase ao papel do mestre na roda como elemento regulador do comportamento dos capoeiristas, evitando assim, o uso violento e descontrolado de sua prática. Guardiã das tradições, Mestre Pastinha imprimiu à capoeira grande ênfase aos ritmos e canções.

João Pereira dos Santos, ou Mestre João Pequeno (1917-2011), como era conhecido, aprendeu a Capoeira com Mestre Pastinha. Na academia do Mestre Pastinha¹¹⁰, ele ensinou capoeira a outros grandes capoeiristas, dentre eles João Grande, amigo e parceiro.

Mestre João Pequeno foi o primeiro e último *treinel*, o professor da academia do Mestre Pastinha. Mas o João Pequeno vivia lá na Academia do Mestre Pastinha. O mestre João Pequeno dava aula na academia do Mestre Pastinha. O Mestre Pastinha entrega a aula pro Mestre João Pequeno (Mestra Nani, neta do Mestre João Pequeno in “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira”, Dir. Carolina Canguçu, 2019).

Para Mestre João Pequeno, a Capoeira é luta, mas também é dança. Um processo de desenvolvimento do indivíduo.

Não, ela não está proibida como luta não. Ela está no íntimo do homem. Na hora que ele encontra o rival, ele então se manifesta com ela em ato de luta. Agora, quando estamos em ato de alegria, ela passa a ser dança. É a consideração de um homem para outro. Se ele tem a vocação... toma em ato de alegria ou em festa, então nós jogamos ela com mais obediência, com mais técnica. Agora, quando passar o ódio, ela então vira também, modifica também pra luta. Em ato de alegria é pra dança. E no ato do ódio, já sabe como é, é pra violência. (...) o capoeirista tanto ginga, como pula, rodopia, e como também ele sangra, e como defende-se também. O capoeirista tem a mentalidade para tudo. E quanto mais o capoeirista calmo, melhor para o capoeirista (Mestre João Pequeno in “Mestre Pastinha: Rei da Capoeira”, direção Carolina Canguçu, 2019).

¹¹⁰ O Centro Esportivo de Capoeira Angola – C.E.C.A foi fundado por Mestre Pastinha em 1941. Mestre Pastinha, antes de falecer em 1981 proferiu uma frase, “João tome conta disso. Eu vou morrer, mas o espírito vive pra sempre”. Por este motivo, no ano 1982, Mestre João Pequeno de Pastinha (1917 – 2011) funda sua própria academia em Salvador – Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola. Mestre Faísca, discípulo do Mestre João Pequeno de Pastinha, orientado por ele para manter vivo o C.E.C.A. e o nome de sua academia, denominou a sua instituição com sede na comunidade do Vale das Pedrinhas, no bairro do Rio Vermelho, como: “CEDANZE • Academia João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira Angola”, e hoje coordena e supervisiona núcleos do CEDANZE • AJJP-CECA em várias cidades do Brasil e da Europa.

Mestre Faísca, com o objetivo de preservar a Cultura Africana através da Capoeira Angola, sob o viés da técnica de Mestre João Pequeno de Pastinha, coordena atualmente o CEDANZE Internacional – Academia de João Pequeno de Pastinha – Centro Esportivo de Capoeira.

Figura 325: CEDANZE Internacional – Centro Esportivo de Capoeira



Fonte: Academia João Pequeno de Pastinha CECA - Rio Vermelho / Mestre Faísca

Diferente da Capoeira Angola, a Capoeira Regional modernizou e catalogou muitos movimentos dos antigos capoeiristas. Desenvolvida por Mestre Bimba (1900-1974), a Capoeira Regional une e resgata movimentos oriundos da Capoeira Angola e do Batuque. Inicialmente denominada por Mestre Bimba como “Luta Regional Baiana”, a Capoeira Regional é definida como uma arte marcial com forte ligação entre os seus movimentos e a música. Suas origens foram inspiradas nas danças e músicas africanas. Um conjunto de instrumentos musicais fazem parte do universo da Capoeira Regional: berimbau, caxixi, atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco. Os principais movimentos (golpes) realizados em rodas e ensinados pelos grupos que mantêm a sua tradição são: *Armada; Queixada; Meia-lua de compasso; Meia-lua de frente; Chapa de frente; Chapa de costas; Banda; Banda trancada; Tesoura; Martelo; Martelo cruzado; Aú* (Costa, 2019)¹¹¹

A Associação de Capoeira Mestre Bimba – ACMB (1937), localizada em Salvador, busca divulgar a prática da Capoeira como desporto, para desporto, história, cultura e lazer comunitário, assim como fortalecer a identidade de matriz afro-brasileira, tal qual o *samba de roda, o samba-duro, o maculelê e a puxada de rede*.

¹¹¹ Costa M. (2019) *Capoeira Regional: História, Características e Golpes* Disponível em <https://www.dicaseducacaofisica.info/pt-pt/capoeira-regional/> (Consultado em 25 de fevereiro de 2023)

Figura 326: Associação de Capoeira Mestre Bimba – ACMB (1937)



Fonte: Associação de Capoeira Mestre Bimba

Segundo Ligiéro (2011), entre a Capoeira Angola e a Regional, a que mais se aproxima do ritual, do jogo, da filosofia e da arte africana é a Capoeira Angola. Segundo o autor, “a originalidade do método de ensino, a prática do jogo enquanto expressão artística” formaram uma escola “que privilegia tanto o treinamento físico a partir do lúdico como a esperteza da mente e a consciência de uma ética própria do capoeirista que inclui o respeito à tradição ancestral africana” (p. 141).

O aprendizado da ginga não ocorre apenas de forma mimética, ele precisa ser assimilado para que o corpo possa realmente entrar na sintonia fina do jogo, ser capaz de perceber o vocabulário de movimentos que está sendo articulado em conformidade com a música, o canto, a dança e o fraseado do parceiro que está no jogo com ele. (...) O universo da capoeira é em si o universo da dubiedade, da inversão do movimento e do corpo como parte da “malícia”, do jogo de mostrar ao jogador oponente quão forte se poderia atingi-lo se de fato quisesse. Além do mais, existe no jogo a aproximação através de movimentos corporais com o universo de felinos e répteis, prática que remete também a recônditas partes da mente negadas pelo dia a dia e próximas do universo afro-ameríndio. Mas é, sobretudo, a sua integração dentro da roda, reagindo e atuando que conduzirá a um estado em que seu jogo pertence ao reino da performance coletiva do grupo (Ligiéro, 2011, p. 141)

Enquanto na Capoeira Angola os movimentos são mais discretos e lentos, mantendo características tradicionais (mais fiéis ao jogo realizado pelos escravos), a Capoeira Regional tem seu jogo direcionado ao ataque, sem deixar se afastar da defesa. Nesta Capoeira também utiliza-se golpes de outras lutas. O som do batuque é marcante e as acrobacias envolvem diversos movimentos.

5.7 Outros aspetos da Cultura Afro-Brasileira

A herança africana está também impressa na língua, na gastronomia e em vários aspetos do quotidiano brasileiro, a exemplo dos costumes e modos de vida.

No idioma, por exemplo, palavras de origem africana foram adicionadas à língua portuguesa, como *tanga* (pano que cobre desde o ventre até as coxas); *senzala* (alojamento dos escravos); *quitute* (comida fina, iguaria delicada); *quimbembe* (casa rústica, rancho de palha); *banzo* (nostalgia mortal dos negros da África); *búzio* (concha); *cachaça* (aguardente); *cafundó* (lugar afastado, de acesso difícil); *cafuné* (carinho); *missanga* (conchas de vidro, variadas e miúdas), entre outras.

No que se refere à gastronomia, esta influência está presente na escolha dos ingredientes e nas receitas utilizadas. Pratos típicos, confeccionados pelos africanos no período da escravatura, foram recriados com ingredientes locais. Em lugar do *inhame*, por exemplo, usaram a *mandioca*, planta nativa da América do Sul. Para compensar a falta de pimentas específicas, passaram a usar condimentos locais e, mais tarde, o *azeite de dendê*. Observando as receitas indígenas – *pirão*, *moqueca* e *bobó* – as escravas africanas reproduziram-nas com *leite de coco*. Receitas como o *Vatapá*, o *Sarapatel Nordestino* e o *Xinxin* foram desenvolvidas a partir do contato com os animais criados pelos portugueses, neste caso, as *galinhas*. Posteriormente, com o avanço do tráfico negreiro, sementes e mudas de plantas africanas foram transportadas para o território brasileiro como o *coco*, o *dendezeiro* e o *inhame*, passando estes ingredientes a fazer parte também, do universo gastronómico afro-brasileiro.

Fortemente ligada à religião, a culinária africana revelou pratos típicos, a exemplo do *acarajé*. Tal iguaria saiu dos terreiros e conquistou o paladar dos brasileiros, tornando-se atualmente, um alimento do dia-a-dia em Salvador e em outras cidades brasileiras. Comida de santo nos terreiros de candomblé, o *bolinho de fogo* é ofertado puro (sem recheios) à *Iansã* e *Xangô*. Pela tradição, quem faz o *acarajé* é a mulher, *filha de santo* quando para uma obrigação, ou a *baiana do acarajé*, quando é para ser vendida como comida de rua.

No período colonial as mulheres, escravas ou libertas, preparavam acarajé e outras comidas e, à noite, com cestos ou tabuleiros na cabeça, saíam a vendê-los nas ruas de Salvador ou ofereciam aos santos e fiéis nas festas relacionadas ao candomblé. Hoje o ofício de baiana de acarajé é o meio de vida para muitas mulheres e uma profissão que sustenta muitas famílias (IPHAN, 2007, p. 11).



As Baianas do Acarajé
Fonte: IPHAN

5.7.1 As Baianas do Acarajé – Costumes e Tradição

Bem cultural de natureza imaterial, o *Ofício das Baianas de Acarajé* foi inscrito em 2005 no Livro dos Saberes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN como “prática tradicional de produção e venda, em tabuleiro, das chamadas comidas de baiana, feitas com azeite de dendê e ligadas ao culto dos orixás, amplamente disseminadas na cidade de Salvador, Bahia” (trecho retirado da certidão – IPHAN. 2004). O *acarajé* é descrito no documento, como um bolinho de feijão fradinho preparado de maneira artesanal, “na qual o feijão é moído em um pilão de pedra (pedra de acarajé), temperado e posteriormente frito no azeite de dendê fervente” (trecho retirado da certidão – IPHAN. 2004). Original do Golfo do Benim, na África Ocidental, a receita chegou ao Brasil durante o período escravocrata na região.

O acarajé, bolinho de feijão-fradinho (*Phaseolus angularis* Wild), cebola e sal, frito em azeite-de-dendê (*Elaeis guineensis* L), é de origem africana; seu nome original é, em locais do Golfo do Benim, África Ocidental, acará, que, em *iorubá*, significa “comer fogo” – *acará* (fogo) + *ajeum* (comer) – e advém do modo como era apregoado nas ruas: “*acará, acará ajé, acarajé*”. Sua tradição, na Bahia, vem do período colonial, quando as mulheres – escravas ou libertas – preparavam-no e, à noite, com cestos ou tabuleiros na cabeça, saíam a vendê-lo nas ruas da cidade. Tal prática de comércio ambulante de alimentos já era realizada na costa ocidental da África como forma de autonomia das mulheres em relação aos homens, o que, com frequência, lhes conferia o papel de provedoras de suas famílias. No Brasil, desde tempos coloniais, assim como na África, o ganho de comidas realizado por escravas permitia, além de prestação de serviços a seus senhores, maior sociabilização entre escravos urbanos, o que contribuiu para o cumprimento dos ciclos de festas-obrigações do candomblé e, muitas vezes, para a criação de irmandades religiosas. Após o período escravocrata e até nossos dias, com finalidade religiosa ou comercial, a venda de acarajé permite que as mulheres aprendam uma profissão que ainda sustenta grande parcela da população de Salvador, e que assumam seus múltiplos papéis como chefe de família, mãe e devota religiosa. (IPHAN, 2007, p. 15)

Figura 327: Acarajé – O Ofício da Baiana



Fonte: IPHAN, 2018

De acordo com o costume regional, as *baianas do acarajé*, também conhecidas como *baianas de tabuleiro*, *baianas de rua* ou simplesmente *baianas*, preservam em sua prática culinária, as receitas oriundas dos ancestrais africanos, com destaque para o povo *Iorubá*. Herdeiras *dos ganhos*, as baianas consagram através da comida, indumentária, tabuleiros e modos de venda, o imaginário coletivo que identifica a cultura e a religiosidade do povo baiano. Em seu *ofício*, criam elos entre os terreiros de candomblé e os espaços da cidade. Nos cardápios sagrados ofertados, geralmente desenvolvidos nos terreiros pelas *iabassês*, misturam-se temperos na confecção do *acarajé*, *abará*, *acaçá*, *bolinho-de-estudante*, *cocadas* e *bolos*. Na formação do elo entre o *sagrado* e o *profano*, os tradicionais utensílios de trabalho – *mocós*, *balaios* e *cestos*, assim como a indumentária e o modo de confecção, são os temperos adicionais que dão sabor ao alimento.

Comida Sagrada, alimento dos Orixás

O *acarajé*, no universo do *Candomblé*, é ofertado aos *Orixás*, principalmente *Xangô* (*Alafin*, rei de *Oyó*) e a sua mulher, a rainha *Oiá* (*Iansã*), como também, a *Obá* e aos *Erês*. O formato do bolinho, assim como a mistura que o compõe, diferencia-se de acordo com o *Orixá*. Para *Xangô*, são oferecidos os maiores e alongados, junto com um prato de quiabos, dendê e pimentas – *amalá*. Já os ofertados a *Oiá* são menores e podem ser servidos puros, com sete pimentas-da-costa ou enfeitados com camarões secos. Para os *Erês*, são oferecidos os menores e redondos. As oferendas a *Oiá* e *Oxaguiã*, orixás ligados à ancestralidade, “são colocadas no *bambuzal*, local por eles habitado” (IPHAN, 2007, p. 20).

De acordo com o dossiê do IPHAN (2007), para cada tipo de alimento ofertado, dentre eles o *acarajé*, existem rituais específicos que correspondem a um determinado *Orixá* e á uma nação de origem a que o terreiro está filiado. O exemplo a seguir, referido no dossiê, narra a cerimônia realizada no dia da festa de *Xangô*, nas palavras da *iaiaxé* Nancy Souza:

Inicialmente uma filha de Oxum dança e carrega o fogo em memória da panela que Oxum levava todos os dias para Xangô. Em seguida, outra filha de Oxum carrega uma mesa, a mãe Yaquequere, um prato, e outra filha de Oxum, uma toalha. Arrumam a mesa, a toalha e o prato e colocam os acarajés embebidos em azeite sobre a mesa. Coloca-se fogo no azeite, entram Iansã e Xangô, pegam-nos com as mãos e os comem (IPHAN, 2007, p. 20)

Além de lugares de sociabilidade e relação com o sagrado, os terreiros são também ambientes de aprendizagem, transferência de saberes e tradições.

Comida de Orixá, alimento do povo

O costume de venda do *acarajé* na rua tem origem no *Candomblé*: “a obrigação do acarajé, autorização para produção e venda pública por mulheres iniciadas nos padrões dos rituais tradicionais do candomblé e escolhidas por *Oiá*” objetivava “angariar recursos para fazer o santo, isto é, cobrir os gastos necessários às obrigações de iniciação”.

Hoje em dia, a comercialização do *acarajé* não é mais uma prática exclusiva da tradição religiosa. Foi ampliada para as ruas de Salvador e tornou-se meio de vida para grande parte da população. Com o *Candomblé* permanecem vínculos que se manifestam no modo como algumas baianas organizam seu espaço de venda na rua – limpeza do ponto (varrido e lavado com água e seiva de alfazema)

O ritual de preparação caracteriza-se, primeiro, pela limpeza do ponto, varrido e lavado com água e seiva de alfazema; em seguida, colocam sobre o tabuleiro cabeças de alho, folhas, açúcar torrado com salsa e cobrem-no com papel manilha. Sobre o papel manilha colocam moedas, fogareiro, frasco (em geral de maionese) com água, arruda, guiné, pinhão roxo, figa, contas de Ogum, de Exu, de Oxum, de Iemanjá e de Oxalá; depois, discretamente, incensam o local. Faz parte do ritual, também, colocar no tabuleiro imagens de metal de Santo Antônio ou de Santo Onofre e oferecer sete acarajés aos Ibejis (Erês), representados por sete meninos que passem pelo local (IPHAN, 2007, p. 23-24).

A comercialização do *acarajé*, em Salvador, está ligada a duas entidades: a *Federação de Cultos Afro* e a *Associação das Baianas de Acarajé, Mingau, Recetivos e Similares do Estado da Bahia* (ABAM).

A Federação de Cultos Afro é entidade cultural a que pertencem algumas baianas de acarajé, uma vez que, inicialmente, para desenvolver essa atividade, tinham de ser vinculadas ao candomblé. Não apresenta caráter de associação ou cooperativa de classe. A Abam, fundada em 19 de abril de 1992, é entidade de classe, com estatuto próprio. Com quase três mil profissionais de tabuleiro associados, seu objetivo é qualificar e capacitar as baianas para que possam oferecer serviços melhores, com higiene, qualidade e, principalmente, tradição (IPHAM, 2007, p. 24)

Figura 328: Acarajé



Fonte: Google

O Acarajé

Na obra “A Arte Culinária na Bahia” de Manuel Querino (1957)¹¹², o *acarajé* é descrito como um dos alimentos puramente africanos, juntamente com outros pratos típicos, a exemplo de *Acaçá*, *Arroz de Aussá*, *Efó*, *Carurú*, *Ecurú*, *Xim-xim*, *Bolas de Inhame*, *Bobó de Inhame*, *Feijão de azeite (humulucú)*, *Abará*, *Olubó*, entre outros. Na receita do *Acarajé*, Querino (1957) aponta o *feijão fradinho* como principal ingrediente.

A principal substância empregada é o feijão fradinho, depositado em água fria até que facilite a retirada do envoltório exterior, sendo o fruto ralado na pedra. Isto posto, revolve-se a massa com uma colher de madeira, e, quando a massa toma a forma de pasta, adicionam-se-lhe, como temperos, a cebola e o sal ralados. Depois de bem aquecida uma frigideira de barro, aí se derrama certa quantidade de azeite de cheiro, (azeite de dendê), e, com a colher de madeira vão-se deitando pequenos nacos da massa, e com um ponteiro ou garfo são rolados na frigideira até cozer a massa. O azeite é renovado todas as vezes que é absorvido pela massa, a qual toma exteriormente a cor do azeite. Ao acarajé acompanha um molho, preparado com pimenta malagueta seca, cebola e camarões, moído tudo isso na pedra e frigido em azeite de cheiro, em outro vaso de barro (Querino, 1957, p.30-31).

O *azeite de dendê (epô)*, outro importante ingrediente utilizado na feitura do *acarajé*, é retirado do fruto (*igi opé*) do *dendezeiro*, palmeira africana (*Elaeis guineensis Jacq. palmácea*) levada para o Brasil no princípio da escravidão e em terras brasileiras aclimatada, tornando-se abundante na Bahia e em outros Estados do Nordeste. Ao ofertar o *acarajé*, oferta-se também o *epô*, azeite cuja cor se assemelha a do fogo – “símbolo marcado pelo vermelho e marrom de Oiá” (IPHAN, 2007, p.30).

O consumo ou não de dendê pelos orixás é marca identitária, caracteriza-se pelo uso de cores, roupas, metais, objetos sagrados, assentamentos, comidas e adornos corporais. Para o povo de santo, o dendê atribui a esses elementos característica ideológica que se reflete na ética, na hierarquia, no comportamento e em diversas posturas. É um tabu alimentar entre os filhos dos *orixás brancos*, também chamados de *orixás funfun*, em especial, Oxalá (IPHAN, 2007, p. 30)

Figura 329: Acarajé | Feijão fradinho, ingrediente básico



Fonte: Brasil de Fato (2020) - Cristiane Sampaio

¹¹² O livro “A Arte Culinária na Bahia” de Manuel Querino foi escrito em 1916 e publicado postumamente em 1928.

O Traje da Baiana

O traje da baiana do acarajé é constituído por um *turbante*, *anáguas variadas* (segunda saia), *saia* (geralmente com cinco metros de roda), *camisu* (normalmente rebordada na altura do busto), *bata*, *pano-da-costa* (ou *pano-de-alaká*). A roupa tem como acessórios, *brincos* (argolas), *pulseiras* (de búzios, contas, corais, marfim, prata, ouro, cobre, latão ou ferro) e *colares* (tipo trancelim, de argolas encadeadas, além dos *ilequês* – com cores simbólicas referentes aos deuses pessoais, família ou não e terreiro).

Figura 330: O Traje da Baiana



Fonte: <https://www.bahia.ws/traje-das-baianas/>

Com influência afro-islâmica, o *turbante* (ou torço) tinha como função, proteger a cabeça do sol dos desertos ou de outras áreas do continente africano. No universo afro-brasileiro, distingue a mulher em diferentes papéis sociais e compõe estéticas que informam as condições económicas. As intenções de uso do turbante acabam por exibir detalhes e sutilezas, muitas vezes despercebidas pela maioria não iniciada (IPHAN, 2007).

De muitas formas pode-se amarrar o torço (turbante) na cabeça. Existem os torços amarrados de modo chamado de *orelha*, *orelhinha*, *sem orelha*, com pano branco, engomado, detalhado em bordado *richelieu* nas pontas, totalmente liso e discreto, ou em panos listrados de diferentes cores, em brocado, seda, lamê etc. O torço protege o *ori* (cabeça); para as mulheres iniciadas no candomblé, o *estar de torço* tem significados próprios, como também o *estar sem torço* em momentos religiosos especiais, nos quais se estabelece contato mais direto com o sagrado (IPHAN, 2007, p. 32-33)

Com influência das indumentárias europeias (saias à francesa), as *saias das baianas* são armadas, volumosas e arredondadas. São confeccionadas com tecidos diversos, fitas e rendas. As *batas* – largas, frescas e agradáveis de se usar – são de origem muçulmana, assim como o chinelo de ponta de couro branco bordado, chamado *changrim*.

Os fios-de-contas, chamados de *ilequê* pelo povo de santo, especialmente os dos terreiros de candomblé Kêtu-Nagô, são distintivos de uso feminino e masculino, embora sua maior expressão e força estética estejam no domínio da mulher. Acrescenta-se aos fios-de-contas uma infinidade de objetos que buscam reforçar os sentidos simbólicos das cores e também dos materiais empregados (IPHAN, 2007, p. 34)

A roupa das baianas adquire sentido cerimonial no *Candomblé*. De acordo com IPHAN (2007), nos terreiros *Kêtu* e *Angola*, as roupas são reforçadas por armações que arredondam as saias, enquanto nos terreiros *Jeje*, as saias tornam-se mais alongadas. Base para a roupa dos *orixás*, *voduns* e *inquices*, à indumentária são adicionados cores, ferramentas e símbolos das divindades.

O tabuleiro da baiana

Reunindo e reproduzindo práticas culturais coletivas, o *tabuleiro da baiana* é formado por alimentos tradicionais do povo africano. As iguarias são produzidas na cozinha do terreiro para serem ofertados em cerimónias religiosas; e nas cozinhas das residências das baianas para serem comercializados em pontos de venda que, geralmente, recebem o nome de suas donas.

Dentre os alimentos encontrados no tabuleiro, além do já mencionado *acarajé*, estão o *abará*, o *bolinho-de-estudante*, a *cocada preta*, a *cocada branca*, a *passarinha* (baço bovino frito), o *pé-de-moleque*, o *doce de tamarindo*, o *lelê* (bolo de milho), a *queijada*, o *caruru* e o *vatapá*, entre outros. Ao contrário do *acarajé*, tais alimentos não são fritos nos pontos de venda.

A seguir, apresentamos algumas receitas dos alimentos que compõe o *tabuleiro da baiana*, de acordo com IPHAN (2007, p. 45-48):

Abará (abala ou olelé): a massa do *abará* é preparada com feijão-fradinho (em procedimento similar ao preparo da massa do *acarajé*). Ela é cozida em banho-maria com os bolinhos envolvidos em folhas de bananeira “assada” (ou seja, passada rapidamente pelo fogo). Cada bolinho é constituído por um camarão seco. Os temperos usuais são o sal, a cebola, o azeite-de-dendê e camarões secos – para o *abará* de uso em ritual religioso; acrescido de *vatapá* e molho *nagô* – para venda em pontos de venda no tabuleiro da baiana. Embora o *abará* também seja ofertado aos *orixás Obá e Ibeji*, é mais popular como comida de *Iansã*.

Bolinho-de-estudante: este alimento é preparado à base de tapioca, açúcar e leite de coco. Primeiro, mistura-se a tapioca e o açúcar; depois, acrescenta-se o leite de coco aos poucos, até que a massa fique bem ensopada. Após ser enrolado, o bolinho é passado na tapioca, frito em azeite-doce e temperado com cravo e canela.

Passarinha: a *passarinha* consiste no baço do boi. Depois de cozida e retirada a sua pele é temperada e frita.

Doce de Tamarindo: o doce é desenvolvido a base de tamarino e açúcar. Coloca-se o açúcar para queimar e acrescenta-se o tamarino lavado.

Lelê (canjicão ou lelê-de-milho): este prato é preparado com milho e leite de coco. O milho utilizado é o chamado “milho vermelho”. Adiciona-se ao cereal, a canela, o cravo, o sal e o açúcar. Os ingredientes vão ao lume até formar uma massa consistente. Deve-se, aos poucos, acrescentar o leite de coco. Ao ficar pronto, e após esfriar, o *Lelê* apresenta aspecto endurecido, pronto para ser servido.

Queijada: para fazer a queijada, coloca-se no lume o coco descascado e picado com açúcar e um pouco de água. Outras frutas podem ser opcionalmente acrescentadas, dentre elas, a goiaba, o abacaxi ou o jenipapo.

Caruru: para fazer o *caruru de tabuleiro*, deve-se colocar gengibre, cebola, camarão, sal, um pouco de amendoim e açúcar no liquidificador para bater. Este preparo é colocado em uma panela com azeite e quiabo cortado. Caso fique denso, deverá ser adicionado meio copo de água. Para o *caruru de almoço*, utiliza-se quiabos cortados em pedaços pequenos (que são lavados para conter a “baba”), temperados com sal, camarão seco, cebola, amendoim, castanha e podem ainda ser utilizadas *favas africanas*. Para o cozimento do *caruru tradicional*, mais complexo, utiliza-se ervas como a *bertalha*, *unha-de-gato*, *capeba*, *brede-de-santo-antônio*, *oió*, *almeirão*, *acelga*, *nabico*, *mostarda* e *espinafre*. A utilização de peixes, carne-seca e frangos é comum. São sacrificados em honra dos *Ibejis* ou *Erês*. Essas carnes são temperadas e adicionadas à vasilha de quiabo, ervas e condimentos. Nesta versão, a fartura do dendê feito de flor é essencial.

O caruru é servido em *gamela* de madeira ou tigela de barro redonda. Segundo os preceitos, as crianças comem com as mãos, sem utilização de talheres. Em pequenas *nagés* são retiradas porções especiais, que ocupam lugar nos *pejis*. É de tradição colocar três, sete ou doze quiabos inteiros no caruru, obrigação comum mesmo para carurus de uso profano realizados fora do ciclo de setembro. Também conhecido como *omalé de Ibeji* e *carirui*, nomeia festas populares afro-brasileiras em que é o prato principal: *caruru de Cosme*, *caruru das crianças*, *caruru dos erês*, *caruru de Santa Bárbara* ou *caruru*, simplesmente (IPHAN, 2007, p. 46-47)

Vatapá (ebatapá): o *vatapá servido no tabuleiro* da baiana é feito com gengibre, cebola, camarão, sal, um pouco de amendoim e açúcar. Depois de bater tudo em um liquidificador, o preparado é colocado em um recipiente ao lume com azeite, farinha de trigo e um pouco de água – deve-se mexer sem parar. Depois que engrossar, continuar cozinhando até levantar fervura. O *vatapá de almoço* é um tipo de papa de pirão de peixe fresco, bacalhau e galinha. É cozido no leite de coco temperado com sal, camarão seco, pimenta e amendoim (facultativo). Pode ser enriquecido com pedaços de peixes, castanha de caju, gengibre, salsa e entre outros ingredientes. Pode ser feito com farinha de trigo, farinha de guerra, flor de milho, pó-de-arroz (creme de arroz) ou pão dormido (posto de molho e passado na peneira). Pode ser encontrado no cardápio do caruru de Cosme e em oferendas ao *orixá Iansã*, entre outros.





Capítulo 6

Fado e Samba

Capítulo 6

Fado e Samba

O capítulo denominado “Fado e Samba” traz um panorama sobre dois gêneros musicais identitários, sendo o Fado uma representatividade da Cultura Portuguesa e o Samba, uma expressão Cultural Brasileira.

A seção destinada ao Fado tem início com uma contextualização histórica, na qual apresenta-se a cidade multicultural de Lisboa, palco de inúmeras civilizações, dentre as quais destacam-se os Fenícios, os Romanos e os Mouros, antes da Reconquista Cristã da Península Ibérica (1147). A narrativa é sequenciada pela presença africana em Portugal e, mais especificamente em Lisboa. O surgimento do Fado neste cenário é pontuado pelas múltiplas versões sobre a sua origem. Com base na teoria defendida por José Ramos Tinhorão (1994) e Rui Vieira Nery (2004; 2012) de que o fado tem origem afro-brasileira, e nas informações colhidas no Museu do Fado, aborda-se os fatores que determinam seu percurso histórico. A seção é finalizada com a “Alma Fadista”, no qual apresenta-se a prática cultural em Lisboa, no Porto e em Coimbra.

A seção onde o samba é referenciado tem início com o contexto histórico que enfatizou a Abolição da Escravidão (1888) e o fluxo migratório que decorreu a partir deste episódio. Berço do samba urbano, a cidade do Rio de Janeiro acolheu o grupo de baianos e viu nascer, na Pequena África, o samba com ritmo *maxiado*, consagrado pelos compositores Donga (1890-1974), Pixinguinha (1897-1973), João da Baiana (1887-1974), Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Sinhô (1888-1930), considerados os pioneiros do samba, adeptos também dos choros, maxixes e lundus. Mais tarde, orquestrado pelo grupo do Estácio, (bairro carioca) e liderado por Ismael Silva (1905-1978), o samba moderniza-se e passa a incorporar novos instrumentos e ritmo cadenciado, próprio para os desfiles, dando origem às Escolas de Samba e ao Samba-Enredo. A evolução do samba e sua caracterização com ritmo nacional é explicado no decorrer da seção. São abordados o *samba malandro*, o *samba-canção*, o *samba-exaltação*, a *bossa-nova* e as variações rítmicas e subgêneros que determinam a prática cultural brasileira. O capítulo é finalizado com uma análise sobre a Performance do Samba (Ligiéro, 2011) e com um exemplo de Estrutura de uma Escola de Samba.



O Fado (José Malhoa, 1910)



Museu do Fado, 2021

6.1 Lisboa: vestígio de muitas civilizações

Lisboa possui em sua gênese, uma forte vertente multicultural. Conhecida como *Olisipo* no Mundo Antigo, a região foi habitada por diferentes civilizações, das quais destacam-se os fenícios e púnicos, os romanos e os mouros.

6.1.1 Os Fenícios

Desde o século VIII a.C., a presença do mundo fenício incrementou o desenvolvimento dos mais relevantes povoados portuários. Devido às excelentes condições de navegabilidade, riquezas auríferas e recursos agropecuários, o Vale do Tejo foi, desde cedo, procurado por comunidades exógenas que se estabeleceram na região, interagindo com as populações indígenas (Pimenta, 2021).

No âmbito do projeto Lisboa Romana | *Felicitas Iulia Olisipo* (Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Património Cultural, Centro de Arqueologia de Lisboa, 2017), foi encontrado, na escavação arqueológica realizada nos antigos armazéns Sommer, em Alfama, uma inscrição fenícia datada da primeira metade do século VII a.C. (figura 01).

Figura 331: inscrição fenícia datada da primeira metade do século VII a.C



Fonte: Câmara Municipal de Lisboa © CML | DMC | DPC | CAL | Guilherme Cardoso, 2017.

Em vídeo publicado no *site* do projeto, a historiadora e arqueóloga especializada na arqueologia fenício-púnica, Ana Margarida Arruda (2020), fala da importância desta descoberta:

Em anos muito recentes foi feita em Lisboa uma descoberta, absolutamente de uma importância extraordinária que é a inscrição funerária escrita em caracteres fenícios e em língua fenícia, descoberta na Rua Visconde Santarém, nos antigos armazéns Sommer. Trata-se de uma área ribeirinha, portanto, vamos ter que admitir como muito provável (aliás há outros dados que também permitem falar dessa possibilidade) que haveria uma necrópole nas proximidades. A relevância do aparecimento daquela

inscrição advém, fundamentalmente, de dois fatores. O primeiro dos quais, é o *ineditismo*. Inclusivamente, em toda a Península Ibérica apenas existem duas inscrições em pedra, ou cujo suporte é pedra (...) Isso se traduz na *presença de populações orientais* do corredor siro-palestiniano assente em território olisiponense, digamos assim, assente na fachada ocidental da Península Ibérica, nomeadamente no estuário do Tejo. De forma permanente, e que transporta consigo não apenas uma quantidade muito considerável de novas tecnologias, de know-hows que até então eram desconhecidos no território português como a roda de oleiro, a técnica da redução do ferro, mas também a língua. Portanto, aquilo que se suspeitava por fatores indiretos e que assumíamos já praticamente como quase certo está completamente comprovado (Ana Margarida Arruda, 2020 – UNIARQ - Centro de Arqueologia | FLUL)¹¹³

Lisboa foi portanto, um importante espaço de ocupação oriental. A exploração de minérios no estuário do Tejo acabou por colocar *Olisipo* em uma posição de destaque em relação aos demais povoados. A queda de Tiro (573 a.C.), principal cidade fenícia na época, provocou declínio na dinâmica comercial entre o Mediterrâneo Oriental e Ocidental, forçando as colônias do ocidente a reestruturarem suas estratégias económicas de forma independente. Os colonos orientais, em colaboração com uma sociedade indígena proactiva, criaram então condições para que um novo modelo de povoamento tivesse tido a oportunidade de crescer (Arruda, 2020).

6.1.2 Guerras Púnicas

Entre os séculos III e II a.C. (no período abrangido entre 264 a.C. e 146 a.C.), conflitos envolvendo as duas grandes potências económicas do Mediterrâneo na época – Roma e Cartago¹¹⁴ – ficaram conhecidos como Guerras Púnicas. A designação tem origem na denominação *Punici* (de *Poenici*, ou seja, fenícia), dada pelos romanos aos fenícios. Durante as três guerras, os dois territórios demonstraram a sua força militar. Cartago foi derrotada no final da terceira Guerra Púnica. Após destruir a cidade cartaginense e conquistar o norte africano, Roma amplia seus domínios sobre o Mar Mediterrâneo.

O Mar Mediterrâneo fazia margem com diversas civilizações da Antiguidade – Grécia, Roma, Fenícia, Península Ibérica e Norte da África – e por este motivo foi, ao longo da Idade Média, o principal centro de comércio marítimo. Neste contexto, a civilização que o controlasse teria condições de dominar politicamente e economicamente todo o mundo antigo. Esta foi a causa fundamental para a ocorrência dos conflitos.

¹¹³ Ana Margarida Arruda (2020) *Lisboa Romana*. Videoteca Municipal de Lisboa. Disponível em https://vimeo.com/464247141?embedded=true&source=video_title&owner=1482892 (Consultado em 05 de abril de 2023)

¹¹⁴ Cartago: antiga colónia fenícia localizada no Norte da África.

- **Primeira Guerra Púnica (264 a.C. até 241 a.C.)** – teve início com a intervenção romana em Messina (colônia de Cartago na Sicília). Cartago era a principal potência marítima do período. Com a ajuda dos gregos, os romanos copiaram os barcos dos fenícios e inovaram colocando pontes sobre os barcos. Com esta estratégia puderam entrar em combate corporal com o inimigo (especialidade dos romanos). Roma conquistou a Sicília, Córsega e a Sardenha
- **Segunda Guerra Púnica (218 a.C. até 201 a.C.)** – a segunda guerra ocorreu quase toda em território romano, ficando famosa pela travessia dos Alpes efetuada por Aníbal Barca. Os cartagineses conquistaram várias vitórias sob a sua liderança. Porém, a decisão romana de atacar Cartago obrigou Aníbal Barca a recuar na defesa de sua cidade, sendo derrotado na Batalha de Zama. Roma assume então, o controle da península Ibérica.
- **Segunda Guerra Púnica (149 a.C. a 146 a.C.)** – sob a liderança de Cipião Emiliano Africano, os romanos atacaram e destruíram a cidade de Cartago escravizando os sobreviventes. A cidade foi incendiada e suas terras cobertas com sal para que não pudessem mais produzir.

Como consequência do longo episódio bélico, Roma assume-se como potência dominante no Mediterrâneo, desenvolvendo a partir daí as suas conquistas territoriais iniciadas durante as guerras.

6.1.3 Presença Romana

A chegada de um contingente militar romano à foz do Rio Tejo ocorreu no ano 138 a.C.. De acordo com as informações divulgadas através do projeto Lisboa Romana | *Felicitas Iulia Olisipo* (Câmara Municipal de Lisboa, 2017), Décimo Júnio Bruto, cônsul e novo governador da Ulterior (uma das duas províncias da Hispânica em época Republicana) terá fortificado Olisipo e estabelecido o seu quartel-general em Móron. Apesar de discutível o significado desta fortificação, sua presença revela a localização estratégica do povoado – situado no estuário de um rio com condições elevadas de navegações e, supostamente, base de apoio para o abastecimento às legiões que se encontravam em campanha no interior do território.

(...) Móron cidade bem situada numa elevação perto do rio, a uns quinhentos estádios do mar [...]. A esta cidade, Bruto, denominado o Galaico, usou-a como base de operações quando lutou contra os Lusitanos e os submeteu [...] poderia ter as navegações desimpedidas e o abastecimento dos víveres, de modo que entre as cidades

em redor do Tejo, são estas as mais poderosas.” (Estrabão, Geog. III.3.1 citado por Pimenta, 2021, p. 116)

Segundo Pimenta (2021), Olisipo assumiu nesta campanha militar o papel de “cidade de retaguarda, controlando a entrada do rio, mantendo livre a navegação e assegurando o abastecimento aos exércitos (p. 116). Foi a partir da campanha de Bruto que a cidade de *Olisipo* entrou definitivamente no domínio do mundo romano.

O grande povoado da foz do Tejo, mencionado em diversas fontes clássicas, é desde cedo considerado a génese da atual cidade de Lisboa. Realmente, nunca se perdeu a noção da antiguidade da cidade atual e da sua sobreposição à urbe romana. A génese do povoado indígena coloca-se na colina do Castelo de São Jorge. Possui uma situação topográfica ímpar, que lhe confere condições de defesa excecionais, com vertentes escarpadas facilmente defendidas. O amplo controlo visual da barra do Tejo e do estuário, assim como da margem sul e de boa parte dos vales que a circundam a norte, que ainda hoje pode ser observado, permite o domínio estratégico da foz do Tejo e o controlo do acesso ao interior do território. A sua implantação e apetências naturais como área portuária tornaram este povoado um sítio de excecional importância estratégica (Pimenta, 2021, p. 118).

A investigação arqueológica promovida pelo Projeto Lisboa Romana | *Felicitas Iulia Olisipo* (Câmara Municipal de Lisboa, 2017) revelou que a chegada dos exércitos itálicos teve profundo impacto no povoado existente.

Os dados do Castelo de São Jorge são elucidativos, sendo plausível supor que esta área privilegiada, onde deveriam residir as elites do povoado, assiste a implantação de um novo desenho urbano que apaga as pré-existências. Poderá esta leitura corresponder a instalação de um contingente militar dentro da cidade indígena de *Olisipo*? Julgamos que sim. Ainda que tenhamos presente a carência de materiais relacionados diretamente com o exército: armamento e *militaria* (Pimenta, 2021, p. 119).

O estudo desenvolvido pelo projeto Lisboa Romana | *Felicitas Iulia Olisipo* (Câmara Municipal de Lisboa, 2017) indica, por meio de fontes disponíveis, que foi atribuída à cidade de *Olisipo*, entre 32 e 27 a.C., o estatuto municipal e com ele os cognomes *Felicitas Iulia*.

O Império Romano existiu formalmente entre 27 a.C. e 395 d.C., datando deste último ano a sua divisão entre Oriente e o Ocidente. A queda do Império Romano no Ocidente ocorreu em 476 d.C., ano em que aconteceu a conquista de Constantinopla pelo Império Otomano.

Na zona do Ocidente foi constituída, foi desenhada, uma província: a província da Lusitânia. Essa província da Lusitânia não coincide exatamente com o espaço hoje português, É um equívoco que muitas vezes sucede e que importa contrariar. A província da Lusitânia tinha o seu limite norte na bacia hidrográfica do Douro, ou seja, as regiões a norte do Douro pertenciam a uma outra província que não a Lusitânia e o limite oriental da Lusitânia, ia mais ou menos, até a zona da atual Ávila, em Espanha. Esta confusão entre Portugal e Lusitânia tem a ver com duas questões importantes. Em primeiro lugar porque a partir do Renascimento, quando começa a incrementar-se, a comunicação internacional à escala europeia, era feita em latim. E não existia uma palavra latina para Portugal. O que faziam, então, os eruditos desse tempo era recuperar palavras latinas e aplica-las a essas novas realidades políticas. Do ponto de vista prático, a Lusitânia como sinónimo de Portugal era bastante útil também do ponto de vista político e diplomático, na medida em que, por razões igualmente políticas, os humanistas espanhóis falavam normalmente de Hispânia, ou seja de toda a Península Ibérica globalmente, sem considerarem a realidade histórica mais recente, que era a Constituição do Reino de Portugal. Para os portugueses, Lusitânia era igual a Portugal, sendo que para os espanhóis, da zona da Estremadura, da atual Região Autónoma da Estremadura, a Lusitânia também era deles, na medida em que a capital da província era, justamente, uma cidade constituída de raiz junto ao Guadiana – Colónia Augusta Emérita (Carlos Fabião, 2020, Videoteca Municipal de Lisboa)

O Rio Tejo, por causa de suas características geográficas, foi desde sempre, um eixo fundamental para a instalação romana na fachada ocidental da Península Ibérica. Suas qualidades portuárias e sua extensa navegabilidade foram referidas pelo historiador e geógrafo grego Estrabão. Em seu texto, o geógrafo assinalou a largura e a profundidade do rio, assim como a sua capacidade de navegação para grandes embarcações. Também foram referidas no texto, o mar interior, as ilhas e o território do entorno, nomeadamente as cidades de Mórón e Olisipo – escolhidas por Roma como fortificação, provavelmente por serem as maiores cidades junto ao Tejo.

A divisão do Império Romano entre Ocidente e Oriente deixou a Península Ibérica em uma situação de fragilidade política, favorecendo a entrada de povos estrangeiros, que deram início a uma vaga migratória. A primeira, composta por suevos, vândalos e alanos avançou pela zona do atual País Basco, repartindo entre si o território. De acordo com as informações divulgadas pelo projeto Lisboa Romana | *Felicitas Iulia Olisipo* (Câmara Municipal de Lisboa, 2017), o século V d.C. foi determinado pela instabilidade política provocada pelas sucessivas invasões de Alanos, Suevos e Visigodos.

Em 469 d.C. *Olisipo* passou a se chamar *Olisipona* e foi entregue aos Suevos¹¹⁵. No mesmo ano, foi saqueada por visigodos.

Deste período histórico pouco se sabe, mas a cidade apesar de ruralizada e feudalizada pelos visigodos continuaria a ter relações comerciais com o mediterrâneo sobretudo

¹¹⁵ O Reino Suevo perdurou de 409 d.C. até 585 d.C., sendo a capital Bracara Augusta (Braga).

através dos mercadores bizantinos e norte-africanos. Embora o território estivesse integrado nos reinos bárbaros, os ditos bárbaros vão sendo progressivamente absorvidos pela cultura hispano-romana, algo que se manifesta na dimensão eclesiástica desde o século IV (nomeadamente na pessoa do Bispo Potâmio, uma das poucas referências desta época para Lisboa). A herança visigótica irá permanecer viva, mesmo após a conquista muçulmana, na cultura moçárabe (Lisboa Romana | Felicitas Iulia Olisipo, 2017, em linha)

Paulo Almeida Fernandes (2020) afirmou em vídeo (Videoteca Municipal de Lisboa) que o ano de 468/469 d.C. foi um período de importantes transformações para a cidade e que estas mudanças perduraram por toda a Idade Média. Segundo o historiador, além da troca de nome (*Olisipo* para *Olisipona*), a cidade deixou de ser *romana* para ser uma *cidade medieval*.

6.1.4 Presença Moura

Em 711 d.C., liderados por *Tárique ibn Ziate* (670-720), os árabes invadiram a Península Ibérica, ocupada até então pelos visigodos. Lisboa, conhecida pelos árabes como *Al-Ushbuna*, tonou-se grande centro administrativo e comercial para as terras junto ao Tejo. A maioria dos habitantes converteram-se à *língua árabe* e à *religião muçulmana*. A comunidade *moçárabe*, que seguia ritos e costumes visigóticos, quando entrava em contacto com os católicos era, na maior parte das vezes, rejeitada. No entanto, foram os moçárabes que levaram para Lisboa os restos de São Vicente, que se tornaria o padroeiro da cidade. A comunidade *judaica* foi reforçada por judeus que passam a se estabelecer na região como mercadores e financeiros.

Al-Ushbuna foi reconstruída de acordo com os padrões do Médio Oriente – uma mesquita, um castelo no topo do monte, um palácio para o Governador ou *alcáçova* (fortificação; castelo), uma *almedina* ou *medina* (labirinto de ruas estreitas; cidade) e um *alcácer* (vila fortificada),

Atendendo à posição estratégica, sobre terra e sobre rio, ergueram um castelo – a alcáçova – que possuía uma arquitetura militar típica das construções mouriscas, com dois pátios: um para acolher a população, outro para a mesquita. A atual freguesia de Santa Maria Maior acolhe o castelo e a Sé de Lisboa, ou seja, a área da antiga instalação muçulmana. O templo cristão dos dias de hoje foi erguido sobre a antiga mesquita, conforme o atestam as investigações arqueológicas. Na época medieval, procurou-se apagar da história qualquer fé que não a católica. Para defender a cidade e a sua população, os árabes ergueram uma forte cintura de muralhas em redor, a designada Cerca Moura, reforçando a que já existia da época romana, que se estendia da colina do castelo até à zona ribeirinha. No interior das muralhas do castelo, a medina era constituída por ruelas estreitas pela qual gravitava parte da população. Com a extensão da cidade, Alfama tornou-se o centro da cidade islâmica, tanto mais

que foi construída ao jeito de um suk do Norte de África. Nas últimas quatro décadas, o passado islâmico do castelo tem sido desvendado e, já este ano (2021), emergiu também uma área muçulmana por baixo da atual Sé. Como um mil-folhas, Lisboa já foi Olisipo e Al-ushbuna. E há fragmentos de cada uma dessas cidades no subsolo da grande capital (Rolão, 2021, em linha)¹¹⁶

Figura 332: Castelo de São Jorge



Fonte: Arquivo Próprio, 2023

¹¹⁶ Rolão P. (2021) *Memórias de Al-Ushbuna: a ocupação árabe do Castelo de São Jorge*. National Geographic Portugal. Disponível em <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/2748-memorias-de-al-ushbuna-ocupacao-arabe-do-castelo-de-sao-jorge> (Consultado em 07 de abril de 2023).

6.1.5 A Reconquista

O Cerco de Lisboa, que integrou a Reconquista Cristã da Península Ibérica, teve início a 1 de julho de 1147 e durou até 21 de outubro. A ação militar foi liderada por D. Afonso Henriques (1112-1185), com auxílio dos Cruzados que se dirigiam para o Médio Oriente.

A armada dos cruzados chegaram à cidade do Porto a 16 de junho, sendo convencidos pelo bispo do Porto, Pedro II Pitões, a fazerem parte desta ação. Depois de conquistarem Santarém (1147), as forças armadas seguiram em direção a Lisboa. As forças portuguesas prosseguiram por terra, enquanto a ofensiva dos Cruzados avançaram por mar, atravessando a foz do Tejo. Após parte da muralha ter acedido, e diante da eminência de um ataque com possíveis consequências para a população, as autoridades de Lisboa aceitaram render-se, dando por fim s um cerco que durou três meses aproximadamente.

De acordo com a historiadora e especialista em história medieval, Maria João Branco (2001), o domínio de Lisboa tinha um caráter relevante para Portugal porque sua conquista garantiria o acesso e controlo de regiões vizinhas, nomeadamente Santarém, Sintra, Almada e Alcácer do Sul. A ação, segundo a autora, justificava-se não apenas como um ato de serviço a Deus, mas também pela escassez de população que não poderia responder sem auxílio, a uma ação militar deste porte.

Lisboa era um excelente ponto para preparar o ataque do restante Sul, e o seu domínio garantia o acesso ao controle sobre a zona circunvizinha, isto é, Sintra, Palmela, Almada e a sempre tentada, mas quase sempre falhada conquista de Alcácer do Sal. Para além disso, abrigava Tomar e Santarém do acesso que, pelo rio e partindo de Lisboa, se poderia facilmente conseguir. Lisboa significaria a consolidação das conquistas dos anos anteriores, e a translação definitiva do esforço de conquista do eixo do vale do Mondego para o do vale do Tejo. (...) No fundo, tratava-se do recurso ao argumento da sua valia militar, da reputada *strenuitas* posta ao serviço do Cristo, sinal do apoio de Deus à sua causa, que desde 1143 servira de justificação para os reiterados pedidos de reconhecimento do seu direito ao governo do reino, como rei de Portugal e vassalo de Pedro (...) Este recurso era, sem qualquer sombra de dúvida, motivado em primeiro lugar pela escassez de gentes de guerra para prover a um esforço tão alargado e continuado como o que a expansão territorial afonsina exigia, mas não deixa de ser também significativo que, nesta altura como mais tarde, sempre se tenha procurado, nos textos narrativos como nos relatórios para Roma, evidenciar o facto de esta guerra ser em prol da fé e de o serviço dos Cruzados aqui servir a Deus tão bem como se fossem à Terra Santa (Branco, 2001, p. 219-220)

Na análise de Branco (2001), os objetivos que impulsionaram a conquista de Lisboa foram, deste modo, o desejo de expansão territorial afonsina, a legitimação de sua realeza, a promoção de sua imagem como paladino da fé, protetor e aliado dos movimentos mais

próximos do Papado e a fortificação da sua imagem como um adepto ao esforço de Cruzada (Branco, 2001).

Assim, a imagem imaculada do rei que era veiculada para Roma pelo arcebispo e seus acompanhantes, fundia os elementos de uma construção conceptual que o apresentava como o muito nobre rei que ganhara o direito ao seu título e à fidelidade dos seus súbditos por ser o melhor entre os guerreiros e por pôr o seu esforço ao serviço da missão de acrescentar territórios ao seu reino, e, por isso, à Cristandade em geral. Movido pelos desígnios divinos, e colaborando estreitamente com os eclesiásticos, para a glória de Deus, obedecendo ao único verdadeiro Monarca, esta era iniludivelmente uma imagem demasiado perfeita para ser verdade, mas não deixou de ser a que se procurou passar para o Papado, que astutamente atrasou o processo quase quarenta anos e só legitimou o rei com tais qualidades quando isso serviu também os seus próprios interesses. No entanto, a recusa pontifícia em reconhecer o título de rei a Afonso Henriques não impediu o monarca de governar o reino sem uma verdadeira oposição, interna ou externa, e de ser aceite pelos seus congéneres durante os mesmos quase quarenta anos (Branco, 2001, p. 220)

Figura 333: Conquista de Lisboa (1147)



Fonte: Mundo Português. PT, (2019)

Lisboa veio a se tornar a capital de Portugal em 1255.

6.2 A Presença Africana em Portugal – Integração e Preconceito

A presença africana em Portugal é, segundo a historiadora Isabel Castro Henriques (2019), um fenómeno histórico singular e plurissecular, com uma demografia atual significativa de pessoas (direta ou indiretamente) oriundas do continente africano.

De acordo com a autora, as primeiras referências às populações negras na Península Ibérica e, mas especificamente no território galego, encontram-se registadas nas Cantigas de Santa Maria (Afonso X, rei de Leão e Castela, 1252 e 1284). A menção, sintetizada em descrições pejorativas do tipo “negra como carvão” ou “velha de má cor”, revela uma

“violência somática que vai perdurar durante séculos no vasto mundo ocidental” (Henriques, 2019, p.5)

Este texto possui a qualidade de definir as condições em que nasceram alguns preconceitos que tanto evocam a estrutura física dos Africanos, cujos corpos são desvalorizados devido primeiro à cor, depois aos outros caracteres somáticos considerados negativos – o cabelo, a boca, o nariz, o cheiro -, que os aproximam dos animais, opondo-os à superioridade do corpo da norma que só pode ser branco. Esta lógica do corpo e da cor, se permite que os Africanos organizem as suas vidas, não deixa por isso de constituir um obstáculo à sua plena integração na sociedade dos homens, isto é, dos Brancos (Henriques, 2019, p.5).

O primeiro carregamento, desembarque e partilha de cativos em Portugal, envolvendo mais de duzentos homens, mulheres e crianças africanas, ocorreu em Lagos, cidade algarviana de Portugal, em 5 de agosto de 1444, na presença do Infante D. Henrique. O acontecimento, descrito por Gomes Eanes de Zurara em 1453, revela a “heterogeneidade física destes africanos, propondo a primeira hierarquização dos corpos e das raças e definindo uma grelha classificatória que os séculos seguintes irão reforçar” (Henriques, 2019, p.6).

6.2.1 A Presença Africana em Lisboa

Isabel Castro Henriques apontou, em entrevista concedida em 29 de setembro de 2021 (via zoom), que Lisboa foi o principal porto de entrada da população africana na Europa, a partir dos finais do século XV.

É uma população que chega a Portugal, que se instala com mais concentração nas cidades, nos centros urbanos, do que nos espaços rurais, embora também haja nos espaços rurais a trabalharem na agricultura, (...) como é o caso de Lisboa. Lisboa no século XVI teria dez por cento da população africana (...) Esta população instala-se e, contrariamente do que acontece na América, no Brasil por exemplo, para onde irão milhões ao longo dos séculos, a população nos espaços urbanos vive, de certa maneira, controlada pela sociedade portuguesa, pelos portugueses (...) Enquanto nas Américas a população vinda da África é a maioria da população destes espaços, em Portugal ela é uma minoria da população que vive em Portugal. Portanto, há aqui um fator demográfico que é importante para nós percebermos que há, efetivamente, diferenças muito importantes no que diz respeito a forma como os africanos foram levados para as Américas e foram concentrados em maioria, e aquilo que se passou em Portugal e na Europa de uma maneira geral, mas em Portugal em particular (Isabel Castro Henriques, 2021)

O bairro Mocambo de Lisboa (alvará régio de 1593), hoje bairro da Madragoa, foi desde os finais dos anos quinhentos, espaço urbano dos africanos livres e de escravos refugiados. Para Henriques (2019) o bairro deixa a mostra uma particularidade importante

sobre o período: se por um lado o termo africano Mocambo¹¹⁷ foi utilizado para identificar o bairro dos ‘pretos’ ou ‘negros’ (assim como *mouraria* e *judiaria*), por outro, enfatiza “o engenho africano capaz de criar um território próprio, permitindo travar a pulverização da presença africana e estruturar uma comunidade integradora de formas culturais diversas, portuguesas e africanas (Henriques, 2019, p. 9).

Desde os finais do século XVI, o bairro concentrava parte significativa da população forra de Lisboa, caracterizando-se ao longo dos séculos pela presença de inúmeras comunidades religiosas femininas extintas em 1834, que eram grandes consumidoras de mão-de-obra africana escrava, mantendo relações apertadas com os habitantes africanos para a concretização das mais diferentes tarefas de natureza doméstica ou artesanal. Pouco a pouco, os Africanos abandonaram o bairro e a desapareição do Mocambo de Lisboa foi-se acentuando, transformando-se, primeiro em Rua, depois em Travessa do Mocambo e desaparecendo na segunda metade do século XIX (Henriques, 2019, p. 10).

Figura 334: Bairro do Mocambo

O lugar do Bairro do Mocambo num mapa de Lisboa de 1844
De origem alemã, seguindo uma carta inglesa de 1833, este mapa permite a visão plena do bairro onde, na época, se integrava a Rua das Trinas do Mocambo, registando a passagem do Mocambo de bairro a rua, pondo em evidência as modificações verificadas desde o início de Oitocentos. Gravura de Joseph Meyer. *David Rumsey Map Collection*, EUA.



Fonte: Henriques, 2019, p. 10

Elemento facilitador da própria exploração e do trabalho, a integração da população africana na sociedade portuguesa era de interesse dos portugueses (mão-de-obra para trabalhos do quotidiano) – e, ao mesmo tempo, apoiada pelos africanos que, por serem minoria populacional, precisavam desta integração como um mecanismo de sobrevivência e resistência.

A integração, nomeadamente pelo trabalho e pela religião, em particular, lhes permite criar alguns mecanismos de defesa da sua própria existência por um lado, mas também de defesa dos seus valores africanos (...) suas regras culturais, seus rituais, sua africanidade (Isabel Castro Henriques, 2021).

¹¹⁷ MOCAMBO: sinónimo de *quilombo* (quimbundo); termo africano conhecido pelos portugueses desde 1530; significa ‘lugar de refúgio’, ‘local de instalação’, ‘pequena aldeia’.

Figura 335: O Porto de Lisboa (século XVI) – Théodore De Bry



O Porto de Lisboa, gravura do século XVI de Théodore De Bry, que descreve a margem do Tejo, entre o Jardim do Tabaco e o Terreiro do Paço.

É possível observar nesta imagem, a intensa participação dos africanos nas diversas atividades que decorrem no cais, nomeadamente nas operações de carga e descarga, mas também a sua utilização nas tarefas de navegação, como remadores e, sobretudo, como marinheiros ou tripulantes das caravelas portuguesas.

Fonte: Théodore De Bry, *Les Grands Voyages*, 1592. Serviço Histórico de Defesa/Departamento da Marinha, Paris.

A *integração* da população africana na sociedade portuguesa teve início com a *questão identitária* – mudança de nome (obtenção de um nome cristão) e sobrenome (aquisição do sobrenome do proprietário ou identificação tendo como referência, uma marca física), sendo reforçada posteriormente pela *língua* (aprendizado da língua portuguesa) e pelas marcas culturais: *vestuário, religião, atividades lúdicas (festividades)* e o *trabalho*.

Essa integração começa logo pela questão da identidade. Eles são de origem africana. Não sabemos muito sobre a origem de cada um deles; sabemos sim, que vieram ao longo dos tempos da Costa da África e, podemos de certa maneira, situar no tempo estas viagens, tendo em conta as viagens de expansão portuguesa (...) a pista que nós temos com mais possibilidade de identificar os tempos e os lugares de origem desta migração que é trazida e escravizada por um lado, mas desde que chegam a Portugal eles adquirem uma espécie de identidade diferente. Essa identidade passa logo pela mudança do nome, portanto eles deixam de ter os seus nomes africanos e passam a ser batizados e a ter um nome cristão, um nome português: a Maria, a Isabel, a Joana, o João, o Pedro e por aí a fora, e por vezes tem um apelido, um sobrenome. As vezes este apelido é do próprio proprietário, ou então o apelido pode-lhes ser dados através de uma marca física que eles apresentam. Por exemplo: um é coxo, não tem uma perna; fica tipo “a Maria Coxa”, ou a Maria, o João cego...portanto a identificação pode vir também de uma fragilidade física que eles possam ter (...) Depois há outros fatores que reforçam esta identidade portuguesa, embora eles não sejam portugueses, são escravos, não é... essa identidade é reforçada pela língua que falam. Eles deixam de falar normalmente as suas línguas no seio da sociedade portuguesa para terem que aprender o português, falar a língua portuguesa. E aí, há também, vamos dizer, um fator linguístico que lhes traz uma nova identidade; uma nova maneira de estar na sociedade. E depois há marcas culturais, como por exemplo o vestuário que se modifica, que segue o vestuário dos portugueses e depois, também todo um conjunto de outras formas culturais de estar, nomeadamente as festas, as formas lúdicas e as formas religiosas que são particularmente importantes, como também o trabalho que é um fator fundamental de integração e de identidade (Isabel Castro Henriques, 2021).

Este processo de integração foi marcado por um *preconceito português* que abrangeu o *domínio físico* (cor da pele, aspetos fisiológicos), a *esfera social* (lugar que ocupa na sociedade) e a *dimensão cultural* (modo de agir, falar, comer, dançar, cantar, entre outros).

Um preconceito português anti negro; anti africano; anti escravo (...) é um *preconceito físico*; porque são negros, são feios; porque tem o cabelo de uma determinada maneira, o nariz de outra, a boca de outra, os olhos de outra... (...) Depois também, para além deste preconceito físico, um *preconceito social*. (...) Deriva do fato de serem escravos na maioria; ou são alforriados, quer dizer que são ex-escravos; (...) É preto e é escravo. Depois também um *preconceito cultural* porque eles tem algumas práticas, digamos assim, culturais, ou tem alguma dificuldade por vezes, como na língua, em falar por exemplo, uma língua portuguesa correta (...) ou práticas culturais como a maneira de usar o cabelo, rir e estar, de falar e dizer... e essas práticas culturais, dos chamados pretos (negativamente), eram também um fator de preconceito cultural. (Isabel Castro Henriques, 2021).

Apesar deste preconceito, a população africana conseguiu integrar-se à sociedade portuguesa, ajudando a construí-la através do *trabalho*. As principais funções exercidas diziam respeito às atividades de preservação e gestão da cidade e ao comércio.

Figura 336: Trabalho exercido pela população africana - Lisboa



Fonte: [1] Pimentel, 2012 (Buala.org/pt) – Preto caiador e preta vendendo tremoços na cidade de Lisboa; [2] Henriques, 2014 (Público.pt) – Painel de azulejos do século XVIII. Museu da cidade Imagem: Júlio Marques

Eles trabalham na construção, e muito importante, na preservação da cidade, na gestão da cidade, no transporte da água – por que não haviam torneiras nem água canalizada, e a água é essencial a vida, não é... os portugueses precisavam da água – no transporte das mercadorias... Trabalham depois em uma área extremamente importante para a sua valorização que é no comércio, em particular as mulheres, que são grandes comerciantes e organizavam um sistema comercial importante na cidade com clientes fixas, onde vão todos os dias, levam os bens, os frutos, as hortaliças, tudo aquilo que é importante para o quotidiano das famílias portuguesas. E, portanto, a atividade comercial é um fator extremamente importante na integração (Isabel Castro Henriques, 2021)

Figura 337: Vista do Rossio (antes do terramoto de 1755)



Fonte: Água-tinta assinada por Zuzarte. Coleção particular do Dr. Celestino da Costa. Disponível em <https://geo.cm-lisboa.pt/index.php?id=7534>

A participação dos africanos nas *atividades religiosas de origem católica* – procissões, missas e atos religiosos diversos – também foi um importante mecanismo de integração. Essa participação ocorre de forma *desorganizada*, ou seja, livre; ou *organizada*, através das Confrarias – instituições que protegem seus confrades (membros) *monetariamente* (para comprar a liberdade no caso de africanos escravizados) ou *legislativamente* (no caso de escravos alforriados com problemas na justiça). São ainda, espaços destinados à interação social e procura por trabalho. Segundo Henriques (2021), os *confrades africanos* eram vistos com maior tolerância pelos portugueses.

A primeira Confraria que apareceu ligada aos africanos em Lisboa, e que depois se reproduziu e apareceu também em outras cidades do país, e foi nomeadamente para o Brasil e para os países africanos, para as zonas onde os portugueses estavam em Africa, foi a Confraria da Nossa Senhora do Rosário dos homens Pretos. Essa Confraria aparece nos finais do século XV, em Lisboa, na Igreja de São Domingos, ali ao pé do Rossio, onde se reúnem ainda hoje, muitos africanos todos os dias como nós sabemos; é o lugar do encontro dos africanos (...) foi uma Confraria muito particularmente importante para ajudar os africanos na cidade de Lisboa durante o século XVI e XVII e que levou, nomeadamente, penso eu, a criar aquele espaço de São Domingos e Rossio como espaço do encontro. (...) Esse lugar, que os africanos ainda hoje chamam de lugar do encontro, (...) mostra também essa permanência, essa longa continuidade da permanência africana e presença africana nos sítios e nos lugares, nas cidades até hoje. (Isabel Castro Henriques, 2021)

A presença africana na cidade de Lisboa também podia ser observada nas *atividades lúdicas* (jogos e brincadeiras), *na música* (nos peditórios e mesmo em orquestras, onde tocavam instrumentos de origem europeia) e *nas festas*, a exemplo das *touradas*, onde tinham a função de “divertir o público durante os intervalos”. Quanto a dança, a historiadora Isabel Castro Henriques (2021) observa que havia críticas ao modo como eram concebidas, especialmente pela Igreja, que a considerava inadequada e sexualmente marcada. Apesar disso, era apreciada pela sociedade portuguesa durante as festividades pelo seu carácter recreativo.

Os africanos eram entendidos como, digamos, artistas na música, contendo uma vocação musical importante. E se eles tocavam na rua, nas festas, permanentemente seus instrumentos, como os tambores por exemplo. A verdade é que havia também, desde o século XVI, africanos que participavam nas orquestras portuguesas e tocavam instrumentos portugueses e europeus (...) e, portanto, essa adesão á música, que faz parte da própria cultura africana, nunca foi esquecida pelos africanos e foi sempre muito desenvolvida em particular nas cidades e nas festas citadinas, nas festas urbanas em que os grupos africanos aderiam, estavam, participavam sempre tocando música. Mesmo nos rituais, mesmo nos peditórios, por exemplo, quando andavam nos peditórios que era uma prática corrente, apoiada pela igreja e sempre com música, tambores (...) Mas em todas as festas há sempre africanos tocando e depois dançando, porque a dança, não podia deixar de ser, é uma prática constante dos africanos, faz parte da cultura africana. Não há uma criança pequenina, que mal nasça, que não saiba logo dançar em África. Os portugueses e os europeus são muito mais rígidos no corpo. A maneira de mexer o corpo é completamente diferente. Mas a dança já era criticada pelos portugueses, nomeadamente pela Igreja, porque era considerada com práticas e posições muito lascivas, muito sexualmente marcadas. E isso era muito criticado pela Igreja, Mas de uma maneira geral, a Igreja apoiava os africanos, não os rejeitava... batizava, casava – quando eles queriam podiam ser casados pela Igreja – por vezes assistia á morte... Portanto, havia aquela presença, mas sempre com aquela ideia da Igreja de “salvar almas” daqueles entes, mesmo que eles fossem escravos havia uma tolerância, e sobretudo nas festas. Até porque os portugueses gostavam das festas com a presença dos africanos (...) porque eles animavam muito as festas. E portanto, era também uma outra forma de integração (Isabel Castro Henriques, 2021).

Do ponto de vista da chegada das populações africanas a Portugal, os séculos mais marcantes foram os séculos XVI e XVII. A partir daí, e sobretudo no século XVIII, a chegada de escravos é reduzida de forma significativa. A partir de 1761, o Marquês de Pombal proíbe a importação de escravos para Portugal. Segundo Henriques (2021) esta proibição não se deveu a questões humanitárias, mas “essencialmente para que eles não fossem desviados do Brasil, onde esta mão-de-obra era precisa para o desenvolvimento da economia brasileira e portuguesa, portanto, Império do Brasil”. A abolição da escravatura em Portugal ocorreu em 1869.

Figura 338: Decreto 25 de fevereiro de 1869 do rei D. Luís – Abolição da Escravatura no Império Português

DIRECÇÃO GERAL DO ULTRAMAR

1.ª REPARTIÇÃO

Tomando em consideração o relatório ¹ dos ministros e secretarios d'estado das diferentes repartições, tendo sido ouvido o conselho ultramarino, e usando da auctorisação concedida pelo artigo 15.º § 1.º do acto adicional á carta constitucional da monarchia; hei pôr bem decretar o seguinte:

Artigo 1.º Fica abolido o estado de escravidão em todos os territorios da monarchia portugueza desde o dia da publicação do presente decreto.

Art. 2.º Todos os individuos dos dois sexos, sem excepção alguma, que no mencionado dia se acharem na condição de escravos, passarão á de libertos e gosarão de todos os direitos, e ficarão sujeitos a todos os deveres concedidos e impostos aos libertos pelo decreto de 14 de dezembro de 1854.

Art. 3.º Os serviços a que os mencionados libertos ficam obrigados, em conformidade com o referido decreto, pertencerão ás pessoas de quem elles no mesmo dia tiverem sido escravos.

58

1869

26 de fevereiro

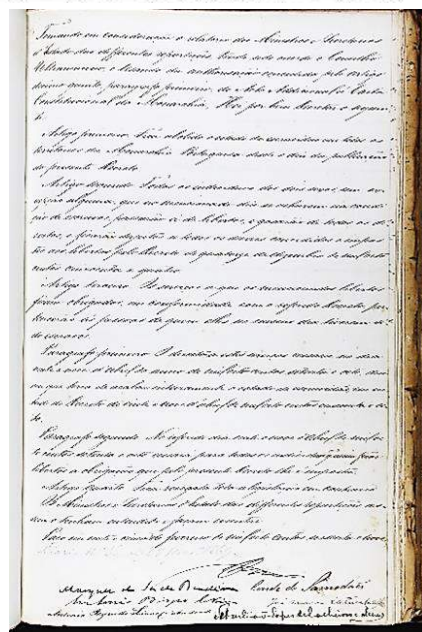
§ 1.º O direito a estes serviços cessará no dia 29 de abril do anno de 1878, dia em que teria de acabar inteiramente o estado de escravidão, em virtude do decreto de 29 de abril de 1854.

§ 2.º No referido dia 29 de abril de 1878 cessará para todos os individuos que assim ficam libertos a obrigação que pelo presente decreto lhes é imposta.

Art. 4.º Fica revogada toda a legislação em contrario.

Os ministros e secretarios d'estado das diferentes repartições assim o tenham entendido e façam executar. Paço, em 25 de fevereiro de 1869. — Rei. — Marquez de Sá da Bandeira — Antonio, Bispo de Vizeu — Antonio Peguinho Seixas de Andrade — Conde de Samodães — José Maria Latino Coelho — Sebastião Lopes de Calheiros e Menezes.

D. do G. n.º 45, de 27 de fevereiro.



Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino (2019) e <https://www.fd.unl.pt/>



Painel do Fado (Museu do Fado, 2021)

6.3 A Lisboa Multicultural e o Fado

6.3.1 A Origem do Fado

Oriundo do latim *fatum*, o Fado nasceu nos contextos populares da multicultural Lisboa oitocentista. A variedade de mitos circulando em torno de sua origem, revelam teorias de que o fado possui influência *árabe* (Braga, 1885, Alves, 1989, 2016), gênese *marítima* (Carvalho, 1910), traços *africanos* (Pimentel, 1904; Fortes, 1926; Sucena, 1992), vertente *portuguesa* (Sardinha, 2010) ou raiz *afro-brasileira* (Tinhorão, 1994; Nery, 2004).

6.3.1.1 A Origem Árabe e o Fado Dançado

A hipótese apresentada por Theophilo Braga (1885) na obra “*O povo portuguez nos seus costumes, crenças e tradições. Volume I*” credita a origem do fado aos árabes. Para Braga (1885) o *fado* é oriundo dos cantos denominados *huda* e da *xácara* – canção narrativa sentimental feita em verso:

Theophilo Braga, filiando nos Hudas os nossos Fados, aceita-os, pelo menos, como um vestígio d’aquella mesma influencia (...) E’ verdade que nas Epopeas da raça mosarabe faltando da xácara, usada pelos xaques ou ciganos (d’onde veio a denominação xácara ou xacarandina) diz queo nosso Fado é «uma degeneração da xácara, que pelas transformações sociaes veio a substituir a canção de gesta da idade media (Pimentel, 1904 p. 20)

O fado é também descrito por Braga (1885) como uma dança sensual, executada ao lado dos *Batuques* (árabes e africanos) e das *Modinhas* brasileiras.

As dansas portuguezas participam dos caracteres provenientes da nossa situação: sensuaes, como os *Fados*, os *Batuques* recebidos dos arabes e das possessões africanas, e as *Modinhas* recebidas das colonias do Brazil. Dirigido n’esta descripção pelo critério ethnico, importa investigar o que os escriptores antigos nos deixaram ácerca das dansas dos povos peninsulares (Braga, 1885, p. 354-385)

Adalberto Alves (1989) conjuga desta mesma hipótese. Para este autor, a origem islâmica do fado pode ser verificada no caráter melancólico e lamentoso comum entre o fado e as cantigas dos Mouros. Em entrevista concedida para o documentário *Fado Dançado*

(Lisboa, 2016)¹¹⁸, Alves apontou os *melismas*¹¹⁹ e o *grupetto*¹²⁰, como elementos interpretativos e composicionais presentes tanto no fado e como na música árabe:

O Plácido Domingo, quando aqui veio há tempos em Portugal, disse “sim, sim, o fado tem uma coisa que é o *grupetto*, que é o agrupamento de notas, que é muito típico da música árabe e que é muito típico do fado” (Alves, in Documentário Fado Dançado, 2016)

Em referência aos instrumentos, Alves (2016) lembrou que o *alaúde* é o antecessor de “todos os instrumentos cordófonos” e que isso está documentado. No que se refere à terminologia *fado*, o autor destaca que sua origem vem da palavra árabe “*hadû*”, que quer dizer *cantilena*.

Há muitas características que efetivamente aproximam o fado da música árabe. A própria palavra *fado* vem da palavra árabe “*hadû*”, que quer dizer cantilena. É um tipo de cantilena que se cantava, e que ainda hoje se canta em muitas zonas do mundo árabe, sobretudo do Magreb, da própria Palestina (...) O *fatum* não tem nada a ver com a música. O *fatum* é uma outra coisa, é o destino, enfim é o que tem que ser, é a fatalidade (Alves, in Documentário Fado Dançado, 2016)

Para fundamentar este argumento, o autor observa que a presença árabe foi banida do território lisboeta durante a Inquisição e que, por este motivo, não há muitas fontes literárias e/ou documentais que possam validar a informação. Entretanto, com o fim da Inquisição, vestígios não confiscados desta civilização voltam a aparecer no final do século XIX, revelando a procedência árabe no fado.

Os livros de viagens dessas alturas narravam sempre que se ouvia umas músicas de caráter oriental, e que essas comunidades vinham cantar nas festas reais. Evidentemente que a inquisição entrou nessa altura, a partir de D. João III (...) e procedeu a queima dos livros árabes, proibiu o falar da língua árabe, quer escrita, quer falada, e portanto, (...) a música árabe e que nessa altura se chamaria *fado*, foi também banida; o nome foi banido como uma referência ou sinal identitário; uma religião e um Estado (...) desapareceu juntamente com os documentos, as mourarias, as autoridades religiosas (...) já nos finais do século XIX, quando a Inquisição é extinta, no tempo de Marques de Pombal, os remanescentes, que terão guardado essa expressão secreta do fado, voltaram a reintroduzi-la (Alves, in Documentário Fado Dançado, 2016)

¹¹⁸ **Documentário Fado Dançado** desenvolvido pela *Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal* (2016).

¹¹⁹ **Melisma:** técnica de transformar a nota de uma sílaba de um texto enquanto ela está a ser cantada.

¹²⁰ **Grupetto:** significa pequeno grupo de notas, e compõe-se de três ou quatro notas que precedem ou sucedem a nota real. Sua representação assemelha-se a uma letra “s” deitada e possíveis acidentes ou alterações devem ser grafados acima ou abaixo do sinal gráfico. O *grupetto* pode ser superior (começa um grau acima da nota real), ou inferior (começa um grau abaixo da nota real) e pode ser de ataque (executado no início da nota real) ou medial (executado no meio ou no final da nota real) (Bob F. 2019)

A influência africana subsaariana foi outro ponto indicado pelo autor. Alves (2016) lembrou que parte dos escravos levados para o Brasil eram muçulmanos.

Nós recebemos essa influência não só através dos árabes, mas através dos próprios africanos subsaarianos que já estavam influenciados pela música. Portanto, eu penso que o fado é uma canção com uma raiz árabe, mas com uma confluência doutras influências. Não podemos esquecer, que os escravos que foram levados para o Brasil, e que foram milhões, grande parte deles tinham uma grande componente de muçulmanos (Alves, in Documentário Fado Dançado, 2016)

Segundo José Lino, da Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal, em entrevista concedida em 05 de novembro de 2021 (via zoom), quando a população africana escravizada chegou em Lisboa habitou principalmente as zona dos barcos e a zona ribeirinha, onde então aconteceu, dentro do contexto da cultura portuguesa de rua, a fusão entre *a tradição africana da dança*, representada pela *umbigada* (dança da fertilidade) e pelo *batuque* (ritmo percussivo), com a *música que se fazia nas mourarias*, identificada por um *padrão rítmico lamentoso* de origem árabe.

Portanto, o fado nasce nas mourarias, que era onde moravam os mouros (pessoas já portuguesas de origem africana). As mourarias eram os guetos da altura. As pessoas estavam restringidas aquela zona e não podiam manifestar suas tradições culturais. Quando começam a manifestá-las, começa a aparecer referências a uma música que se canta nas ruas de Lisboa. Isso bate com os períodos de chagada ao reino do Congo e da remessa de pessoas escravizadas em grandes números. E onde essas pessoas se encontram? Encontram-se nas zonas dos barcos – Cais do Sodré, toda a zona ribeirinha, Alfama, que também é uma zona ribeirinha. E é aí, nessa zona, que se dá a fusão entre a tradição africana da dança e a música do “*hadû*” que se fazia nas mourarias. Obviamente, tudo isso inserido dentro da cultura portuguesa de rua (José Lino, 2021).

O *Fado Dançado* é, portanto, segundo José Lino (2021), fruto da junção do *canto melódico* de origem árabe, do movimento corporal africano identificado pela *umbigada*, e do ritmo percussivo do *batuque*. Este género de fado é transportado para o Brasil durante a colonização e em terras brasileiras ganha maior dimensão, evoluindo para outros ritmos e danças afro-brasileiras. O período das grandes navegações e das colonizações, por permitirem a circulação destes povos, favoreceu, de acordo com esta abordagem histórica, o processo de aculturação dos ritmos e movimentos corporais no triângulo formado entre Portugal, Brasil e o Reino do Congo.

Lisboa, sendo na altura a Capital do Império, exporta isso para o Brasil. (...) E no Brasil, havendo mais espaço cultural e geográfico para ter mais sucesso, ainda teve mais sucesso. Portanto, lá o lundum e as danças africanas ou afro-brasileiras tem um trajeto mais robusto, mas isso também existia em Portugal. E, portanto, é um triângulo, entre Portugal – Lisboa; o Brasil; e o reino do Congo – Angola, São Tomé e Cabo

Verde. São os sítios, onde ainda há restos desse *Fado Dançado* que estou a referir (José Lino, 2021).

6.3.1.2 Origem Marítima

Larga ancora, arria a amarra/ Volta, abita, socca o nó/ Mette-lhe o leme de ló/ A ficar de prôa á barra/ Portaló com portaló/ Quando não o ferro garra (Carvalho, 1910, p. 26)

Contrariando a tese de origem árabe, Carvalho (1910) defende que o fado tem raiz marítima. No livro “História do Fado” (1910), o autor enumera os motivos que o levam a descartar a hipótese árabe:

A nosso ver, o *fado* não promana das lengas-lengas arábicas, e isto pelos motivos que passamos a expor: primeiro, porque, n’esse caso, o *fado*, pela sua diuturna existência, ter se hia espalhado por todo o paiz, ao passo que só modernissimamente chegou ao Porto e se canta nas duas Beiras; segundo, porque devia existir no Algarve – que foi o último reducto dos Arabes em Portugal -, o que não acontece; terceiro, porque o *fado* devia existir igualmente no sul da Hespanha – visto que ahi persistiram os Arabes até fins do século XV -, o que também não acontece; quarto, porque se deviam encontrar citações a respeito do *fado* nos documentos impressos ou manunscriptos até o começo do seculo XIX, e não nos consta que alguém as topasse até hoje (Carvalho, 1910, p. 23)

Carvalho (1910) destaca a facilidade de improvisação dos navegadores nas cantigas e desafios, observando que somente após 1840 o fado chegou às ruas de Lisboa. Segundo o autor, antes desta data, apenas o *fado marinheiro* era cantado na proa das embarcações “onde andava de mistura com as cantigas de levantar ferro, a canção do degredado e outras cantilenas undívagas” (Carvalho, 1910, p. 26). Para afirmar sua posição, Carvalho (1910) cita Luiz Augusto Palmeirim:

N’um paiz de seguidas tradições marítimas como o nosso, a poesia popular não podia deixar de se inspirar das scenas tocantes de que o mar é, não poucas vezes, testemunha. O fadista, trovador ambulante da plebe, compraz-se em procurar os *símiles* na agitação contante das vagas, no agreste sibilar dos ventos, na inconstância do elemento que, com a maior fidelidade, lhe retrata a instabilidade dos próprios sentimentos (Palmeirim, p. 114 citado por Carvalho, 1910 p. 25)

Carvalho (1910) aponta duas fases para o fado, sendo o fim da primeira e o início da segunda situado entre 1868 e 1869. Na primeira, o fado aparece de forma “popular e espontânea” nas tabernas e espaços populares; na segunda, identificada como a “fase aristocrática e literária”, o fado passa a ser executado nas “salas e praias da moda” (p. 79). Na última fase, o piano passa a fazer parte, em parceria com a guitarra, do conjunto de instrumentos que acompanham a canção.

O fadista aparece no universo lisboeta do século XIX como figura central, imprimindo à cidade, uma aura poética e boémia. Um sujeito que usa tatuagens, carrega consigo a navalha em punho e vive nas tabernas entre prostitutas, álcool e fumo. No trecho a seguir, Carvalho (1910) descreve o fadista em sua marginalidade e menciona a gestualidade impressa nos fadinhos.

A aparição do fado engendra um novo factor do viver lisboeta – o fadista, o qual vem representar o papel que actualmente desempenha o *voyou* parisiense e o *rough* americano, e dar um novo cliché cinematográfico da vida de Lisboa (...) Ordinariamente, o fadista sabe cantar – com uma entonação febril e húmida de soluços, olhos quebrados e a inamovível ponta de cigarro soldada ao lábio inferior – os fadinhos docemente articulados sobre um rythmo em que brincam fantasias de espasmos, as pornografias egualitárias das tascas onde o álcool flameja e a embriaguez estrebucha, os versos de uma moral tão moderada quanto oportunista, as obscenidades levadas até a incongruência fétida, as indecências envoltas em palavras doces como suspiros abafados (Carvalho, 1910, p. 31, 32 e 35)

6.3.1.3 Origem Africana

Na conceção de Pimentel (1904), Fortes (1926) e Sucena (1992) o fado tem *origem africana*.

Em “A Triste canção do Sul: subsídios para a História do Fado”, Alberto Pimentel (1904) aproxima o fado do *lundum africano* e restringe a influência árabe à guitarra em sua proveniência do alaúde. Fortes (1926) reflete sobre as origens deste género musical mencionando Pimentel em concordância à hipótese africana, para em seguida citar o artigo de Humberto Avelar (1822) chamado “Atlântida” que diz:

As peças nacionais, representadas nos teatros do Salitre e da rua dos Condes, tinham música italiana, caindo no domínio popular as árias de mais agrado, que assim se transformavam nas modas ou modinhas, que se divulgavam por todo o país, havendo até um jornal de modinhas que publicava as mais interessantes; nessas peças também se intercalavam os Lunduns, dança africana que lhes servia de intermédio; o Lundum foi a pouco a pouco tendo uma existência autónoma como canção, que acabou por se tornar a predilecta das meretrizes e das pessoas que constituem as mais baixas camadas sociais, que lhe deram o nome de Fado (...) A transformação do Lundum em Fado só se completou nos meados do século XIX, não aparecendo a palavra Fado, no sentido musical, em quaisquer documentos nem dicionários anteriores a essa época. Nem sequer a diuturnidade pôde, portanto, alegar-se a favor da nacionalização da deliquescente e imoral melodia (Avelar, 1822, citado por Fortes, 1926, p. 27-18)

Refletindo sobre a influência do meio ambiente durante o processo de aculturação, Fortes (1926) observou que “foi o Lundum que sofreu a alteração técnico-musical operada por um artista (sugestionado e impulsionado pelo meio) dando lugar a outra forma cancional” (p. 47)

E, assim, a origem propriamente dita do Fado está (...) na derivação, mais ou menos directa, do Lundum por efeito de uma alteração de ordem tecnico-musical. De passo que, quanto às causas determinantes do aparecimento e eclosão do Fado, devem ser elas procuradas nos seus elementos básicos (nas dansas, nas árias, nas modas, nas músicas, nos cantos, principalmente em tudo o que o século XVIII produziu neste sentido e em especial na influência cancional negróide), e no movimento espiritual romântico. A expressão musical, resumindo este estado de coisas, era provocada pelas dolências, pelas langorosidades, pelos boleantes requebros da sugestiva nervosidade sensual dos Lunduns e do mais que favorável, propício e instigante meio ambiente (Fortes, 1826, p. 54-55)

Na obra “Lisboa, o Fado e os Fadistas” Eduardo Sucena (1992) ressalta que apesar do traço comum entre o *lundum* e o *fado*, ambos distinguem-se, como sendo “coisas diferentes e inconfundíveis” (p. 14). Segundo o autor, “se alguma influência o primeiro [lundum] teve no segundo [fado] foi no caso específico do *fado dançado e batido*, de que só restam hoje vagas reminiscências” (p. 14)

6.3.1.4 Origem Portuguesa

Na tese de Alberto Sardinha (2010) o fado tem origem no século XVI, quando se dá a passagem do romanceiro histórico (tradicional) para o romanceiro novelesco.

O *romanceiro tradicional* pode ser explicado como um género poético de carácter narrativo, cantado inicialmente pelos jograis nos castelos e feiras. Este género foi transformado *em novela* a partir do século XVI. No século XVIII as narrativas dos romanceiros passaram a propagar histórias de personagens populares, a exemplo da vida de um soldado, dos amores perdidos, do ciúme e das tragédias (romances de cordel). Para Sardinha (2010) esta seria a última fase da canção narrativa tradicional e a *primeira fase do Fado – fado primitivo*.

Em suma, esta tese considera que o Fado não nasceu em Lisboa, nem na taberna, mas sim na rua, por todo o país, a partir de um substracto comum a aldeias, vilas e cidades, constituído pela evolução do velho romanceiro tradicional na sua fase terminal, agora na voz dos músicos ambulantes, que cantavam pelas feiras de todo o Portugal as histórias das vidas (fadados) e das tragédias humanas, a que, por vezes pejorativamente, se chama o “fado de faca e alguidar” ou o “fado da desgraçadinha” ou o “fado do ceguinho” (et pour cause...), que é, na verdade, o fado primitivo, ou seja, o fado prístino, o fado original. (Sardinha, Terra Mater, 2023, em linha)

Além do tronco principal, designado *fado lamentoso*, Sardinha (2010) identifica um outro ramo, voltado para histórias *humorísticas* e temas *satíricos*. Este género mais alegre reflete-se sobre o *passacalhe* – que está na base dos corridos, maiores ou menores. Sardinha (2010) identifica-o como um fado bailado, chamado *fado corrido*.

Sardinha (2010) defende que o Fado começou como um *género poético* para mais tarde se tornar musical. Para fundamentar sua hipótese, menciona a definição dicionarizada da sétima edição do Dicionário de Moraes (1878) que diz:

FADO – poema do vulgo de carácter narrativo em que se narra uma história real ou imaginária de desenlace triste, ou se descrevem os males, a vida penosa de uma certa classe, como no fado do marujo, da freira, etc. Música popular com um ritmo e movimento particular que se toca ordinariamente na guitarra e tem por letra os poemas chamados fados (Dicionário de Moraes, 1878, citado por Sardinha – Terramater, 2023, em linha)

Na tese de Sardinha (2010) o fado passou a reunir as características que hoje conhecemos em sua *fase artística*, a partir do segundo quartel do séc. XIX.

Nesta fase artística, os poemas narrativos dos primórdios (dos ceguinhos das feiras) foram progressivamente cedendo terreno aos temas líricos e conceituosos, que acabaram por se tornar dominantes. Por fim, qualquer tema passou a ser objecto dos letristas do fado artístico, assim se perdendo a associação (rectius a memória da associação) entre o Fado e os poemas narrativos que estiveram na origem do seu próprio nome (Sardinha – Terra Mater, 2023, em linha).

6.3.1.5 Origem Afro-Brasileira

A hipótese mais aceita atualmente para a origem do fado é defendida por José Ramos Tinhorão em *Fado: Dança do Brasil. Cantar de Lisboa: o fim de um mito* (1994) e por Rui Vieira Nery, cuja obra *Para uma História do Fado* (2004; 2012) é referência.

Na conceção de Tinhorão (1994) e Nery (2004; 2012) o fado surgiu no Rio de Janeiro no final do século XVIII como uma *dança cantada* ou uma *canção dançada*, fruto de um processo de negociação entre culturas, nomeadamente a portuguesa, a brasileira e a africana. Em entrevista concedida no dia 22 de abril de 2023, Rui Vieira Nery explicou este processo:

Todas essas danças cantadas ou todas essas canções dançadas – é indiferente por onde a gente começa – são resultados de síntese e fenómenos de aculturação. E tem a ver com o encontro; um encontro violento naturalmente (não é um encontro pacífico negociado a volta de uma mesa a tomar chá); é um encontro que tem a ver com o tráfico de escravos, com a violência da exploração da mão-de-obra negra. Mas tem a ver com a presença destas culturas face a face e nenhuma delas fica incólume a este encontro. E, portanto, surgem formas de síntese múltiplas e o fado é uma delas... (Rui Vieira Nery, 2023)

Tinhorão (1994) descreve esta síntese cultural analisando o surgimento da *fofa*, do *lundum* e do *fado* no contexto brasileiro.

E de fato, foi isso que aconteceu, primeiro com a criação da *fofa* (onde a coreografia geral do fandango prevalecia, inclusive no sapateio), depois no *lundu* que assumia

declaradamente o choque de ventres e era dançado ao som do coro e refrão) e finalmente, no *fado* (que não apenas juntava o castanhulado do fandango às umbigadas do lundu, mas ampliava o papel do canto, trocando os estribilhos marcados por palmas pelo intermezzo cantado – às vezes de pensamento verdadeiramente poético – acompanhado á viola (Tinhorão, 1994, p. 29).

Sobre as diversas teses em torno do nascimento do fado, Rui Vieira Nery (2023) observou que, sendo esta uma “canção nacional portuguesa”, é natural que surjam ao longo do tempo, diferentes mitos com relação à sua origem. No entanto, sem descartar possíveis influências remotas, o musicólogo descreveu o processo histórico, situando a chegada do *fado* em Lisboa na década de 1820, por ocasião do retorno da Família Real a Portugal.

O fado como todos os géneros tem uma quantidade de mitos de origem. E muitos dos mitos de origem vêm da vontade de ir a procura de origens mais antigas. E no caso de Portugal que o fado foi transformado “na canção nacional portuguesa” houve muitas tentativas de fazer coincidir o fado com os tempos de glória da expansão marítima colonial portuguesa ou até da independência de Portugal e luta contra os Mouros. Mas na realidade, hoje em dia não temos qualquer dúvida sob o ponto de vista de investigação histórica, de que o fado chega a Portugal na década de 1820 e que tem por origem imediata uma dança cantada afro-brasileira, muito difundida desde pelo menos finais do século XVIII e inícios do século XIX nas principais cidades do Brasil, em particular no Rio, e também nas zonas das grandes plantações em Minas, em São Paulo, e nas zonas em que havia muito trabalho escravizado, e portanto, onde havia muitas tradições de origem africana mais forte. Já era uma forma mista, ou seja, não era música africana pura e dura, era resultado de uma síntese, uma interação entre os modelos rítmicos africanos, em particular no que diz respeito às percussões e as harmonias europeias... há já ali uma negociação... e depois, como se expande para vários grupos sociais, no fundo cada um deles, puxa o fado e mistura com o seu próprio caldo de cultura. Da mesma maneira, que tendo chegado à Portugal na década de 1820, já depois do regresso da família Real do Rio de Janeiro para Lisboa, ela é apropriada pelo povo pobre de Lisboa e transformado e misturado com outras tradições locais e rapidamente diverge noutro sentido independente. Mas esta é indiscutivelmente a ligação mais direta que nós conhecemos, sem prejuízo de que toda a cultura popular portuguesa tenha alguma raiz árabe remota. Portanto, não podemos é dizer que há uma ligação direta entre essas raízes árabes muito longínquas e o fenómeno que só começa no século XIX, ou seja, seiscentos ou setecentos anos depois da última presença árabe no país (Rui Vieira Nery, 2023)

No âmbito da investigação histórica mencionada por Rui Vieira Nery, um conjunto de fontes fundamentam a tese de ascendência afro-brasileira do *fado*. Tais fontes foram referenciadas por Tinhorão (1994) e Nery (2004; 2012) e dizem respeito aos relatos dos viajantes estrangeiros e geógrafos, a exemplo do francês Louis Freycinet (1817-18) que descreve o *fado* na obra *Voyage autour du monde* (1827); do poeta Felisberto Inácio Januário Cordeiro, conhecido pelo nome arcádico Falmeno (1819), que aborda *os bailes do fado*; do alemão Carl Schlichthorst (1943), do Exército Imperial brasileiro, que narra *os movimentos corporais presentes no fado*; do alemão Johann Von Weech (1827) que

durante sua estadia no Rio de Janeiro descreve *o fado no contexto de danças brasileiras*; e na obra *Memória de um Sargento de Milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1854-55) onde *a gestualidade do fado* está sistematicamente descrita.

O primeiro relato encontra-se no diário de Louis de Freycinet¹²¹, que em 1817-18 visitou várias cidades brasileiras. O registo, publicado em 1827, citado por Tinhorão (1994) e Vieira Nery (2004; 2012; 2013), descreve as “lascivas danças nacionais”, dentre elas, o *lundum*, o *caranguejo* e *los fados*:

As classes menos cultas preferem quase sempre as lascivas danças nacionais, muito parecidas com as dos negros da África. Cinco ou seis delas são bem caracterizadas: o *lundum* é a mais indecente; e em seguida o *caranguejo* e *los fados* em número de cinco: estas dançam-se com a participação de quatro, seis, oito e até dezasseis pessoas: às vezes são entremeadas de cantos improvisados; apresentam variadas figurações, mas todas muito lascivas.” (Freycinet, 1827 citado por Tinhorão, 1994, p. 50).

As danças que se executam nos salões são em geral as francesas e as inglesas. Noutros lugares preferem-se com bastante frequência as danças lascivas nacionais, que são muito variadas e se aproximam muito das dos negros de África. Há cinco ou seis que são muito características: o *lundum* é a mais indecente; vêm depois o *caranguejo* e os *fados*, que são em número de cinco – estas são dançadas por quatro, seis, oito ou mesmo dezasseis pessoas; por vezes são entremeadas de melodias cantadas muito livres; há nelas figuras de vários géneros, todas elas muito voluptuosas. Mas em geral estas danças têm mais lugar no campo do que na cidade. Além disso, as raparigas raramente hesitam em participar nelas, e quando se dança em pares é a mulher que vem convidar o cavalheiro. (Freycinet, 1827, I, p. 212 citado por Vieira Nery, 2013, p. 118)

No relato do poeta Felisberto Inácio Januário Cordeiro – Falmeno, disponibilizado na obra *Poesias de um Lisbonense* (Rio de Janeiro, 1827) a menção aos *bailes do fado* surge em forma de poesia.

Em espaçoso terreiro /Gentes vi bailar mui bem/ Mimoso Fado e também/ Engraçado
Tacorá/ Nas belas noites de lua/ Quando é lindo o Paquetá. [...]

Sem largar das mãos a lira,/ Pelo prazer transportado,/ Celebro os bailes do Fado,/ Tacorá, carangueijinho.../ Nestas chulices de Amor/ Paquetá é mui bonsinho. (Moita, 1936, p. 58-59 citado por Vieira Nery, 2013, p. 120)

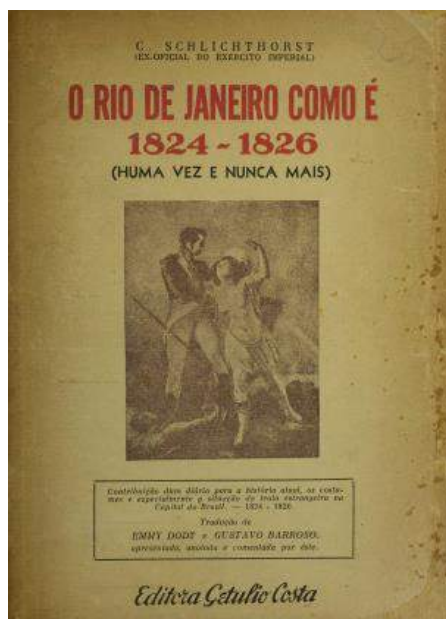
Para o militar, engenheiro e escritor alemão Carl Schlichthorst (1943), o *fado* é identificado como a “*dança dos negros*”. Seu relato está disponível na obra *O Rio de Janeiro como é 1824-1826 (huma vez e nunca mais)*.

O canto, a dança e os folguedos enchem as horas de folga dos escravos. Quando se quer vêr gente alegre, basta procurá-los. De natureza é o brasileiro melancólico, muito

¹²¹ **Louis de Freycinet**: geógrafo francês e comandante da expedição científica que deu a volta ao mundo de 1817 a 1820.

sensual, cerimonioso e desconfiado, qualidades essas que não produzem a verdadeira alegria. A incoscência do negro deixa-o gosar o que o momento lhe propicia, sem cuidados sôbre o futuro. *Sua dansa predileta chama-se fado*, e consiste num movimento trêmulo do corpo que, suavemente embalado, exprime os sentimentos mais sensuais de um modo tão natural como indecente. São tão encantadoras as posições dessa dansa que muitas vezes os dansarinos europeus as imitam no Teatro de S. Pedro de Alcântara, recebendo aplausos entusiásticos (Schlichthorst, 1943, p. 142)

Figura 339: Carl Schlichthorst (1824-1826) – Rio de Janeiro como é (huma vez e nunca mais)



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2023

No contexto de danças brasileiras, o *fado* foi descrito pelo alemão J. Friedrich von Weech na obra *Reise über England und Portugal nach Brasilien und des vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes* (1831) como uma dança cantada *imitada dos africanos*.

As danças nacionais são executadas apenas por pares isolados; em vez de usarem castanholas, dão estalos com os dedos de ambas as mãos, com tanta habilidade que ao longe se pensa estar a ouvir o som das castanholas. Simultaneamente, *há muitos que executam o fado*, uma dança imitada dos africanos na qual os dançarinos cantam; consiste em afastarem e aproximarem os corpos, o que na Europa seria considerado indecoroso. Ambos os sexos dançam excelentemente, com elegância e com uma energia que faz com que os assistentes involuntariamente participem de sua alegria (Weech, 1831 citado por Nery, 2012b, p. 35)

Na obra *Memória de um Sargento de Milícias*, Manuel Antônio de Almeida (1854-55), o *fado* é identificado como uma manifestação cultural brasileira. No primeiro trecho citado por Rui Vieira Nery (2013) o *fado* é mencionado como dança:

(...) os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar [=Portugal], cantavam ao desafio, segundo os seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra [=Rio de Janeiro], dançavam o fado (...) (Almeida, 1941, p. 26 citado por Nery, 2013, p. 121)

No trecho seguinte, o fado é narrado em suas diferentes interpretações:

Daí a pouco começou o fado. Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito. O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airosas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que enfim acompanha-se de novo. Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado. Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo. Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo. Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético. Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras (Almeida, 1941, p. 52-53, citado por Nery, 2013, p 121-122)

Após apresentar as fontes históricas que fundamentam a tese de que o fado tem origem afro-brasileira, Nery (2013) passa a interpretá-las no domínio do *discurso* e na esfera do *conteúdo da narrativa – sinais coreográficos e gestuais*.

A *análise de discurso*, na concepção de Nery (2013), revelou a “natureza sensual” do *fado*, “face à qual hesitam entre a condenação moralista e uma irresistível sedução” (p. 123)

Se sistematizarmos os qualificativos empregues pelos vários autores, para Freycinet, ela seria “lasciva”, “indecente” (ainda que menos do que o Lundum) e “voluptuosa”; para Schlichthorst, “imoral” e – mais uma vez – indecente” e “voluptuosa”, ainda que também “expressiva”, “encantadora”, “natural”, “doce” e “fascinante”; para Weech, “indecorosa” aos olhos europeus, mas apesar disso notável pela “elegância”, pela “energia” e pela “alegria”; para Falmeno, “chula” mas “mimosa”; para Almeida, de novo “voluptuosa” e ao mesmo tempo “variada”, “apurada”, “original”, “dificultosa”, “airosa” e “ligeira” (Nery, 2013, p. 123)

Em *termos coreográficos*, Nery (2013) apontou, com base nas descrições apresentadas, as seguintes características: *dança em pares*, na qual o homem e a mulher aproximam-se ou afastam-se, sugerindo “um ritual de sedução”; *dança em roda*, em que o/a solista

desafia alternadamente, para um movimento semelhante, o parceiro (a); *dança de roda coletiva* sem formação de pares.

No que se refere aos *aspetos gestuais*, Nery (2013) destacou:

o estalar dos dedos com os braços ao alto, simulando o som das castanholas; o “ondular suave” e o “tremar” do corpo, possivelmente pelo rodar dos quadris; a aproximação e afastamento alternados dos dois parceiros, parecendo a descrição “dançam juntos” sugerir que os corpos se tocam; o sapateado “estrondoso e prolongado”; ocasionalmente, o bater de palmas a compasso (Nery, 2013 p. 123)

As características gestuais e coreográficas pontuadas por Nery (2013) em sua interpretação evidenciou a *síntese cultural que deu origem ao fado*, fundamentando a tese afro-brasileira defendida por Nery (2004, 2012) e por Tinhorão (1994).

Tendo a análise desenvolvida por Nery (2013) como suporte, procuramos como exercício, determinar a origem dos aspetos gestuais e coreográficos identificados. Para este estudo, levamos em conta a pesquisa de campo realizada nos Ranchos Folclóricos em Portugal sobre as danças e cantares tradicionais, assim como o estudo realizado sobre as danças africanas e brasileiras.

No caso dos movimentos corporais e gestos, foi possível determinar uma influência portuguesa (ou europeia) no fado. O “estalar dos dedos com braços ao alto, simulando o som das castanholas”, assim como “o sapateado estrondoso e prolongado”, sendo gestos típicos das danças populares portuguesas, a exemplo do *fandango*, das *chulas* e dos *malhões*, sugere que há aqui uma reprodução, mesmo que infiel ou estereotipada destas danças. Por outro lado, o “ondular leve” ou o “tremar do corpo” podem ser facilmente relacionados aos movimentos presentes nas danças de origem africana, determinadas pelos deslocamentos corporais em variadas direções (ancas, braços, pernas, cabeça e tronco). Também de origem africana, situa-se a referência aos “corpos que se tocam em contantes aproximações e afastamentos”. Tal alusão parece descrever claramente o movimento das *umbigadas*, também de origem africana. Entretanto, vale ressaltar, que estes movimentos, quando apropriados em um cenário diferente de sua origem, ganham formas e interpretações distintas, sendo seus contornos uma nova forma de interpretação gestual.

No que se refere aos aspetos coreográficos, os desenhos destacados por Nery (2013) – *dança entre pares* em “ritual de sedução” (sugere a presença da *umbigada*), *dança em*

roda em desafio, *dança em roda coletiva* – são comuns nas danças populares portuguesas, africanas e ameríndias.

As palavras evidenciadas nas narrativas apresentadas por Tinhorão (1994) e Nery (2004; 2012; 2013) foram enfatizadas por Nery (2013) como determinantes para a compreensão da “*natureza sensual*” presente no *fado*, moralmente condenada por alguns ou dona de fascínio para outros. Com base neste estudo, exercitamos a imaginação no sentido de compreender o contexto sociocultural onde as manifestações ocorriam e a forma como aconteciam. Analisada sob um outro ponto de vista, as descrições apresentadas pelos autores revelam o ambiente festivo e alegre no qual as danças estavam inseridas, mas também descortinam a resistência negra à imposição colonialista. Se na ótica do observador, o *fado* era considerado uma dança “sensual e voluptuosa”, muitas vezes “indecente” ou “inapropriada”, mas ainda assim “exuberante”, em uma outra perspectiva, sugerem uma liberdade de movimentos tipicamente africano (e uma forma de comunicação ancestral) que, em contacto com a gestualidade tropical expansiva presente nas danças ameríndias e brasileiras, transformam-se, tornando-se, portanto, ao mesmo tempo fascinantes e recriminados por aqueles que os confrontam pela primeira vez.

Há um poeta português do final do século XVIII, Nicolau Tolentino de Almeida, que fala do *doce lundum chorado*. A gente sempre pensa no *lundum* como uma dança frenética, sensual; e era uma dança sensual, mas era também uma dança que expressava angústia, paixão, medo... era uma dança que, como quase todas as danças de origem africana, procurava estabelecer um contacto com as divindades protetoras. Uma dança que evocava a proteção dos espíritos para defender a vida e, portanto, tem uma faixa de sentimentos e emoções muito ampla desde sempre em sua genética (Rui Vieira Nery, 2023)

Em terras lusitanas o *fado* (síntese cultural entre a modinha e o *lundum*) é absorvido pelas camadas populares, sendo “dançado até praticamente finais do século XIX” (Nery, 2013).

Figura 340: Representação do *lundum* na cidade de Lisboa



Fonte: Gravura de *Sketched of Portuguese Life*, de A.P.D.G., sob o título *Begging for the Festival of N.S. D'Atalaya*. (A.P.D.G, 1826, p. 284).

Apesar das diferentes teses em torno de sua origem, o que parece unânime é que o fado possui uma essência multicultural, reflexo da cidade em que se expandiu. Segundo o etnomusicólogo Domingos Moraes, todas as teorias estão certas em certa medida. Em entrevista concedida em 26 de novembro de 2021 ele afirmou:

O Fado sem *swing* não existe... o fado aparece nas comunidades culturais, de gente de viagem – pescadores, mercadores... e que nestes bairros das cidades, encontraram uma forma de se juntarem, de dançarem (...) continua a ser uma enorme influência da música que se dança. Embora nas casas de Fado não se dance, o Fado, pelo menos nos seus primórdios, e também o Fado que se continua a fazer hoje, também tem essa dimensão de coreografia (...) É um fenómeno urbano que também tem influência popular dos instrumentos que vieram do interior do país, com a vinda das várias comunidades. (Domingos Moraes, 2021)

Em 2011 o Fado passou a integrar a Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade no âmbito da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (UNESCO), tornando-se a primeira expressão artística a ser declarada Património Imaterial da Humanidade em Portugal.

6.3.2 A História do Fado

6.3.2.1 Primeira Fase: o Faia e a Severa – ícones fundadores do fado

A primeira fase da história do fado em território português tem início nas décadas de 1820 e 1830, quando surgem as primeiras referências desta manifestação artística.

Lisboa, já na década de 1810/1820 é um ponto de migração de gente de todo o país, porque houve as invasões do exército de Napoleão Bonaparte em 1807, depois houve as guerras civis a partir 1832 e 1834, o país ficou todo destruído, e as pessoas vieram para Lisboa a procura de uma alternativa. A cidade cresce exponencialmente e há uma mão-de-obra popular que vem do campo para a cidade atraída também pelas fábricas, pelo início da indústria, portanto, é o primeiro operariado português (Rui Vieira Nery, 2023).

Esta fase é marcada por “contextos sociais pautados pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, *faias*, marujos, boleiros e marialvas” (Pereira, 2008 in Museu do Fado, 2023 em linha)¹²².

Portanto, é nesta gente mais pobre, dos bairros pobres ao longo do porto e da cintura agrícola da cidade que nós temos as primeiras manifestações de fado. Depois, o que acontece é que esses lugares de sociabilidade popular, as tabernas, os bordéis, a tasca, como nós dizemos em Portugal, as festas de rua, são também os lugares boémios;

¹²² Museu do Fado (2023) História do Fado. Excertos do texto: Pereira, Sara (2008), “Circuito Museológico”, in Museu do Fado 1998-2008, Lisboa: EGEAC/Museu do Fado. Disponível em <https://www.museudofado.pt/historia-do-fado> (Consultado em 9 de abril de 2023)

lugares da noite, do pecado, e atraem franjas de outras classes sociais (Rui Vieira Nery, 2023)

O fadista Carlos Leitão, em entrevista concedida em 16 de setembro de 2021, observou que as primeiras manifestações do fado surgiram em uma forte ligação com o mar e com o rio Tejo:

O fado existe desde meados do século XIX, ou conhece-se como tal, desde meados do século XIX. E tem a sua génese e o seu pulsar essencialmente nos bairros por volta desse Castelo de São Jorge em Lisboa: Mouraria, Alfama, onde há claramente uma conotação com o mar, com o rio Tejo, com quem partilha do rio para pesca... há uma ligação muito forte do fado com quem parte e quem fica (Carlos Leitão, 2021)

Os motivos de emergência urbana e histórias do quotidiano foram os principais temas utilizados nas canções de fado nesta primeira fase.

Inicialmente as letras eram escritas por poetas populares, quase espontâneas – grande parte deles espontâneos – que traduziam nas suas letras o dia-a-dia das pessoas e eram muito narrativos, muito descritivos: determinados hábitos, determinadas experiências da cidade... essencialmente de Lisboa (Carlos Leitão, 2021)

Segundo Nery (2013), pouco a pouco o fado foi ganhando reputação fora de seu ambiente natural e adquirindo novos adeptos:

Na década de 1870, quando começa o movimento operário organizado em Portugal – por meio dos sindicatos, da fundação do Partido Socialista – uma grande parte dos fados que tem temática política, são fados socialistas, anarquistas, anticlericais, republicanos, porque estão a falar da vida quotidiana de um povo miserável que encontra no fado a expressão da sua vida em todos os aspetos (...) São fados muito militantes sobre a Revolução, sobre a Igualdade, sobre a abolição da propriedade, sobre a abolição das fronteiras, sobre a justiça social, contra o poder da Igreja, contra o militarismo, contra a Guerra... há muitos fados contra a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial e portanto, (...) continua a estar nas raízes, naqueles lugares de encontro de gente pobre: nas tabernas onde as pessoas se encontram ao fim do dia, no arraial durante as festas populares de rua... e isso mantêm-se até o século XX (Rui Vieira Nery, 2023)

O *Fado do Ganga* de João Bastos, Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e Estêvão Amarante (Revista | Vaudeville O Novo Mundo, Sasseti & C.^a, s/d., p. 2) é um exemplo de manifestação artística que “advertia para o espírito de inconformidade reinante face às carências dos produtos de primeira necessidade e revelava o clima de instabilidade e violência que a fome provocava nas ruas” (Moreira, 2015, p. 173)¹²³

¹²³ A I Guerra Mundial nos palcos de teatro portuenses (1914-1918) / Joana Miguel da Costa Moreira. A Grande Guerra (1914-1918) : problemáticas e representações. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2015,, pag. 167-182

Figura 341: Fado do Ganga, s./d.



Fonte: Museu do Fado, 2023

Um dos elementos icónicos do fado é o *Faia*. Descrito como um fadista de voz áspera e fanhosa, que ostenta tatuagens, hábil no manejo da navalha de ponta e mola, usuário de gíria e calão, o *Faia* é o elo que associa o Fado às esferas mais marginais da sociedade.

O *Faia* é (...) o cara que vive do expediente, que tá ligado ao meio da prostituição, da pequena delinquência, com um pé dentro da lei e um pé fora, que é o herói deste meio popular semimarginal e que é o protagonista do fado (Rui Vieira Nery, 2023)

O símbolo que inaugura a história do Fado refere-se ao envolvimento amoroso de Maria Severa Onofriana (1820-1846) – meretriz consagrada pelos seus dotes de cantadeira, mulher atraente, moradora da zona da Mouraria – com Francisco de Paula de Portugal e Castro, o 13.º Conde de Vimioso.

O ícone fundador do fado em Portugal que é a figura da Maria Severa, que foi uma prostituíra da Mouraria, conhecida como uma grande cantora, mas não só; como uma grande dançarina de fado também. Ela morre já na década de 1840, em 1846, e logo a seguir é feito um fado em homenagem a sua memória que circula até o século XX – é o *Fado da Severa*. Quando descrevem a Severa, descrevem-na tanto como cantora, como dançarina do pezinho ajeitado, das ancas que rebolam... você pensaria que estava a descrever uma dança de batuque, com todos os passos... mas ao mesmo tempo com canto expressivo que comove toda a gente (...) A Maria Severa, (...) torna-se amante do Conde de Vimioso, o chefe de uma das famílias mais importantes na nobreza portuguesa, que era um homem da noite, dos copos, da festa. (Rui Vieira Nery, 2023)

A pesquisa de campo realizada no Museu do Fado em 16 de setembro de 2021 revelou depoimentos sobre esta icónica personagem. O poeta, ensaísta e memorialista português

Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1912), conhecido como Bulhão Pato, a descreve como uma fadista de personalidade ímpar:

A pobre rapariga foi uma fadista interessantíssima como nunca a Mouraria tornará a ter!... Não será fácil aparecer outra Severa altiva e impetuosa, tão generosa como pronta a partir a cara a qualquer que lhe fizesse uma tratantada! Valente, cheia de afectos para os que estimava, assim como era rude para com os inimigos. Não era mulher vulgar, pode ter a certeza" (Sousa e Costa, 1936 citado por Museu do Fado, 2021, Biografia de Severa, em linha)¹²⁴

O escritor e político Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), em seu livro *Os Excêntricos do Meu Tempo* (1891) descreve uma visita à fadista em sua casa no Bairro Alto:

Quando entrei em casa da Severa, modesta habitação do tipo vulgar das que habitam as infelizes sua congéneres, estava ela fumando, recostada num canapé de palhinha, com chinelas de polimento ponteadas de retrós vermelho, com um lenço de seda de ramagens na cabeça e as mangas do vestido arregaçadas até ao cotovelo. Era uma mulher sobre o trigueiro, magra, nervosa, e notável por uns magníficos olhos peninsulares. Em cima de uma mesa de jogo estava pousada uma guitarra, a companheira inseparável dos seus triunfos; e pendente da parede (sacrilégio vulgar nas casas daquela ordem) uma péssima gravura, representando o Senhor dos Passos da Graça! (Palmeirim, 1891 citado por Museu do Fado, 2021, Biografia de Severa, em linha)¹²⁵

Contada e recontada em poemas cantados, artes visuais, peças de teatro e cinema, o romance entre um aristocrata boémio e a meretriz cantadeira de Fados foi publicada por Júlio Dantas (1901) – “A Severa”, e reproduzido no cinema em 1931, sob a direção de José Leitão de Barros

Figura 342: A Severa (Julio Dantas, 1901) e A Severa (filme - Leitão de Barros, 1931)



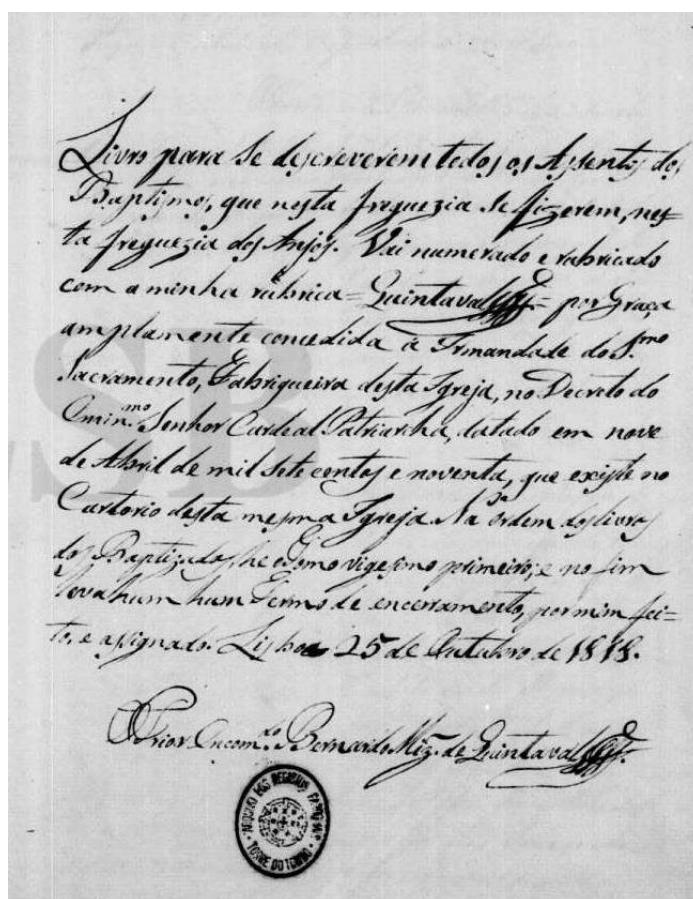
Fonte: Google

¹²⁴ Costa, J. de S. (1936) *Severa*, Lisboa, 1.ª Edição, Bertrand

¹²⁵ Palmeirim, L. A. (1891), *Os Excêntricos do Meu Tempo*, Lisboa, M. Gomes

Recentemente, foi publicado um importante estudo coordenado pelo antropólogo Paulo Lima. A obra, fruto desta investigação, designada “Severa 1820” (2022), reconta a história da primeira figura a que podemos associar aos primórdios do Fado. Com base em documentos que desmistificam o mito e revelam factos históricos sobre a sua trajetória, a obra apresenta, além de um mapa genealógico, importantes descobertas, dentre elas: a descendência africana de Severa, evidências que comprovam que a sua mãe, Ana Generosa (a “Barbuda”) havia tentado matar seu pai, Severo Manuel, "com uma faca de sapateiro" (documentação policial), além de um registo que assegura um pedido do pai e do padre da paróquia em que Severa residia (São Vicente), em que solicita ao Rei D. Miguel a sua transferência para a Casa Pia (1830)¹²⁶, de modo a impedi-la de se tornar uma prostituta.

Figura 343: Assento de batismo de Maria Severa Onofriana (Paróquia dos Anjos, Lisboa), datado de 12 de Setembro de 1820.



Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo

¹²⁶ **Real Casa Pia de Lisboa:** fundada a 3 de julho de 1780 (Lisboa), destinava-se à educação de órfãos e à recuperação, através do trabalho, de mendigos e vadios. Atualmente, a Casa Pia tem o estatuto de instituto público e funciona sob tutela do Ministério da Solidariedade, Emprego e Segurança Social.

Nesta fase inicial, o fado foi representado em eventos festivos relacionados ao calendário popular da cidade, em festas ou nas cegadas¹²⁷, divertimentos populares do Carnaval lisboeta.

6.3.2.2 O Teatro de Revista e o Fado

O nascimento do Teatro de Revista em Lisboa (1851) permitiu que o Fado, e todo o contexto social e cultural que o acompanha, fosse integrado nos quadros musicais deste género de teatro ligeiro a partir de 1870.

Logo a partir da década de 1850 nós começamos a assistir a entrada do fado no Teatro. Não cantado por fadistas, porque as fadistas eram consideradas subversivas, mas por atores que fingem que são fadistas. E depois, gradualmente vamos começando a encontrar até uma indústria, por exemplo, de edição musical de fados para piano para serem tocados nos salões pelas meninas... mas isso também sucede no Rio de Janeiro. Ou seja, nós temos ao longo de todo o século XIX muitos fados; polka em ritmo de fado, para as meninas elegantes tocarem. Portanto, digamos que a elite vai absorvendo o fado, limpando o fado das suas conotações mais subversivas, mais alternativas, e transformando num género de salão (...) Em Portugal (...) o fado entra no salão como peça para *cantar ao piano*, ou seja, a tentativa de limpar o fado do seu lado grosseiro, ordinário, vulgar, marginal, passa também por excluir a dança (Rui Vieira Nery, 2023)

Além do *fado tradicional*, de estrutura estrófica, o *fado* passou a ser *cantado* com refrão, orquestrado e interpretado por atrizes e fadistas de renome, a exemplo de Hermínia Silva (1930/1940).

O Fado na sua essência é uma canção estrófica. Portanto, há uma melodia e essa melodia repete-se tantas vezes quantas forem as estrofes do poema. Isto implica que cada vez que eu cante a melodia eu tenha que adaptar a melodia às palavras que estou a cantar e portanto, nenhum fadista repete exatamente a melodia da mesma maneira em cada estrofe (...) Portanto, é uma forma estrófica, embora a partir dos anos 30 sobretudo, coexista com outros fados, chamados fados canção, que tem coplas e refrão; esses são mais fixos (...) A copla vai mudando de texto em cada estrofe e o refrão repete-se com a mesma música e o mesmo texto. (...) Mas estes fados, chamados fados canção com refrão desenvolvem-se a partir dos anos 30 e 40 em paralelo com os fados estróficos. Nunca o substituem completamente, e no meio do fado, para a comunidade do fado, o fado autêntico é o fado estrófico (Rui Vieira Nery, 2023).

¹²⁷ **Cegadas:** representações teatrais de cariz iminentemente popular e rural levadas a cabo nos três dias de Entrudo e que, de forma jocosa, retratam cenas da vida quotidiana tanto camponesa como cidadina (Isabel Soares, 2009 in E-Dicionário de Termos Litrários de Carlos Ceia)

Figura 344: A Fadista Hermínia Silva – Postal s./d.



Fonte: Museu do Fado

Em sua historiografia, o fado passou a ser abordado em duas formas distintas: de um lado, assistimos ao *fado dançado* e estilizado por Francis; do outro, presenciamos o *fado falado* de João Villaret¹²⁸.

Alargando-se o campo de apropriação do fado a partir do último quartel do séc. XIX, corresponde a esta época a estabilização formal da forma poética da “décima”, quadra glosada em quatro estrofes de dez versos cada, aquela em torno da qual se estruturaria o Fado para mais tarde se desenvolver em torno de outras variantes. (Pereira, 2008, Museu do Fado, em linha).

Neste mesmo período a guitarra que, ao longo do século XIX foi difundida dos centros urbanos para as zonas rurais do país, passa a acompanhar o fado

A partir dos finais do século XIX, até praticamente aos anos 80, é acompanhado por uma guitarra portuguesa, ou seja, um instrumento em forma de pera da família da cítara, com doze cordas, e uma guitarra hispânica, o violão que também existe no Brasil. E essa formação depois alarga-se, a partir dos finais dos anos 50, com o meu pai, Raul Nery, que cria um conjunto de guitarras com duas guitarras portuguesas e duas guitarras hispânicas; uma delas uma guitarra baixo, para fazer bordões graves. Isso acontece porque a Amália está a começar a cantar em grandes salas, e ainda não há a tradição de grandes amplificações e precisa de ter mais consistência sonora no acompanhamento, sobretudo mais graves para ter mais harmónicos e portanto, passa a ser ou só uma guitarra e uma viola, ou duas guitarras, uma viola e uma viola baixo. A partir dos anos 80 começamos a encontrar cada vez mais experiências de outros instrumentos: o piano, outras vezes percussão, outras vezes o contrabaixo de cordas

¹²⁸ João Villaret tornou o “Fado Falado” de autoria de Aníbal Nazaré e Nelson Barros, numa interpretação icónica, dando força às palavras pelo seu estilo declamatório único, trazendo para o palco do teatro de revista, com a sua presença, “uma ironia cosmopolita, um bom gosto dramático, um nível literário, que impôs e intransigentemente soube manter” (Vítor Pavão dos Santos citado por Rebello, p. 158 – Museu do Fado)

substituindo a viola baixo, e portanto, continuamos a achar que a guitarra e a viola são os instrumentos característicos, hoje em dia eles dialogam com outros instrumentos (Rui Vieira Nery, 2023).

Figura 345: Raul Nery e seu Conjunto de Guitarras



Fonte: [1] Raul Nery – Museu do Fado; [2] Conjunto de Guitarras de Raul Nery – discogs.com

A partir da década de 30, o aparecimento das companhias de fadistas profissionais permitiu a disseminação do Fado por meio de espetáculos que circularam em tournées pelo país e em cenários estrangeiros. Dentre as companhias profissionais deste período destacam-se: o *Grupo Artístico de Fados* e a *Troupe Guitarra de Portugal*.

Figura 346: Companhias de Fado Profissionais



Fonte:

[1] *Grupo Artístico de Fados*, Folheto de Repertórios s/d. (Museu do Fado, 2023)
Integrantes: Berta Cardoso (1911-1997), Madalena de Melo (1903-1970), Armando Augusto Freire, (1891-1946) Martinho d’Assunção (1914-1992) e João da Mata

[2] *Troupe Guitarra de Portugal* (1930) | (Fadoteca, 2009)
Sentados: Alfredo D. Marceneiro, Ercília Costa, Alberto Costa;
Em pé: João Fernandes, Rosa Costa, Santos Moreira

6.3.2.3 A primeira estação de rádio em Portugal e o Fado

A invenção do microfone elétrico em 1925 possibilitou a captação do registo sonoro. No mesmo período, o fabrico de gramofones a preços competitivos criou condições favoráveis para que os primeiros registos discográficos fossem produzidos em Portugal. Os postos de radiofusão, verificada entre 1925 e 1935, colaborou de forma significativa para a popularização do fado.

A primeira estação de rádio em Portugal foi a CT1AA, de Abílio Nunes dos Santos Júnior. Inaugurada em 1925, a emissora passou a integrar o fado na sua programação, incluindo transmissões em direto dos Teatros e apresentações musicais ao vivo nos estúdios. Foi ainda pioneiro na produção de um programa de fados dirigido pelo violista Amadeu Ramin (Pereira, 2008 in Museu do Fado, 2023)

Figura 347: Cartão QSL, da Estação Rádio CT1AA, de Abílio Nunes dos Santos Júnior (1930)



Fonte: Câmara Municipal de Cascais. Arquivo Histórico Municipal de Cascais. Arquivos Especiais. Coleção José Santos Fernandes. S. Pedro do Estoril.

6.3.2.4 O Golpe de Estado (1926) e a Censura Prévia (1927)

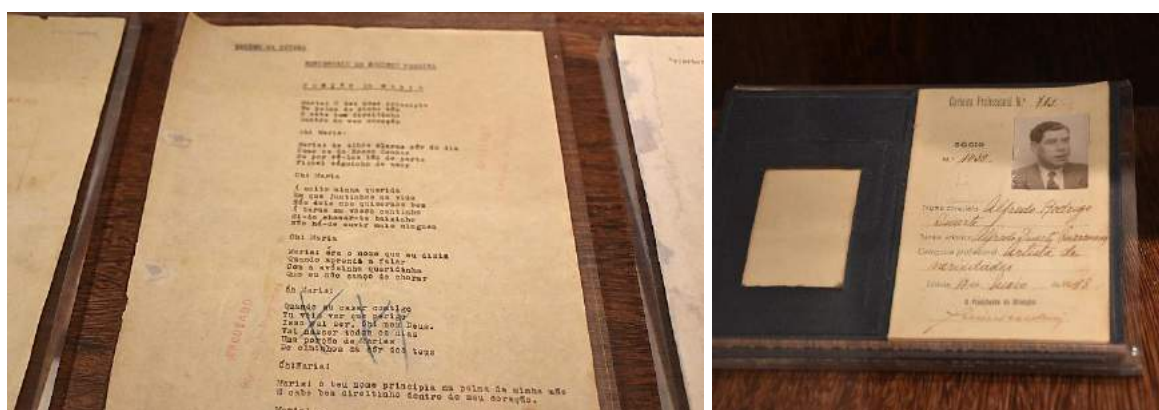
O *Golpe de Estado de 28 de maio de 1926* e a implementação da *censura prévia (1927)* sobre espetáculos, imprensa e publicações em geral, como já mencionado, promoveu profundas transformações na canção urbana,

Estas transformações na produção do fado irão necessariamente afastá-lo do campo do improvisado, perdendo-se alguma da diversidade dos seus contextos performativos de origem e, por outro lado, obrigar à especialização de intérpretes, autores e músicos. Paralelamente, as gravações discográficas e radiofónicas propunham uma triagem de vozes e práticas interpretativas que se impunham como modelos a seguir, limitando o domínio do improvisado (Pereira, 2008 in Museu do Fado, 2023, em linha)

O Decreto-Lei nº 13 564 de 6 de maio de 1927 determinou, no artigo 1º, que “a fiscalização superior de todas as casas e recintos de espetáculos ou divertimentos públicos é exercida pelo Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Inspeção Geral dos Teatros e seus delegados”. As disposições legais descritas no documento despiu as manifestações artísticas vigentes de qualquer caráter de improviso. A audição de fados passou a ser interpretada gradualmente nas Casas de Fados, concentrados, sobretudo, nos bairros históricos de Lisboa, com maior incidência no Bairro Alto a partir dos anos 30. Os intérpretes só eram autorizados a se apresentarem publicamente em posse de uma carteira profissional.

O fado já desde o princípio do século XX que estava a ser puxado para as partes de sociabilidade de classe média e alta. Ou seja, havia restaurantes, cervejarias, bares, salões de bailes frequentados pelas classe média e média-alta para os quais eram convidados fadistas a atuar (...). E o que acontece a partir do golpe militar é que vai haver uma evolução no sentido da profissionalização do fado. Sai uma Lei em 1927, que além de impor a censura dos textos, obriga uma regulamentação muito severa dos lugares onde podem fazer a performance. Aparecem as primeiras Casas de Fado, ou seja, restaurantes que tem como particularidade ter um elenco artístico que ao longo da noite vai cantando fados, alternado com serviços do restaurante (...). Portanto, essa profissionalização é muito importante porque obriga mudanças no fado. O fado deixa de ser uma cantiga informal, improvisada, partilhada, em que não há diferença entre o emissor e o recetor (...) quando começa a haver esta profissionalização a especialização do fadista-solista vai separar a função de quem canta e a função de quem ouve; e isso é uma transformação muito grande! Por outro lado, deixa de haver improvisação poética porque os textos tinham que ser aprovados pela comissão de censura previamente, e portanto, aumentam os textos pré compostos que tem que ser compostos a partir dos textos que foram autorizados com selo oficial da comissão de censura; e, portanto, aumenta também o número de poetas que escreve para fado. Como aquelas melodias que circulavam no meio do fado eram poucas (...) há também um estímulo à composição de novas melodias (...) o fado passa a ter autoria identificada de música e de texto, coisa que não acontecia, a não ser em raras exceções (Rui Vieira Nery, 2023).

Figura 348: Fado – Censura



Fonte: [1] Censura no texto das canções; [2] Obrigatoriedade das carteiras profissionais aos intérpretes Arquivo Próprio – Fotografia tirada no Museu do Fado, 2021

Na década que se seguiu, a recriação dos aspetos genuínos do fado foram revividos nos ambientes performativos destinados à canção.

6.3.2.5 O Cinema, a Televisão e o Fado

O fado chegou ao cinema com o filme *A Severa* (Leitão de Barros, 1931) e foi acompanhando a produção fílmica até a década de 70 com destaque para as obras *O Fado*, *História de uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947); e *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963).

Figura 349: Produções Cinematográficas



Fonte: Google, 2023

[1] *A Severa* (Leitão de Barros, 1931); [2] *O Fado, História de uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947); [3] *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963)

Com a chegada da Rádio Televisão Portuguesa (1957) e sua difusão, as temáticas fadistas passaram a ser transmitidas regularmente em direto de 1959 a 1974, contribuindo para a sua mediatização.

6.3.2.6 O Apogeu

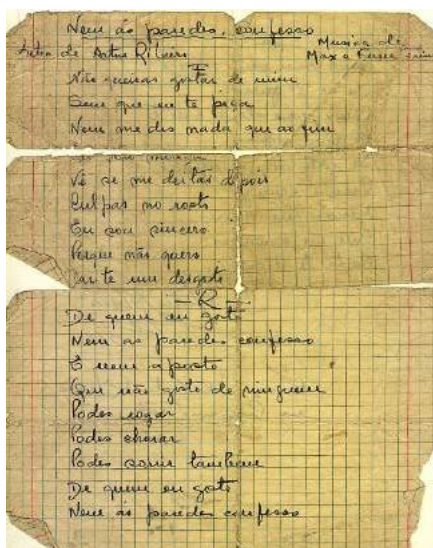
A divulgação do fado nos palcos do Teatro de Revista no último quartel do século XIX, como também a sua promoção através de uma imprensa especializada e sua mediatização promovida pelo Rádio, Cinema e Televisão nas primeiras décadas do século XX, fizeram com que o fado atingisse entre 1930 e 1960 seu apogeu.

O auge do fado foi a partir dos anos 20/30 até o final dos anos 60 porque é o período que corresponde à profissionalização, ao aumento das gravações, a hipótese de que os melhores cantores, os melhores guitarristas, os melhores poetas, os melhores compositores tenham um mercado disponível (Rui Vieira Nery, 2023)

Neste contexto, surgiu, em 1953, o concurso da *Grande Noite do Fado*, realizado anualmente até os dias atuais. Promovido pela Casa da Imprensa, o evento terá nascido em 1945, com o nome de "Grande Concurso de Fados", mas em 1953 passou intitular-se "Grande Noite do Fado", realizando-se na sala das Portas de Santo Antão. Os primeiros vencedores do concurso foram Esmeralda Amoedo (1952) e Maria Amorim (1953).

A estrutura melódica do fado valoriza não apenas a interpretação vocal do fadista, mas também o repertório cantado. Os principais temas deste género musical são o amor, a sorte, o destino individual e a narrativa do quotidiano citadino. Inicialmente transmitidas pela Tradição Oral, os poemas cantados passaram a ser registadas por escrito a partir da década de 20.

Figura 350: Nem às paredes confesso, Artur Ribeiro, 1953, p.1



Fonte: Museu do Fado, 2023

6.3.2.7 Amália Rodrigues e a internacionalização do Fado a partir dos anos 50

Amália da Piedade Rodrigues nasceu em Lisboa, no dia 23 de julho de 1920 (embora comemorasse seu aniversário no dia 01), quando seus pais, Albertino de Jesus Rodrigues e Lucinda da Piedade Rebordão, que eram do município de Fundão (província da Beira Baixa), foram para a capital visitar os avós maternos que moravam na Rua Martim Vaz, na freguesia da Pena. Após o seu nascimento, e depois de um curto período de tempo em Lisboa, seus pais regressaram para o Fundão, deixando a filha aos cuidados dos avós. Aos seis anos, seus avós mudaram-se para o bairro de Alcântara, onde Amália viveu por 19 anos, primeiro com os avós e depois com os pais.

A Amália é um caso excepcional. Desde logo porque ela nasceu em Lisboa, mas era filha de uma família de emigrantes que vinham da Beira Baixa, ou seja, do interior de Portugal junto a fronteira com a Espanha. E a cultura musical da casa da Amália era das cantigas da raia, da fronteira. Cantigas muito mais melismáticas, com uma maneira de cantar muito mais ornamentada que não era habitual no fado de Lisboa. Ela transpõe esta forma de cantar para o fado de Lisboa (Rui Vieira Nery, 2023)

De acordo com as informações coletadas na sua biografia (Museu do Fado, 2023), por causa dos precários recursos financeiros de sua família, Amália abandonou os estudos após completar a instrução primária, tendo sido obrigada a trabalhar muito cedo. Neste período foi aprendiz de costureira, bordadeira, operária em uma fábrica de chocolates e rebuçados. Mais tarde, com a sua irmã Celeste, passou a vender frutas pelas ruas do cais de Alcântara.

Seu apreço pela música e pelo canto foi notado desde cedo. Em 1935 “foi escolhida para cantar o "Fado Alcântara" como solista, nos festejos dos Santos Populares, acompanhando a Marcha Popular do seu bairro” (Museu do Fado, 2023, em linha) e, em 1938 fez audições para o “Concurso Primavera”¹²⁹. Apesar de não ter participado da competição, Amália conheceu o guitarrista Francisco da Cruz com quem casou em 1940. O breve enlace foi desfeito oficialmente em 1949, quando foi concretizado o seu divórcio. No Brasil, em 1961, Amália casou-se novamente com o engenheiro César Henrique de Seabra Rangel, com quem viveu até 1997, tornando-se viúva.

Sua estreia profissional ocorreu em 1939, quando, por influência de Santos Moreira, Amália prestou provas no “Retiro da Severa”.

Amália estreia em 1939 em uma Casa de Fados, no “Retiro da Severa”, que era a casa de fados mais famosa de Lisboa, e tem logo um sucesso estrondoso. Vai para o Teatro e nos anos 40 tem imenso sucesso no teatro. Começa a fazer cinema, com filmes musicais de grande êxito. Começa a carreira internacional, primeiro em Espanha e logo em 44/45 no Brasil, no Rio de Janeiro, onde vai com uma companhia portuguesa. Depois, a seguir, no México, nos Estados Unidos, em França (...) e começa uma carreira internacional gigantesca, que nunca tinha acontecido no fado. Portanto, a carreira da Amália separa-se daquilo que era rotina das Casas de Fado (Rui Vieira Nery, 2023)

¹²⁹ Concurso Primavera – concurso anual de fado para obtenção do título “Rainha do Fado”.

Figura 351: Retiro da Severa, 1939

Retiro da Severa
Tel. 25979

A's 21 horas

Amália Rodrigues | **Francisco dos Santos**
Natividade Pereira | **Augusto Pereira**

acompanhados por
Armandinho — Raul Nery — Abel Negrão

Entrada: 1\$00 — Consumo: 2\$50
Jantares a 12\$00

AMANHÃ:

Grandioso «réveillon» com óitmas ceias, baile e distribuição gratuita de artigos carnavalescos. Sorteio entre as senhoras da mascote de ouro «Severa 1940».

Alegria e bom fado

RESERVE A SUA MESA



Fonte: Restos de Coleção, 2015

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/12/retiro-da-severa.html>

No início dos anos 60 o fado passou por uma renovação poética e musical. Na voz de Amália Rodrigues e com o contributo decisivo do compositor Alain Oulman, o fado passou a traduzir em seus versos, textos de poetas com formação académica e obra literária publicada.

No início dos anos 60, Amália conhece um compositor de família francesa, que nasceu aqui em Portugal que se chamava Alain Oulman. E o Oulman começa a compor melodias de fado nas quais ela pode cantar poemas com formas completamente diferente. (Rui Vieira nery, 2023)

Em 1962 Amália lançou o seu primeiro LP com composições de Alain Oulman, muitas vezes referidas como as "óperas" de Amália.

E, portanto, isso significa que ela puxa o fado de uma tradição puramente popular urbana, para uma ponte com a poesia culta e pouco a pouco consegue os melhores poetas portugueses como autor de letras para ela. E essa inovação foi constante até o final da carreira dela (Rui Vieira Nery, 2023)

Amália tem um papel aqui completamente disruptivo, no melhor dos sentidos, porque granjeia não só os poetas populares, mas vai buscar Luis Vaz de Camões, vai buscar Pedro Homem de Melo (...) ela vai arriscar muito e num país cinzento e impaciente como era o Portugal do Estado Novo. Aquilo foi muito mal visto inicialmente (...) É muito importante dizer que Amália viveu muitos anos depois do Estado Novo e que foi muito maldita pelo povo português depois da Revolução, precisamente por ser conectada ao Estado Novo. Mas ela nunca tomou partido por um político ou por ninguém... Amália queria cantar e era uma mulher que tinha uma tristeza latente ...

ela obtinha a catarse desta tristeza cantando e isso é mágico; e é massacrante para ela... daí ela ter ficado tão magoada quando politicamente a envolveram de um lado ou de outro. Eu acho que o fado amadureceu com os anos, muito por causa da Amália... (Carlos Leitão, 2021)

Portanto, ela teve um papel muito importante não só em puxar o fado para uma nova fase de profissionalização que já não estava só localizado nas Casas de Fado, mas já entrava nos palcos das Salas de Concerto, como também na renovação poética e musical de repertório (Rui Vieira Nery, 2023)

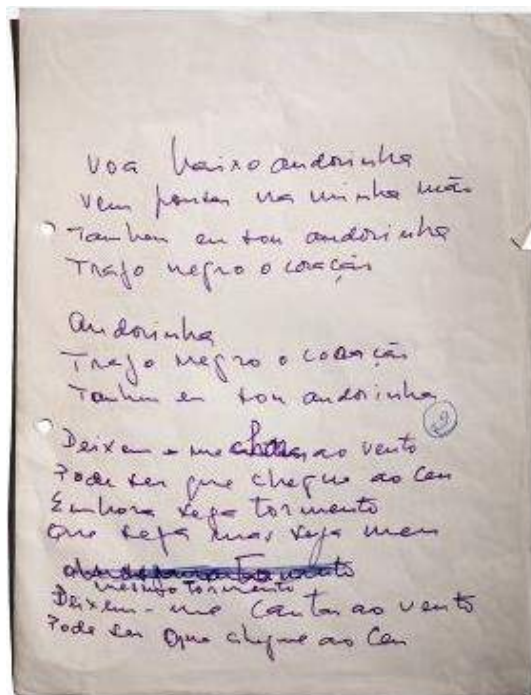
Figura 352: Amália e Alain Oulman (1962)



Fonte: Museu de Lisboa / EGEAC, 2021

Amália foi também autora de muitos poemas que interpretou e editou em disco. Sua obra poética foi editada no livro "Versos" (Cotovia, 1997).

Figura 353: "Andorinha"
Poema inédito de Amália



Fonte: Fundação Amália Rodrigues, 2023

Figura ímpar na história do fado, Amália faleceu em Lisboa, no dia 06 de outubro de 1999. Os seus restos mortais foram translados para o Panteão Nacional a 8 de Julho de 2001. Por sua vontade testamentária, foi instituída dois meses após a sua morte, a Fundação Amália Rodrigues.

Figura 354: Amália Rodrigues (s./d.) e A Voz de Portugal (1954)



Fonte: Museu do Fado, 2023

Figura 355: Amália Rodrigues – A Rainha do Fado



Fonte: Carvalho, 2020 - Fundação Calouste Gulbenkian

6.3.2.8 A Revolução dos Cravos e o Fado

A instauração do Estado democrático em Portugal, instituído com a *Revolução de 25 de abril de 1974* (Revolução dos Cravos), favoreceu o interesse do mercado português pelos géneros musicais criados no estrangeiro. A cultura de massa, própria de uma sociedade inserida na era da globalização, modificou a relação do mercado nacional com o fado. Sua presença nos programas de rádio e televisão foi significativamente diminuída e o concurso da Grande Noite do Fado foi interrompido por dois anos.

É preciso pensar que a ditadura desconfiava muito do fado no princípio e tentou criar uma teia de repressão e controlo para evitar as dimensões mais subversivas do fado quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista moral, quer do ponto de vista religioso. Mas a partir da Segunda Guerra Mundial o que vai acontecer é que com a derrota dos fascismos – do nazismo alemão, do fascismo italiano e com a vitória das democracias aliadas – o Salazar fica isolado e vai mudar um bocadinho o discurso ideológico e apresentar-se não como uma ditadura do modelo fascista com braço ao alto a desfilar pela rua, mas como uma espécie de regime de proteção paternal das tradições portuguesas. Portugal não deveria ser corrompido às influências internacionais e no fundo ele estava a proteger a maneira de estar; a maneira de ser tradicional portuguesa. E o fado aparece como uma maneira de simbolizar esta identidade que ele quer proteger. Ainda por cima, o fado fala do destino, da aceitação do destino, da resignação ao destino, e isso também dá jeito politicamente porque parece que o destino não tem causa, ou seja, “eu sou pobre não porque há um sistema injusto que gera pobreza, mas porque eu tive esse azar... e eu tenho que aceitar esse azar e pensar que talvez em um outro mundo eu possa ter a recompensa do sofrimento que eu tive neste”, É uma mensagem política conservadora que dá jeito. O que significa que a partir da Segunda Guerra Mundial e tendo já sido esquecida a tradição do fado de luta, do fado revolucionário, do fado anarquista que tinha havido no século XIX, o fado passa ser visto pela oposição democrática como uma arma de manipulação ideológica, de alienação das classes trabalhadoras por parte da ditadura. O que significa que quando a oposição democrática chega ao poder com a revolução de 1974 o fado é um inimigo. E embora não haja nenhuma lei contra o fado há uma atitude de exclusão do fado dos meios de comunicação... o fado é considerado um símbolo do regime que foi deposto (...) e portanto, foi um período de grande hostilidade ao fado (Rio Vieira Nery, 2023)

A partir de 1976 e 1977, o Fado recuperou seu espaço no mercado português. Nesta retomada, o álbum *Um Homem da Cidade* (1977) de Carlos do Carmo, ocupou um lugar de destaque por reverenciar uma certa “militância” aos movimentos populares, ao proletariado urbano e à luta de classes.

É preciso pensar no caso do Carlos do Carmo como um caso especial, porque ele não sendo ele próprio um militante comunista, ele estava próximo do partido comunista. Dos poetas que escreveram para ele, o principal foi o José Carlos Ary dos Santos que era militante, comunista, convicto e que tinha essa preocupação de fazer letras que tivessem essa dimensão de intervenção política (Rui Vieira Nery, 2023)

A letra da canção que dá título ao álbum (música de José Luís Tinoco e letra de Ary dos Santos) descreve o madrugar dos moradores de Lisboa a caminho do seu trabalho como verifica-se na passagem “*Eu sou o homem da cidade/ que manhã cedo acorda e canta/ e, por amar a liberdade/ com a cidade se levanta*”. Com o lirismo que caracteriza o fado, a canção descreve ainda os caminhos de Lisboa – “*Vou pela rua desta lua que no meu Tejo acendo cedo / vou por Lisboa/ maré nua que desagua no Rossio*” – e é finalizado com uma clara referência à *Revolução dos Cravos* (1974) – “*Nas minhas mãos a madrugada/ abriu a flor de Abril também/ a flor sem medo perfumada/com o aroma que o mar tem/ flor de Lisboa bem-amada/ que mal me quis, que me quer bem*”.

Figura 356: Álbum “Um homem na Cidade” (1977)



Fonte: Museu do Fado, 2023

Apesar da dimensão política enfatizada no álbum *Um Homem da Cidade*, Rui Vieira Nery (2023) observou que a militância não foi uma preocupação dos poetas e fadistas no período que caracterizou a retomada do fado.

Quase todas as letras de “Um Homem da Cidade” são letras que falam do povo trabalhador, da miséria, da opressão, do sonho de liberdade, do sonho de mudança, do sonho de justiça social, juntando isso á tradição lírica do fado. Mas isto é um fenómeno bastante localizado, no caso específico do Ary dos Santos e da ligação criativa que ele tem com o Carlos do Carmo. Não podemos dizer que o fado tenha voltado a ter uma dimensão de intervenção. Não há muitos mais casos de poetas ou de fadistas que nós vejamos com esta preocupação de militância política. Agora, naquele contexto isso foi importante porque foi um contexto ainda muito marcado pela experiência da Revolução e, portanto, o facto de haver um fado que aparecia claramente como uma canção progressista ajudou a legitimar o género. Mas para essa geração que aparece a seguir essa dimensão política já não é tão importante (Rui Vieira Nery, 2023)

6.3.2.9 O Novo Fado

A partir de 1980 o Fado retomou o seu lugar como Património Musical Português, consagrando-se no panorama internacional na década seguinte. Geralmente cantado por uma só pessoa – *fadista* e acompanhado por uma *viola* e uma *guitarra portuguesa*, o Fado foi a primeira expressão artística a ser declarada *Património Cultural Imaterial da Humanidade* em Portugal (UNESCO, 2011).

O chamado o Novo Fado, ou seja o fado que aparece sobretudo nos anos 90 começa como um movimento. Porque há um espaço na cultura popular urbana jovem que o fado vai preencher (Rui Vieira Nery, 2023)

Figura 357: Guitarra Portuguesa



Fonte: Arquivo Próprio –
Fotografia tirada no Museu do Fado, 2021

Na nova geração de fadistas, muitos são os intérpretes que conquistaram notoriedade. Dentre eles, Marisa dos Reis Nunes (1973) – nome artístico Mariza – assumiu protagonismo absoluto no circuito mundial da *World Music*.

Figura 358: Mariza BBC World Music Award's, 2003



Fonte: Museu do Fado, 2023

6.4 A Alma Fadista

“Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflete o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre e a canção dos povos alegres é triste. O fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe. O fado é o cansaço da alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e também o abandonou. No fado os Deuses regressam legítimos e longínquos. É esse o segredo sentido da figura de El-Rei D. Sebastião.”

Fernando Pessoa – 14-4-1929

Ouviu-se o fado; estudou-se sobre a sua construção melódica e harmónica; buscou-se compreender sua origem percorrendo sua história com afinco. Houve franco encantamento ao escutar os versos cantados – poemas que falam das injustiças sociais, do mistério da noite, da luta de classes, ou da luz da lua a iluminar as ruas de Lisboa. Mas, em sua essência identitária, era necessário ainda compreender o que é o *fado* e estudar a sua gestualidade e sua sonoridade performativa. Assim, em busca deste objetivo, percorreu-se algumas Casas de Fado em Lisboa e no Porto. Nestes espaços, assistiu-se às performances e coletou-se depoimentos sobre a percepção dos fadistas e músicos sobre esta inquietante manifestação cultural.

As Casas de Fado escolhidas para a visita foram: **Lisboa** – “*Clube do Fado*” em 16 de setembro de 2021; **Porto** – “*A Casa do Fado*” em 06 de maio de 2023 e **RC Restaurante** em 22 de junho de 2023; **Coimbra** – “*Fado ao Centro*” em 09 de junho de 2023 e **À Capella** – *Casa de Fado* em 10 de junho de 2023.

Na seção *Relato de Experiência e Análise Performativa* descrevem-se as impressões acerca da ambientação do espaço visitado, a receção do público presente, as sensações despertadas durante a performance, além das observações gestuais e sonoras registadas. Na seção seguinte, designada *Depoimentos*, apresentam-se as entrevistas realizadas com os fadistas e músicos, assim como uma análise de discurso das narrativas apresentadas.

6.4.1 Relato de Experiência e Análise Performativa

6.4.1.1 O Fado de Lisboa

O Fado de Lisboa, cosmopolita e boémio, é interpretado essencialmente nas Casas de Fado situadas na zona histórica de Lisboa, a exemplo de Alfama e do Bairro Alto.

Ritmicamente diverso, o fado de Lisboa pode ser mais alegre, cantado e tocado em ritmo mais acelerado – *fado corrido*; ou mais lento e melancólico, com maior espaço para o sentimentalismo – *fado menor*. As letras das canções, na maior parte das vezes, falam de amor, tristeza, solidão e saudade. Os versos são acompanhados pela guitarra portuguesa e pela viola tradicional (hispanica) ou ainda, por uma guitarra e uma viola; ou duas guitarras, uma viola e uma viola baixo (Nery, 2023).

A Guitarra Portuguesa de Lisboa, com caixa baixa arredondada, produz uma sonoridade “brilhante”. O braço do instrumento possui uma voluta que termina em forma de caracol.

Figura 359: Guitarra Portuguesa de Lisboa – Forma de caracol



Fonte: <https://enlosoidos.com/guitarra-portuguesa/>

Análise: Clube do Fado

Primeiras Impressões: Sentir o fado. Ao vivo e sem interrupções. Assim iniciou-se a primeira visita, realizada em Lisboa, no dia 16 de setembro de 2021. Na mesa, uma taça de vinho verde e algumas tapas. No semblante, a curiosidade e a admiração pelos músicos e fadistas, que há pouco haviam narrado com tanta paixão, os motivos que fizeram do fado, uma escolha de vida.

O Espaço Performativo: o *Clube do Fado*, tradicional Casa de Fado de Lisboa, está localizado no coração de Alfama, o mais antigo bairro da cidade. Com arquitetura tradicional e decoração de época, o espaço possui uma sala de espera independente, onde foram realizadas as entrevistas. A sala de jantar, com teto ogival, colunas e poço moiro, foi o espaço onde o fado pode ser ouvido e apreciado.

O Ambiente: no dia da visita a casa estava lotada. O espaço, com singela luz de velas nas mesas e iluminação em tons de amarelo, guardava uma atmosfera aconchegante e promissora. Curiosos turistas experimentavam a tradicional gastronomia portuguesa a

espera de ouvir o fado pela primeira vez; casais trocavam olhares apaixonados durante um jantar regado ao vinho tinto; famílias desfrutavam comemorações particulares. O burburinho incessante de vozes, talheres e tilintar de copos era típico de uma sala de jantar normal. Empregados de mesa experientes, atendiam a todos os pedidos com profissionalismo e simpatia, sugerindo pratos e petiscos aos indecisos.

A Primeira Intervenção Artística: em um dado momento, músicos e fadista ingressaram no salão, dando início à primeira intervenção artística da noite. O grupo inicial estava formado por quatro componentes: um contrabaixo acústico, uma guitarra portuguesa, uma guitarra (violão) e a fadista Carla Pires, que havia sido entrevistada anteriormente. Por causa dos constrangimentos da pandemia do Covid-19 em vigor na época, apenas a fadista se apresentou sem máscara. A primeira intervenção foi pontuada por três canções, sendo as duas primeiras mais lentas e a última mais animada.

A Primeira Performance: as primeiras notas inundaram o ambiente em um rompante melódico. Em um diálogo silencioso de olhares, os músicos conjugaram seus instrumentos em sintonia. Enquanto isso, a fadista, de olhos fechados, marcava o ritmo dos acordes iniciais com o balançar do corpo. Quando sua voz finalmente ganhou vida, seu corpo levemente curvou-se enquanto os braços davam o tom de sua devoção. Mantendo os olhos fechados e o balançar do corpo, a fadista dava voz aos versos inclinando sua cabeça para o alto e movimentando os braços em gestos contidos. Durante as pausas, quando somente os instrumentos ditavam o teor performativo, a fadista explorava as notas com movimentos de cabeça e expressões de contentamento. A gestualidade impressa durante toda a sua performance suportava um desejo contido de acalento da alma, angústia, paixão e súplica. Absorvidos pela canção, os músicos ocupavam-se com o dedilhado das cordas, como se de seus dedos, pudessem extrair a emoção contida nos versos da fadista.

Figura 360: Clube do Fado – Interpretação Carla Pires



Fonte: Arquivo Próprio

Na segunda canção interpretada, a postura corporal dos músicos e fadista foi semelhante à primeira. Na terceira, entretanto, como era uma canção mais animada, foi possível notar uma mudança corporal sutil. Em lugar do balançar contínuo, surgiu um saltitar contido e uma vibração mais alegre marcada pela leve flexão dos joelhos, de acordo com os versos cantados.

Figura 361: A Fadista Carla Pires



Fonte: Arquivo Próprio

A Segunda Intervenção Artística: a segunda intervenção ocorreu após um breve intervalo. O grupo que retornou à sala de jantar foi composto pelo contrabaixo, pela guitarra portuguesa e pelo fadista Carlos Leitão, que também foi entrevistado anteriormente, acompanhado de sua guitarra. Nesta nova exibição foram apresentadas quatro peças.

A Segunda Performance: com a perna dobrada, o pé apoiado na banquetta, e a guitarra em punho, Carlos Leitão cantou um *fado canção*, cujos versos descreviam a Lisboa antiga, as vielas de Alfama, e a história de uma fadista que cantava seu fado de amargura. De olhos fechados, a voz grave do fadista expandiu-se em uma performance apaixonada. Seus movimentos corporais limitavam-se aos ombros e ao pescoço, principalmente por causa da guitarra.

A segunda e a terceira performance seguiu os mesmos padrões da primeira. A principal diferença notada referiu-se à expressão facial do fadista que, por vezes, abria os olhos de modo a presentear o público com os versos cantados.

A quarta performance, mais alegre, foi determinada por uma cadência ritmada, pontuada pelo fadista em seus movimentos corporais. Em sua gestualidade estavam presentes a

marcação rítmica do pé na cadeira de apoio, um saltitar contido, um leve balançar do corpo e da cabeça. O balanceio da cabeça também foi observado nos gestos corporais do instrumentista que tocava a guitarra portuguesa.

Figura 362: Clube do Fado – Interpretação Carlos Leitão



Fonte: Arquivo Próprio

A Terceira Intervenção Artística: após outro intervalo deu-se início à terceira intervenção. A formação do grupo foi semelhante à primeira, com substituição da fadista que nesta terceira exibição contou com Silvana Peres. Nesta última manifestação artística foram apresentados quatro fados.

A Terceira Performance: com olhar brejeiro e desafiante, a fadista Silvana Peres iniciou sua apresentação com uma performance contida, sintetizada pelos movimentos dos braços, da cabeça e pelo balanceio do corpo. Entretanto, na canção seguinte, Silvana desloca-se pelo espaço performativo em busca de maior interação com o público, revelando uma personalidade mais comunicativa.

A terceira canção apresentada falou sobre as noites de Santo António. Mais alegre e movimentada, a canção estimulou uma exibição mais extrovertida. A fadista exibiu grande desenvoltura corporal, revelando pequenos passos improvisados, saltitos e maior deslocamento entre os músicos.

Na quarta canção apresentada, foi possível perceber, para além da desenvoltura corporal já mencionada, uma grande reciprocidade da fadista com os parceiros. Nos momentos de

solo instrumental, Silvana virava-se para o instrumentista sorrindo, e interagia com ele no ritmo da melodia, imprimindo à performance alegria, suavidade e sensualidade.

Figura 363: Clube do Fado – Interpretação Silvana Peres



Fonte: Arquivo Próprio

A Audiência: absorvidos pela interpretação, o público silenciou os regulares burburinhos. Em seu lugar, surgiram suspiros de admiração, comentários animados ao pé do ouvido, e acompanhamento vocal que, embora na surdina, revelava uma audiência frequente. As mãos, anteriormente ocupadas com os talheres, encontrou no telemóvel um modo de eternizar o momento. Empregados de mesa treinados davam continuidade ao trabalho sem atrapalhar a performance. Os aplausos ao final de cada atuação revelou o agradecimento de quem havia finalmente aprendido a *sentir o fado*.

6.4.1.2 O Fado do Porto

Há uma corrente de pensamento que defende que o Fado, como manifestação popular, pode ter derivado das expressões musicais praticadas nas feiras, festas, debulhadas ou romarias (Duvall, 2022)¹³⁰. Além disso, é de se notar, que o número significativo de violeiros presentes no norte de Portugal ao longo da história contribuiu para o

¹³⁰ Duvall, A. (2022) *O Fado no Porto e na Região Norte de Portugal* Disponível em <https://www.casadamariquinhas.pt/pt/o-fado-no-porto-e-na-regiao-norte-de-portugal/> (Consultado em maio de 2023)

desenvolvimento da guitarra portuguesa como a conhecemos hoje, assim como a viola que acompanha o Fado. O modelo mais antigo de guitarra portuguesa é, inclusive, a chamada *guitarra do Porto*. Menor em tamanho, esta guitarra possui uma voluta que termina em forma de dragão ou flor.

Figura 364: Guitarra Portuguesa do Porto – Forma de flor



Fonte: <https://enlosoidos.com/guitarra-portuguesa/>

Independentemente dos mitos de origem, o fado é atualmente apresentado no Porto em diversas *Casas de Fado*, dentre elas: tabernas, restaurantes e casas culturais. A maioria destes estabelecimentos situam-se entre a baixa do Porto e a Ribeira.

Análise: A Casa do Fado

Primeiras Impressões: Fado e vinho do Porto. Assim foi a visita realizada em “A Casa do Fado” (Porto), no dia 06 de maio de 2023. O ar intimista de uma casa de cultura com jeito de cave foi palco de uma noite de performances de fado, interação com o público e um convite para ingressar em “Uma Casa Portuguesa com certeza”.

O Espaço Performativo: o espaço onde a performance aconteceu está localizado em um edifício do século XIX, na parte histórica da cidade e do Vinho do Porto. Ao entrar na sala de espetáculos, que fica no pavimento inferior do edifício (cave), somos imediatamente atraídos pelas paredes em pedra, e pelas mesas e cadeiras em formato de barris de vinho. No andar de cima, local de entrada dos espectadores e venda de ingressos, funciona uma pequena loja de souvenir. A entrevista com a fadista aconteceu neste espaço, enquanto as entrevistas com os músicos ocorreu na sala de espetáculos.

O Ambiente: o ambiente onde as performances ocorreram sugeriu intimidade, não apenas pela proximidade com os músicos e fadista, mas também pela decoração utilizada. Ornamentado com luz de velas e taças de vinho do Porto (servido na presença do público),

a atmosfera do ambiente inspirou aconchego e musicalidade. A proximidade com os músicos e fadista estimulou a interação e a descontração. No dia da visita e registo das performances, a casa estava lotada, sendo a maior parte do público composta por turistas estrangeiros – espanhóis, franceses, italianos, ingleses, coreanos, brasileiros e americanos.

As Intervenções Artísticas: a apresentação realizada na *Casa de Fado do Porto* foi composta por duas partes. Na primeira, foram exibidas sete músicas, sendo a performance introdutória e a música final somente instrumental, e as demais cantadas. No intervalo, Ricardo, sócio proprietário da Casa do Fado no Porto, fez uma breve narrativa sobre o Fado diferenciando o Fado de Lisboa do Fado de Coimbra. Na segunda parte, foram apresentadas cinco canções.

PARTE 1:

A performance introdutória mostrou o virtuosismo dos músicos. Os dedilhados e a interpretação de ambos aqueceu a noite e preparou o público para a entrada da fadista.

Figura 365: Performance Introdutória - Instrumental



Fonte: Arquivo Próprio

A fadista entrou no ambiente performativo caminhando pelo meio do público. O primeiro fado da noite, mais dramático, exigiu de sua intérprete uma performance mais imersiva, com movimentos contidos, centrados nos ombros, cabeça e braços. Os olhos se mantiveram fechados em quase toda a canção.

A segunda canção iniciou de modo semelhante à anterior. Lenta e passional, a interpretação deu origem a uma gestualidade reprimida e movimentos sufocados. Entretanto, após um período de atuação poética mais retraída, a canção ganhou fôlego,

revelando um ritmo mais acelerado. Neste momento, pontuado pelo solo das guitarras, a fadista passou a exhibir, em interação com os músicos, maior desenvoltura corporal.

Figura 366: Primeiras interpretações – Fados Dramáticos



Fonte: Arquivo Próprio

Antes de dar início à terceira canção, a fadista cumprimentou o público e apresentou o fado que viria a seguir. Explicando se tratar de uma canção tradicional, a fadista anunciou “Trago Fado nos Sentidos”, de Amália Rodrigues. Sua interpretação foi caracterizada pelo movimento dos braços e pelo balançar do corpo. Os olhos se mantiveram fechados durante praticamente toda a exibição.

Figura 367: Trago Fado nos Sentidos (Amália Rodrigues)



Fonte: Arquivo Próprio

As duas últimas canções desta primeira parte foram pontuadas pela interação com o público. Para o fado chamado “Maria”, o quarto apresentado na noite, a fadista pediu que o público entoasse o refrão “Ai Maria”. No quinto fado, “Cheira a Lisboa”, foi solicitado aos espectadores a repetição da expressão “Cheira a Lisboa”. No final da canção, a fadista estimulou a vocalização das sílabas “lá, lá, lá” na melodia da música e o acompanhamento de palmas no ritmo da canção.

Sendo ambas mais alegres e vibrantes, a performance tornou-se rica em movimentos corporais. Foram observados movimento das ancas, balancé, inclinação dos ombros, movimento dos braços e da cabeça, flexão dos joelhos e deslocamento pelo espaço. Também foram notados maior interação da fadista com os instrumentistas e expressão facial acompanhando a narrativa poética,

Figura 368: Maior interação com o Público

“Maria”



“Cheira a Lisboa”



Fonte: Arquivo Próprio

A última música apresentada nesta primeira parte da exibição, a semelhança da primeira, foi somente instrumental. Nesta performance, os instrumentistas mostraram sua virtuosidade e desempenho.

PARTE 2:

A segunda parte do espetáculo teve início com a canção “Não Te Menti” (Moita Girão e Miguel Ramos). Com uma interpretação sóbria e olhos fechados, a gestualidade da fadista esteve concentrada no movimento dos braços, mãos, ombros e cabeça.

Figura 369: Fado “Não te Menti”



Fonte: Arquivo Próprio

A segunda canção apresentada, “Cinta Vermelha” (Linhares Barbosa / Raúl Portela), tinha uma conotação mais provocativa. Os gestos da fadista nesta interpretação acompanhavam a narrativa, com movimento de ombros, cabeça, flexão dos joelhos e pequenos saltitos.

No terceiro fado, “Tudo isto é Fado” (Amália Rodrigues), a fadista sugeriu, mais uma vez, a interação do público. A artista solicitou que todos fechassem os olhos e ouvissem a música com atenção. Dando início à interpretação, vocalizou a sílaba “lá” ao som da melodia, sendo imediatamente seguida pelos espectadores. O gestual durante a canção foi suave e caminhar delicado pelo espaço performativo.

Figura 370: Participação ativo do público



Fonte: Arquivo Próprio

A quarta canção, mais movimentada, gerou ampla movimentação corporal. Foi possível notar o gesticular dos braços, a flexão dos joelhos, a inclinação dos ombros, o deslocamento pelo espaço da performance, o balanceio e a marcação rítmica determinada pela troca de peso entre as pernas.

A noite foi finalizada com o fado “Uma Casa Portuguesa” (Amália Rodrigues). A performance dinâmica, alegre e vibrante, foi pontuada pela participação do público com palmas no ritmo da canção, movimento da cabeça, deslocamentos pelo espaço da performance, balanceio corporal, marcação rítmica dos pés (e troca de peso entre as pernas), inclinação dos ombros e gesticular dos braços.

Figura 371: Performance Final – “Uma Casa Portuguesa” (Amália Rodrigues)



Fonte: Arquivo Próprio

A Audiência: o público, sem dúvida, teve papel fundamental na performance de fado apresentada. Empático e cortês, manteve-se à disposição da fadista em todas as suas solicitações – cantaram, acompanharam a melodia com o balançar do corpo, marcaram o ritmo da canção com palmas, reagiram de forma positiva às canções mais vibrantes e imergiram no sentimentalismo presente nas melodias introspectivas. Entre um gole ou outro de vinho do Porto, registavam o instante com os telemóveis de modo a eterniza-los. Os aplausos ao final de cada canção, assim como a atenção durante a explanação do músico sobre o fado, provou estarmos diante de uma plateia sensível, curiosa, divertida e inclinada a aprender sobre a canção lusitana em “Uma Casa Portuguesa”... com certeza!

Figura 372: Agradecimento ao Público



Fonte: Arquivo Próprio

Análise: RC Restaurante

Primeiras Impressões: a chegada no RC Restaurante foi impactada pela suntuosidade de sua arquitetura e decoração. Ornamentado com quadros, plantas, cadeiras brancas estofadas em vermelho, grandes espelhos, teto adornado em dourado com ricas luminárias e castiçais na cor de ouro velho, o espaço aguardava a chegada dos clientes com mesas impecavelmente arrumadas para o jantar. A anfitriã Daniela Machado, proprietária do restaurante, recebeu-nos com simpatia e alegria, deixando-nos a vontade para escolher o ambiente onde seriam coletadas as entrevistas. Enquanto isso, distribuía a placa de “reservado” nas mesas do salão, indicando uma noite promissora e animada.

Após explorar o espaço que possui dois andares – o andar de cima é reservado para grupos – acomodamo-nos em uma das mesas do salão principal. Neste local foram entrevistados Daniela Machado que, além de proprietária é fadista; os músicos Jorge Serra (guitarra tradicional) e Márcio Silva (guitarra portuguesa); e Normando Machado, marido de Daniela e fadista. Após as entrevistas, acomodamo-nos em uma mesa próxima ao espaço reservado para as performances. A noite foi regada à vinho verde, um delicioso jantar ofertado pela anfitriã e performances de fado.

O Espaço Performativo: fundado em 1894 pelo chefe de origem espanhola Manuel Recarey Antelo, o RC Restaurante – antigo *Restaurante Commercial* – situa-se no coração da cidade do Porto, próximo à Ribeira. O edifício foi classificado como Património Mundial da Humanidade pela UNESCO e é um dos mais famosos e preservados da Arte Noveau em Portugal.

Figura 373: RC Restaurante – arquitetura preservada do ano de sua fundação (1894)



Fonte: Arquivo Próprio

O Ambiente: aconchegante e requintado, o ambiente transportou-nos para uma dimensão distinta, regada aos sabores da terra. A especialidade na culinária portuguesa tradicional, que distingue o RC Restaurante, permitiu um mergulho nos sabores lusitanos. Ele esteve presente nos mariscos servidos, na composição dos pratos, nos petiscos regados ao azeite de oliva, nas azeitonas temperadas e, principalmente, na atmosfera do entorno. Inebriados pelo aroma, os clientes degustaram a gastronomia típica em meio a conversas animadas, brindes festivos, curiosidade turística e desejo pela vivência cultural. A experiência imersiva foi interrompida pela sonoridade e gestualidade presente nos fados cantados. Na primeira parte do espetáculo, transportamo-nos para o fado urbano de Lisboa, com canções que descreviam a boemia lisboeta e a cidade. Na segunda parte, em meio a sobremesa, fomos conduzidos para Coimbra, com suas serenatas, baladas e canções tradicionais. No final da noite, já sem a tradicional capa negra do fadista coimbrão, Normando brindou os presentes com a surpreendente entrada do acordeão para a canção “Oiça lá Ó Senhor Vinho” (Alberto Janes, 1971). Depois de um “Parabéns pra você” para o cliente aniversariante, a noite foi finalizada com homenagens ao público em trechos musicais da Espanha e da Itália.

As Intervenções Artísticas: as intervenções artísticas ocorreram em dois momentos.

No primeiro, dedicado ao *fado de Lisboa*, foram apresentadas sete músicas. O espaço performativo foi dividido pelos guitarristas Jorge Serra e Alberto Costa (guitarra tradicional), além de Márcio Silva na guitarra portuguesa; pela fadista Daniela Machado que cantou as duas primeiras canções em solo e a terceira em dueto com o fadista Daniel de Xavier; pelo fadista Daniel que cantou também as duas canções seguintes; e pela Cristiana Machado, filha da Daniela, que interpretou as duas músicas finais desta primeira parte.

O segundo momento foi protagonizado pelos fadistas Normando Machado (marido da Daniela) e Daniel de Xavier. Voltado para o *fado de Coimbra*, a segunda parte foi composta por cinco músicas, sendo a primeira instrumental e a última interpretada com a adição do acordeão.

PARTE 1:

Daniela Machado introduziu o espetáculo falando ao público em português, inglês, francês e espanhol. A seguir, os músicos entraram e posicionaram-se nas cadeiras

disponibilizadas na frente do bar. Enquanto isso, a fadista vestiu um xale preto com bordados em dourado e azul, completando seu visual em negro.

A noite de fado teve início com a canção “Meu amor Marinheiro” (António Campos e Joaquim Pimentel). Gesticulando com os braços e caminhando de um lado para o outro, Daniela interpretou com desenvoltura o poema em forma de canção.

Figura 374: Daniela Machado interpreta “Meu amor Marinheiro”.



Fonte: Arquivo Próprio

Na canção seguinte, “Ai esta pena de mim” (Amália Rodrigues), a fadista movimentou-se pelo salão e demonstrou uma gesticulação mais ampla dos braços. Além disso marcou o ritmo da canção balançando o corpo com breve pulsar (em saltitos sem tirar o pé do chão).

Figura 375: Daniela Machado interpreta “Ai esta pena de mim”.



Fonte: Arquivo Próprio

Apresentada em dueto, a terceira canção, “Loucura (Sou do Fado)” (Carlos do Carmo) foi interpretada por Daniel de Xavier e Daniela Machado. Daniel, com um desempenho mais contido, manteve os olhos fechados na maior parte do tempo em que cantava, abrindo-os nas estrofes cantadas por Daniela. O fadista movimentou os braços e andou pelo espaço da performance, posicionando-se a frente dos músicos. Daniela localizou-se na lateral direita do salão, perto do espelho, mantendo-se nesta posição durante a música. Os movimentos da fadista foram limitados pelo gesticular dos braços.

Figura 376: Daniel de Xavier em “Loucura (Sou do Fado)” – Carlos do Carmo



Fonte: Arquivo Próprio

A canção “Acordem as guitarras” (Lucília do Carmo) foi a quarta canção interpretada na noite. Daniel de Xavier, em uma performance contida, apresentou a canção movendo os braços e caminhando lentamente pelo espaço reservado para o espetáculo (a frente das guitarras). O braço direito do fadista, por vezes, imprimia um vigoroso “tremor”, dando ênfase aos versos cantados.

Figura 377: Daniel de Xavier – atuação com ênfase no movimento dos braços



Fonte: Arquivo Próprio

A quinta canção – “Sei de Um Rio” (Camané), também interpretada por Daniel de Xavier, ratificou a atuação introspectiva do fadista, pontuada por caminhar lento e movimento dos braços.

As duas canções finais foram protagonizadas pela fadista Cristiana Machado. Vestindo preto e exibindo um xale em negro com bordados em verde, a fadista cantou “Porquê” (Carminho), com uma atuação contida. Seus movimentos limitavam-se pelo gesticular da mão direita, enquanto a mão esquerda segurava o xale. Singelos movimentos dos ombros marcavam o ritmo da canção.

A última canção – “A Rita Yé Yé”, mais alegre, inspirou movimentos vigorosos, com o balançar do corpo durante a introdução, movimento amplo dos braços, flexão dos joelhos e dos ombros. Nos trechos instrumentais, a fadista estimulou a interação do público com palmas. Com jeito “brejeiro”, Cristiana caminhou no espaço performativo (a frente das guitarras).

Figura 378: Cristiana Machado – “Porquê” (Carminho) e “A Rita Yé Yé” (Alberto Janes).



Fonte: Arquivo Próprio

PARTE 2:

A segunda parte do espetáculo foi destinada ao fado de Coimbra. Foi apresentada por Daniela como na parte anterior.

A primeira música apresentada nesta segunda parte foi instrumental (guitarrada no termo fadista). Os guitarristas entusiasmaram o público com o virtuosismo demonstrado. Márcio Silva, na guitarra portuguesa, expressou uma movimentação centrada no balanceio do corpo (na diagonal), movimento de cabeça e sutil levantar do ombro esquerdo. Jorge Serra, na guitarra tradicional, fez pequenos movimentos de cabeça no ritmo da música e

Alberto Costa, também na guitarra tradicional, revelou um leve balançar do troco e cabeça.

Figura 379: Instrumental



Fonte: Arquivo Próprio

Normando Machado, trajando a capa preta que identifica o fadista de Coimbra, entrou no salão para cantar “Ondas do Mar”, a segunda música da sessão. Caminhando pelas mesas, Normando direcionou os versos para os clientes, como se conversasse com cada um deles. O fadista gesticulou com os braços e movimentos de tronco, que inclinava-se para frente com leve flexão dos joelhos.

Figura 380: Normando interpreta “Ondas do Mar”



Fonte: Arquivo Próprio

A terceira canção foi interpretada em dueto com Daniel de Xavier, que retornou ao espaço performativo vestindo capa preta. Refere-se a uma serenata intitulada “A meia-noite ao Luar”. Nesta atuação os fadistas estimularam a interação do público com palmas e o vocalize “lala-la”. Caminhando entre o público, Normando gesticulou com os braços, enquanto Daniel, centrado no lado esquerdo do salão, manteve a postura mais estática,

com algumas inclinações corporais e sutis gesticular dos braços – enfatizado durante a interação com o público.

Figura 381: Interação com o público



Fonte: Arquivo Próprio

A canção seguinte, também interpretada em dueto, foi pontuada pela interação com o público, que marcava o ritmo da canção com palmas no final de cada estrofe. O movimento corporal dos fadistas demonstrou maior amplitude, com o gesticular dos braços, balançar do corpo, flexão dos joelhos e palmas.

Figura 382: Interação com Palmas



Fonte: Arquivo Próprio

A última canção, intitulada “Oiça lá Ó Senhor Vinho” (Alberto Janes, 1971), foi cantada por Daniel de Xavier, neste caso, sem a capa que caracteriza o fado de Coimbra. Normando, também sem a capa, atuou tocando acordeão. A canção, mais marcada e alegre”, inspirou uma movimentação mais livre e a participação do público com palmas.

Figura 383: “Oiça lá Ó Senhor Vinho” (Alberto Janes, 1971)



Fonte: Arquivo Próprio

O final do espetáculo foi assinalado pela interação com o público. Os músicos, incluindo Normando com o acordeão, tocaram o “Parabéns pra você” para o cliente aniversariante. Depois, Normando brincou com o público tocando e cantando trechos de canções tradicionais da Espanha e da Itália.

Figura 384: Canções Tradicionais da Espanha e da Itália divertiu o público



Fonte: Arquivo Próprio

A Audiência: o público manteve-se sempre atento ao espetáculo, interagindo com os músicos quando era sugerido ou manifestando contentamento ao final de cada atuação. Apesar de ser um restaurante, não se ouvia barulho de talheres ou burburinho durante a interpretação dos músicos. Interessados e participativos, o público aplaudiu, cantou, marcou o tempo musical e registrou o momento em seus telemóveis.

Figura 385: Público canta músicas tradicionais de seus países



Fonte: Arquivo Próprio

6.4.1.3 O Fado do Coimbra

O Fado de Coimbra é, na sua natureza, um *fado de serenata*, no qual distingue-se temas que versam sobre os amores estudantis, o amor pela cidade e assuntos relacionados com a condição humana. Com raiz popular, mas também erudita, este fado é tocado e cantado pelos estudantes da Universidade de Coimbra. Fábio Borges, fadista na Casa de Fado À *Capella* – espaço erguido em uma antiga capela do século XIV (ano de 1361): Capela de Nossa Senhora da Victória – falou, em entrevista concedida no dia 10 de junho de 2023, sobre as transformações pela qual o fado de Lisboa passou ao chegar em Coimbra.

O fado como música conta a história que nasceu em Lisboa. E o fado é um tipo de composição, nomeadamente o fado mais puro, é o fado tradicional. E esse tipo de composição veio para Coimbra. Diz-se pelos estudantes Lisboetas que trouxeram esse fado então para Coimbra. Só que aqui já havia uma grande tradição musical tanto pela Beira Baixa como pela Beira Alta, como pela própria baixa de Coimbra aonde muito se cantava nas fogueiras de São João e outros eventos da cidade. E quando o fado vem para Coimbra ele não é só o fado tradicional como em Lisboa. Ele transforma-se em algo diferente. Provavelmente pelo choque então entre a cultura popular já da altura com este fado tradicional e depois aquilo que os estudantes quiseram fazer dele; porque em Lisboa o fado tem uma tradição muito urbana, muito quotidiana. E aqui tem uma tradição mais académica onde os estudantes usavam destes tipos de composição para poderem cantar o amor, para viverem a sua boemia e fazer parte então do romantismo português no final do século XIX (Fábio Borges, 2023).

A temática académica perpetuada pelo fado de Coimbra também foi enfatizada pelo fadista João Farinha do “*Fado ao Centro*”. Em entrevista concedida em 09 de junho de 2023, o fadista pontuou as diferenças notadas entre os temas comuns no fado de Lisboa e de Coimbra.

Em Coimbra fala-se muito da cidade, da vivência académica, dos estudantes, mas há também temas populares. Em Lisboa fala-se muito dos amores perdidos que foram para o mar. São temáticas diferentes e dois géneros diferentes (João Farinha, 2023).

Protagonizado por homens que apresentam-se vestindo o traje académico (roupa e capa preta), o fado de Coimbra distingue-se pela sonoridade, pelo ritmo e pelo modo como é cantado.

O instrumento musical que acompanha a canção (em conjunto com a *guitarra clássica*) é a *guitarra de Coimbra*. Diferente da *guitarra de Lisboa*, este instrumento possui uma forma mais alongada (tipo pera) e é afinado um tom mais baixo do que a afinação normal, emitindo um som mais grave, melodioso e suave. Sua voluta é em forma de lágrima. João Farinha (2023) falou durante a entrevista sobre a sonoridade do fado de Coimbra, pontuando a importância do instrumento e as principais diferenças rítmicas observadas:

Em Coimbra utiliza-se fundamentalmente a guitarra de Coimbra, afinada a um tom mais baixo do que a afinação normal. Dizem que tem a ver com a adaptação à voz masculina, porque fundamentalmente em Coimbra só cantam os homens, são os antigos estudantes. Isto é uma tradição romântica que nasceu no século XIX quando os estudantes iam para a rua cantar para as donzelas. (...) Hoje em dia já há algumas mulheres que cantam, ainda há poucas, mas é fundamentalmente uma tradição masculina. Por isso, na altura, entendeu-se que o som ficava um bocadinho mais dolente, mais grave, que era melhor para a voz masculina, e então começou-se a afinar os instrumentos um tom baixo quer a guitarra portuguesa, quer a guitarra clássica que é o instrumento de acompanhamento (...) O ritmo em Coimbra é o quaternário, é diferente; em Lisboa usa-se mais o ritmo binário que dá-lhe outro tipo de dinâmica. Em Coimbra tem mais a ver com uma componente mais lírica, mais clássica; em Lisboa um bocadinho mais popular (João Farinha, 2023).

A sonoridade da *guitarra de Coimbra* foi desenvolvida por Artur Paredes, no início do século XX. Paredes tornou a guitarra portuguesa em Coimbra “uma guitarra mais robusta, com som mais forte e afinado um tom abaixo ao tom convencional das guitarras” (Fábio Borges, 2023).

Figura 386: Guitarra Portuguesa de Coimbra – Forma de lágrima



Fonte: <https://enlosoidos.com/guitarra-portuguesa/>

Quanto as diferenças entre o fado de Coimbra e de Lisboa, Fábio Borges (2023) destacou o ritmo, o cenário no qual cada um dos fados foram concebidos e a influência erudita.

Eu acho que a primeira grande diferença vem da questão do ritmo. A meu ver, é a grande diferença, porque o que os une é sempre a poesia. Eu costumo dizer que na Península, se os espanhóis evoluíram muito a parte rítmica, nós evoluímos muito a parte poética. O fado de Coimbra tem um andamento diferente do fado de Lisboa. Enquanto o fado de Lisboa é um fado muito ritmado, a tempo; o nosso é em contratempo, é muito em *anacruse*, e tem muitas paragens. Muitas vezes por questões interpretativas, para simbolizar algumas coisas, ou alguns movimentos melódicos para realmente trazer uma quase imagem sonora daquilo que se está a cantar, eu acho que essa é então a primeira grande diferença. Depois foi também a forma de desenvolvimento. Enquanto no fado de Lisboa ele é desenvolvido nos bairros de Lisboa, nos portos de Lisboa, em Coimbra é desenvolvido na Universidade, pelos estudantes. E neste “juntar” da música popular que já existia, com o estilo do fado e um pouco de música clássica. Portanto essas são as duas grandes diferenças (...)

Também uma das maiores diferenças é que o fado de Coimbra não é muito dado a improviso. Na minha opinião, a falta de abertura ao improviso tem a ver com as melodias serem bastante difíceis. Como elas tem uma influência erudita, acabam por ter n mínimo uma oitava, uma oitava e meia de extensão, o que torna o jogo do improviso muito mais difícil em relação ao fado tradicional de Lisboa (Fábio Borges, 2023).

A síntese cultural percebida no fado de Coimbra foi beneficiada pela centralização da cidade a nível comercial, cultural e académico. Fundada no reinado de D. Dinis I em 1290 e fixada definitivamente na cidade de Coimbra em 1537, a *Universidade de Coimbra* favoreceu a emancipação desta manifestação artística e cultural. Em entrevista concedida no dia 08 de junho de 2023, a historiadora especializada em artes, Luísa Trindade, falou sobre a origem da Universidade.

Nós hoje falamos na Universidade de Coimbra, mas de facto ela tem o seu início como Universidade do Reino de Portugal. No fundo, nem sequer se chamava universidade, era *Estudos Gerais* como se dizia na Idade Média. Ela é fundada em 1290 no reinado de D. Dinis (...) em Lisboa. No decorrer do século XIV, portanto ao longo de 1300 e todo o século praticamente, ela circula entre Lisboa e Coimbra. Por quatro vezes ela é trazida para Coimbra ou retorna a Lisboa. No geral porque Lisboa era uma cidade muito maior, era uma cidade grande como o Porto, e os monarcas do século XIV consideraram que não era situação ideal para estudo. Ou seja, não era uma cidade calma, dada ao recolhimento que um estudante deveria ter (...) Coimbra efetivamente recebe a Universidade em 1537 (Luísa Trindade, 2023).

Figura 387: Universidade de Coimbra



Fonte: Arquivo Próprio

Em 2013, a Universidade de Coimbra, Alta e Sofia passou a integrar a lista de locais reconhecidos como Património Mundial da Humanidade pela UNESCO. A relação entre cidade e universidade foi um dos critérios determinantes para a sua classificação. Segundo

Luísa Trindade (2023) esta relação permitiu que Coimbra se tornasse uma cidade intercultural, sobretudo no domínio estudantil.

Nós costumamos dizer *univer-cidade* porque há esse entrosamento muito estreito. E tudo tem de alguma forma moldado a cidade desde há séculos atrás. Só para vos dar um exemplo, Coimbra tinha cerca de 5.000 habitantes quando a Universidade vem para cá e imediatamente nos anos seguintes ela aumenta exponencialmente cinco vezes o número de habitantes. Portanto, o crescimento foi muito grande e sobretudo esse crescimento diversificado, gente que vem de origens muito diferentes; gente que vinha de todo o Império na altura... Hoje em dia, Coimbra tem estudantes de cerca de oitenta países diferentes. E isso cria efetivamente um cosmopolitismo e uma interculturalidade interessante, sobretudo ao nível dos estudantes (Luísa Trindade, 2023)

Desta relação entre cidade e universidade nasceu o fado ou canção de Coimbra¹³¹. Podemos dizer que ele é fruto da interação entre a música tradicional presente nas festas populares da cidade e as manifestações culturais dos estudantes.

Segundo alguns autores, a canção de Coimbra e hoje em dia fala-se mais em *canção* do que *fado*, é muito provável que as origens esteja nos habitantes da cidade, sobretudo nos *salatinas*, que eram os habitantes da Alta e muito relacionado também com festas populares, como por exemplo as festas de São João ocorridas em junho e as famosas fogueiras. E depois, naturalmente há um aproveitamento por parte dos estudantes e toda uma construção de uma outra cultura musical que vai se afastando, naturalmente, daquilo que foram os inícios populares (Luísa Trindade, 2023).

Para Fábio Borges (2023), o fado de Coimbra sempre viveu da comunicação do estudante com a Alta e com a Baixa de Coimbra. A Universidade de Coimbra, segundo o fadista, permitiu que “as migrações culturais a par então da música que aqui já existia, tornaram possível toda esta diversidade e toda essa expansão do fado de Coimbra”.

João Farinha (2023) lembrou que a irreverência dos estudantes foi fundamental para a constituição do novo género musical. Para o fadista, o estudante em seu desejo de viver a boemia e o romance, alia as suas habilidades musicais às manifestações populares já existentes. Desta síntese cultural nasceu uma manifestação musical própria da cidade de Coimbra.

A Universidade de Coimbra foi a única universidade no mundo português durante mais de seiscentos anos. (...) Portanto, que naturalmente, a cidade recebeu juventude de todo o mundo, inclusive do Brasil, de África, da Ásia e de todo o lado. Isso deu á cidade uma característica única. Os estudantes com a sua irreverência, e também aí a

¹³¹ A partir dos anos 50 o *Fado de Coimbra* passou a ser chamado *Canção de Coimbra* como uma forma de revelar a diversidade que compõe a sua gênese. Segundo o fadista Fábio Borges (2023), “chega-se a uma parte desta música que percebe-se que não é bem um fado; que é uma coisa diferente do fado de Lisboa”. A denominação *Canção de Coimbra* surge assim, como uma forma de “aglomerar todas estas tradições e todas estas músicas a volta da vida académica em Coimbra”.

irreverência do estudante brasileiro que no século XIX já tinha o hábito de fazer serenatas por todo o lado e [também] aqui em Coimbra. (...) Como na universidade andavam só homens, tinham que fazer serenata para as donzelas. E obviamente que esta realidade ajudou no aparecimento de uma música mais romântica, mais lírica. Até porque na altura, a música da moda era a ópera. Então, os estudantes tentavam cantar como os tenores da ópera, músicas românticas para as donzelas. É um pouco isto. Portanto, tem tudo a ver com a academia. (...) A própria cidade abraçou esta tradição e adicionou também temas populares de Coimbra (...) Não são só os estudantes, mas também a vertente popular que faz parte da nossa música (João Farinha, 2023).

Deste estudo podemos concluir que o *fado serenata*, que caracteriza a canção feita em Coimbra, reflete o quotidiano estudantil e o desejo jovem de viver sua boemia. Musicalmente, funde as raízes populares com a erudição académica. Em uma canção encorpada pela sonoridade da guitarra de Coimbra, os estudantes entoam versos movidos pela vida nas repúblicas, pela saudade de casa, pela vontade de conquistar a mulher amada, pelos anseios profissionais e pela ideologia política. Vestidos com a capa preta do traje académico, abrem-se em serenata desvendando em poemas, as secretas aspirações pessoais. Na medida em que os versos tomam forma na boca do fadista e o som da guitarra se faz ouvir, os desejos perpetuam-se em canção ao vento.

Figura 388: Fado de Coimbra - Serenata



Fonte: Pinterest.pt

Análise: Fado ao Centro

Primeiras Impressões:

Na rua onde situa-se a Casa de Fado avista-se, de forma imponente, a imagem da Tricana, símbolo feminino do desejo cantado nas serenatas. De um lado da calçada encontra-se uma Casa do Fado voltada para o fado de Lisboa, com retratos da Amália Rodrigues e outros ícones da canção lisboeta. Local onde realizou-se a entrevista com o fadista João Farinha. Do outro lado, o *Fado ao Centro* impunha-se com a imagem dos músicos e suas vestes pretas impressas na fachada. Neste espaço ouviu-se o autêntico fado de Coimbra regado ao vinho do Porto.

Figura 389: Tricana – Fruto do desejo dos fadistas



Fonte: Arquivo Próprio

A atmosfera estudantil esteve presente durante o espetáculo nas músicas apresentadas, no traje dos intérpretes, nas histórias narradas e no vídeo que contou a trajetória do fado de Coimbra. A canção que mais transportou-nos para a Universidade de Coimbra foi a *Balada da Despedida*, composta pelos estudantes do 5º ano de Direito (1988/1989). A emoção e a saudade contida nos versos e na interpretação dos fadistas tomou conta da plateia e fez-nos viajar no tempo.

O Espaço Performativo:

Situado no centro histórico da cidade de Coimbra, o *Fado ao Centro* é um centro Cultural dedicado ao fado de Coimbra. O projeto surgiu por volta de 2003, movido pelo desejo de

três amigos de dedicar-se à música “a tempo inteiro”. Segundo João Farinha, um dos sócios proprietários e idealizador do projeto, em 2011 o sonho tornou-se realidade.

Começamos numa primeira fase a fazer alguns concertos, depois o espaço foi crescendo, os projetos foram crescendo, começamos a gravar discos, a ter uma escola de fado... mas foi em 2011 que tudo começou (João Farinha, 2023).

Com o propósito de “defender e promover o fado de Coimbra”, o grupo realiza concertos diários no *Fado ao Centro* e através da edição discográfica. Tendo cerca de oito discos gravados, o grupo de fado já viajou com concertos por vários países, dentre eles o Brasil.

O Ambiente:

Cortinas vermelhas, cadeiras em preto e dourado no centro do palco, quadros e discos espalhados pelas paredes. Assim formou-se o ambiente performativo. No telão, histórias sobre o fado de Coimbra eram contadas em meio a imagens de estudantes, ícones do fado e cenas da Universidade de Coimbra. No semblante de cada expectador, em sua maioria turistas de várias nacionalidades, a expectativa por uma noite de serenata.

Figura 390: Sala de Concerto – Fado ao Centro



Fonte: Arquivo Próprio

As Intervenções Artísticas:

O concerto, com duração de uma hora, foi dividido em duas partes. Na parte inicial foram apresentadas cinco músicas, sendo a primeira e a última instrumental. Na segunda parte, também com cinco músicas, foram interpretadas quatro canções e uma música instrumental de autoria do guitarrista Hugo Gamboias (guitarra portuguesa).

PARTE 1:

A primeira parte do espetáculo teve início com a apresentação de um vídeo sobre a história do fado de Coimbra. Em seguida, América (funcionária do estabelecimento) fez a abertura da noite falando sobre a tradição do fado e a origem das canções.

A música que deu início ao espetáculo foi “O Canto do Amanhecer” (álbum 1989) de autoria de Carlos Paredes. A impecável apresentação preparou o público para a canção que se seguiu. Interpretada por João Farinha, a “Balada da Moleirinha” revelou o estilo operístico da performance. A gestualidade impressa, assim como a entonação da voz, deu indícios de uma atuação lírica e erudita. O tema fez referência ao amor e ao desejo de conquista.

A canção que se seguiu foi uma serenata de nome “Fado dos Olhos Claros”. Os versos “A luz dos teus olhos claros/ É uma estrela a lucilar/ Que eu ora vejo no céu/ Ora nas ondas do mar” reforçam a temática romântica presente no fado de Coimbra durante as serenatas. Assim como na canção anterior, a interpretação de João Farinha foi notabilizada pela postura dramática, voz encorpada e movimentos centrados nos braços e tronco.

Figura 391: João Farinha interpreta “Fado dos Olhos Claros”



Fonte: Arquivo Próprio

Dando seguimento ao espetáculo foi apresentado o fado “Saudades de Coimbra”. A canção interpretada por Thiago Rocha, revela a saudade de Coimbra “do Mondego”, “do

Choupal até à Lapa” e dos “amores”. A atuação de Thiago Rocha foi mais contida. Com olhos predominantemente fechados, o fadista limitou-se a balançar levemente o corpo e a cabeça. Seus braços ficaram cobertos pela capa durante toda a canção.

Figura 392: Thiago Rocha em “Saudades de Coimbra”



Fonte: Arquivo Próprio

A última canção apresentada nesta primeira parte foi o instrumental “Variações em Sol Maior” de Artur Paredes. Foi possível notar nesta performance que o guitarrista Hugo Gamboias (guitarra de Coimbra) possui uma gestualidade mais dinâmica se comparado com o seu parceiro Luiz Carlos (guitarra clássica). Gamboias demonstrou maior movimento de cabeça e tronco durante a performance, enquanto Luiz Carlos manteve uma postura mais firme, mexendo a cabeça somente de vez em quando.

Figura 393: Hugo Gamboias e Luiz Carlos em “Variações em Sol Maior”



Fonte: Arquivo Próprio

PARTE 2:

A segunda parte da apresentação teve início com um novo vídeo e a intervenção de América explicando o costume das serenatas. Segundo a mestre de cerimónia, de acordo com a tradição, o estudante apaixonado deveria deslocar-se a noite para a casa de sua amada para dedicar-lhe uma canção de amor. Após a interpretação apaixonada, caso a donzela gostasse da serenata e do estudante, deveria acender e apagar a luz de seu quarto três vezes de modo a demonstrar o seu apreço. As pessoas que estivessem na rua e ouvissem a serenata mantinham-se em silêncio e, na hipótese de apreciar a canção, deveriam pigarrear duas vezes. De modo a recriá-la durante o concerto, América solicitou que ao final da próxima canção, o público substituísse o aplauso pelo pigarrear como manda a tradição (no caso de apreciarem a performance).

De volta ao palco, os músicos e o fadista Thiago Rocha iniciaram o fado Serenata. A performance de Thiago, a semelhança das anteriores, foi pontuada por uma interpretação introspetiva. De olhos fechados e braços cobertos pela capa, manteve uma gestualidade retraída, centrada no leve balançar do tronco. No final da canção o público substituiu o aplauso pelo pigarrear. As luzes sobre o palco apagou e acendeu três vezes como manda a tradição, indicando que a donzela imaginária havia apreciado a serenata e o fadista que lhe dedicou a canção. Expressivo, Thiago dramatizou o momento de esperar a resposta da sua amada arrancando risos da plateia.

Figura 394: Thiago Rocha dramatiza a reação de contentamento pela apreciação da serenata por sua amada



Fonte: Arquivo Próprio

A canção que se seguiu “A trova do vento que passa”, interpretada por Thiago Rocha, fazia parte do grupo de canções de intervenção. A canção/poema de resistência de Manuel Alegre abordou a democracia e a esperança por um mundo melhor. A interpretação de

Thiago Rocha, como nas músicas anteriores, foi introspetiva. A gestualidade apresentada limitou-se ao movimento de cabeça, ao balançar do corpo e a eventuais movimento dos braços.

Figura 395: Thiago Rocha interpreta “A Trova do vento que passa”



Fonte: Arquivo Próprio

A terceira música da noite, “Desencontros” foi composta por Hugo Gamboias. Somente instrumental, a suave melodia foi interpretada com movimentos suaves do guitarrista que acompanhava a melodia com o balancear do corpo. A semelhança das músicas anteriores, a interpretação de Luiz Carlos foi mais contida e a postura mais rígida.

Figura 396: “Desencontros” de Hugo Gamboias



Fonte: Arquivo Próprio

O tema interpretado a seguir, “Balada da Despedida”, foi composta por estudantes finalistas (formandos) do 5º ano do curso de Direito (1988/1989) da Universidade de Coimbra. A canção retrata o período vivenciado na Universidade e na cidade de Coimbra. Cantada pelos dois fadistas, a canção mostrou-se mais emotiva. Seus versos permitiram

a idealização do tempo passado junto aos colegas, as aspirações estudantis, a vida na cidade e a saudade de um tempo que chega ao fim.

Introduzido pela guitarra clássica, os primeiros versos são cantados primeiramente por João Farinha. Sua interpretação tende a ser mais lírica, com movimentos dos braços acompanhando o discurso. A guitarra portuguesa entra a seguir com a melodia principal e em seguida, Thiago Rocha com uma atuação mais introspectiva, dá início aos versos da segunda estrofe. João Farinha dá continuidade ao tema. O refrão é cantado pelos dois fadistas em dueto. Foi possível notar nesta canção que, apesar de João Farinha movimentar-se mais durante a atuação de uma maneira geral, nesta canção em particular, sua interpretação foi mais contida que as anteriores.

Figura 397: “Balada da Despedida”



Fonte: Arquivo Próprio

O último fado apresentado na noite chama-se “Coimbra” (1939). Esta canção ficou esquecida e só foi notada pelo público ao aparecer em “Capas Negras” (Armando de Miranda, 1947) – o filme aborda o caso de amor entre uma bela tricana (Maria de Lisboa, interpretada por Amália Rodrigues) e um estudante de Direito (José Duarte, interpretado por Alberto Ribeiro). Cantado por Alberto Ribeiro, o fado não fez muito sucesso na época. Três anos mais tarde, porém, na voz de Amália Rodrigues, a canção ganhou notoriedade – também com o nome “Abril em Portugal” – e até hoje é interpretada em vários países.

Antes de iniciar a canção, João Farinha solicitou a interação do público. Interpretada pelos dois fadistas a canção foi encorpada pela voz dos presentes que cantarolaram “lá, lá, rá” com alegria e emoção. No final, todos foram convidados para o pátio externo, de modo a degustar um cálice de vinho do Porto.

Observação: O concerto foi permeado por comentários sobre as músicas apresentadas (em português e em inglês). A narrativa foi realizada pelos fadistas ou pela América, que atuou como mestre de cerimónia.

A Audiência:

A casa estava lotada. O público manteve-se atento e participativo, interagindo sempre que soltado. Com entusiasmo, aplaudiram as canções, cantaram e dramatizaram a serenata – fazendo o papel das pessoas que estavam nas ruas ou nas casas próximas à casa da amada a quem a canção era dedicada.

Figura 398: Final do Concerto



Fonte: Arquivo Próprio

Análise: À Capella – Casa de Fado

Primeiras Impressões:

Na capela de Nossa Senhora da Victória, erguida em 1361, está *À Capella – Casa de Fado*.

A primeira coisa que notamos ao entrar no espaço é sua estrutura de templo religioso, apesar das transformações pela qual passou. Na nave central, onde encontram-se as mesas, está preservado um túmulo com restos mortais, o que de imediato, causou-nos estranheza. Acima, no elevado da capela (abóbada), avistamos um piano de meia calda ladeado por castiçais com velas acesas, agregando mistério e romantismo ao local. Do seu lado oposto, na parte superior do piso, estavam dispostas as demais mesas. Neste local realizamos a entrevista com Fábio Borges. No pequeno palco montado onde normalmente seria o altar, havia um telão com imagens do fado de Coimbra. Na parte detrás do telão situava-se a cozinha.

A mesa que ocupamos durante o concerto ficava perto do palco no canto à direita. Na parede, lia-se em latim: “ars longa, vita brevis” que significa “a arte é longa, a vida é breve”. Com a casa lotada, a noite teve início com o jantar, gentilmente serviço pelo anfitrião da noite, Fábio Borges.

O Espaço Performativo

Situada na parte histórica da cidade, e incorporada na chamada Judiaria Velha, encontra-se a capela de Nossa Senhora da Victória, templo religioso com características arquitetónicas gótica e barroca. Na entrada da capela um grande cartaz informa:

“Dividindo as ruas Ferreira Borges e Visconde da Luz, iniciando a subida da rampa que tem grades em jeito de varandim, entra-se na que é a rua Corpo de Deus. Estreita como todas as medievais, fazia parte da velha judiaria, chamando-se então Rua do Príncipe. Percorrida a parte ingrime, deparamos com uma capela em plano inferior ao da rua, dedicada a Nossa Senhora da Victória, título antigo, havendo desde o século XIV uma confraria que lhe é consagrada. De acordo com registos históricos judeus constantes nos arquivos da Universidade de Telavive, em anos ainda mais recuados (século XI) esteve aí situada a Sinagoga de Coimbra. Já no séc. XIV (1361) terá sido fundada, acabada, ou simplesmente instituída na Ermida de Corpo de Deus uma fundação cultural servindo de um pequeno hospital/albergue para apoio aos peregrinos do Caminho de Santiago de Compostela”

Figura 399: à Capella – Cartaz Informativo (História)



Fonte: Arquivo Próprio

A Capela foi recuperada em 2001-2003 e classificada de *Património Histórico de Interesse Municipal*. Pela qualidade da intervenção arquitetónica recebeu o prémio de Arquitetura “Diogo de Castilho” em 2004.

O Ambiente:

Decoradas a luz de velas em pequenos castiçais, as mesas de jantar espalhadas pela capela esperavam os clientes que chegariam de diferentes partes do mundo. E eles foram entrando no espaço aos poucos. Com cuidado, foram acomodados por simpáticos empregados de mesa. Por volta das 20h, a casa estava lotada. Casais, famílias e diversos grupos de amigos escolhiam no menu apresentado, a refeição e a bebida a ser degustada na noite que se iniciava. No canto, logo próximo a mesa em que encontrava-nos, uma pequena adega exibia diferentes vinhos nacionais. Enquanto os empregados de mesa davam conta do serviço, os presentes saborearam a refeição degustando um bom vinho. Ao som do fado gravado, aguardavam com ansiedade o concerto começar.

No palco, os bancos estavam à espera dos músicos com suas guitarras. A acústica privilegiada do espaço ansiava pela voz do fadista premiado¹³². No telão, imagens de Coimbra, canções e serenatas alimentavam a expectativa dos presentes.

Por volta das 21h30 o concerto teve início. Atento, o público abandonou a refeição para usufruir do espetáculo, registando na mente e no coração, as notas que começaram a soar. Por vezes, a câmara do telemóvel garantia a perpetuação da imagem e do som escutado. Quando algum desavisado infringia as regras do silêncio, era imediatamente repreendido por uma plateia interessada e entusiasmada.

As Intervenções Artísticas:

O concerto de fado apresentado pela *À Capella* foi dividido em três partes.

Na primeira, com repertório dedicado à década de 1920/1930, foram interpretadas seis músicas, sendo quatro cantadas e duas instrumentais. A segunda parte, destinada aos anos 60, foi composta por cinco músicas: as duas primeiras voltadas às trovas e baladas; a terceira, instrumental; a quarta, uma serenata; e a quinta, de raiz folclórica. Na terceira e última parte, o repertório contou com duas músicas instrumentais e três cantadas. Esta terceira parte do espetáculo destinou-se à vivência académica.

¹³² Fábio Borges foi o vencedor do concurso “Temos Artista: Especial Tradições” da Praça da Alegria, na RTP1 em dezembro de 2022.

PARTE 1:

Interpretada por Francisco Alves (guitarra Portuguesa) e Paulo Larguesa, (guitarra Clássica), o concerto teve início com uma música instrumental chamada “Balada de Coimbra”. A análise corporal de Francisco Alves revelou uma interpretação marcada pelo gesticular dos braços, através do qual revelava a cadência rítmica. Paulo Larguesa demonstrou uma movimentação corporal ampla, sublinhando o ritmo da música com o balançar do corpo.

Figura 400: “Balada de Coimbra”, Francisco Alves e Paulo Larguesa



Fonte: Arquivo Próprio

Assim que a melodia cessou, Fábio Borges entrou no palco dando início a primeira canção da noite. O fado “Coimbra, menina e moça”, assim como o que se seguiu “Fado dos Olhos Claros”, revelaram uma atuação dramática, com gestualidade marcada pelo movimento dos braços, da cabeça e balançar do corpo. O estilo operístico que caracteriza a interpretação de Fábio Borges pode ser notado na impostação da voz e na postura corporal.

A quarta atuação, “Valsa em Fá” de Flávio Rodrigues, exibiu mais uma vez o virtuosismo dos guitarristas. A marcação rítmica nos braços e ombros de Francisco Alves e o balanceio de Paulo Larguesa foram novamente notados, assim como a interação entre os músicos – Paulo constantemente olhava para o companheiro de modo a acompanhá-lo.

As duas últimas canções apresentadas nesta primeira parte foram “Mar Alto” e o tradicional “Fado Corrido de Coimbra”. O estilo lírico do canto prevaleceu na interpretação de Fábio Borges, com o balanceio marcando o ritmo melódico e o movimento dos braços em acompanhamento ao discurso.

Figura 401: Fábio Borges canta “Fado Corrido de Coimbra”,



Fonte: Arquivo Próprio

PARTE 2:

A segunda parte do espetáculo teve início com duas canções. Referem-se ao género “baladas e trovas”, populares nos anos 60.

A primeira canção exibida foi “Minha Mãe”, de José Afonso (1929-1987). Interpretada por Fábio Borges sem a tradicional capa, a melodia tocada simplesmente pela guitarra tradicional soava um dedilhar que lembrava as músicas medievais. O canto, em estilo lírico, homenageava a mãe em uma narrativa apaixonada. A postura corporal e a gestualidade demonstrada pelo fadista esteve centrada no leve balançar do corpo no ritmo da melodia. De olhos predominantemente fechados e mãos entrelaçadas a frente do peito, sua atuação demonstrou a tendência operística que o caracteriza.

Figura 402: Fábio Borges canta “Minha Mãe”



Fonte: Arquivo Próprio

A segunda canção chamada “Balada da Distância”, com tema mais suave que a anterior, foi igualmente interpretada por Fábio Borges sem a tradicional capa e acompanhada apenas com a guitarra tradicional. Em uma performance lírica e emotiva, Fábio demonstrou uma gestualidade centrada no movimento dos braços e cabeça.

Figura 403: “Balada da Distância” – Fábio Borges e Paulo Larguesa



Fonte: Arquivo Próprio

A música que se seguiu, trouxe de volta ao palco o guitarrista Francisco Dias para uma atuação instrumental em conjunto com Paulo Larguesa. De João Bagão, “Variações em Lá Menor” foi interpretada por ambos com grande virtuosismo. Francisco Dias ratificando seu estilo, movimentou os ombros e braços para marcar o tempo musical, balançando o corpo em alguns momentos. Paulo Larguesa o acompanhou atento aos seus movimentos em uma interação perfeita entre guitarra de Coimbra e guitarra tradicional.

Figura 404: Francisco Dias e Paulo Larguesa – interação perfeita



Fonte: Arquivo Próprio

A quarta música apresentada foi uma serenata chamada “Meu Fado”, e a quinta, com raiz folclórica, o “Vira de Coimbra”. Esta canção, por ser mais alegre, inspirou uma atuação com liberdade de movimentos. O fadista, trajando novamente a tradicional capa, ratificou a habitual interpretação lírica marcando o tempo musical com batidas do pé e palmas. Paulo Larguesa pontuou o tempo forte da música com batidas de sua mão na guitarra. O

público foi convidado a participar acompanhando a melodia com “lá-lá-lá”. A plateia interagiu entusiasmada cantando em uníssono e batendo palmas. A canção foi um dos pontos altos da performance tendo sido aplaudida de pé.

Figura 405: “Vira de Coimbra” – interação com o público



Fonte: Arquivo Próprio

PARTE 3:

A terceira parte do concerto começou com uma música instrumental, seguida da serenata “Fado Hilário” de Augusto Hilário (1864-1896), ex-estudante de medicina da Universidade de Coimbra¹³³ e uma das principais referências do fado de Coimbra.

Figura 406: Última guitarra de A. Hilário



Fonte: Museu Académico da Universidade de Coimbra

FADO HILÁRIO

A minha capa velhinha
É da cor da noite escura,
Nela quero amortalhar-me,
Quando for p'ra sepultura.

A minha capa ondulante
Feita de negro tecido,
Não é capa de estudante
É mortalha de vencido.

Ai!... Eu quero que o meu caixão
Tenha uma forma bizarra,
A forma de um coração,
Ai!... A forma de uma guitarra.

¹³³ Augusto Hilário da Costa Alves nasceu em Viseu a 7 de Janeiro de 1864. Em Outubro de 1886, matriculou-se em Coimbra para fazer os exames preparatórios para entrar em Medicina, os quais levou 5 anos a concluir (a 3 de Outubro de 1891). No ano seguinte matriculou-se no 1º ano de Medicina. Quando frequentava o 3º ano do curso de Medicina, durante as férias da Páscoa que passava com a sua família em Viseu, Augusto Hilário foi vitimado por uma “icterícia grave hypertermica” que levou ao seu falecimento precoce a 3 de Abril de 1896, com apenas 32 anos (Museu do Fado, 2023 em linha – disponível em <https://www.museudofado.pt/index.php/fado/personalidade/hilario>)

A interpretação de Fábio Borges nesta canção foi introspetiva, com pouco movimento corporal. Sua gestualidade ficou limitada a um leve balançar do corpo. Mantendo os olhos fechados e a entonação lírica, o fadista movimentou os braços, sem desentrelaçar as mãos que mantiveram-se a frente do corpo por quase toda a exibição.

Figura 407: Fábio Borges interpreta “Fado Hilário”



Fonte: Arquivo Próprio

A próxima canção do repertório apresentado foi “Toada Beirã” de Luiz Goes. Também conhecida como “Canção de Amália”, a atuação despertou uma gestualidade ampla dos braços e balançar do corpo.

A instrumental “Aquarela Portuguesa” foi a música que se seguiu, sendo coroada por uma interpretação cheia de sutilezas melódicas e gestualidade imersiva.

Para fechar a noite, Fábio Borges anunciou a “Balada da Despedida” (1988/1989) composta pelos estudantes do quinto ano Jurídico. Emotiva, a canção foi interpretada com a capa fechada e pontuada pelo balançar do corpo, leve inclinação do tronco para trás e movimento do braço. O refrão foi cantado em duas vozes – a segunda voz foi feita por Paulo Larguesa.

Figura 408: “Balada da Despedida”



Fonte: Arquivo Próprio

A Audiência:

O público que esteve presente em *À Capella – Casa de Fado* manteve-se interessado e participativo durante todo o concerto.

Um facto importante a ser registado refere-se ao comportamento da plateia durante o concerto. Notou-se que apesar de estarmos em um restaurante, todos mantiveram-se silenciosos e atentos, a semelhança de uma casa de espetáculos. Não havia burburinho ou conversas paralelas durante as performances, e nem mesmo som de copos e talheres. Quando algum ruído irrompia, era imediatamente censurado pelos presentes.

A ativa participação quando solicitado também chamou a atenção. Alegre e efusivo, a plateia bateu palmas quando incentivada, cantou quando solicitada e demonstrou grande apreço pelas canções e melodias. A resposta do público foi entusiasmada e pontuada por aplausos frenéticos, aclamações e reverências.

No final do espetáculo, estimuladas pela fotografia que registamos com o grupo, algumas pessoas pediram para também guardar o momento, sendo atendidas com alegria e agradecimento.

Figura 409: *À Capella – Casa de Fado*



Fonte: *à Capella*

Considerações sobre as interpretações – Lisboa, Porto e Coimbra:

A análise comparativa entre as atuações de Lisboa, Porto e Coimbra salientou alguns aspetos diferenciadores no que se refere à gestualidade, instrumentos utilizados, entonação da voz, temática e traje.

LISBOA: Em Lisboa, em que o fado caracteriza-se pelas canções com temáticas sobre o amor, a saudade, a vida noturna e as ruas da cidade, a gestualidade dos fadistas foi mais contida, com movimentos corporais centrados nos braços e cabeça. Na maior parte das vezes de olhos fechados, os fadistas demonstraram uma interpretação emotiva, sofrida e introspetiva, embora em determinadas canções, foi possível perceber também um molejo corporal mais dançante.

No que se refere aos instrumentos musicais, em Lisboa ouvimos a guitarra tradicional, o violoncelo e a guitarra de Lisboa, em uma atuação dividida em três partes (sendo cada uma cantada por um fadista diferente – duas mulheres e um homem).

Quanto ao traje, não observamos nada especial, embora segundo a tradição, as mulheres devem vestir xale.

COIMBRA: O Fado de Coimbra, cantado exclusivamente por homens, tem no universo académico, o cenário para a interpretação de serenatas, baladas e canções de militância. Com influência popular e erudita, as atuações possuem características operísticas, tanto na gestualidade percebida, como na entonação da voz apresentada.

Os instrumentos utilizados nas atuações presenciadas foram a guitarra tradicional e a guitarra de Coimbra, cuja afinação é um tom abaixo ao tom convencional das guitarras.

Os músicos – guitarristas e fadistas – trajaram a tradicional capa preta que caracteriza o traje académico.

PORTO: No Porto foi possível notar uma mistura dos dois géneros musicais, com maior predominância para o Fado de Lisboa.

Na atuação da *Casa do Fado*, por exemplo, embora a guitarra portuguesa utilizada fosse a de Coimbra, as canções tinham como tema a boemia lisboeta, as ruas de Lisboa, os amores perdidos e a saudade. Cantadas por uma mulher, as performances (diferente do que foi observado em Lisboa) foram, na maior parte das vezes, alegres e expansivas. Foi possível notar certa influência regional no modo de se comunicar da fadista. Com movimentos

corporais mais dinâmico, amplo e expressivo, sua interpretação fez lembrar as canções regionais observadas nos Ranchos Folclóricos.

No caso do *RC Restaurante*, as performances foram divididas em uma parte para o fado de Lisboa e outra para o fado de Coimbra.

Na atuação referente ao fado lisboeta, as fadistas apresentaram-se trajando um xale em desempenhos mais moderados e pouca movimentação corporal – centrados essencialmente no movimento dos braços. O fadista Daniel de Xavier demonstrou uma interpretação introspetiva nos dois géneros apresentados, não havendo distinção entre as suas atuações – fado de Lisboa e de Coimbra. A entonação utilizada pelo fadista foi a mesma utilizada nas performances observadas em Lisboa.

Normando Machado, que apresentou somente o fado de Coimbra, demonstrou uma entonação mais encorpada, aproximando-se da impositiva operística utilizada nas interpretações do fado coimbrão. Sua atuação, entretanto, embora centrada no movimento dos braços e cabeça, foi mais expansiva e interativa.

Os instrumentos utilizados no espetáculo de fado do RC Restaurante foram a guitarra tradicional (duas), a guitarra portuguesa (de Coimbra) e, no final da apresentação, um acordeão. Interessante observar que, apesar do Porto inclinar para o fado de Lisboa, ambas as casas visitadas apresentaram-se com a guitarra de Coimbra, o que demonstra a mistura de fados praticada no Porto.

	GESTUALIDADE do (a) FADISTA	INSTRUMENTOS e SONORIDADE	TEMÁTICA DA CANÇÃO	FADISTA (GÊNERO)	TRAJE
LISBOA	Introspetiva, emotiva, sofrida, centrada no movimento dos braços, cabeça e olhos fechados. Pouco deslocamento no espaço performativo	Guitarra Tradicional, Guitarra de Lisboa e Violoncelo Entonação Popular	Vida noturna; amores perdidos, saudade, ruas de Lisboa, mar e viagens	Mulher e Homem	Normal
COIMBRA	Lírica, centrada no movimento dos braços, mãos e cabeça. Sem deslocamentos no espaço performativo	Guitarra Tradicional e Guitarra de Coimbra Entonação Lírica	Serenatas, Baladas; Canções de militância social e política (universo académico)	Homem	Capa Preta
PORTO	Expressiva, alegre; em alguns casos, moderada. Grande deslocamento pelo espaço performativo.	Guitarra Tradicional e Guitarra de Coimbra; Acordeão Entonação Popular	Maior tendência para o Fado de Lisboa, mas também encontra-se Fado de Coimbra	Mulher e Homem	Normal; Xale e Capa Preta

6.4.2 Depoimentos

O processo de interação com o Fado foi o foco principal das entrevistas que antecederam (ou sucederam) as performances. Foi solicitado aos entrevistados que narrassem, sob o ponto de vista individual, o que é Fado; qual a sua relação com esta manifestação artística; e qual é o sentimento agregado à performance. Ao todo, recolhemos onze entrevistas distribuídas nos cinco espaços visitados. A seguir, apresentamos cada uma delas.

6.4.2.1 Clube do Fado (Lisboa)

Na primeira visita, realizada no Clube do Fado (Lisboa) em 16 de setembro de 2021, entrevistamos o fadista Carlos Leitão e a fadista Carla Pires. Para ambos, pedimos que falassem sobre sua trajetória, sobre o significado do fado e o sentimento individual envolvido nesta expressão cultural.

Sobre a *trajetória individual no mundo fadista*, Carlos Leitão contou que seu primeiro contato ocorreu ainda no seio familiar:

Meu pai cantava de uma forma amadora e eu cresci a ouvir fado em casa pelo meu pai. Meu avô tocava *requinta*, que era uma guitarra portuguesa de menores proporções. Eu cresci envolvido no fado, pelo canto alentejano, essencialmente por essas duas músicas. E depois, quando atingi a adolescência e comecei a tomar as rédeas das minhas próprias escolhas musicais, aí entrou o *blues*, o samba, enfim, tudo aquilo... Os fadistas não são ligas, portanto, recebemos influências de todo lado. (...) Entretanto, eu era jornalista – fiz jornalismo durante muitos anos; zanguei-me com o jornalismo e com Lisboa; fui viver pro Alentejo – e passados dez anos voltei para Lisboa e tive o convite para integrar o elenco do Clube do Fado, em 2011. (Carlos Leitão, 2021)

Sobre esta mesma questão, a fadista Carla Pires contou que sua história com o fado já vem de muito tempo. Com vinte anos de profissão em uma carreira internacional, o fado tem sido para a artista, um meio de expressão e interação entre diferentes manifestações artísticas:

Eu comecei a cantar aqui no Clube do Fado já há alguns anos. Eu tenho uma carreira de vinte anos no fado. Eu já tinha cantado aqui, durante alguns anos, entretanto saí, e agora regresssei e me deixa muito feliz este facto de estar novamente nesta grande casa e cantar aquilo que me faz feliz, nosso fado, nossa música; que é a música da alma, das emoções (...) Em 2014 eu estreei um espetáculo que juntava a dança, neste caso a dança contemporânea e o fado, ao vivo, com os músicos ao vivo, do coreógrafo português Vasco Wellenkamp. Fizemos uma série de vinte e cinco concertos, espetáculos na Holanda, por toda a Holanda. No ano seguinte estivemos na Opera de Graz na Áustria, também com uma série de quinze espetáculos e foi, posso dizer de coração, que foi um espetáculo até hoje que mais me mexeu, e que mais me deixou orgulhosa. Juntar estas duas artes que me apaixonam tanto que é a música – a música em seu todo, não só o fado, porque a música é universal, não é...e o fado é especial, realmente. E minha raiz é o fado. Mas quando juntei essas duas artes que são a dança e a música, no seu todo foi

maravilhoso. Não tenho palavras de gratidão para expressar o quanto fui feliz por fazer este espetáculo (Carla Pires, 2021)

No que se refere ao *significado desta manifestação artístico-cultural* na perspectiva individual, o fadista Carlos Leitão refletiu que a conceituação deste gênero musical supera as teorias que tentam definir sua origem. Em sua concepção, a palavra que melhor o define é “saudade”:

Para início de conversa, há várias teorias acerca da gênese do fado. Há quem diga que tem influências inglesas, há quem diga que tem influências árabes, há quem diga que tem influências brasileiras, eu gosto de acreditar que tem tudo isso. Gosto de ver o fado como uma música urbana, cosmopolita, que reflete aquilo que as pessoas experienciam de bom e de mal... Há uma palavra muito associada ao fado que é Saudade, que só há na língua portuguesa; e essa saudade, eu gosto de imaginar... a saudade de uma forma positiva (...) há um cariz fatalista no Fado que eu não gosto; historicamente... e eu prefiro uma definição que uma poetiza portuguesa há pouco tempo, eu a ouvi na rádio a dizer: “a saudade é o desejo da presença”... e eu gosto mais de ver a saudade dessa forma, e por consequência ao Fado também (Carlos Leitão, 2021)

Para o fadista, a música tem o poder de passar emoções:

O fado tem uma matriz na minha opinião, e daí ser uma música tão especial... Estabelecendo um paralelismo, por exemplo com João Gilberto. Quando nós temos uma música acústica imediata – a música que chega de imediato ao recetor – e que fala de sentimentos de uma forma tão bonita como fala o samba, como fala o fado, como fala o tango, o flamenco... Eu acho que a magia do fado está precisamente neste imediatismo, na passagem das emoções, dos sentimentos. E depois, o fado tem que refletir aquilo que nós vivemos no dia-a-dia. Nós não estamos sempre felizes, não estamos sempre tristes felizmente, e quando estamos a escutar o fado ou a uma letra que nos toca mais, ou a interpretação que nos toca mais, digamos que o estágio perfeito é quando tudo isto acontece ao mesmo tempo. É raro. Não é fácil. Não há muito “João Gilberto” na vida, não há muita Amália na vida e daí tornarem a música tão especial. Precisamente por a colocarem em um patamar de excelência que é difícil de chegar naturalmente (Carlos Leitão, 2021)

Na concepção de Carla Pires, o Fado é um sentimento e pertence à emoção de quem o compreende:

É uma canção que pode contar histórias sobre a vida, do dia-a-dia de qualquer pessoa; pode cantar a tristeza, pode cantar a alegria, o amor... canta tudo o que pudermos imaginar (...) Muitas vezes, quando se ouve um fado podem se misturar diversos sentimentos (...) só ouvindo, é que se percebe o valor desta...desta... chega a arrepiar a pele...e não há palavras para explicar isso (Carla Pires, 2021)

Segundo a fadista, para interpretar o fado é preciso senti-lo em sua essência. Este é um dos motivos que ela, assim como muito fadistas, cantam de olhos fechados:

Por que que a maioria dos fadistas cantam de olhos fechados? Porque olham para dentro. Porque está a sentir o que está a dizer. Porque o fado não é só música. O fado junta

música a um poema. E dizer-se este poema tem que sentir as palavras que estão a dizer, senão não acontece (Carla Pires, 2021)

Quanto ao *sentimento individual presente no fado*, Carlos Leitão reflete sobre o poder social da música das artes. Para o fadista, uma forma de intervir socialmente, é cantar a liberdade de Portugal.

Eu acho que o fado e a música em geral – eu vou falar da música em geral e o fado naturalmente está incluído – dão uma cor e uma beleza á intervenção social, acho eu... É talvez a forma mais bonita, a par da pintura, ou de qualquer arte, de intervir socialmente... talvez seja, cantando a liberdade de Portugal (Carlos Leitão, 2021)

Carla Pires percebe o fado como uma expressão identitária. Uma manifestação artística capaz de revelar a alma de quem canta:

Eu costumo dizer que o Fado não se aprende, ele nasce connosco. É uma arte, como tantas outras; como a dança, como a pintura, como muitas outras...mas é uma arte que dentro da música, se exprime através das emoções; através da alma... e muitas vezes não sei por isto em palavras, porque é difícil... é só quando a pessoa tem o prazer de ouvir esta música tão bonita, que vem tão de dentro; que vem do coração, que é difícil exprimir por palavras, a beleza da alma fadista (Carla Pires, 2021)

6.4.2.2 Casa do Fado (Porto)

Na segunda visita, realizada em *A Casa do Fado* (Porto), no dia 06 de maio de 2023, entrevistamos o guitarrista (viola tradicional) e um dos sócios proprietários do espaço cultural Ricardo Ferreira da Silva; a fadista Sandra Cristina, e o guitarrista (guitarra portuguesa) Miguel Martins. As questões-chave especificadas na primeira visita guiaram a entrevista.

No que se refere à *trajetória individual ao universo fadista*, Ricardo Ferreira da Silva contou que tudo começou meio por acaso, por influência de seu sócio.

A Casa de Fado e a minha ligação ao Fado aparece há uns cinco anos atrás por influência de um dos meus sócios que também é guitarrista e engenheiro civil; colega de curso, que tocava regularmente e precisava de um músico. Ele insistia comigo para eu ir tocar com ele. (...) A minha formação é em guitarra clássica. Entretanto, há alguns anos fiz, dediquei-me também ao *Jazz Manouche*, e portanto, não tinha ainda muita apetência para o Fado. Já tinha ouvido, mas não era um género musical ao qual eu tivesse-me dedicado e que tivesse-me despertado interesse. Mas na verdade, ele insistiu tanto comigo que eu acabei por ir tocar com ele e fiquei apaixonado. Fiquei apaixonado e a partir de determinada altura já não consegui parar (Ricardo Ferreira da Silva, 2023).

Diferente do guitarrista, Sandra Cristina lembrou que o fado sempre esteve presente em sua vida, tendo sido a família a sua maior inspiração.

Posso dizer-vos que sou fadista quase desde que nasci. Comecei com oito anos de idade a cantar na terra onde eu nasci, em Leça da Palmeira. O meu pai já cantava fado, a

minha mãe adorava a ouvir fado. Portanto, o fado sempre existiu em casa e acho que um bocadinho por isso fui-me apaixonando, mesmo sem dar conta que em dada altura eu só ouvia fado. A minha música era fado; o que eu gostava era fado (...) Entretanto, um fadista da cidade do Porto ouviu-me cantar em uma Tertúlia e perguntou de quem eu era filha, e era amigo do meu pai também. Ele levou-me para um sítio onde davam fado todas as sextas feiras, numa Associação, aqui bem pertinho, em Massarelos, e foi exatamente onde eu comecei. (...) Depois felizmente, cantei em todas as Casas de Fado na cidade do Porto; já fui a algumas em Lisboa (...) Já tenho dois trabalhos gravados em CD (Sandra Cristina, 2023)

Miguel Martins, por sua vez, relatou que seu encontro com o fado ocorreu há cerca de dez anos, em Viseu (Portugal).

Toco guitarra portuguesa mais ou menos há catorze anos (...) Estudei no conservatório de Música de Viseu e acabei o curso de licenciatura em guitarra portuguesa na Escola ESART de Castelo Branco, com o professor Custódio Castelo. O meu percurso profissional é no fado e na música profissional (...) em Viseu, nós temos também um bocadinho (comparado com Porto e com Lisboa não é nada), mas temos um bocadinho de fado. E foi lá que eu comecei a dar os primeiros toques. E é claro, que nós nunca aprendemos sozinhos; desenvolvemos muitas vezes sozinhos. Mas aprendi muito com o “ver” e “tocar” com pessoas de fora... e foi assim que eu comecei a aprender e a entrar no meio do fado onde estou hoje (Miguel Martins, 2023)

O *significado de “Fado” na percepção individual* deu origem a respostas diferenciadas. Para Ricardo Ferreira da Silva, o fado é um género musical como tantos outros e uma forma de expressão individual. Para a fadista Sandra Cristina, o fado tem um forte significado pessoal e está relacionado à sua própria existência. Para o guitarrista Miguel Martins, o fado significa profissão e convivência; um meio de proporcionar sensações e expressar emoções.

O fado é um género musical, e quem é músico normalmente não liga ao género; a música ou é boa ou é má; não gosta mais de fado ou do que de jazz, ou de *blues* ou de música clássica (...) O fado deu-me a possibilidade de tocar todos os dias. E hoje toco, normalmente duas vezes por dia. E portanto, o fado hoje para mim é uma forma de eu exprimir a minha música (Ricardo Ferreira da Silva, 2023)

Para mim, o fado é minha alma, é meu coração, é minha vida. É impossível viver sem fado; é impossível. Canto fado duas vezes por dia, todos os dias, o que é maravilhoso! Não estou a pensar como é que é possível a minha vida sem fado... Isso era viver sem alma e sem coração. Isso é impossível (Sandra Cristina, 2023).

O fado para mim não significa apenas uma coisa. Tem uma parte mais profissional, mas também tem uma parte de convivência, que é a parte que mais me agrada. Tentamos fazer o nosso melhor e proporcionar às pessoas uma sensação de emoção extrema, de felicidade, de tristeza; aquilo que nós estamos a sentir para as outras pessoas, que é a parte profissional. Mas tem a parte de convivência; somos todos amigos; somos pessoas que gostamos de estar a tocar uns com os outros, e isso faz com que aquilo que nós fazemos transmita, da melhor forma às pessoas, as sensações do que é o fado em si (Miguel Martins, 2023).

No que diz respeito *ao sentimento agregado*, na compreensão individual de Ricardo Ferreira da Silva, *o Fado* é uma forma de expressão pessoal. Entretanto, para o guitarrista, esta não é uma particularidade do fado, visto que “se fosse outro tipo de música aconteceria da mesma forma” (Ricardo Ferreira da Silva, 2023). Na percepção da fadista, no entanto, o fado “é poesia com música” alcançando, portanto, um conjunto de sentimentos distintos em quem canta e em quem escuta.

Nós dizemos que o fado é a poesia com música. E na realidade, quem gosta de fado, gosta de poesia; quem canta fado, canta um poema; não só a música, mas o poema. Essencialmente, nós escolhemos os poemas. Ou porque nos dizem alguma coisa, uma vivência... nos transmitem algo que já vivemos; algo que queremos viver; ou porque achamos que conseguimos sentir o que o poeta escreveu naquele momento; conseguimos chegar até o poeta. O poeta aqui é muito importante. A interpretação que nós damos ao que o poeta escreveu quando cantamos é o que nos distingue; é o que vai nos distinguindo. Vários fadistas podem cantar o mesmo poema, a mesma música, e provocarmos sentimentos diferentes. Isso que é extraordinário nesta música (Sandra Cristina, 2023).

Na compreensão de Miguel Martins, o fado é uma forma de expressão dos sentimentos, de convívio e motivo de alegria. Segundo o guitarrista, tocar fado com seu instrumento musical é um meio de valorização, preservação e disseminação da cultura portuguesa.

O fado, eu gosto propriamente porque (...) transmite-nos sempre, o convívio e a alegria de tocarmos uns para os outros. E depois, dentro de cada frase, de cada estrutura musical, cada um sente a sua maneira. Eu posso ouvir uma música que você esta a ouvir, e você estar a sentir alegria, ou saudade, e eu estar triste porque estou a lembrar de algum acontecimento passado meu (...) Mas em geral, para mim dá-me uma alegria por poder ser mais uma pessoa que transmite essa cultura, que é tão nossa para o mundo, que eu posso partilhar com o meu instrumento, e com os meus colegas para o mundo (Miguel Martins, 2023).

6.4.2.3 RC Restaurante (Porto)

Durante a visita realizada ao *RC Restaurante* (Porto), no dia 22 de junho de 2023 foram entrevistados a proprietária do restaurante e fadista Daniela Machado; seu marido, advogado de profissão, fadista e instrumentista Normando Machado; e os guitarristas Jorge Serra (guitarra tradicional) e Márcio Silva (guitarra de Coimbra). As principais questões que nortearam a entrevista, assim como as anteriores, foram a *relação com o fado*, o *sentimento impresso na interpretação da canção* e a *definição particular do género musical*.

No que se refere à relação pessoal com o fado, Daniela Machado contou que a curiosidade pelo instrumento musical de seu pai – uma guitarra portuguesa – abandonado no armário de sua casa por causa de uma tristeza familiar, instigou-a a se aproximar da música.

O meu pai tocava guitarra portuguesa. Nos tempos de juventude tinha dois irmãos, e os três tocavam guitarra. Os dois irmãos faleceram com tuberculose num espaço de seis meses. O meu pai não faleceu porque já estava casado e portanto já se tinha separado deles (...) o meu pai com a morte dos irmãos nunca mais pegou na guitarra. Mas a guitarra estava em casa; em cima de um armário estava lá a guitarra. Eu conforme fui crescendo e fui vendo a guitarra, fui perguntando o que é, como é, quem toca, quem não toca e o pai começou a tocar a guitarra outra vez. Nunca muito muito bem, mas o suficiente para ele cantar um fadinho e para ele querer que eu cantasse um fado (Daniela Machado, 2023)

Segundo a fadista, apesar do desejo de seu pai, ele nunca a ouvir cantar um fado. Apesar disso, ela afirma que fado passou a fazer parte de sua vida por influência de seu pai e de sua mãe.

Eu sempre tive muita vergonha de cantar, por isso que eu fui para as aulas de canto; e tenho. Eu quando vou cantar estou sempre com o coração apertadinho. Eu gosto de cantar é a noite, depois de acabar tudo com eles, quando eles podem ficar um bocado mais e aí cantamos, e aí eu estou bem. Sempre tive muita vergonha de cantar e o meu pai nunca me ouviu cantar (...) agora o fado está em mim, na minha alma porque eu aprendi a gostar do fado com meu pai, com a minha mãe também... com as pessoas que me rodeavam (Daniela Machado, 2023)

Fadista e instrumentista, Normando Machado entrou no universo musical ainda menino. Em Coimbra, onde estudou, participou da Tuna de Estudantes e criou o Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (1967).

Eu começo muito miúdo. Eu com cinco anos tocava harmónica; com sete tocava concertina; com dez/doze passei para o acordeão e depois passei para a guitarra clássica (...) depois, evolui bastante em Coimbra, na guitarra; depois passei um bocado para o piano, e andei no Conservatório e fui cantando desde miúdo. Quando eu tinha nove aninhos – nove/dez anos – diziam que eu tinha uma voz extraordinária... lembram-se no Joselito espanhol? Diziam que eu cantava tão bem quanto ele... quando era miúdo, obviamente... (...) hoje sou um tenor, e vou cantando... canto aqui; a parte de Coimbra é comigo (...) participei da Tuna; no Orfeão Académico; criei em Coimbra um grupo que se chama GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, que ainda hoje está com grande sucesso (Normando Machado, 2023)

A trajetória do guitarrista Jorge Serra começa aos treze anos, quando ouviu pela primeira vez um fado.

Um dia, com treze anos, vi uma guitarra e uma viola. Meu meio era muito pobre e fiquei entusiasmadíssimo. A partir daí nunca mais parei em perseguição que tipo de música que era aquela (...) Antigamente o fado cantava-se na Taberna aquelas tabernas com petiscos e um copo e eu tava cá fora, não tinha idade para entrar na taberna nem beber copos, não é...mas estive cá fora a apreciar; e a partir daí nunca mais parei em perseguição da guitarra clássica e da guitarra portuguesa (Jorge Serra, 2023)

Há cinquenta anos tocando guitarra clássica, Jorge Serra contou que sua caminhada nem sempre foi muito fácil.

Depois de adolescente já tinha a ideia de aprender a guitarra, mas o meu meio era pobre e não tínhamos muitas possibilidades. Minha mãe tentou duas vezes ou três me por na

Academia, mas como o meio era pobre, mais uma vez, a gente não tinha aquela roupa adequada dos filhos dos papás que estavam na Academia bem vestidos e tal... mas depois, já estável na vida, com trinta e nove anos fui frequentar a Academia, porque eu já tocava, já andava pelo mundo, e já andava pelas televisões todas (...) e segui isto... comecei assim por baixo, a frequentar sítios onde tinha professores de Conservatório e fui andando devagarinho e já dei a volta ao mundo (Jorge Serra, 2023)

No caso do guitarrista Márcio Silva, a paixão pelo fado, e mais especificamente pela guitarra portuguesa, começou por volta dos seis anos, quando ouviu o instrumento pela primeira vez sendo tocado pelo professor Edgar Nogueira durante a transmissão televisiva de “Grande Noite de Fados”.

Desde muito cedo, recordo-me que por volta dos seis anos, pedi a minha mãe que me colocasse em uma escola de música, porque eu queria aprender a tocar aquele instrumento que vi na televisão. O que é que acontecia: antigamente passava a Grande Noite de Fados na televisão. Era uma vez por ano, e era um espetáculo memorável porque aparecia os grandes fadistas. A minha paixão em si não era bem a parte cantada, era mesmo o instrumento e fascinava-me mesmo a parte instrumental, o som. E assisti a um senhor a tocar, hoje sei o nome dele, que é o Professor Edgar de Nogueira (...) vi que a guitarra é um instrumento que tinha uma sonoridade muito bonita pelo qual me apaixonei (Márcio Silva, 2023).

O desejo de menino, no entanto, foi adiado. Como morava em uma cidade (Vila do Conde, próximo ao Porto, Portugal) sem guitarristas de referência para ensinar o ofício, Márcio teve sua primeira aula de guitarra clássica quando estava no quinto ano do ensino fundamental. No Conservatório permaneceu até o serviço militar obrigatório. Quando retornou passou a ter aulas de guitarra portuguesa com o professor Paulo Soares, dando início a realização de seu sonho.

Sobre o *sentimento impresso na interpretação da canção Daniela Machado* considera que a importância do fado está em sua capacidade de emocionar.

Diz-se que só canta bem fado quem tenha sofrido e eu acredito nisso. Para se conseguir cantar e transmitir alguma coisa, e eu sei que transmite porque a maior parte dos clientes são estrangeiros, e até as vezes me dizem: ”fiquei arrepiado!” ou “nós não percebemos aquilo que se diz, mas sentimos a emoção” e para mim isso é muito importante. (Daniela Machado, 2023)

Para Jorge Serra o fado é em sua origem, um sentimento que descreve a vida das pessoas em seu dia-a-dia. Por isso o chamamos de destino.

Grandes escritores e grandes poetas escreveram tudo o que escreveram, é sobre a vida. E a vida somos nós, os humanos. Uns tem uma vida mais triste, outros tem uma vida menos triste; uns tem uma vida mais alegre, outros menos alegres; uns tem uma vida mais fácil, outros mais difíceis; e essas tais pessoas que têm muita inteligência são as pessoas que depois definem isso, filtram tudo e vão fazer uma letra. Depois tem um músico ao lado que até nunca tocou, mas compõe música, os compositores, que fizeram

uma música para aquele poema (...) fizeram música para aquele sentido de vida. Isso é o destino (Jorge Serra, 2023)

Concordando com Jorge Serra, Márcio Silva refletiu que o fado reflete a variedade de sentimentos experimentados ao longo da vida.

O amor, e a saudade se considerarmos que a saudade é mesmo um sentimento. Esses são os predominantes, mas fado canta tudo. Canta o trabalho do povo, as dificuldades da vida, também as alegrias e pronto. É um misto da realidade (Márcio Silva, 2023)

Para Normando (2023), o fado é um sentimento pois “não há cantiga que se não levar sentimento não vale alguma coisa. É preciso cantar com sentimento, com alma e assim sim, vale a pena”. Para o fadista, fado “é uma forma de cantar e de expressar uma plêiade de sentimentos: alegria, tristeza, amor, raiva, se quiser... há para todos os gostos”.

Daniela Machado lembra que o fado é normalmente definido como “um destino que não se pode fugir”, mas que para ela, a canção significa “uma música que transmite sentimentos”.

Márcio Silva considera o fado “é um folclore urbano”, que basicamente sobrevive “da capacidade de improviso dos artistas”.

A palavra fado significa destino não é... e destino é algo que não se consegue controlar. É uma coisa que vai acontecer e a gente não controla. O acompanhamento da guitarra eu sinto que é a mesma situação, embora por muito domínio técnico que eu tenha eu nunca vou tocar um fado duas vezes iguais (...) porque há precisamente este intercâmbio...” (Márcio Silva, 2023)

Na percepção de Jorge Serra (2023), o fado é um estado da alma. E a alma, segundo o guitarrista, “pouca gente sabe explicar o que é”.

6.4.2.4 Fado ao Centro (Coimbra)

No Centro Cultural *Fado ao Centro* (Coimbra) entrevistamos o fadista João Farinha, sócio proprietário do espaço. A entrevista foi realizada no dia 09 de junho de 2023.

Sobre a *trajetória individual*, João Farinha contou que sua relação com o fado teve influência familiar. Entretanto, lembrou que somente quando entrou na Universidade de Coimbra o fado passou a ter sentido em sua vida.

Meu pai também cantava e eu habituei-me a ouvir o fado lá em casa. Meu pai cantava fado de Coimbra; naturalmente também foi estudante e fez o percurso todo acadêmico e eu nunca interessei-me muito por fado até ter a idade de entrar na universidade e começar a conviver... tudo aquilo começou a fazer sentido para mim. Vi que conseguia cantar e depois fui para a Secção de Fado da Universidade de Coimbra onde comecei...

criei o meu grupo, comecei a cantar, fiz as serenatas monumentais da queima das fitas e tudo... e foi aí que começou o meu percurso (João Farinha, 2023)

Indagado sobre o *sentimento que o fado lhe inspira*, Farinha observou que não poderia escolher apenas uma única emoção. Para o fadista, tudo está relacionado ao tema e ao discurso impresso nos versos da canção. Ele explicou que quando projeta um espetáculo leva em conta os diferentes sentimentos inseridos nas temáticas escolhidas.

No que diz respeito ao *fado na ótica individual* o fadista refletiu que na sua conceção “o fado é música portuguesa em sua essência” ou, dito de outro modo, é “sentimento português condensado em música” (Farinha, 2023).

6.4.2.5 À Capella – Casa de Fado (Coimbra)

A entrevista com o fadista Fábio Borges do *À Capella – Casa de Fado* ocorreu no dia 10 de junho de 2023. As questões sobre a *trajetória pessoal*, o *sentimento agregado à canção* e a *definição pessoal do fado* foram novamente colocadas.

No que diz respeito à *trajetória pessoal* Borges (2023) contou que sempre quis ser cantor e que conheceu o fado ainda menino. Entretanto, foi somente no tempo de estudante que a canção passou a fazer parte de sua vida profissional. Para ele, o fado é ainda uma reverência aos seus avós e à herança popular deixada por eles.

Eu sempre quis ser cantor e eu sempre senti que seria esta a minha vida (...) Eu conheci fado cedo, mas o fado de Lisboa, não tanto o fado de Coimbra, nomeadamente na voz da Amália. E eu acho que só vim a perceber-me do poder que esta música tinha em mim quando vim estudar para Coimbra. E quando venho para estudar em Coimbra a minha vontade foi logo então entrar neste mundo e perceber o que é que se passava aqui. Nomeadamente porque a partir dos anos 50 canta-se muito a questão da liberdade porque vivíamos o pico da nossa ditadura e Coimbra, por ser um sítio de jovens, por ser um sítio que inspirava a liberdade, inspirava conhecimento, influenciou muito esta nova levada de canções que eram revolucionárias, que eram sobre liberdade. Foi isso então que me levou primeiro a cantar o fado de Coimbra. Com os anos que passaram eu percebi... nomeadamente no final do ano passado eu percebi que a minha ligação com o fado de Coimbra vem dos meus avós. Não só pelo fado de Coimbra, mas pela cultura popular que eles me trouxeram, pela força do canto no trabalho, pelas forças das pessoas... pelo jeito de quererem ser mais felizes numa vida muito dura que cantavam... e os meus avós sempre me trouxeram isso. E isso está tão impresso em mim, que eu sem saber, ao vir cantar o fado de Coimbra realizei isso; mas só me dei conta passados dez anos de eu cantar. Portanto, eu diria que o fado me escolheu, porque eu sempre gostei de cantar coisas profundas, eu sempre gostei de música que me levasse a expressar ao máximo tudo aquilo que eu sinto. Eu costumo dizer que o fado é o privilégio de podermos trazer à tona, cá fora, emoções muito profundas (Fábio Borges, 2023)

Ao ser indagado sobre o *sentimento que o fado lhe inspira*, Borges (2023) lembrou que devemos primeiro olhar para o fado como música, “como a sua composição, nomeadamente o fado tradicional”. Partindo desta premissa, o fadista acredita que o fado seja “uma identidade” que “reflete totalmente o que é ser português”.

A ditadura usou-se do fado como propaganda nacional, mas a verdade é que o fado nunca deixou de ser do povo. E como povo é quem mais ordena, já dizia José Afonso, eu acho que este sentimento melancólico e boêmio, de querer sentir essas coisas de uma forma muito direta, muito a flor da pele é uma coisa que já existe como Portugal e acredito eu, já antes de Portugal provavelmente existia, porque eu acho que este sentimento também está no flamenco de forma diferente (...) o fado é um sentimento, mas mais do que um sentimento é uma identidade. E acho que reflete a voz do povo; a voz de quem sofreu (...) todas as injustiças da monarquia e depois da ditadura e que permaneceu em nós deste jeito de ser intenso e de expressar sentimentos sem qualquer vergonha, sem qualquer pudor (Fábio Borges, 2023)

Na definição do fadista, o *fado é* portanto, “o privilégio de poder trazer cá fora todos os sentimentos que nos são difíceis de expressar até as vezes por palavras” Para Borges (2023), o fado é uma “forma comunitária de viver sentimentos que não precisam de ter nome”.

ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO:

A análise crítica do discurso permitiu compreender a trajetória individual, as sensações despertadas pelo fado na visão particular e o modo como este género musical é percebido. O quadro síntese a seguir sistematiza os principais termos utilizados pelos artistas durante as entrevistas:

	TRAJETÓRIA	SENTIMENTO	FADO
LISBOA	Família	Intervenção Social	Desejo de presença; transmissão de sentimentos
	Profissão	Alma Fadista	Histórias de vida
PORTO			
PORTO	Influência de Amigos	Sentimentos variados	Género Musical e expressão individual
	Família	Valorização, preservação e disseminação da cultura portuguesa	Alma; Coração
	Profissão	Expressão Individual	Profissão e Convivência
	Família /Curiosidade	Emoção; Sofrimento	Expressão de sentimentos
	Instrução	Vivência	Folclore urbano que sobrevive do improviso dos artistas
	Curiosidade	Sentimentos variados	Expressão de Sentimentos

	Curiosidade	Sentimentos variados	Estado da Alma
COIMBRA	Família	Sentimentos variados	Sentimento Português condensado em Música
	Liberdade, Conhecimento e família	Identidade	Forma comunitária de viver sentimentos que não precisam ter nome.

No que se refere à *trajetória individual com o fado*, foi possível notar que a maior parte dos entrevistados refere-se à influência familiar (5), seguido pela curiosidade pelo género musical e/ou pelo instrumento que o acompanha (3).

Com relação ao *sentimento impresso no fado na visão particular*, a maioria dos entrevistados declarou estar diante de uma variedade de sentimentos (4) dependendo da canção que está a ser entoada, da atmosfera no entorno ou do estado de espírito no dia da performance.

O género musical foi *definido* pela maioria dos entrevistados como um *sentimento* (5). Juntando as definições apresentadas, podemos concluir que o fado:

- *É um género musical que exprime um sentimento sobre a história de vida do povo português.*
- *Uma forma de expressão que permite o convívio com outras pessoas e faz parte do folclore urbano nacional.*
- *É a alma e o coração lusitano. A sua identidade.*

Na concepção do musicólogo Rui Vieira Nery (2023), o Fado possui uma conotação identitária, que o remete para o ambiente familiar:

Do ponto de vista emocional, tendo em conta que eu sou filho de um grande guitarrista, que eu cresci a ouvir fados, é um espelho em que eu me reconheço. Faz parte do meu caldo de cultura, e fez sempre parte do meu universo emocional. Mexe comigo de uma forma muito especial, como outras músicas não mexem, embora eu tenha gostos musicais muito diversificados. Acaba por voltar sempre a essa raiz que eu acho que está no meu ADN (Rui Vieira Nery, 2023)



Carnaval 2024 - Sambódromo da Marquês de Sapucaí-Paraíso do Tuiuti
Crédito: Alex Ferro Riotur

6.5 O Samba no Rio de Janeiro

A necessidade de mão-de-obra escrava nas minas recém-descobertas fez aportar no Rio de Janeiro, durante o século XVIII (especialmente na segunda metade), cerca de dois milhões de negros. No século XIX, com o desenvolvimento da cultura do café no sudeste, muitos escravos foram levados para trabalhar nas plantações do vale do Paraíba e no interior paulista, fazendo com que a escravatura urbana na capital começasse a perder importância. Mais tarde porém, com a decadência do café no vale do Paraíba e com a chegada dos baianos no Rio de Janeiro, a população negra voltou a crescer na cidade carioca.

Ampliado devido a *Abolição dos Escravos* (1888), o fluxo de baianos no Rio de Janeiro era de origem social, cultural e profissional heterogênia. O grupo passou a ocupar as zonas da cidade onde havia moradia barata, como na Saúde ou perto do cais do porto, onde trabalhadores braçais buscavam vagas na estiva.

Com a brusca mudança no meio negro ocasionada pela Abolição, que extinguiu as organizações de nação ainda existentes no Rio de Janeiro, o grupo baiano seria uma nova liderança. A vivência de muitos como alforriados em Salvador – de onde trouxeram o aprendizado de ofícios urbanos, e às vezes algum dinheiro poupado – e a experiência de liderança de muitos de seus membros – em candomblés, irmandades, nas juntas ou na organização de grupos festeiros – seriam a garantia do negro no Rio de Janeiro. Com os anos, a partir deles, apareceriam as novas sínteses dessa cultura negra no Rio de Janeiro, uma das principais referências civilizatórias da cultura nacional moderna. (Moura, 1995, p. 62)

Lar histórico da comunidade afro-brasileira na região portuária do Rio de Janeiro, Gamboa e Saúde, a *Pequena África*¹³⁴ acolheu comunidades remanescentes de Quilombos da Pedra do Sal, de Santo Cristo, e outros locais habitados por escravizados alforriados. Batizada pelo compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres (1898 -1966), a *Pequena África* guarda a memória dos diferentes povos africanos e seus descendentes. Os espaços criados por eles – casas, locais de convívio e centros religiosos – são símbolo de resistência, solidariedade, religião e música.

A Pequena África, considerando a presença afirmativa do negro na zona portuária do Rio, progressivamente se estendendo para a Cidade Nova, é uma conquista política, a

¹³⁴ A região ficou conhecida como Pequena África depois que o comércio de escravos se tornou ilegal no Brasil em 1831 (ainda que a abolição da escravatura só viesse a acontecer 50 anos depois). Entre 1850 e 1920, escravos libertos permaneceram trabalhando na região. Negros e africanos libertos da Bahia ou do interior viajaram para a Pequena África a procura de trabalho e de um senso de comunidade. Disponível em <https://rioonwatch.org.br/?p=20172> (Consultado em 25 de maio de 2023)

territorialização de seu próprio ambiente de vida e trabalho onde antes eram escravos, conquista confirmada, mesmo que ambigualmente, pela Abolição, já que se mantêm os preconceitos na subalternização, na pobreza e na repressão policial. Sua primeira experiência como “homem livre” na capital, embora contestada pela realidade de cada dia, obtida na marra pelo capoeira, exigida pelo rito religioso, se consolida na festa comunitária ou no *glamour* episódico nos espetáculos-negócio, onde os negros afirmariam sua arte, metamorfose moderna de antigas tradições (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p.18)

6.5.1 Os pioneiros

O cenário musical carioca, o corpo negro e o samba

A produção musical durante o período colonial esteve limitada aos hinos religiosos católicos, ao toque das marchas militares e às músicas africanas “nacionalizadas pelo negro escravo em separado” (Moura, 1995, p.105). No final do século XIX, essas manifestações culturais começam a se transformar não apenas devido ao contacto direto com a música europeia, estruturada em forma de canção, mas também pela sua veiculação e exploração comercial que, além de distribuir produtos estrangeiros, começa progressivamente a absorver artistas e gêneros musicais populares, antes restritos a grupos particulares.

Um dos primeiros gêneros de canção brasileira, a *modinha*, surgiu no Brasil nos últimos anos do século XVIII. Sua origem está relacionada à *moda*, palavra portuguesa designada a qualquer “tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos” (Castagna, 2020, p.1)¹³⁵. Cultivada inicialmente pela elite brasileira, a modinha foi aos poucos popularizando-se. Na primeira metade do século XIX, o Rio de Janeiro passou a ser o principal centro de disseminação das modinhas.

Outro gênero com importante influência na formação do cenário musical carioca foi o *choro*. Nascido nas últimas décadas do século XIX como uma “forma local particular de interpretar músicas em voga” (Moura, 1995, p.107), o choro pode ser identificado como um modo carioca de interpretação musical. Pautado em um naipe de instrumentos que abrange as cordas, o violão e o cavaquinho, o choro incorpora ainda instrumentos de sopro como a flauta, o oficlíde e a clarineta. Os *chorões* (intérpretes do choro) eram formados por membros da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República. A este

¹³⁵ CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. In: STROETER, Guga; MORI, Elisa (ed.). Uma árvore da música brasileira. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020. p. 51-86. ISBN: 978-85-9493-201-3. Acesso em Google Books

grupo, aproximaram-se musicalmente os negros e os migrantes nordestinos residentes nos bairros populares cariocas.

Mais que em qualquer outra cidade brasileira, a diversificação da vida e o ritmo cosmopolita do Rio de Janeiro permitiria que certos hábitos musicais dos negros, vindos dos cerimoniais religiosos, dos batuques urbanos ou das dramatizações processionais, se encontrassem com a música ocidental de feição popular veiculada já então definitivamente fora dos salões nas democráticas salas de divertimento, onde um público social e racialmente heterogêneo se ajunta (Moura, 1995, p.108-109).

Oriundo do batuque, o *lundu* estabeleceu-se no Brasil como modalidade de dança em meados do século XVIII, adquirindo no início do século seguinte, popularidade nacional. O termo *lundu*, segundo Tinhorão (2004), tem origem em *calundu* e refere-se a uma dança ritual religiosa africana. Presente tanto no Brasil como em Portugal, o lundu evoluiu em finais do século XVIII como uma forma de música urbana acompanhada de versos na maior parte das vezes com cunho humorístico e lascivo.

Figura 410: Dança lundu



Fonte: Em RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Paris, França: Lith. de G. Engelmann, [1835] Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/>

A *polca*, género musical de dança escrito em compasso binário e andamento vivo, originária da Boêmia no início do século XIX. Disseminada por toda a Europa, chegou ao Brasil na década de 1840, difundindo-se rapidamente, inicialmente no Rio de Janeiro e mais tarde em outros estados. A notabilidade conquistada na cidade carioca favoreceu a síntese cultural. Características da música brasileira passam a ser incorporados, como os relaxamentos, as síncopes e a liberdade de execução. Segundo Moura (1995), “sua semelhança na divisão rítmica com o *lundu* permite uma fusão nacional e sugere uma forma moderna de dançar que ter-se-ia desdobrado no maxixe” (p.110)

Identificado pelas tradições corporais do negro e pela gestualidade sensual que o caracteriza; e interpretado nos bailes negros e nas gafeiras da Cidade Nova, o *maxixe* passa a fazer parte de um tipo de divertimento urbano moderno que ecoa fora do âmbito familiar. Apesar dos estigmas e proibições, o maxixe lentamente conquista a cidade, chegando a ser compreendido como *manifestação da cultura nacional*. Seu apogeu ocorreu na década de 1920, sendo aos poucos substituído pelo *fox-trote* e depois pelo *samba*.

Na obra “*Samba, o dono do corpo*”, Muniz Sodré (1998) localiza “as fontes geradoras de significação para o samba” (p.9) na cultura negra. Para o autor, o samba constitui-se como “um *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural” que encontra, em seu próprio sistema representativo, “recursos de afirmação da identidade negra” (Sodré, 1998, p. 10). Para Sodré (1998), o *corpo exigido pela síncopa do samba* é o mesmo que durante a escravatura fora reprimido – *o corpo do negro*.

A crioulização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem á vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. (Sodré, 1998, p. 12-13)

A música urbana brasileira que começou a surgir na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro – *choro, modinha, lundu, maxixe e samba* – com características mestiças (influências africanas e europeias) “fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (Sodré, 1998, p.13).

As festas e reuniões familiares, onde se entrelaçavam bailes e temas religiosos, criaram novas formas de sociabilização e instituíram ritos sincréticos (já que brancos também frequentavam as casas). Formados em sua maioria por famílias baianas residentes do bairro da Saúde e Cidade Nova, as reuniões promovidas pelos chefes de cultos, conhecidos por “tias e tios”, tinham dança (*samba*) e rituais religiosos (*candomblés*). Perseguidas com frequência por policiais e autoridades brancas, as reuniões e os batuques aconteciam em lugares estratégicos e pouco vulneráveis. Eram, portanto, um modo de resistência cultural (música, dança e costumes), luta religiosa e persistência identitária.

Hilário Jovino Ferreira e a fundação dos Ranchos

No livro “*Uma história do samba. As origens*”, Lira Neto (2017) apresenta-nos o *samba urbano*, desenvolvido nas periferias e nos morros cariocas do final do século XIX, tendo como fio condutor da narrativa, as trajetórias individuais dos personagens que viveram neste período em um recorte que termina no início da década de 1930.

A palavra *samba* é descrita pelo autor em um contexto anterior ao gênero musical, ou seja, como sinônimo de *festa* ou *encontro*. Ao contar por exemplo, a história de *Hilário Jovino Ferreira*, “negro pernambucano de vinte anos de idade, criado desde menino em Salvador” que sai da Bahia para trabalhar no Rio de Janeiro “como carpinteiro no Arsenal de Marinha, na ilha das Cobras, baía de Guanabara” (p. 20), Neto (2017) descreve a atmosfera festiva denominada *samba*:

Para fazer correr a notícia pelos becos, travessas e ladeiras da Saúde, Hilário promoveu naquele mesmo dia um grande furdunço, convocando toda a redondeza para o *samba* — a palavra “samba”, a essa época, era apenas sinônimo de festa e não um gênero musical específico. (...) A certo momento da festança, Hilário autoproclamou-se presidente do grupo, nomeou o amigo Avelino seu vice e declarou estar fundado o novo rancho, o Rei de Ouro. (...) Como era comum na Bahia, Hilário esticou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e pôs o grupo na rua em pleno Carnaval, fato até ali pouco comum no Rio de Janeiro. Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás, além de incluir as guras da porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados baianos, mas ainda raros nos ranchos da capital federal (Neto, 2017, p. 24)

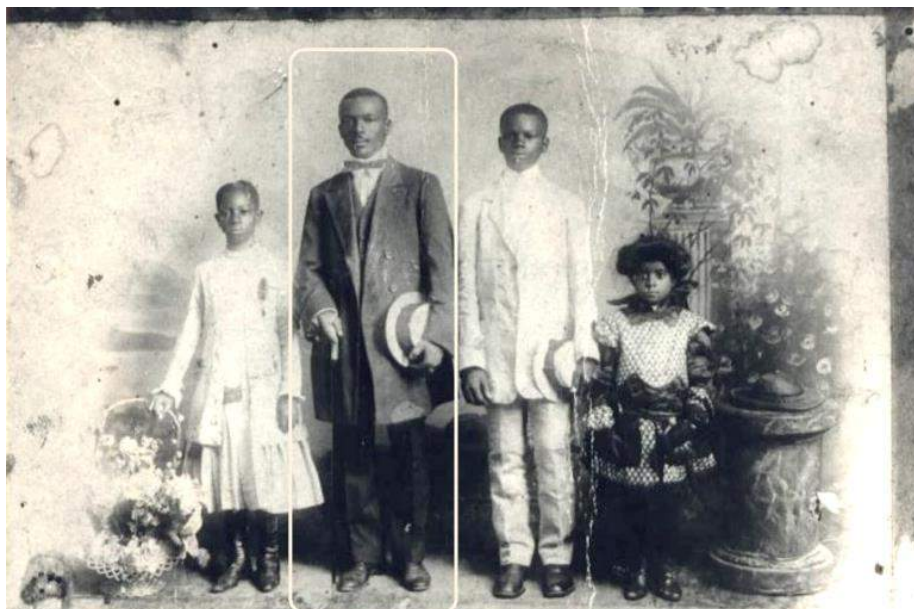
Além do cenário festivo, o trecho narrado por Neto (2017) revela a fusão entre *instrumentos musicais de origem europeia* (violão, flauta, cavaquinho e castanholas) com a *percussão típica dos africanos*; e indica a inserção de elementos característicos das

escolas de samba, como a presença da *porta-estandarte e do baliza* (atualmente o mestre-sala e a porta-bandeira).

O personagem que deu vida à narrativa apresentada por Neto (2017), responsável por inserir o *enredo* no samba, foi o compositor *Hilário Jovino Ferreira*. Também conhecido por *Lalu de Ouro*, Hilário foi o fundador do rancho *Reis de Ouro* (1893), o primeiro Rancho Carnavalesco do Rio de Janeiro¹³⁶. Em uma decisão que viria a mudar a história musical da cidade, Hilário Jovino Ferreira decidiu realizar o desfile no carnaval, ao invés de sair no dia de Reis como era costume nos outros ranchos¹³⁷, de modo a obter maior liberdade de expressão.

Das variantes entre tradições europeias – ternos, pastoris – e africanas – congos, congadas, *ticumbis*, *cucumbis* e *afochés* – quem se destaca são os ranchos. Hilário Jovino, numa entrevista a um jornal¹³⁸, conta que em 1872, quando chega à cidade, já encontrara os ranchos. Uma comunidade de auxílio mútuo integrada por migrantes, sobrevivendo através do trabalho pesado na estiva e do comércio ambulante, estruturada em torno dos terreiros e de associações festivas, que se tornaria por momentos uma aristocracia popular fechada com seus preceitos e movimentos próprios para depois se abrir à cidade moderna como uma resistente referência (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p.17)

Figura 411: Hilário Jovino Ferreira (em destaque)



Fonte: Google, 2023

¹³⁶ Os Ranchos eram associações que desfilavam ou faziam cortejo de carnaval, e supõe-se que as suas influência vinham de dança e divertimentos derivados da cultura africana, como *Congos* e *Cucumbis*, divertimentos estes mais difundidos entre as camadas mais populares.

Disponível em <https://www.riodejaneiroaquui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html>.

¹³⁷ No Rio de Janeiro, Hilário foi morar no Morro da Conceição, onde encontrou um rancho chamado “Dois de Ouros” que saía no Dia de Reis. Disponível em <https://ranchoscarnavalescos.com/personalidades/>

¹³⁸ *Jornal do Brasil*, 18 de janeiro de 1913.

Membro do Conselho de Classes do Partido Operário Progressista (1899) e tenente da Guarda Nacional, Hilário Jovino Ferreira, assíduo frequentador das rodas de samba da casa da Tia Ciata, foi também o fundador de outros ranchos como: “Rosa Branca”, “Botão de Rosa”, “As Jardineiras”, “Filhas da Jardineira”, “Reino das Magnólias”, “Riso Leal”, e também blocos, como “Paredes têm ouvidos” e “Macaco é outro”.

O processo de aceitação social dos ranchos confundia-se com a inserção pessoal do pioneiro Hilário Jovino Ferreira na sociedade carioca. (...) Pelas pequenas notas publicadas na imprensa, era possível acompanhar a progressiva ascensão hierárquica e social de Hilário. Ele ostentou as sucessivas divisas de primeiro-sargento e alferes, até ser investido no posto de tenente da Guarda Nacional. O fato não o impedia de seguir sendo o carnavalesco irreverente de sempre. Mesmo quando passou a ser citado nas páginas dos jornais como o “tenente Hilário Jovino Ferreira”, continuou a ser mais conhecido entre os amigos de terreiro e boteco como *Lalu de Ouro*. (Neto, 2017 p.43-44)

A nota sobre seu aniversário, publicada no Diário Carioca, no dia 21 de outubro de 1932, ilustra a notoriedade adquirida por Hilário Jovino Ferreira na sociedade carioca.

Figura 412: Diário Carioca, 21 de outubro de 1932 – Hilário Jovino Ferreira



Fonte: Biblioteca Nacional (acervo online), 2023

Acostumado a criar seus próprios ranchos, Hilário Jovino aceitou participar da diretoria do *Ameno Resedá*. Fundado em 1907, com sede inicial no bairro do Catete, o rancho foi batizado com este nome em homenagem à *flor de resedá*, árvore típica da ilha de Paquetá, local que inspirou a criação do rancho.

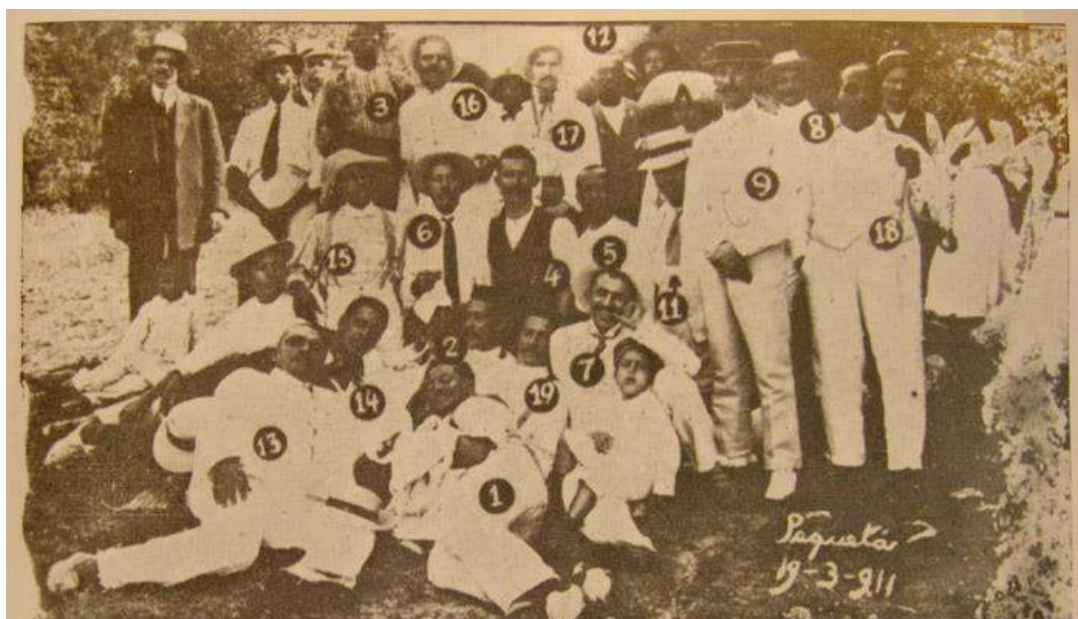
Os ranchos diferenciavam-se dos cordões por serem mais organizados e refinados, estética e musicalmente. Em sua formação, apresentavam porta-bandeira e mestres de coreografia (mestre-sala), harmonia e canto. O ritmo que animava os desfiles era a marcha-rancho, mais pausada que o samba e tocada com instrumentos de corda e sopro, sem a percussão marcante típica dos cordões. Como era costume no carnaval

da época, o repertório dos ranchos também incluía trechos de óperas, choros, tangos e valsas. Além do carnaval, os ranchos promoviam animados bailes em seus salões ao longo do ano (Museu da República, 2020, p.3)¹³⁹

Utilizando uma *águia de asas abertas*¹⁴⁰ como símbolo, e organizado como “rancho-escola”, o *Ameno Resedá* promovia desfiles concebidos com base em enredos operísticos, a partir do qual eram elaborados figurinos e narrativa em forma de cortejo, com divisão em alas (Neto, 2017).

Essa conciliação entre a cultura popular e os elementos da chamada alta cultura dava legitimidade aos ranchos num contexto em que o poder público buscava “civilizar” a sociedade, reprimindo manifestações culturais que lembrassem as origens africanas e indígenas do povo brasileiro. Cordões e ranchos tinham que pedir autorização à polícia para poderem desfilar. Ainda assim, foram espaços importantes de protagonismo negro e popular no carnaval carioca que - já naquela época - sofria tentativas de elitização como as afrancesadas “Batalhas das Flores” promovidas pela prefeitura em 1906 (Museu da República, 2020, p.4)

Figura 413: Piquenique na Ilha de Paquetá, 1911



01. Mestre Cuca; 02. Maximiniano de Oliveira (Lord Fita); 03. Oscar Maia; 04. Eugenio Mario Cardoso; 05. Firmino Carolino da Cunha (Lord Santidade); 06. Leitão Miguel Ferreira; 07. Amphiphio Telles (Lorde Mefistófiles); 08. Clóvis José Rebello; 09. José Eneris; 10. Alfredo Nicacio; 11. Isidro Rocha; 12. Hilario Jovino Ferreira; 13. Francisco Guimarães (Vagalume); 14. Alfredo Santana; 15. Antonio Felipe Mascarenhas; 16. Antonio Fontoura; 17. Albino Martins; 18. Alfredo Mascarenhas (Lorde Pancinha); 19. Manoel C. de Almeida (Lord Pernambuco). Foto cedida por Magnolia Augusta Cabral Martins

Fonte: <http://www.pensario.uff.br/audio/1907-foi-criado-rancho-ameno-reseda>

¹³⁹ Museu da República (2020) Boletim do Museu da República e Palácio Rio Negro. Ano 10. Nº 1. Disponível em https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/12/Boletim-Republicando-Fevereiro-2020_3.pdf (Consultado em 24 de maio de 2023)

¹⁴⁰ De acordo com o Museu da República (2020), a sede do rancho tinha o apelido de “Palácio da Águia”, uma possível referência ao Palácio do Catete, popularmente chamado “Palácio das Águias”.

Em 1913, o pianista Ernesto Nazareth compôs a polca intitulada “Ameno Resedá” em homenagem ao rancho.

Figura 414: Ameno Resedá (Ernesto Nazareth, 1913)

Oferecido ao glorioso rancho carnavalesco do mesmo nome

Ameno Resedá

Polca

Ernesto Nazareth
1913

mf

ben staccato

8va

8va

cresc.

dim.

2.

8va

www.musicabrasilis.org.br

Fonte: Musica Brasilis, 2023

Para Moura (1995) Hilário Jovino Ferreira foi um dos criadores fundamentais entre os baianos no Rio de Janeiro. Sua liderança negra permitiu a preservação das tradições do grupo diante da nova realidade sociocultural e política que se descortinava. Os ranchos, cortejos de músicos e dançarinos religiosos “lutariam carnavalescamente para impor a presença do negro e suas formas de organização e expressão nas ruas da capital da República (Moura, 1995, p.126).

Principal criador e organizador dos ranchos da Saúde, Hilário se tornaria o responsável pelo deslocamento dos desfiles para o Carnaval. A festa profana passou a sugerir um novo enfoque musical e coreográfico, sendo transferida para a Cidade Nova, os pontos de encontro, organização e desfile dos ranchos baianos.

As Tias Baianas e a Tia Ciata

A inserção dos negros no mercado de trabalho após a Abolição da Escravatura foi pontuada por desconhecimento da nova linguagem trabalhista, por preconceitos raciais e dificuldades em competir pelas vagas no setor industrial, comercial, do funcionalismo e obras públicas. Neste cenário, muitos ex-escravos ficaram em situação de desemprego e a mercê de sua própria sorte.

As mulheres encontraram no trabalho doméstico, na habilidade culinária ou em pequenos ofícios ligados ao artesanato e à venda ambulante, um meio de subsistência. Para os homens, as oportunidades circulavam em torno do cais do porto, “para alguns na indústria, para os mais fortes e aguerridos na polícia, para os mais claros no funcionalismo, para todos no Exército e na Marinha” (Moura, 1995, p. 89). Homens e mulheres que não conseguiam colocação profissional caíam na marginalidade (prostituição e malandragem). Outros dedicavam-se à vida artística em cabarés, teatro de revista, circo e palcos.

Um outro viés trabalhista foi identificado por iniciativas pessoais ou de um grupo descapitalizado, que aproveitando sua força de trabalho e domínio de alguma técnica, fez surgir profissões voltadas para a prestações de serviços e para as vendas, como: costureiras, bordadeiras, lavadeiras, doceiras, arrumadeiras, artesãos, vendedores ambulantes, ferreiros, marceneiros, tecelões, pintores de paredes, estofadores, dentre outras atividades profissionais. Comuns entre os baianos na Pequena África, os diferentes saber-fazer, passados de geração a geração, dava ao grupo autonomia laboral e sustento.

As *tias baianas* eram sacerdotisas de cultos e ritos de tradição africana e disseminadoras da cultura popular baiana. Grandes *quituteiras* e *festeiras* reuniam a comunidade em celebrações regadas a música e dança. Suas posições centrais nos terreiros e participações nas atividades do grupo garantiram a manutenção das tradições africanas. Suas casas eram pontos de referência e convívio comunitário. As *tias baianas* desta época eram a Ciata, a Bebiana, a Mônica, a Carmem, a Perciliana, a Amélia, entre outras.

Desenvolvendo uma atividade cercada por forte fundamento religioso e ornamentadas com vistosas roupas, colares e pulseiras, as *tias baianas* foram as pioneiras da tradição das baianas quituteiras e fundamentais no surgimento do samba no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do século XX).

A baiana Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata, foi uma das mulheres mais importantes neste processo. Hilária nasceu no Recôncavo baiano, na cidade de Santo Amaro no dia 13 de janeiro de 1854. Com 16 anos, participou da fundação da Irmandade da Boa Morte (Cachoeira, Recôncavo baiano). Filha de *Oxum*, foi iniciada no santo na casa de *Bambochê*, da nação *Ketu*.

Em 1876, com 22 anos, Ciata mudou-se para o Rio de Janeiro com sua filha. Na cidade carioca casou-se com João Baptista da Silva, funcionário público com quem teve 14 filhos. Continuou os preceitos do santo na casa de *João Alabá*, tornando-se *Mãe-Pequena (Iyá Kekerê)*¹⁴¹. Sua residência na Rua Visconde de Itaúna, na Cidade Nova (entre 1899 e 1924) foi cenário para a sedimentação do sambacarioca. Tia Ciata tornou-se uma espécie de “primeira-dama” das comunidades negras da pequena África (tiaciata.org.br, 2023)¹⁴²

Além de quituteira, tia Ciata também alugava roupas de baianas confeccionadas para apresentações teatrais e carnavalescas. O comércio de roupas, o círculo de conhecimentos do seu marido, seu prestígio no meio negro e fora dele¹⁴³ aproximou tia

¹⁴¹ A mãe-pequena é a auxiliar direta do pai ou da mãe-de-santo que lidera o candomblé no contato com as noviças, a quem prescreve os banhos rituais (Moura, 1995, p. 142)

¹⁴² Quem foi Tia Ciata - Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata ou Aciata). Disponível em <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia> (Consultado em 26 de maio de 2023)

¹⁴³ As cerimônias religiosas realizadas na casa da Tia Ciata chamavam a atenção das elites cariocas que a procuravam para uma “consulta de feitiçaria africana” – modo estereotipado como os cultos negro-brasileiros eram determinados pela alta sociedade.

Ciata das classes dominantes da época. Sua casa era ambiente de culto às tradições e disseminação cultural.

No quintal de sua casa – um centro de terra batida – dançava-se. No barracão de madeira situado neste espaço, preparava-se “as coisas do culto”. Na sala, os *sambas de partido* eram entoados pelos mais velhos, assim como a *música instrumental* era interpretada pelos músicos profissionais (da primeira geração dos filhos dos baianos) que frequentavam a sua casa. No terreiro, o *samba raiado*¹⁴⁴ e, por vezes as *rodas de batuque*, podiam ser apreciados entre os mais jovens. No *samba* se batia pandeiro, tamborim, agogô e surdo, além de pratos de louça, panelas, raladores, latas e caixas, valorizados pelo ritmo africano.

As festas na casa da Tia Ciata eram frequentadas “principalmente pelos de origem e pelos negros que a eles se juntavam” – estivadores, artesãos, funcionários públicos, policiais; alguns mulatos e brancos de baixa classe média (que se aproximam pelo lado do samba e do carnaval); pelos “doutores gente boa”, atraídos pelo exotismo das celebrações; e por figuras importantes da música carioca como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, entre outros. (Moura, 1995, p. 147-148).

Figura 415: Tia Ciata e Tia Josefa



Fonte: Multirio – Domínio Público

¹⁴⁴ SAMBA RAIADO: variante do *samba-de-roda*. Normalmente era acompanhado por palmas e pelo ruído forte e estridente de pratos de louça raspados com facas de metal.



Compositores – Choros, Maxixes e Lundus

Nascidos no Rio de Janeiro, Donga (1890-1974), Pixinguinha (1897-1973), João da Baiana (1887-1974), Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Sinhô (1888-1930) são considerados os pioneiros do samba, adeptos também dos choros, maxixes e lundus.

DONGA (1890-1974)¹⁴⁵

Figura 416: Donga



Fonte: Musica Brasilis, 2023

O músico, compositor e violonista brasileiro Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, era filho do pedreiro e tocador de bombardino Pedro Joaquim Maria e de Amélia Silvana de Araújo – a Tia Amélia. Freqüentador assíduo da casa da Tia Ciata na rua Visconde de Itaúma é atribuído a ele, em conjunto com o jornalista,

¹⁴⁵ DONGA (2023) In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558640/donga> (Consultado em 27 de maio de 2023).

teatrólogo e compositor Mauro de Almeida (1882-1956), a autoria do primeiro samba – “*Pelo Telefone*” – registado na Biblioteca Nacional no dia 27 de novembro de 1916.

Em entrevista concedida no dia 06 de março de 2024, o jornalista, historiador, musicólogo e um dos maiores pesquisadores da Música Popular Brasileira, Ricardo Cravo Albin, falou sobre o primeiro samba registrado non Brasil.

“Pelo Telefone”, que é considerado o primeiro samba assim historiado e que foi feito por um amigo meu muito querido, que foi o Donga, o Ernesto Joaquim Maria dos Santos que eu conheci muito bem e cuja segunda mulher viúva, foi muito querida nesta casa, que é uma velhinha encantadora que veio aqui e eu a homenageei intensamente. Celebramos os 90 anos do “Pelo Telefone”, celebramos o Donga e ela própria, vó Maria. Portanto, é uma memória muito querida. “Pelo Telefone” foi uma crônica de época para o Carnaval de 1917: “chefe da polícia pelo telefone, manda me avisar, que na Carioca tem uma roleta para se jogar”. Então era uma observação naturalmente sobre um dado que não era curricular no sentido de ser normal, de ser bem visto. Pelo contrário. Não era um crime, mas era um assunto proibitivo. Razão da crônica e razão do protesto que o compositor popular fez transformando-se naquilo que viria a ser o samba (Ricardo Cravo Albin, 2023)

A canção foi gravada em 1917, com base no registo da Biblioteca Nacional, pela Casa Edson. Das três gravações realizadas, a segunda – interpretada por Baiano e acompanhada somente de cavaquinho e violão, atingiu grande repercussão no Carnaval daquele ano.

Marco na história do samba urbano carioca, “*Pelo Telefone*” é também fruto de polémica. Segundo Neto (2017), o samba não seria uma composição somente de Donga, mas uma criação conjunta, desenvolvida nas festas na Casa da Tia Ciata. Nesta perspectiva, Donga ter-se-ia apropriado de composições coletivas e anônimas registando a nova canção como “*samba*”. A coautoria de Mauro de Almeida, atribuída ao jornalista posteriormente, refere-se à organização poético-musical da canção. Além disso, segundo o autor, “*Pelo Telefone*” deveria ser classificado como *maxixe* e não como *samba*.

“Pelo telefone” não foi o primeiro samba a ser gravado, nem era propriamente um samba — do ponto de vista rítmico e harmônico, talvez fosse mais apropriado classificá-lo como um maxixe. Donga, portanto, não inventou um novo gênero. Inaugurou, sim, o procedimento e a estratégia de divulgar e fazer circular nos meios comerciais, de forma metódica e profissional, uma música de extração popular para ser executada durante o Carnaval. Ao registrá-la individualmente, preocupou-se em estabelecer o direito de autoria sobre uma composição coletiva e de matriz folclórica, em um tempo no qual apropriações desse tipo eram a regra e o plágio em música não constituía sequer um delito de ordem moral (Neto, 2017 p. 76-77)

Figura 417: Partitura Original “Pelo Telefone” (1916)



Fonte: Biblioteca Nacional, 2023

Em 1919, Donga integrou o grupo “*Os Oito Batutas*”, liderado por Pixinguinha e começou a se apresentar no saguão do Cinema Palais.

A plateia do Palais era composta por senhores engravatados e *demoiselles* de chapelões com plumas. Não é de admirar ter havido reações negativas à notícia de que uma casa tão chique estava contratando uma orquestra na qual metade dos integrantes era composta por negros: Pixinguinha, China, Donga e Nelson Alves. Além do mais, o repertório anunciado parecia impróprio aos ouvidos de quem se dizia acostumado a sonoridades tidas como mais nobres. O crítico e maestro Júlio Reis, colunista de música erudita de *A Rua*, chegou a se dizer envergonhado com aquele “escândalo” (Neto, 2017, p. 101)

Figura 418: Os Oito Batutas (1919)



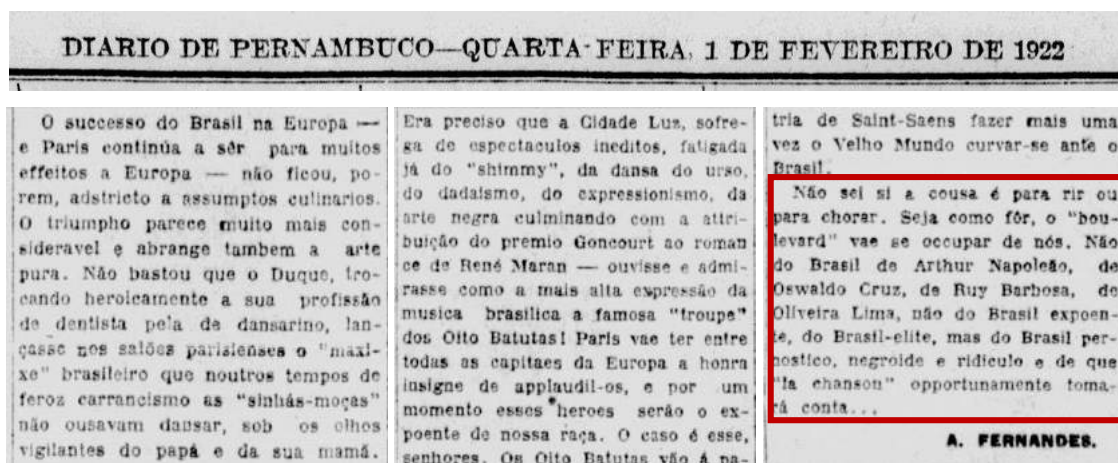
Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>

Em 1922, patrocinados por Arnaldo Guinle, *Os Oito Batutas* embarcaram para a França, onde permaneceram por seis meses. Durante o período em que estiveram em território francês, o grupo chamado *Les Batutas* apresentou-se no *Shéhérazade*, entre outros locais.

O fato de serem em sua maioria negra e o tipo de música que faziam eram motivos para controvérsia. Identificá-los à genuína musicalidade nacional, significava para muitos uma desqualificação em termos de uma pretensa universalidade – equacionada com o cânone da música clássica-romântica ocidental – e um veredicto de provincianismo. Além disso, a negritude era vista como sinal de inferioridade sociocultural. Após a viagem a Paris, essas questões tenderam a ser absorvidas positivamente, e o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o jazz, nova linguagem musical do sistema mundial (Bastos, 2005, p. 179-180)

Os ataques racistas ao grupo fazia parte das narrativas divulgadas nos jornais da época, a exemplo da coluna de A. Fernandes, no Diário de Pernambuco de 1º de fevereiro de 1922. O trecho que diz “*não sei se a coisa é para rir ou para chorar. Seja como for, o boulevard vai se ocupar de nós (...) não do Brasil expoente, do Brasil elite, mas do Brasil pernóstico, negroíde e ridículo e de que la chanson oportunamente tomará conta*”, enfatiza o desprezo pela arte produzida pelo grupo “*Os Oito Batutas*”

Figura 419: Diário de Pernambuco (1922)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil - <http://memoria.bn.br>

Outros jornais noticiaram o evento antecipando que o facto poderia provocar reações negativas, a exemplo da matéria divulgada no jornal A Noite, em 28 de janeiro de 1922. O trecho em que diz “*haverá, talvez, quem num melindre idiota reprove a ida dos rapazes porque são de côr...*” revela traços de uma sociedade preconceituosa e racista.

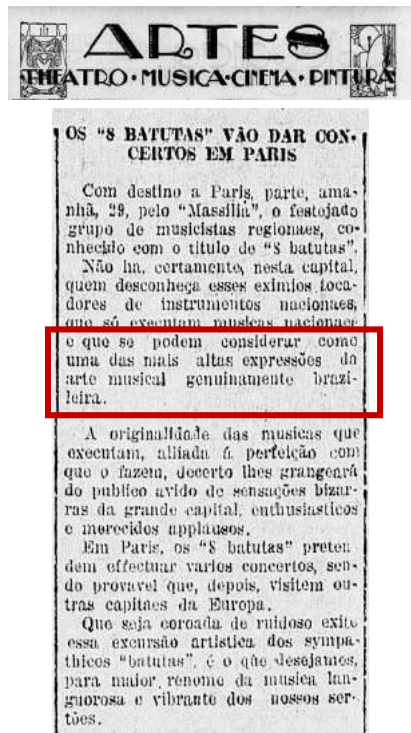
Figura 420: A Noite (1922)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil - <http://memoria.bn.br>

Já *O Imparcial* de 28 de janeiro de 1922, na matéria “Os ‘8 Batutas’ vão dar concertos em Paris” enaltece as músicas interpretadas pelo grupo como “uma das mais altas expressões da arte musical genuinamente brasileira”

Figura 421: O Imparcial (1922)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil

O grupo retornou ao Rio de Janeiro em 14 de agosto de 1922. Durante a viagem de volta fizeram apresentações em festas a bordo do *Lutetia*, Em Buenos Aires gravaram pelo selo RCA Victor.

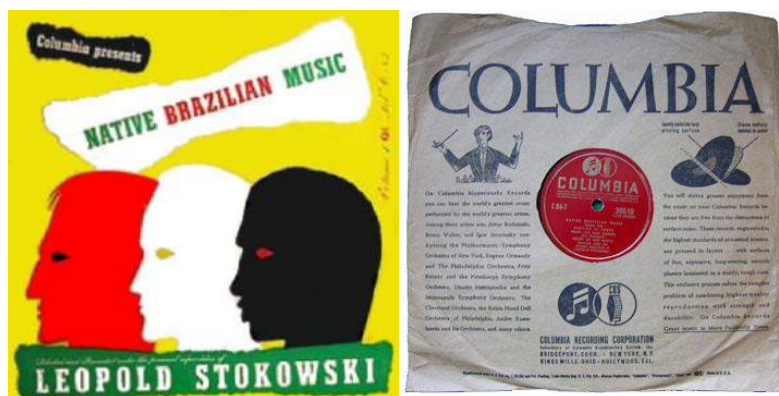
Voltando de Paris, Os Batutas – agora, oito músicos – viajaram a Buenos Aires, de novembro de 1922 a abril de 1923, onde gravaram para a Victor e se apresentaram em teatros, com muito sucesso. No entanto, nesse período ocorreu a dramática segmentação do grupo, que se dividiu em dois sob as lideranças de Pixinguinha e Donga (Bastos, 2005, p. 180)

Em 1926, Donga integrou o grupo *Carlito Jazz* para acompanhar a campanha de revistas Batachan (França) e com ele retornou em turnê à Europa. O *Carlito Jazz* atuou na Europa por catorze anos, acompanhando companhias de teatro e tocando música brasileira em diversas casas noturnas em Paris, Itália e Turquia. O grupo era formado por *Carlito* (Carlos Blassifera), na bateria; *Donga* (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), no violão e banjo; *Sebastião Cirino*, no trompete; *Augusto Vasseur*, no piano; João Wanderley, no violino; *Orosino*, no saxofone; *Zé Povo*, no trombone, e *Leonel*, que substituiu de Zé do Povo, no trombone (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2023)

Em 1928 criou a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*. Na década de 1930, Donga e Pixinguinha fundaram os grupos *Diabos do Céu* e *Guarda Velha*. Em 1932, Donga casou-se com a cantora Zaíra de Oliveira, com quem teve a única filha, Lígia. Viúvo em 1951, o músico voltou a se casar com Maria das Dores dos Santos (1953).

Em 1940, foi convidado por Heitor Villa-Lobos para participar, com João da Baiana, Cartola e Pixinguinha, dentre outros, do encontro com o maestro inglês radicado nos Estados Unidos Leopold Stokowski (1882 - 1976), dando origem ao álbum *Native Brazilian Music* (Columbia), gravado a bordo do navio Uruguai ancorado no Rio de Janeiro.

Figura 422: LP Native Brazilian Music, 1942



Fonte: Columbia Records, Alex Steinweiss | Rolling Stone Brasil, 2020

Em 1954, por iniciativa do radialista Almirante, concebeu com Pixinguinha, o conjunto *Velha Guarda*. Os primeiros Festivais da Velha Guarda (I e II), organizados pelo Almirante em São Paulo, reuniram Pixinguinha, João da Baiana, Donga, entre outros músicos.

Figura 423: 1954 e 1956 - I e II Festivais da Velha Guarda



Fonte: <http://www.pensario.uff.br/>

PIXINGUINHA (1897-1973)

A brilhante trajetória profissional de Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), conhecido como Pixinguinha, começou cedo. Em 1911, então com catorze anos, o compositor, arranjador e instrumentista carioca compôs sua primeira música, o chorinho “*Lata de Leite*”.

Filho do flautista e funcionário do Departamento Geral dos Telégrafos, Alfredo da Rocha Viana e de Raimunda Viana, Pixinguinha – levado pelo seu irmão violonista China – foi contratado para o conjunto da “*Concha*” (Lapa), onde ganhou fama na vida noturna carioca. Convidado pelo violonista Artur Nascimento para integrar a orquestra do Maestro Paulino no Teatro Rio Branco, Pixinguinha estreou tocando na peça “*Chegou Neves*”.

A primeira gravação do músico carioca aconteceu em 1915 para a *Casa Falhauber*. Junto com o grupo “*Choro Carioca*”, Pixinguinha interpretou o tango brasileiro “*São João*”.

Debaixo d'água”, de seu professor Irineu de Almeida. Em 1917 gravou para a Casa Edson, o choro “*Sofre Porque Queres*” e a valsa “*Rosa*” em parceria com Alfredo da Rocha Vianna Filho.

Figura 424: Rosa – Pixinguinha e Alfredo Rocha Vianna Filho

Rosa

Valsa-canção de Alfredo da Rocha Viana Filho - "Pixinguinha" (Rio de Janeiro, 1897-1973)
Arranjo: Rubens Ricciardi (Ribeirão Preto, 18 de maio de 2005)

The musical score for "Rosa" is presented in three systems. The first system includes Mezzo-Soprano, Cello, and Piano. The Cello part starts with a forte (*f*) dynamic, while the Piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes Mezzo-Soprano (MS), Violoncello (Vc.), and Piano (Pf.). The MS part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the lyrics "Tu és di-vi-nae gra-ci-o-saes-tá-tua ma-jes-to-sa do-a". The Vc. part includes a pizzicato (*pizz.*) and arco instruction. The Pf. part continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system includes MS, Vc., and Pf., with the MS part continuing the lyrics "mor-por Deus es-cul-tu-ra-da e for-ma-da co'o ar-dor da".

Fonte: Rosa do Pixinguinha Dó maior Partitura

Os “*Oito Batutas*”, orquestra formada em 1918, reuniu Pixinguinha (flauta), José Alves (bandolim), José Palmieri (pandeiro), Nelson dos Santos (cavaquinho), Donga e Raul Palmieri (violão), Luís de Oliveira (bandolim e reco-reco) e China (canto, piano e violão). O grupo, como já mencionado¹⁴⁶, estreou em 1919 no saguão do Palais com um repertório

¹⁴⁶ Ver biografia de Donga.

formado por maxixes, lundus, batuque e tangos. Em 1922, o grupo embarcou para uma temporada em Paris onde permaneceu por seis meses.

Figura 425: Os Batutas, 1923



Cirino (trompete), Euclides Virgolino (bateria), Pixinguinha (saxofone) Fausto Mozart Correia (piano), José Monteiro (banjo), J.B. paraiso (saxofone), Esmerino Cardoso (trombone de vara). **Fonte:** Instituto Moreira Salles

No regresso para o Brasil, Pixinguinha retomou seu lugar no Assírio onde fez várias apresentações. Nessa época, começou a experimentar o saxofone”, instrumento que o acompanhou durante vinte anos.

Em 1926 passou a dirigir a orquestra do Teatro Rialto e, em 1927, casou-se com Albertina Nunes Pereira (Betty), ex-cantora da Companhia Negra de Revista¹⁴⁷, cujo nome artístico era Jandira Aymoré. Neste mesmo ano, os *Oito Batutas* deram início às atividades no *Cinema Odeon* e uma turné em Santa Catarina. No retorno ao Rio de Janeiro, Pixinguinha foi informado do falecimento de seu irmão Otávio Vianna (o China), vítima do rompimento de um aneurisma na aorta. Em uma temporada na Argentina ainda em 1927, *Os Batutas*, agora com uma nova formação, apresentaram-se em *Mar Del Plata*, *Mendoza*, *Rosário* e *Córdoba*.

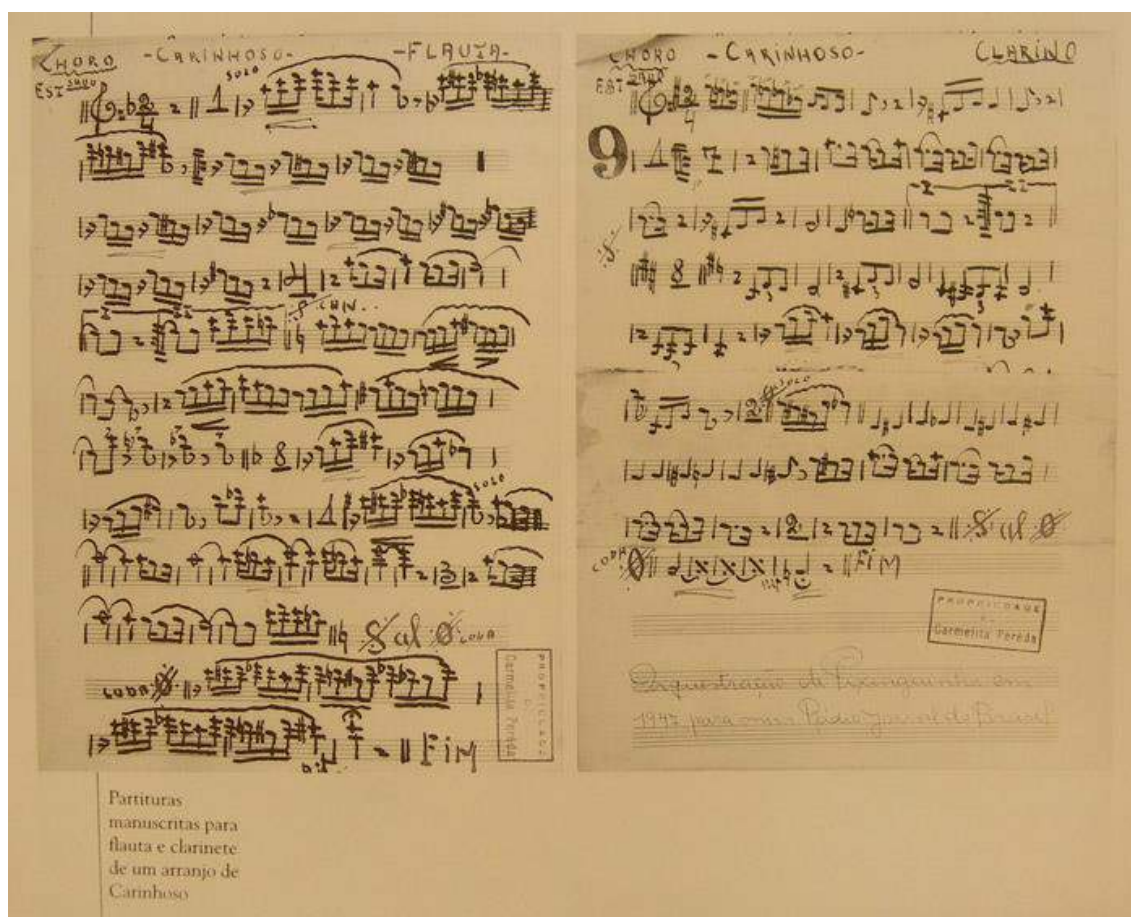
¹⁴⁷ A Companhia Negra de Revista foi a primeira empresa teatral do Brasil composta exclusivamente por negros.

Com o fim de *Os Batutas*, Pixinguinha e Donga criam a *Orquestra Típica Pixinguinha-Donga*. Desta parceria nasceram *Mulher Boêmia* (Parlophon, 1928); o samba *Pé de Mulata* (Odeon, 1928); *Quem Foi Que Disse* (Odeon, 1928) e o choro *Lamento* (1928).

Em 1931, Pixinguinha fundou o grupo “*Guarda Velha*” (Luís Americano, Vantuil, Donga, João da Baiana e outros) responsável pelas gravações de *Linda Morena* (1933), *O Teu Cabelo Não Nega* (1931) e *Moleque Indigesto* (1933), todas de Lamartine Babo.

A composição “*Carinhoso*” de Pixinguinha, concebida entre 1916 e 1917, é uma das obras mais célebres da *música popular brasileira*. Gravada pela primeira vez em 1928, em uma versão somente instrumental, a música recebeu os versos de Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006)¹⁴⁸ em 1936. A nova versão foi gravada por Orlando Silva em 1937, pela RCA Victor.

Figura 426: Carinhoso, 1928



Partituras manuscritas para flauta e clarinete de um arranjo de Carinhoso

Fonte: Machado, 2006, p. 54

¹⁴⁸O compositor brasileiro *Carlos Alberto Ferreira Braga*, conhecido como *Braguinha* e também por *João de Barro*, nasceu no Rio de Janeiro em 29 de março de 1907, e faleceu em solo carioca, no dia 24 de dezembro de 2006. Ele é considerado o compositor de carreira mais longa no Brasil, com mais 400 músicas gravadas.

Figura 427: Carinhoso, 1937



Fonte: Instituto Moreira Salles

Ainda em 1937, Pixinguinha começou a trabalhar na *Rádio Mayrink Veiga* como flautista, arranjador e regente. Em 1940, participou do álbum *Native Brazilian Music* (Columbia), tocando flauta em “*Pelo Telefone*”, “*Que querê quê quê*”, “*Caboclo do mato*” e “*Ranchinho desfeito*”, dentre outras. Na canção de Barbino, Pixinguinha cantou em dueto com Jararaca, seu parceiro na composição (Instituto Moreira Salles, 2023).

O ano de 1942 ficou marcado pelo lançamento das últimas gravações de Pixinguinha tocando flauta, num disco de 78 rotações da Odeon, com as faixas “*Chorei*” (no lado A) e “*Cinco Companheiros*” (no B). Com o flautista e compositor Benedito Lacerda, Pixinguinha gravou 34 discos de chorinhos em um espaço de cinco anos.

Em 1945, Pixinguinha participou da estreia do programa “*O Pessoal da Velha Guarda*” dirigido e apresentado pelo radialista Almirante. Neste mesmo ano, a convite do radialista, Pixinguinha assinou contrato com a Rádio Nacional. Em julho de 1946, quando Almirante se transferiu para a Rádio Tupi, Pixinguinha o acompanhou e foi a principal atração de seu programa.

Em 1954, formou com João de Barro e Donga o conjunto “*Velha Guarda*”, gravando com o grupo três discos entre 1955 e 1956.

O ano de 1962 foi marcado pela criação da trilha sonora do filme “*Sol Sobre a Lama*”, em parceria com Vinícios de Moraes¹⁴⁹ e o ano de 1964 foi determinado pela criação das músicas “*Solidão*”, “*Mais Quinze dias*” e “*No Elevador*” compostas durante a sua recuperação de um infarto.

Em 1971, produzido por Hermínio Bello de Carvalho, foi publicado pela Odeon, o LP *Som Pixinguinha*. Lançado no bar Gouveia, o disco apresentou as últimas gravações de Pixinguinha.

Pixinguinha ficou viúvo em 1972 e faleceu em 17 de fevereiro de 1973 no Rio de Janeiro.

Na manhã do dia 17 de fevereiro, dois sábados antes do carnaval, Pixinguinha recebe em casa a visita do poeta e produtor Hermínio Bello de Carvalho, do fotógrafo Walter Firmo e do músico Eduardo Marques. Conversam amenidades, ouvem música e, na hora da despedida, Pixinguinha chora. À tarde, veste seu terno marrom e sai de Inhaúma, acompanhado pelo filho Alfredinho, em direção à Igreja de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, para batizar o filho de seu amigo Euclides Souza Lima. Como presente para o bebê, leva uma partitura manuscrita de Carinhoso. Porém, no momento em que se prepara para assinar seu nome no livro da igreja, Pixinguinha cai em pleno altar, fulminado por um infarto (Instituto Moreira Salles, 2023, em linha).

Figura 428: Pixinguinha, 1970



Fonte: Instituto Moreira Salles (Acervo Tinhorão)

¹⁴⁹ Nesta época Vinícios de Moraes colocou letra na música “Lamento” de Pixinguinha.

JOÃO DA BAIANA (1887-1974)

Figura 429: João da Baiana



Fonte: Elfikurten.com.br (2016)

O compositor e pandeirista João Machado Guedes (1887-1974), conhecido como *João da Baiana* (ou (Bahiana, na grafia da época), nasceu no Rio de Janeiro em 17 de maio de 1887. Neto de ex-escravos, era o filho mais novo (de onze irmãos) de Perciliana Maria Constança e Félix José Guedes. Seus avós mantinham no Largo da Sé, uma tradicional quitanda de artigos afro-brasileiros; e sua mãe, Tia Perciliana, também quituteira, formava com Tia Ciata e Tia Amélia, as “Tias Baianas”. Sua alcunha “João da Baiana” surgiu como um modo identifica-lo como o “filho da Tia Perciliana”, diferenciando-o dos outros meninos do bairro que também se chamavam “João”.

João da Baiana frequentou desde cedo as rodas de candomblé, de samba e demais tradições culturais afro-brasileiras. Nestes encontros, organizados por sua família,

aprendeu a tocar pandeiro¹⁵⁰ e outros instrumentos de percussão. Foi por intermédio de João da Baiana que o pandeiro foi introduzido no samba, como ele mesmo afirmou durante o seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1966):

(...) na época o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos quando eu tinha oito anos de idade e era Porta-machado no ‘Dois de Ouro’ e no ‘Pedra do Sal’. Até então nas agremiações só tinha tamborim e assim mesmo era tamborim grande e de cabo. O primeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior (João da Baiana, em depoimento prestado ao Museu de Imagem e de Som – MIS, s./d. citado pelo Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira)

Sua vida de instrumentista inicia-se nos blocos e ranchos carnavalescos, mas é com o grupo de jovens que frequentavam a casa das Tias Baianas que o compositor inicia sua vida artística. João da Baiana trabalhou no circo¹⁵¹ e atuou como pandeirista em conjuntos. Em 1922 foi convidado por Pixinguinha para compor o grupo “Os Oito Batutas”, mas recusou a oferta com receio de perder seu emprego fixo no cais do porto. Em 1928 atuou como ritmista (pandeiro e prato-e-faca) nas Rádios Cajuti, Transmissora, Educadora e Philips (Bonavides, 2023)¹⁵².

Como compositor podemos destacar: “*Pelo Amor da Mulata*” (1923), “*Mulher Cruel*” (1924, em parceria com Donga e Pixinguinha), “*Cabide de Molambo*” (1928), “*Casado na Orgia*” (1933, em parceria com Pixinguinha), e “*Batuque na Cozinha*” (1968). Conhecedor do candomblé, gravou também diversos *corimas* (curimbas) com palavras em dialeto africano – cantados no início das sessões de candomblé. Dentre as composições com temática relacionada às tradições afro-brasileiras pode-se citar: “*Que Querê*” (1932), “*Quê, quê, rê, quê, quê*” (1940) gravado pelo próprio João da Baiana; “*Seu Terreiro*” (1956), “*Lamento de Iansã*” e “*Lamento de Xangô*” (1952). Em 1957, João da Baiana lançou pela Odeon o LP “*Batuques e Pontos de Macumba*”, constituído por “*O Cachimbo da Vovó*”, “*Nanan Boroque*” e “*Amalá de Xangô*”, todas de sua autoria.

¹⁵⁰ O pandeiro era considerado na época um “instrumento marginal” e, por este motivo, João da Baiana teve seu instrumento apreendido pela polícia. Entretanto, o político José Gomes Pinheiro Machado (1851-1915) que o admirava, de modo a garantir-lhe liberdade de expressão, atribuiu a um dos seus pandeiros uma dedicatória, impedindo que o mesmo fosse novamente confiscado.

¹⁵¹ João da Baiana tinha onze irmãos (todos eram baianos). Seu irmão Mané, era palhaço do famoso Circo Spinelli e também tocava violão e cavaquinho.

¹⁵² <https://www.marcelobonavides.com/2021/01/relembrando-joao-da-bahiana-47-anos-de.html>

João da Baiana fez parte dos conjuntos *Guarda Velha* e *Diabos do Céu*, na década de 1930. Na década seguinte participou da gravação da coleção *Native Brazilian Music*, (maestro Leopold Stokowski, organizada por Heitor Villa-Lobos). Na década de 1950 foi convidado pelo compositor e radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues), a formar o conjunto *Velha Guarda* com Pixinguinha e Donga.

João da Baiana, em paralelo à sua vida artística, desenvolveu carreira no cais do porto, onde reformou-se como fiscal. Quando criança, trabalhou como aprendiz na Marinha e no Exército. Foi casado e teve dois filhos que faleceram ainda na infância. Esquecido pelo grande público, João da Baiana passou a viver na Casa dos Artistas (Jacarepaguá, Tio de Janeiro), onde faleceu dois anos depois.

Figura 430: João da Baiana – Revista “O Malho”, 1937



HEITOR DOS PRAZERES (1898-1966)

Nascido no Rio de Janeiro no dia 23 de setembro de 1898, o compositor, cantor e artista plástico Heitor dos Prazeres (1898-1966) era filho de Eduardo Alexandre dos Prazeres, marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional, e da costureira Celestina Gonçalves Martins. Órfão de pai aos sete anos, Heitor dos Prazeres aprendeu desde cedo a apreciar polcas, valsas e choros ouvindo seu pai tocar. Com ele, também aprendeu os primeiros passos do ofício de marceneiro. Quando jovem, para ajudar a mãe nas despesas da casa, foi engraxate, jornaleiro e ajudante de marceneiro.

Sobrinho de Hilário Jovino Ferreira, recebeu de presente do carnavalesco seu primeiro cavaquinho. Incentivado pelo tio, Heitor dos Prazeres aprendeu a compor suas primeiras músicas e logo chamou a atenção do compositor e pianista Sinhô. Com seu cavaquinho, frequentou as reuniões realizadas na casa da Tia Esther e da Tia Ciata, local também visitado pelos músicos Donga, Sinhô, Pixinguinha, João da Baiana e Paulo da Portela.

Figura 431: Heitor dos Prazeres



Fonte: <https://immub.org/artista/heitor-dos-prazeres>

Com 20 anos passou a ser conhecido como *Mano Heitor do Cavaco* e *Mano Heitor do Estácio*¹⁵³. Nesta época estabeleceu relações com os compositores Cartola (1908-1980) e

¹⁵³ "Mano" é uma denominação comum entre os sambistas, e "Estácio" é uma referência a Estácio de Sá, bairro onde Heitor dos Prazeres conhece compositores como Ismael Silva (1905-1978). Consultado em HEITOR dos Prazeres. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. (Consultado em 31 de maio de 2023).

Paulo da Portela, compôs em parceria com vários instrumentistas, e participou da criação das primeiras escolas de samba, dentre elas, a *Estação Primeira da Mangueira*, a *Vai Como Pode* que depois passou a se chamar *Portela* – as cores azul e branco foi atribuída à escola pelo compositor – e *Deixa Falar* (posteriormente Estácio de Sá). Em 1929 a Portela foi a primeira vencedora do concurso de escolas de samba com sua composição denominada “Não Adianta Chorar”.

Seu repertório reúne cerca de 300 composições com ritmos como choros, rancheiras, macumbas, baiões e ritmos latinos. Entretanto, o samba é o gênero para o qual o compositor mais contribuiu durante a sua carreira. Seu primeiro grande êxito, *Mulher de Malandro* (lançado em 1931, por Francisco Alves e acompanhamento da Orquestra Copacabana) é um *samba de breque*, ainda em gestação. Dentre as suas composições podemos destacar: *Sou Eu Quem dou as Ordens* (1976); *Lá em Mangueira* (em parceria com Herivelto Martins, 1942); *Madureira* (1957), e *Meu Pretinho e Tristeza*, samba gravado pela cantora Zaira de Oliveira, esposa de Donga, mas que nunca foi comercializado em disco¹⁵⁴. Em parceria com Noel Rosa compôs a famosa música carnavalesca *Pierrot Apaixonado* (1936).

Figura 432: Pierrot Apaixonado, 1936



Fonte: <https://www.harpyaleiloes.com.br/>

¹⁵⁴ A gravação foi encontrada em 2017 no acervo do Museu da Imagem e do Som. O ano de gravação aparentemente é desconhecido.

Na década de 1930 atuou nas *Rádios Cosmos* e *Cruzeiro do Sul* apresentando-se nos programas *A Voz do Morro* com Cartola e Paulo da Portela. Neste mesmo período, formou o Grupo Carioca e tornou-se ritmista da *Rádio Nacional* e do *Cassino da Urca*.

Em 1936, passou a dedicar-se às artes visuais (especialmente a pintura), incentivado pelo desenhista, jornalista e crítico de arte Carlos Cavalcante, pelo pintor Augusto Rodrigues e pelo escritor Carlos Drummond de Andrade. Sem formação acadêmica em artes visuais, Prazeres é considerado um dos representantes da *arte naïf* no Brasil. Os principais temas de sua pintura são cenas do cotidiano da periferia carioca, memórias de seu passado e a música, mote de diversas de suas telas com cenas de bailes de carnaval e rodas de samba.

Figura 433: *Carnaval*, de Heitor dos Prazeres (s.d.)



Fonte: <https://www.revistaprosaversoarte.com/a-arte-de-heitor-dos-prazeres/>

Em 1951, Heitor dos Prazeres alcançou o terceiro lugar para artistas nacionais na 1ª Bienal Internacional de São Paulo com o quadro *Moenda*. Em 1953, foi agraciado com uma sala especial na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1954 criou cenários e figurinos para o Balé do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

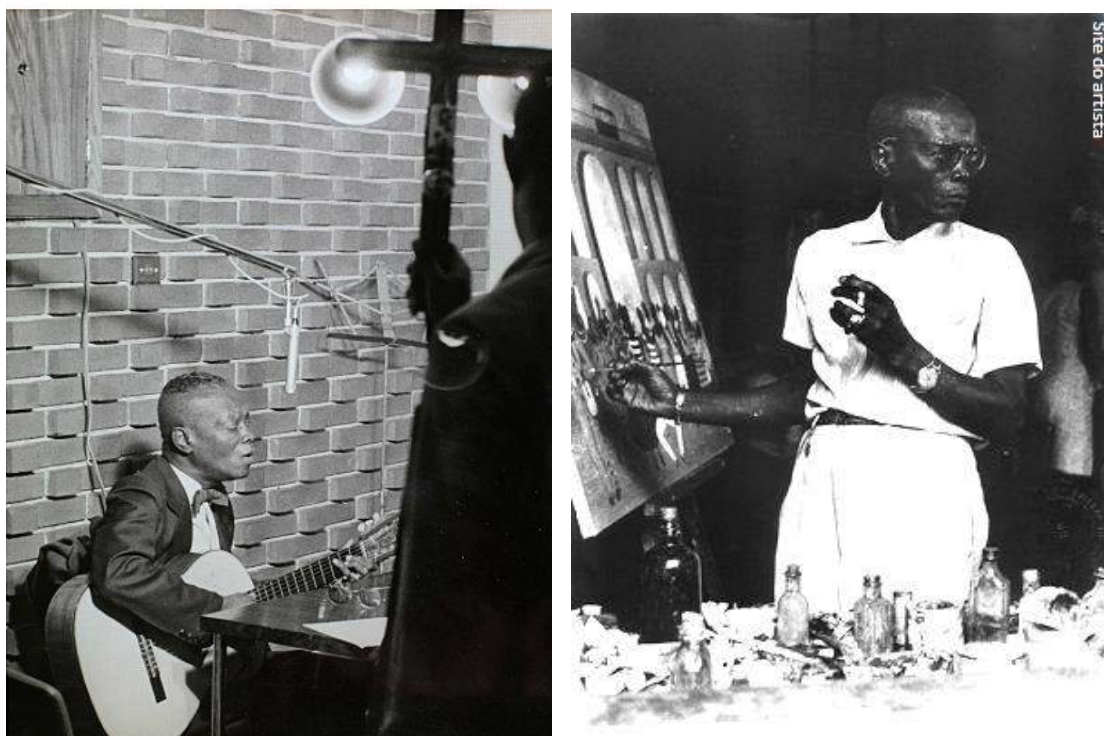
Responsável pela designação “*Pequena África*”, atribuído à região da Praça Onze como forma de referenciar as festas na casa das Tias Baianas e o convívio que existia ali, Heitor dos Prazeres atuou ativamente na formação do samba e registrou em suas telas a população periférica, seu cotidiano e seus costumes.

Figura 434: Heitor dos Prazeres realizando uma de suas produções artísticas



Fonte: <https://www.revistaprosaveroearte.com/a-arte-de-heitor-dos-prazeres/>

Figura 435: Heitor dos Prazeres



Fonte: [1] Itaú Cultural; [2] MultiRio

SINHÔ (1888-1930)

Figura 436: José Barbosa da Silva - Sinhô



Fonte: <http://www.famososquepartiram.com/2011/02/sinho.html>

Em 1888, nasceu no Rio de Janeiro o compositor, pianista, cavaquista, flautista e violinista José Barbosa da Silva, o *Sinhô*. Filho de Ernesto Barbosa da Silva, simpatizante de rodas de choro, e de Graciliana Silva, Sinhô começou a estudar flauta incentivado por seu pai. Porém, o piano – cujo primeiro contacto fora na casa de sua avó – e o violão tornam-se seus instrumentos favoritos.

Assíduo frequentador da casa da Tia Ciata, Sinhô participou na década de 1910 das rodas de samba ao lado de Donga, Pixinguinha e João da Baiana. Entretanto, por causa de sua personalidade polêmica, o compositor entrou em conflito com o grupo por motivos pessoais e profissionais. Tais divergências fizeram surgir composições que são, na verdade, troca de recado entre os lados, a exemplo da música “*Quem São Eles* (1918) que tem a resposta de Pixinguinha em *Já Te Digo*, replicado por Sinhô com *Três Macacos do Beco* (1919), e a pioneira marchinha *Pé de Anjo* (1920), dirigida a China, irmão de Pixinguinha” (Itaú Cultural, 2023, em linha). Envolveu-se ainda, em polêmicas relacionadas a plágio, a exemplo da música *Ora Vejam Só* (1927) e *Gosto que me Enrosco* (1928), reclamada por Heitor dos Prazeres. Por outro lado, registra sua queixa nos sambas *Olha Ele, Cuidado* (1929) e *Rei dos Meus Sambas* (s./d.), cujas gravações tenta impedir.

Como pianista destacou-se tocando em diversos clubes dançantes a exemplo do *Kananga do Japão*. A notoriedade conquistada com o piano criou condições para a gravação de suas canções e publicação de suas partituras. Conhecido como o “*Rei do Samba*” (1922), foi consagrado profissionalmente em 1927 graças às suas composições para o carnaval e para o teatro de revista. Sinhô colaborou em inúmeras revistas musicais na década de 1920, a exemplo do samba *Confessa Meu Bem* (1919), cantado em *É de Ban, Ban, Ban*, de Carlos Bittencourt e Rego Barros.

Sinhô faleceu em agosto de 1930 enquanto se dirigia da Ilha do Governador (onde morava) para o Rio de Janeiro para a gravação de *O Homen da Injeção*.

Figura 437: José Barbosa da Silva - Sinhô - Carioca, 1937



Fonte: Arquivo Nirez – Arquivo Marcelo Bonavides, 2020

O Maxixe e o Samba-Maxixe – Características

O *Maxixe*, cuja primeira impressão data de 1880, refere-se a uma dança urbana praticada por pares. Surgida no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, foi criada pelos habitantes da Cidade Nova. Coreograficamente, caracteriza-se por balanceios sensuais das ancas. Restrito às camadas mais pobres da sociedade carioca, o Maxixe foi inicialmente dançado em bailes denominados “sambas”. Na década de 1870, o gênero musical e coreográfico atingiu ambientes frequentados pela burguesia através dos clubes carnavalescos.

A execução coreográfica do *Maxixe* esteve condicionada à polca, à habanera, ao lundu e posteriormente ao tango brasileiro. Como música surgiu por volta de 1902 a 1903, com o aparecimento das primeiras partituras deste gênero. Segundo Felicitas (1968)¹⁵⁵ o maxixe tem origem no batuque estilizado, dançado em ritmo sincopado. Excluída do repertório das danças de salão por causa de sua gestualidade lasciva e sensual, é substituído pelo samba, cujo estilo coreográfico é, segundo o autor, “menos excitante” (p. 212).

Em entrevista concedida em 13 de novembro de 2023, o coreógrafo e dançarino renomado Carlinhos de Jesus, falou sobre as principais características do maxixe, suas diferenças e aproximações com o samba.

Considero o maxixe nosso primeiro gênero musical. Nossa primeira obra artística coreográfica – de dança de par (...) A primeira dança de casal juntos, genuinamente brasileiro é o maxixe. E essa mistura, essa musicalidade, e essa corporeidade, essa coreografia corporal, essa movimentação gerou tantos outros que chegou ao nosso samba, que é o nosso cartão postal, não só carioca, mas brasileiro O samba é o ritmo notoriamente conhecido no mundo inteiro. (...) Eu posso dizer que o samba tem muito do maxixe. Muito da sua origem (...) Tem um movimento que surgiu do maxixe; um passo característico que hoje chamamos de “balão apagado”. Não me pergunte porque “balão apagado” e quem deu esse nome. Eu tenho 70 anos e desde eu me entendo como gente eu conheço como “balão apagado”. Eu ouvia dos grandes mestres, das grandes figuras dos salões que eu frequentava – Ah! Fez um balão apagado que veio do maxixe! – e uma diferença entre um e outro é que no maxixe o condutor, o homem, colocava as suas duas mãos nas nádegas da sua conduzida, que era a sua parceira, a mulher com quem ele estava dançando e fazia um movimento pélvico; um movimento como se estivesse rodando um bambolé [arco] (...) No samba, este mesmo movimento existe só que, claro, não com as mãos nas nádegas da conduzida, mas no sentido do abraço que é uma característica da dança de salão. Acho que esse movimento relaciona, traz tanto um do outro, no sentido de origem, no sentido de característica (...) Como o maxixe tem uma extensão coreográfica muito menor que o samba, não fazer o “balão apagado” é uma falta grave (...) O movimento do

¹⁵⁵ Felicitas (1968) *Danças do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A. (Coleção Brasileira de Ouro).

maxixe você faz em duas passadas – um, dois; um dois; No samba você já faz em três. Há uma alternância dos tempos; há uma alternância do peso do corpo em três toques no chão. Maxixe em dois e o samba em três (Carlinhos de Jesus, 2023)

Na obra “*Maxixe: a dança excomungada*”, Jota Efegê (2009) discute o maxixe como gênero musical e coreográfico dialogando com diversos autores, entre eles Mário de Andrade, Renato Almeida, Mariza Lira, Vasco Mariz, Luciano Gallet, Mozart Araújo, Boulenger, Baptista Siqueira, Arthur Ramos, entre outros. Desta reflexão, conclui que o maxixe é em sua gênese, uma composição coreográfica nacional, não existindo portanto, uma forma musical própria. Ela se impõe como dança, “permitindo o aproveitamento de várias modalidades musicais, desde que lhe favoreçam, com ritmo e sincopa, as figurações” (Efegê, 2009 p. 48-49)

Não existe *forma musical* do maxixe. Existiu, isto sim, um gênero, um estilo de *dança brasileira* que utilizava o ritmo binário da polca, do tango e suas derivantes muitas. A dança, os meneios, os requebros, os *rebolados* precisavam daquela vida que somente encontrariam nas essências, nos ritmos, enfim no cancionero impregnado de fatores indelévels, mas característicos, oriundos de nossas singularidades (Baptista Siqueira, citado por Efegê, 2009 p. 48)

Impondo-se como dança, o maxixe tem em sua estrutura coreográfica, figuras atraentes e “exóticas”. João Phoca (citado por Efegê, 2009) assim as descreve:

O cavalheiro e a cavalheira abraçam-se com vontade, cara com cara, corpo com corpo, o braço esquerdo dele e o direito dela esticados e lá suam a remelexar ou pelo antigo ou pelo moderno. O antigo é o maxixe corrido, de um passo só, quebrando os corpos ora para a esquerda, ora para a direita. Esse está quase abolido. Pelo moderno é outro asseio. O movimento dos pés é o da polca francesa, em passos mais largos. Quando o maxixeiro dá o passo para diante, abaixa o ombro esquerdo, curvando-se pela cinta, e a maxixeira o imita; no outro passo, erguem-se os dois como uma ponta de gangorra, e assim vão. De quando em quando, rodopiam para a esquerda em voltas vertiginosas tão rápidas que dão, a quem aprecia, a impressão de que os dois vão cair, não se poderão sustentar naquele doido gira-girar. Isso tudo, porém, é feito com graça, com suavidade nos meneios, com flexuosidade nos coleios... (João Phoca citado por Efegê, 2009, p. 52-54)

Figura 438: Figurações do Maxixe, 1906



Fonte: Efege, 2009, p. 53

Na crônica publicada em *O Imparcial*, com o título “*A Evolução do Maxixe*” (Flax, 1914 citada por Efege, 2009) o maxixe é descrito como uma dança genuinamente brasileira, praticada por frequentadores dos “Paladinos da Cidade Nova” e “nos Bailes do Juca que se realizavam na plateia do Teatro Recreio” nos dias de Carnaval. (p. 55)

Figura 439: O Imparcial, 11 de fevereiro de 1914



— QUARTA-FEIRA, 11 de FEVEREIRO de 1914 —

O CARNAVAL DE 1914

Coração á larga e... viva a folia!

A evolução do maxixe

AO «KIKIKI», CARNAVALESKO DA VELHA GUARDA

O maxixe será o aperfeiçoamento das danças trazidas pelos africanos em velhas eras? Será um misto de passos europeus e requêbrados de jongos? Não. O maxixe é uma dança genuinamente brasileira, feita por nós, ditada pelo nosso temperamento meridional, produto do clima que é, sem dúvida, o principal factor no desenvolvimento de um povo.

Elle foi, em tempos que já lá vão, a delicia dos frequentadores dos Palácios da Cidade Nova e, nos dias de Carnaval, o maxixe apparecia em bambolejos nos *Bailes do Juca* que se cahzavam na platea do Theatro Recreio.

E' esta a phase mais grosseira da dança nacional.

Nos clubs carnavalescos tentaram aperfeiçoal-o, mas, rareando os bons maxixeiros, elle foi invadindo os salões e ate por lá, aquelle velho maxixe fez successo, teve a sua epocha.

Surgiu, porém, uma geração de estetas de dança e o maxixe caminhou para a perfeição, impondo os seus passos, afugentando da primeira linha aquellos requêbradores que se contentavam com os volteios prosaicos da dança que se transformava.

O maxixe firmou-se nas reds menos burguezas. Foi applaudido em concursos organizados por empresarios e jornalistas e os aperfeiçoadores dos seus passos receberam os applausos dos entusiastas, em bailes que os consagraram.

Parecia ter attingido ao pague a dança sensual, o antigo maxixe dos bailes populares.

Appareciam novas formas de dançar, algumas, a principio, deturpadas, como o *Jasso robusto*, mal recebido e, no entretanto, em pouco tempo, accetto, como dança de que tão, o passo mais voluptuoso e mais elegante da dança que devia invadir, dentro em breve, os salões do Velho Mundo.

De facto, o maxixe chegando a esse ponto atravessou o Atlantico e foi exultar os parisienses com L. Duque, o dançador emérito, que teve um precursor em Gerardo de Magalhães.

Na opinião dos mestres, os passos de Duque saíram da orbita em que devia conservar-se a dança nacional.

Mas a verdade é que o maxixe, por intermedio d'elle, invadiu ousadamente os nossos salões, a sombra do *one step*.

A Duque e bo a gloria de ter aristocratizado o maxixe.

Este progresso faz crer que na antiga dança dos bailes populares esteja a desenvolver-se o minuetto do futuro, embora seja hoje, nos clubs carnavalescos, a dança predilecta dos fiéis amigos de *Bonno*.

Flax

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, 2023

Por influência da *valsa* e principalmente da *polca*, o *lundu* – que originalmente dança-se a par em separado – passou a ser praticada com os corpos unidos. O ritmo sincopado da música que o acompanha estimula o preenchimento do tempo forte com movimentos corporais, dando origem aos “molejos” comuns nas danças afro-brasileiros. A gestualidade provocante, já mal vista quando dançada com corpos separados, passou a ser considerada inapropriada pela sociedade brasileira por sugerir o ato sexual.

Musicalmente, a síntese cultural entre os ritmos europeus e afro-brasileiros, deu origem a géneros híbridos a exemplo da *polca-lundu*, a *polca-maxixe* e o *tango-maxixe*. Tais

gêneros caracterizam-se pela transformação da célula rítmica original da polca em uma célula sincopada. Batizada por Mário de Andrade de “síncopa característica” (1976) é a mesma que aparece nos acompanhamentos dos *tangos brasileiros*.

O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e, sobretudo, um elemento de expressão racial (Andrade, 1976, p. 32)

Popular nos bailes carnavalescos, o maxixe ganhou o comércio de partituras (fim do século XIX), os discos (o primeiro fonograma reconhecido como maxixe data de 1902) e o teatro de revista. Reconhecido como “dança nacional por excelência”, o maxixe era identificado nos palcos pelos personagens tipicamente brasileiros: o malandro¹⁵⁶, a mulata e a baiana.

O maxixe foi um dos primeiros gêneros exportados do Brasil para a Europa¹⁵⁷, sendo amplamente consumido em Paris no início do século XX como “*matchitche*” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023). Exemplos desta internacionalização são o maxixe *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, publicado em 1913; e o maxixe *Amapá*, de Juca Storoni, publicado no mesmo ano.

Editado pela *Forster Music Publisher* (Chicago) e anunciado como “*internacional dance craze*”, o maxixe *Dengoso* (Ernesto Nazareth, 1913) foi considerado a obra de maior sucesso no exterior com pelo menos 31 edições e 16 gravações apenas na década de 1910 nos Estados Unidos e Europa.

O maxixe *Amapá* (Juca Storoni, 1913), publicado nos Estados Unidos pela *Chappell & Co.* (New York) como “*le vrai tango brésilien, maxixe*” reproduz a edição francesa de Salabert que apresenta o bailarino Duque e sua *partenaire* Arlette Dorgère na capa. Acolhida pelo público, o maxixe de Juca Storoni recebeu duas gravações no mesmo ano pela Europe's Society Orchestra (78-RPM Victor 35360) e pela Victor Military Band (78-RPM Victor 17528) (Dias, 2012)¹⁵⁸

¹⁵⁶ A década de 1920 foi decisiva para a mitificação do malandro. Samba e malandragem passaram a ser vistos como representantes típicos da alma carioca (Multirio - <http://www.multirio.rj.gov.br/>)

¹⁵⁷ O maxixe é exportado do Brasil para a Europa pelo bailarino, teatrólogo, jornalista, letrista e compositor brasileiro Antônio Lopes de Amorim Dinis, conhecido como Duque (1884-1953)

¹⁵⁸ Dias, A. (2012) *Os Maxixes no Exterior (Parte 3): “Maxixe, Tango, Trot, One Or Two-Step”*. Disponível em <https://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/24> (Consultado em 07 de junho de 2023).

Figura 440: Internacionalização do Maxixe



Fonte: Dias, 2012

Destacam-se ainda como compositores de maxixe, a compositora, instrumentista e maestrina brasileira Francisca Edviges Neves Gonzaga, mais conhecida como *Chiquinha Gonzaga* no século XIX; e *Sinhô*, *Sebastião Cirino*, *José Francisco de Freitas* e *Romeu Silva* no início do século XX. De Chiquinha Gonzaga, destaca-se como exemplo, a melodia “Gaúcho” [Corta-Jaca] (1895), publicada pela Vieira Machado & Cia com o subtítulo “tango brasileiro”.

Figura 441: “Gaúcho” – Chiquinha Gonzaga, 1895

Fonte: Thompson, 2002

Do compositor *Sinhô*, evidencia-se uma de suas obras mais famosas: “Casino Maxixe”. A composição, cujos versos fazem referência à história de Adão e Eva e seu fruto proibido

foi lançada em janeiro de 1927 pela Odeon, na voz de Francisco Alves. A canção chegou a ser interpretada ao vivo por Sinhô no mesmo ano, de acordo com as informações contidas no programa publicado no *Correio da Manhã* e em *A Noite* (1927). (Krieger, Instituto Moreira Salles, 2019).

Figura 442: “Casino-Maxixe” – Sinhô, 1927



Fonte: Edigar de Alencar citado por Krieger, Instituto Moreira Salles, 2019

Gênero musical existente nas primeiras décadas do século XX, o *samba-maxixe* nomeava composições que eram consideradas sambas, porém com elementos musicais do maxixe. O “samba maxixado”, fruto desta junção, tinha como características a inserção do piano ou de instrumentos de sopro mais agudos, como a flauta e o clarinete em seu instrumental. *Pelo Telefone* (1917), considerado o primeiro samba gravado na história da música brasileira, é um exemplo deste gênero musical.

Ao registrar “Pelo telefone” como samba, Donga abre uma nova inserção sociocultural para o samba. A noção é convertida ao contexto urbano, inserida no circuito da indústria cultural e da mídia técnica. Apesar de as composições de Sinhô e seus contemporâneos serem identificadas como “sambas” por seus criadores, pelo público e pelos intermediários da indústria fonográfica, e portanto corresponderem à exigências para se reconhecer aí uma auto conceituação que não pode ser desconsiderada (como lembra Ben Amos), elas não constituem efetivamente um novo gênero do ponto de vista estilístico. Pois este “samba ao estilo antigo”, como lhe chama Sandroni, do ponto de vista rítmico e instrumental, é antes maxixe do que samba (Matos, 2013, p. 126)

6.5.2 O Samba Batucado e as Escolas de Samba

Localizado na zona central do município do Rio de Janeiro, o bairro Estácio foi cenário do surgimento das Escolas de Samba e de um tipo de samba “modernizado”, percebido como uma nova experiência sonora ou como um gênero musical desvinculado de suas raízes rurais ou africanas (Paiva, 2010). Diferente do samba realizado na Cidade Nova com sotaque “maxixado”, o samba desenvolvido pelo grupo de sambistas do Estácio incorporou novos instrumentos e alterou seu ritmo adaptando-o ao desfile.

Carlinhos de Jesus, durante a entrevista concedida em 15 de novembro de 2023, observou as transformações sonoras instituídas pela turma do Estácio ao samba. De acordo com o sambista, o novo ritmo permitiu que os componentes marchassem, diferenciando-o do samba-maxixe.

Você vê que já é uma outra evolução Por quê? Ele precisava evoluir; precisava progredir; precisava caminhar; precisava marchar. Então, o som, a sonoridade tinha que ser mais a frente. Uma outra marcação. O Ismael é pioneiro nisso (Carlinhos de Jesus, 2023)

O novo padrão diferenciava-se do anterior pelo *ritmo sincopado* (Sandroni, 2008)¹⁵⁹ e pelo *estilo batucado*. Para Humberto Franceschi, autor do livro *Samba de Sambar do Estácio - 1928 A 1931*, relançado pelo Instituto Moreira Salles (2014), o *samba batucado* é a forma mais genuína de música carioca. Em entrevista concedida a Bruno Alfano (Portal PUC-Rio Digital) no dia 09 de novembro de 2010, o autor afirmou que o “Estácio criou o samba de sambar, que é o samba batucado”.

A forma como os músicos se organizavam também foi diferente. Enquanto na Cidade Nova as músicas eram criadas em torno dos candomblés e dos ranchos Carnavalescos, no Estácio eram desenvolvidas nos bares e botequins, inaugurando uma nova forma de organização “que vinculou o samba ao carnaval – a Escola de Samba” (Paiva, 2010, p. 39).

Considerada a primeira Escola de Samba, o “*Deixa Falar*” foi criada em 1928 pelo grupo de sambistas do Estácio, em uma estrutura de *bloco carnavalesco*, muito diferente das escolas de samba atuais.

¹⁵⁹ Sandroni, Carlos (2008). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Figura 443: Deixa Falar – primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro



Fonte: <https://primeirosnegros.com/deixa-falar-a-primeira-escola/>

O Deixa Falar era um bloco muito importante porque tinha uma produção musical fantástica e desfilava sem concorrer a prêmio nenhum. O bloco começou a ter uma popularidade imensa: para se ter uma ideia, na primeira saída deles, em 1928, o bloco tinha 50 pessoas e chegou na Praça Onze com 400. No ano seguinte, saiu com 400 e chegou ao final com 1200 (Franceschi, 2010 in Portal PUC-Rio Digital, em linha)¹⁶⁰

O músico Alcebíades Maia Barcelos (1902-1975), conhecido como Bide, foi um dos fundadores do *Deixa Falar*. Em entrevista concedida a Tinhorão (1974), ele contou que a principal motivação do grupo para a criação do bloco foi a perseguição policial aos sambistas.

Acabando o carnaval, o samba continuava porque fazíamos samba o ano inteiro. No Café Apolo, no café do Compadre, em frente, nas peixadas que fazíamos nas casas de amigos, nas feijoadas de fundo de quintal ou nas madrugadas, nas esquinas e nos bares. Aí a polícia vinha e incomodava. Mas não incomodava o pessoal do Amor (rancho carnavalesco), que tinha sede e tirava licença. E a gente com uma inveja danada. Em 1927, outubro mais ou menos, resolvemos organizar um bloco, mesmo sem licença, que pudesse pela organização nos permitir sair no carnaval e fazer samba o ano todo. A organização e o respeito, sem brigas ou arruaças, eram importantes. Chamava-se “Deixa Falar” como despique às comadres da classe média do bairro, que viviam chamando a gente de vagabundo. Malandros nós éramos, no bom sentido, mas vagabundos não (Tinhorão, 1974, p. 230)¹⁶¹

O cantor e compositor Ismael Silva (Rio de Janeiro, 1905-1978), que também fez parte do grupo de fundadores do *Deixa Falar* reivindica para si o termo “escola de samba”. Em entrevista concedida no dia 09 de março de 2024, o compositor Thiago Daniel, ganhador

¹⁶⁰ <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8263&sid=55>

¹⁶¹ Tinhorão, J. R. (1974) *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes.

do Estandarte de Ouro 2024¹⁶² pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá com o samba-enredo “Chão de Devoção: Orgulho Ancestral”, refletiu sobre a origem das escolas de samba e do novo gênero musical.

O Ismael dizia que ele inventou, que ele criou o nome “Escola de Samba”. Tem uma entrevista do Ismael que ele diz isso, se não me falha a memória é o Sérgio Cabral quem pergunta a ele: “quem criou o nome Escola de Samba”? Ele fala: “Fui eu”. Por quê? Porque havia ali a Escola Normal e ele dizia: “Se ali eles ensinam professores, nós formamos sambistas. Então somos Escolas de Samba”. E ele muda este estilo de samba maxixado – o samba do Donga, do João da Baiana, que é o samba da Praça Onze (que é ali muito perto do Estácio) – e ele percebe que com aquele samba você não consegue desfilar em cortejo. Ele muda para o samba que passou a ser chamado de samba do pessoal do Estácio; da Turma do Estácio (Thiago Daniel 2024).

Ricardo Cravo Albin (2009) pontuou três razões (nomeadas pelo próprio Ismael Silva) para a criação do termo: a primeira refere-se à localização da Escola Normal, situada próxima ao local onde o grupo se reunia – esquina da rua Machado Coelho com a rua Joaquim Palhares; a segunda, mais importante, “era ao fato de, ao se intitularem de escola de samba, deferiam a si mesmos a graduação de bambas, de mestres, de professores na arte de produzir sambas”; a terceira, considerada pelo autor como a razão mais importante de todas, o facto de que “o termo Escola de Samba qualificaria uma possível melhoria e ascendência em relação aos demais blocos carnavalescos, seus concorrentes” (Albin, 2009, p. 253).

Além de Ismael Silva (1905-1978) e Alcebíades Maia Barcelos (1902-1975), o Bide, também foram responsáveis pela fundação do *Deixa Falar*, o compositor e pianista Nilton Bastos (1899-1931); o compositor Edgar Marcelino dos Passos, conhecido como Mano Edgar (1900-1931); o ator, compositor e ritmista Osvaldo Caetano Vasques, o Baiaco (1913-1935); e o compositor e flautista Sílvio Fernandes, conhecido como Brancura (1908-1935).

O grupo de sambistas do Estácio formou (em 12 de agosto de 1928) um bloco carnavalesco para cantar, tocar e dançar os sambas que fazia, ao qual foi dado o nome de Deixa Falar, nome criado como uma resposta antecipada às críticas negativas que certamente fariam os adeptos do velho samba amaxixado. Os ritmistas do bloco apresentavam-se com os tradicionais instrumentos de percussão, o tamborim, o pandeiro, o reco-reco, a cuíca e outros, até perceberem que o samba deles exigia um instrumento de marcação ainda inexistente, o que levou o compositor Alcebíades

¹⁶² O Estandarte de Ouro é uma realização dos jornais O GLOBO e Extra, apresentado por Gulf Combustíveis, apoio técnico cultural de Riotur/Prefeitura do Rio e com o apoio de Supermercados Guanabara. O prêmio foi criado em janeiro de 1972, numa conversa de bar entre os jornalistas do O Globo Heitor Martin e Roberto Paulino.

Barcelos a recorrer a uma lata grande e vazia de manteiga, fechar uma das bocas com couro de cabrito e concluir que aquele era o instrumento que faltava à bateria do bloco. Assim nasceu o surdo, instrumento que passou a ser fundamental em qualquer conjunto de ritmistas do samba (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 20)

Considerada a primeira escola de samba, *Deixa Falar* na verdade apresentava-se como bloco. De acordo com o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2007), no último carnaval de sua existência (em 1932), o *Deixa Falar* apresentou-se como *rancho carnavalesco*.

Influenciados pelo grupo do Estácio, comunidades dos subúrbios cariocas criaram seus blocos carnavalescos, denominando-lhes também como “escola de samba”. Em abril de 1929, um grupo constituído por compositores como Cartola e Carlos Cachça transformou o *Bloco dos Arengueiros* em Estação Primeira de Mangueira¹⁶³. Em 1931 foi fundada a Unidos da Tijuca.

A maioria esmagadora das escolas de samba participantes dos primeiros desfiles era formada por favelados. Vinham dos morros de Mangueira (Estação Primeira), do Salgueiro (Azul e Branco e Depois Eu Digo), do Borel (Unidos da Tijuca), da Matriz (Aventureiros da Matriz), da Serrinha (Prazer da Serrinha), de São Carlos (Para o Ano Sai Melhor), do Tuiuti (Mocidade Louca de São Cristóvão), etc. As demais vinham dos bairros suburbanos, com destaque especial para a Portela – chamada na época de Vai Como Pode – de Osvaldo Cruz, além da Recreio de Ramos, Lira do Amor (Bento Ribeiro), Vizinha Faladeira (Saúde), Em Cima da Hora (Catumbi) e União Barão da Gamboa, entre outras. (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 21)

Em 1932, o jornal *Mundo Sportivo*, dirigido pelo jornalista Mário Filho, promoveu o primeiro desfile das escolas e samba na Praça Onze, “em torno da qual localizavam-se vários bairros ocupados pela população negra, assim como a primeira favela da cidade, instalada numa elevação que recebeu o nome de Morro da Favela e que também tinha a sua escola de samba” (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 21). Neste desfile apresentaram-se dezanove escolas, sendo a Mangueira a vencedora. Sem ter realizado um bom desfile, a *Deixa de Falar* se envolve em problemas administrativos com acusações internas de mal uso de verbas, e finaliza as suas atividades.

¹⁶³ Até 1934 a Estação Primeira de Mangueira ainda era chamada de bloco.

No ano seguinte (1933), com o fim do *Mundo Sportivo*, o jornal *O Globo* assumiu a organização do concurso das escolas de samba. Neste ano desfilaram 35 escolas, sendo a Mangueira novamente campeã.

Três anos depois do primeiro desfile, em 1935, a prefeitura da cidade oficializou a apresentação das escolas, criando subsídios para ajudá-las financeiramente. Além disso, passou a distribuir pequenas revistas em francês, Inglês e espanhol com explicações sobre os grupos carnavalescos (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007). Neste ano, a *Vai Como Pode* desfilou pela primeira vez como *Portela*, sendo a campeã do concurso.

A população negra e pobre do Rio de Janeiro criou, assim, o que seria, dali a pouco mais de dez anos, não só a maior atração do carnaval carioca, mas também um espetáculo de música, dança, formas e cores que seria reconhecido como uma das maiores e mais belas manifestações de cultura popular do mundo (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 21)

O Samba-Enredo e seus Compositores

HISTÓRICO:

Surgido na década de 1930, o *samba-enredo* é um subgênero do samba criado para descrever a temática escolhida durante o desfile das escolas no Carnaval. Baseado na estrutura do desfile carnavalesco, o *samba-enredo* possui uma estética associada “a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 36).

De acordo com Ricardo Cravo Albin (2024), o samba criado por Ismael Silva e pelo grupo do Estácio consolida-se como o samba carioca dos anos 30.

O grupo do Ismael Silva, do Estácio, era mais específico porque entrou na história como o consolidador de uma forma de samba que veio a ser muito característica do chamado samba carioca dos anos 30 (Ricardo Cravo Albin, 2024).

Os sambas cantados nos primeiros desfiles (1930), não tinham na maior parte dos casos, qualquer relação com o enredo. Um exemplo é “Chega de Demanda”, de Cartola (1929). Este samba tinha como estrutura: 16 compassos repetidos pelo coro, mais 16 compassos não repetidos e improvisados por um solista – repetida inteiramente várias vezes durante a interpretação de cada samba.

Figura 444: Chega de Demanda – Cartola (1929)

Chega de demanda

Che-ga de de-man - da che - ga Com es-se ti-me te-mos
que ga-nhar So-mos a Es - ta - ção Pri-me - ei-ra
Sal-ve_o mor-ro da Man-guei - ra (Che-ga de de-man...)

Fonte: Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 36

Segundo o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2007), do final da década de 1930 até o final de 1940, os sambas passaram a ter relação com o enredo, porém eram compostos musicalmente de forma semelhante aos outros sambas dos mesmos compositores. Nos anos 1940, intensifica-se a tendência de controle e planejamento sobre o desfile, sendo o *enredo*, o elo que reúne os elementos da escola, incluindo as partes cantadas.

O aumento da importância da primeira parte na forma do samba-enredo é acompanhado por um progressivo deslocamento da ênfase do “samba”, num sentido mais musical, para o “enredo”, ou seja, para uma intenção mais explícita de narrar este enredo. Se num primeiro momento o samba-enredo foi basicamente um samba de terreiro, porém adequado ao enredo, com o passar dos anos o enredo vai se impondo ao samba e, como consequência, o caráter narrativo vai alterando a forma e a própria extensão das músicas apresentadas para o carnaval. É quando começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narratividade do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 39)

Na passagem da década de 1940 para 1950, o samba-enredo adquire suas características mais marcantes tal como hoje o conhecemos. Nos anos seguintes intensifica-se a tendência de composição de samba-enredo integrados à narrativa, gerando sambas extensos, praticamente sem repetição (conhecidos como *samba-lençol*). No início da década de 1970, nota-se transformações em todo o contexto do desfile carnavalesco carioca, “que atinge as práticas internas de *samba de terreiro* e do *partido alto*, as estruturas de poder das escolas e a própria organização do carnaval, além, evidentemente, da estética do samba-enredo” (Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, 2007, p. 40).

Aos poucos os compositores retornam à criação de sambas com refrão, de modo a conquistar a audiência dos desfiles carnavalescos.

Um aspecto a ser discutido, entretanto, refere-se ao andamento que, nas últimas décadas, foi se tornando cada vez mais acelerado. Segundo o Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (2007), esta mudança no andamento “representa um agudo afastamento das características musicais do samba” (p.40), visto andamentos muito rápidos ocultam sutilezas rítmicas da bateria, inibem a interpretação dos cantores e camuflam a riqueza melódica e harmônica das canções, prejudicando a evolução coreográfica. Para a comissão do dossiê, esse processo representa um afastamento das matrizes do samba-enredo, “que se tornou prática cada vez mais voltada para o comércio do carnaval e menos para a atividade cultural no contexto das escolas” (p. 40)

Figura 445: Linha do Tempo – Samba-Entedo de 1930 a 1970



Fonte: Produção Própria

CARACTERÍSTICAS DO SAMBA-ENREDO:

O samba-enredo possui como característica a junção dos aspectos de outros dois subgêneros: o samba de terreiro¹⁶⁴ e o samba de partido alto¹⁶⁵. Alguns aspectos que o distingue são a presença marcante do refrão, a inclusão de sentimentos e experiências do compositor, e a descrição de uma narrativa em forma melódica e poética. As letras normalmente abordam temáticas que exaltam a cultura nacional, a africanidade, críticas sociais e homenagem a personalidades.

De acordo com Thiago Daniel (2024), o processo de criação de um samba-enredo envolve algumas etapas e tem como objetivo contar uma história. Neste processo, tudo deve ser levado em conta: a sinopse, as alegorias, os carros alegóricos, as fantasias e, principalmente a intenção do carnavalesco:

As vezes ele [o processo] se dá sozinho... porque nós temos uma parceria; um grupo. Marcamos uma reunião, mas você já está com a sinopse em casa, já está olhando para aquele texto. Aí você separa os pontos principais que você entende como fundamentais e necessários; tem uma linearidade, porque o desfile de Escola de Samba é uma ópera em movimento. (...) Depois, você vai lendo aquilo, vai vendo aquele texto e vai começar a rabiscar uns versos, algumas coisas que você acha importante, aí já leva isso pronto para a reunião, ou as vezes não; a gente cria na hora também. Um colega traz uma coisa; o outro traz outra; tem alguém tocando um instrumento e a gente vai criando nessas reuniões... Hoje, mais recente (antes não era assim) tem algumas reuniões com os carnavalescos e você vai lá e leva o que você já tem para ele dizer se está adequado ou não ao que ele pretende mostrar no desfile; se faz alguma modificação ou não; antes nem tinha isso... Eu já faço isso há vinte anos, não é? Não havia isso. Mas o processo se dá dessa maneira. Você mostra para o artista plástico responsável pela criação do desfile e ele diz: “isso aqui é adequado; isso não é; falta vocês falarem disso; não; estão falando disso aqui mas de repente eu não vou explorar, não vou mostrar tanto isso no meu desfile”... mas essencialmente é dessa maneira que se dá o processo de criação. (...) O enredo: eles te apresentam uma sinopse que pode ter uma, duas, cinco páginas, e você vai ter que condensar aquilo em vinte oito, trinta linhas com refrões, e contar esse roteiro de uma maneira linear aquilo que vai ser mostrado durante o desfile. (...) As alegorias marcam esses atos, o abre-alas, conta uma coisa; o segundo carro conta uma coisa; as alas que vão intermediando as alegorias, as fantasias contam o que está sendo mostrado também (Thiago Daniel, 2024)

¹⁶⁴ Também conhecido como samba-de-quadra, é um subgênero do samba, surgido na década de 1930 nos terreiros (atuais quadras) das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro.

¹⁶⁵ Este é o tipo de samba que mais se aproxima das origens africanas. Harmoniza formas mais antigas e modernas da música, que incluem letras improvisadas e dança.

PRIMEIROS COMPOSITORES:

Entre os compositores que deram formato ao gênero samba-enredo podemos destacar, Bide (1902-1975) e Ismael Silva (1905-1978) do G.R.E.S. Estácio de Sá; Cartola (1908-1980) e Carlos Cachaca (1902-1999) do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira; e Paulo da Portela (1901-1949) do G.R.E.S. Portela.

BIDE (1902-1975):

Alcebíades Maia Barcelos, conhecido como Bide, nasceu em Niterói (RJ) em 1908. Sua família transferiu-se para o Rio de Janeiro, no bairro do Estácio de Sá onde Bide passou a juventude.

Em 1920, acompanhado pelo irmão Rubem Barcelos, Bide começou a frequentar as rodas de samba do Estácio. No bairro, tornou-se conhecido do flautista Benedito Lacerda com quem passou a tocar sambas ao cavaquinho. Em 1926 conheceu Ismael Silva.

Em 1927 compôs o samba chamado “A malandragem”. No ano seguinte, o cantor Francisco Alves o gravou pela Odeon¹⁶⁶. Em 1928, ao lado de Ismael Silva, Baiaco, Brancura, Mano Aurélio, Heitor dos Prazeres, Mano Rubens, Nilton Bastos e Mano Edgar ajudou a fundar a primeira Escola de Samba – *Deixa Falar*. Pioneiro na instrumentação das baterias de escolas de samba, Bide foi o introdutor do surdo e do tamborim no acompanhamento dos sambas. No Carnaval de 1932, Bide teve duas composições cantadas pela Deixa Falar: “O meu segredo” e “Rir para não chorar”.

Em 1933, teve os seguintes sambas gravados: “Fui Louco”, composto em parceria com Noel Rosa e Luiz Barbosa, gravado por Mário Reis (Victor); “Vou te dar”, criado em parceria com Getúlio Marinho; “Agora é Cinza”, composição desenvolvida em parceria com Armando Marçal, gravado por Mário Reis (Victor). Este samba alcançou grande sucesso no Carnaval de 1934. Ainda em 1934, compôs em parceria com Alberto Ribeiro, a canção “Você me deu o bolo” e com Armando Marçal, “Cruel Ciúme”, ambos gravados por Sílvio Caldas pela Odeon.

¹⁶⁶ Bide conheceu o cantor Francisco Alves no ano anterior, quando o mesmo adquiriu o samba “A Malandragem”. Na gravação do ano seguinte pela Oden, o samba é referenciado como uma parceria entre Bide e Francisco Alves. Fonte: <https://dicionariompb.com.br/artista/bide/> (Consultado em junho de 2023)

Em 1935, Sílvio Caldas gravou a marcha “São Tomé” e o samba “Implorando meu perdão”, compostos em parceria com Alberto Ribeiro. Ainda neste ano compôs em conjunto com Valfrido Silva, a marcha “Entre outras coisas”, gravada por Carmen Miranda, e a marcha “Chave de Ouro” em parceria com Roberto Martins, gravada por Araci de Almeida. No ano seguinte, Carmen Miranda gravou “Quem canta, seus males espanta” de autoria de Bide com Valfrido Silva.

Figura 446: “Quem Canta Seus Males Espanta!” (Bide e Valfrido Silva, 1936)



Quem Canta Seus Males Espanta!
(Bide e Valfrido Silva, 1936)

Carmen Miranda

(Estribilho)

Quem canta seus males espanta
Por isso é que eu vivo a cantar sem cessar
Meu amor partiu (ai, ai, ai) nem se despediu
E agora com saudade vou cantar p'rá não
chorar
(para não chorar, chorar)

Para me livrar da tristeza
que mora no meu coração
eu vou cantando este samba
que nasceu da desilusão (meu Deus do céu!)

(Estribilho)

Sempre a fingir que sou alegre
eu faço da vida canção
E quero enganar a minh'alma
que chorou com a separação (mais uma vez!)

(Estribilho)

Fonte: Dicionário Cravo Albin

Em 1970, “Agora é Cinza” foi escolhido como o samba mais bonito pelos maiores críticos brasileiros em uma consultoria feita por Marcus Pereira, sendo editado pelo selo deste produtor. Em 1971 o samba “Fui Louco” em parceria com Noel Rosa foi regravado por Mário Reis. Em 1973 voltou a morar no bairro Estácio onde ficou até o final de sua vida, vindo a falecer no dia 18 de março de 1975.

Figura 447: Alcebíades Maia Barcelos, o Bide.



Fonte: Instituto Moreira Salles/Divulgação

ISMAEL SILVA (1905-1978):

Milton de Oliveira Ismael Silva, natural de Niterói, compôs o seu primeiro samba aos quinze anos – “Já desisti” que ficaria inédito. Aos dezassete anos, de volta ao bairro do Estácio de Sá¹⁶⁷, fez amizade com sambistas da época a exemplo de Mano Edgar, Baiaco, Nilton Bastos, Brancura, Bide e Rubem Barcelos.

Em 1925, o samba “Me Faz Carinhos” foi gravada pelo pianista Cebola (Casa Edison). Dois anos depois, este mesmo samba foi comprado por Francisco Alves e gravado em disco pela Odeon. O samba “Amor de Malandro” foi lançado nas mesmas condições, com grande sucesso, fazendo com que o intérprete propusesse a Ismael Silva uma parceria de exclusividade de gravação. Com a condição de que Nilton Bastos fosse incluído no acordo, o compositor aceitou a proposta. Da parceria nasceram sucessos como “Não há”, “Nem é bom falar” e “Se você jurar”.

¹⁶⁷ Ismael Silva morou pela primeira vez no bairro aos três anos com a sua família.

Figura 448: Ismael Silva



Fonte: Dicionário Cravo Albin da MPB

Em 1928, em conjunto com os sambistas do Estácio, o compositor fundou “Deixa Falar”, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro.

Em 1931, através de Francisco Alves, Ismael conheceu Noel Rosa. Desta parceria nasceram grandes sucessos como: “Pra me livrar do mal” (1932), “Adeus” (1932), “Uma jura que eu fiz” (1932), “Ando cismado” (1933), “A razão dá-se a quem tem” (1933), entre outras. Intérpretes como João Petra de Barros, Sílvio Caldas e Carmen Miranda gravaram as músicas da dupla, o que lhes rendeu maior notoriedade. Com o falecimento de Noel Rosa em 1937, Ismael Silva caiu no esquecimento, reaparecendo em 1950 com o samba “Antonico”, gravado por Alcides Gerardi.

Em 1954 participou do Primeiro Festival da Velha Guarda (São Paulo) promovido por Almirante. Em 1955, Ismael gravou o LP “O samba na voz do sambista” pela Sinter, no qual aparece pela primeira vez como intérprete de suas composições. Em 1957 gravou “Ismael canta... Ismael”, lançado pela Mocambo.

Após outro período de esquecimento, Ismael Silva reapareceu em 1965 atuando no Teatro Opinião no musical "O Samba Pede Passagem", com Araci de Almeida. O musical deu origem a um LP.

Em 1973, Ismael retornou aos palcos em “Se Você Jurar”. Escrito e dirigido por Ricardo Cravo Albin, o espetáculo estreou no Teatro Paiol (Curitiba), sendo apresentado posteriormente no Teatro Tuca (São Paulo) e Teatro Senai (Rio de Janeiro). Ainda neste ano gravou o seu último LP – “Se você jurar”. Em 1975 foi homenageado pela Escola de Samba Canarinhos da Engenhoca (Niterói). Ismael Silva faleceu em 1978.

CARTOLA (1908-1980):

Agenor de Oliveira, filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e de Ada Gomes, nasceu no Catete (Rio de Janeiro, 1908). Seu primeiro contacto com os festejos populares cariocas ocorreu ainda em menino, nos desfiles no Dia de Reis. Com onze anos mudou-se com seus pais para o Morro da Mangueira, onde começou a frequentar a vida boêmia e as rodas de samba tocando violão e cavaquinho. Aos quinze anos, quando ficou orfão de mãe, seu pai mandou o filho sustentar-se. Empregou-se em uma tipografia, mas não adaptou-se porque era proibido assobiar ou cantar. Foi para a construção civil e aprendeu a profissão de pedreiro. Como usava um chapéu-coco, foi apelidado de Cartola. Aos 18 anos juntou-se matrimonialmente com Deolinda da Conceição, sua vizinha. Deolinda tinha uma filha que foi criada pelo compositor como se fosse sua.

Em 1923, nasceu o “Bloco dos Arengueiros” – bloco carnavalesco originado no Morro da Mangueira, que serviu de embrião para a criação da *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* (1928)¹⁶⁸. Entre os presentes estavam, de acordo com depoimento de Maçu ao jornal *Correio da Manhã*, em 26 de novembro de 1967¹⁶⁹. Marcelino José Claudino (Maçu), Cartola, Manoel Joaquim, Pimenta, Carlos Cachaça, Zé Espinguela, Francisco Ribeiro (Chico Porrão), Fiúca, Gradim, Babaú da Mangueira, Homem Bom e os irmãos Saturnino, Rubens, Antonico e Arthur Gonçalves. O nome, “Bloco dos Arengueiros” foi dado por Cartola, assim como as cores verde e rosa da agremiação.

¹⁶⁸ A Estação Primeira foi assim batizada em referência à primeira parada dos trens de subúrbio que partiam da cidade.

¹⁶⁹ Citado por <https://dicionariompb.com.br/termo/bloco-dos-arengueiros/> (2023).

Em 1929, Cartola vendeu o samba “Que Infeliz Sorte” ao cantor Mário Reis, gravado pela dupla “Mário Reis e Francisco Alves” em 1930. Em conjunto com os compositores Wilson Batista e Oliveira da Cuíca, Cartola formou um conjunto vocal e instrumental em 1933, mas o conjunto não perdurou. Em 1934, Cartola cedeu a Francisco Alves o samba “Divina Dama”, considerada pelo autor como uma de suas melhores composições.

Em 1935, Cartola conheceu Noel Rosa em um botequim nas proximidades do atual Estádio do Maracanã. Ao chegar no local, Francisco Alves é cobrado por ambos. Indignado com os pedidos de dinheiro, Alves explode de raiva. Cartola e Noel Rosa resolvem ir embora e ameaçam não fazer mais negócios com o cantor. Diante disso, Francisco Alves resolveu ceder impondo a criação de um samba que teria que ser feito naquela hora. Inspirados pela situação, Cartola compôs “Qual Foi o Mal Que Eu Te Fiz?” e Noel Rosa criou o samba “Estamos Esperando”.¹⁷⁰

Em 1940 Cartola participou das gravações com a Orquestra Sinfônica da Juventude Americana a bordo do Uruguai ancorado no cais da Praça Mauá. No mesmo período, Cartola começou a se apresentar em várias estações de rádio. Com Paulo Portela criou o programa “A Voz do Morro”. Em 1944, além de Diretor de Harmonia da Mangueira tornou-se Presidente de Honra da Ala dos Compositores.

Em 1946, com 38 anos, Cartola contraiu meningite afastando-se do samba. Pouco depois de se recuperar, sua esposa Deolinda que havia cuidado dele, faleceu.

Em 1959, Cartola estava em uma fase precária. Magro, sem dentes e entregue a bebida, trabalhava como lavador de carros e vigia de edifícios para se sustentar. O auxílio veio do jornalista Sérgio Porto que vendo-o nesta situação, abriu-lhe espaço nas rádios, fazendo com que ele retornasse ao cenário artístico. Na mesma época, Dona Zica, irmã da esposa de Carlos Cachça, leva-o de volta para a Mangueira. Cartola começou a trabalhar como contínuo no jornal Diário Carioca e depois no Ministério da Indústria e Comércio.

Em 1961 tornou-se obrigatório na casa de Cartola um encontro entre sambistas, onde reuniam-se Paulinho da Viola e Nelson Cavaquinho, entre outros. A casa ganhou fama e deu origem ao restaurante “Zicartola” (Rua da Carioca, Rio de Janeiro).

Em outubro de 1964, Cartola oficializou sua união com a Dona Zica. No mesmo ano, participou do filme *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues e teve a canção “O Sol Nascerá” ,

¹⁷⁰ Fonte: <https://www.ebiografia.com/cartola/> (Consultado em junho de 2023)

composta em parceria com Elton Medeiros (1961), gravada por Nara Leão – este ambas é considerado um marco na redescoberta de Cartola durante a década de 1960. Em 1974, Cartola gravou o seu primeiro disco com muitas das canções gravadas por outros cantores, entre elas, “O Sol Nascerá”.

Figura 449: Cartola – “O Sol Nascerá” (álbum de 1974)



Fonte: Google

Em 1976, Cartola gravou um novo álbum, revelando a composição “As Rosas não Falam”, canção que viria a se tornar uma das mais conhecidas do compositor.

Figura 450: Cartola – “As Rosas não Falam” (1976)



Fonte: Google

AS ROSAS NÃO FALAM

Cartola

Bate outra vez
Com esperanças o meu coração
Pois já vai terminando o verão, enfim
Volto ao jardim
Com a certeza que devo chorar
Pois bem sei que não queres voltar
Para mim
Queixo-me às rosas
Mas que bobagem, as rosas não falam
Simplesmente as rosas exalam
O perfume que roubam de ti, ai...
Devias vir para ver os meus olhos
tristonhos
E quem sabe sonhavas os meus sonhos
por fim

Cartola faleceu vítima de câncer na tiroide no Rio de Janeiro, no dia 30 de novembro de 1980.

CARLOS CACHAÇA (1902-1999)

Carlos Moreira de Castro nasceu no morro da Mangueira. O seu pai Carlos, funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil, abandonou a família. Sua mãe, D. Inês, com dificuldades para criar seis filhos menores, o entregou ao padrinho, o português Tomás Martins, proprietário de vários barracos no morro da Mangueira.

Figura 451: Carlos Cachaça



Fonte: J. A. Fonseca/Folha Imagem

Aos dezasseis anos, Carlos atuou como pandeirista no conjunto de Elói Antero Dias, o Mano Elói. Com dezassete anos recebeu o pseudônimo “Cachaça”, sua bebida preferida. Aos vinte anos, Carlos compôs a sua primeira música, intitulada “Não me deixaste ir ao samba em Mangueira”, gravada posteriormente pelo compositor com o título “Não me deixaste ir ao samba” e em 1923 compôs o samba “Ingratidão”.

Em 1922, Carlos conheceu Cartola. Em 1925 fundou, em conjunto com Cartola, com Marcelino José Claudino, com Francisco Ribeiro e com Saturnino Gonçalves, o *Bloco dos Arengueiros*, que mais tarde deu origem à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. O samba “Pudesse meu ideal”, sua primeira composição em parceria com Cartola, embalou o desfile da Mangueira em 1932, ano em que a escola foi campeã do desfile de carnaval. No ano seguinte, a Mangueira desfilou com o samba “Homenagem”. Também de sua autoria, o samba-enredo foi o primeiro a mencionar personagens da História do Brasil. De acordo com o Dicionário Cravo Albin da MPB (2023), no desfile daquele ano, a Mangueira apresentou quadros (estandartes) com o perfil dos poetas citados no samba – Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac – dando origem ao que mais tarde se chamaria de “alas”.

Em 1947, a Mangueira classificou-se em segundo lugar com o samba-enredo “Brasil, ciência e arte”, criado em parceria com Cartola, e em 1948, a escola foi a primeira a colocar som no desfile. Neste ano classificou-se em quarto lugar com o samba “Vale do São Francisco” (criado em parceria com Cartola).

Em 1968, Carlos Cachaça em conjunto com Clementina de Jesus, Odete Amaral, Cartola e Nelson Cavaquinho, gravou “Fala Mangueira” (Odeon). De sua autoria em parceria com Cartola foram incluídos os sambas: “Tempos idos”, “Alvorada” (com Cartola e Hermínio Bello de Carvalho), “Quem me vê sorrindo”, e “Lacrimário”.

Carlos Cachaça foi funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil de 1926 a 1965, quando se aposentou como oficial de administração. Casado com Maria Aída da Silva, sua primeira esposa, teve três filhos. Mais tarde, já separado, casou-se com Clotilde da Silva ("Menininha"), irmã de Dona Zica, com quem viveu durante 45 anos.

Carlos Cachaça foi presidente de honra da Mangueira e da Academia Brasileira da Cachaça. Em 1976, o sambista gravou seu único disco solo – “Carlos Cachaça” pela Continental. O LP inclui doze canções, dentre elas: “Quem me Vê Sorrindo” e “Todo Amor” (em parceria com Cartola) e “Clotilde” (valsa dedicada à esposa Menininha).

Em 1980 lançou em coautoria com Marília Trindade Barbosa da Silva e Arthur L. Oliveira Filho, o livro “Fala Mangueira” (José Olympio Ed.). Carlos Cachaça também é autor do livro de poemas e letras “Alvorada”, publicado pela Funarte (1989) e organizado por Marília Trindade Barbosa da Silva.

Em 1998, antes de falecer desfilou pela última vez pela Mangueira. Naquele ano a escola foi campeã com o enredo “Chico Buarque da Mangueira”.

PAULO DA PORTELA (1901-1949)

Paulo Benjamim de Oliveira, conhecido como Paulo da Portela, foi um cantor e compositor carioca. Morador do bairro Saúde, Paulo mudou-se com sua mãe e irmã para o Bairro de Oswaldo Cruz em 1920, onde passou a integrar o “Bloco das Moreninhas” e fundou o bloco “Ouro sobre Azul”.

Paulo frequentava as festas de candomblé e rodas de samba na casa de Ester Maria de Jesus (também conhecida como Ester Maria de Rodrigues), fundadora do bloco “Quem Fala de Nós Come Mosca”.

O pseudônimo “Paulo da Portela” foi dado ao compositor em 1922, ocasião da fundação do bloco “Baianinhas de Oswaldo Cruz”, no qual Paulo atuou como segundo diretor de harmonia, promovendo em sua casa, com Antônio Caetano e Antônio Rufino, festas de samba de terreiro, partido-alto e caxambu. Com o sucesso das festas, os três resolveram alugar uma casa maior na Estrada da Portela, dando origem mais tarde, à formação do Conjunto Carnavalesco Escola de Samba de Oswaldo Cruz. Na direção deste conjunto, Paulo da Portela foi nomeado o presidente, Antônio Caetano, o secretário e criador dos símbolos — sobretudo a Águia; e Antônio Rufino, o tesoureiro. De modo a escapar da perseguição policial, os dirigentes evitavam confrontos de rua e vestiam-se com elegância – terno branco, gravata, sapatos e anéis. Mais tarde, este conjunto passou a se chamar “Vai como Pode” e posteriormente “Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela”. Em 1935, com o enredo “O Samba Dominando o Mundo”, o G.R.E.S. Portela foi campeã do primeiro desfile oficial do Rio de Janeiro.

Em 1936, Paulo Portela foi escolhido pelo Cordão das Laranjeiras com o patrocínio do “Diário da Noite” como “cidadão momo”. Em 1937 foi eleito “cidadão samba”.

Figura 452: Paulo da Portela – Cidadão-Samba (1937)



Fonte: Raiz do Samba - Fernando Sagatiba (2013)

Em 1941 visitou São Paulo como representante do samba carioca ao lado de Cartola e Heitor dos Prazeres. No retorno ao Rio de Janeiro durante o Carnaval, o descontentamento de alguns membros da Portela com a presença de Cartola e Heitor dos Prazeres gerou

desentendimentos entre os dirigentes, fazendo com que Paulo Portela deixasse a escola (Itaú Cultural, 2023).

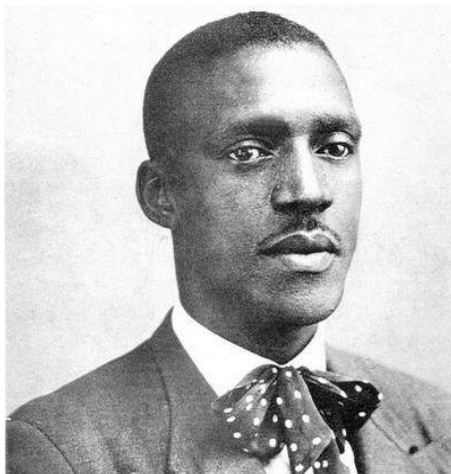
Paulo Portela foi um dos grandes responsáveis pela construção de “estruturas sólidas para os blocos carnavalescos e as futuras escolas de samba” (Itaú Cultural, 2023, em linha). Credita-se à Portela, a introdução em desfile da alegoria, da caixa-surda, do reco-reco, da comissão de frente uniformizada e do apito da bateria.

Como compositor, há registro de somente três sambas de sua autoria: “Quem Espera sempre Alcança” (1931, lançado por Mário Reis); “Cantar pra Não Chorar” (1938, gravado por Carlos Galhardo); e “Arma Perigosa” (1945, em parceria com Paquito, lançada por Linda Rodrigues).

Em 1949, Paulo Portela morreu vítima de um ataque cardíaco aos 47 anos. Após a sua morte, os sambistas ligados á Portela procuraram recuperar algumas de suas composições, tornando-se parceiros póstumos, a exemplo de “Ouro, Desça de Seu Trono” (Candeia, 1978) e “Quitandeiro” (Monarco, 1976).

Uma grande divulgadora de sua obra, Clementina de Jesus, gravou “Pam-Pam-Pam-Pam”, “Coleção de Passarinhos”, ”Orgulho, Hipocrisia” e “Olhar Assim”. Em 1978, Beth Carvalho lançou a inédita “Linda Borboleta”; e em 1989, Zeca Pagodinho gravou “Cantar de um Rouxinol”. No mesmo ano, a Velha Guarda da Portela lançou um disco inteiro com as suas composições. Outros intérpretes também gravaram as músicas de Paulo Portela, dentre eles: Cristina Buarque (2007), Paulinho da Viola (1997), maria Alcina (2003).

Figura 453: Paulo da Portela



Fonte: Google, 2023

6.5.3 Samba: o Malandro e a Mulata

O Conceito de Malandragem

O conceito de malandragem tem início na década de 1880, com a libertação de um circunstancial número de ex-escravos. Segundo Gomes (1998), a identificação do trabalho regular à escravidão fez com que negros recém-libertos abdicassem da atividade laboral. Este grupo passou a viver nos bairros marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, encontrando no samba, um meio de expressão identitária.

As pessoas que frequentavam essas rodas boêmias não eram pessoas de empregos fixos; não eram pessoas, digamos, de comportamentos exemplares de trabalhar de cinco às cinco, ir para casa, tomar banho, jantar e no dia seguinte estar de volta ao trabalho. Não. Eram pessoas que fugiam do “ramerrão” da época e faziam uma pulada para a chamada alegria coletiva – a bebida, a amizade, o canto, e inclusive até a dança popular. Portanto eram pessoas especiais, não comuns (Ricardo Cravo Albin, 2024)

Percebido no imaginário coletivo como um sujeito elegante, pacífico, trajando um impecável terno de linho, chapéu panamá, sapato de duas cores e anel de “doutor”, o malandro é um personagem cheio de ginga e malícia. Bom falante e habilidoso com a navalha (seu inseparável instrumento) é dotado de inteligência, esperteza, e boa conversa. Recorrendo ao confronto físico somente em última instância, utiliza como armas: o jogo, a malícia corporal, a linguagem e o discurso (Baião, 2013).

Figura 454: O Malandro



Fonte: Google, 2023

A figura do malandro é associada ao ancestral africano, “herdeiro dos catimbozeiros do sertão”, Zé Pelintra. Conhecido no Nordeste como um sábio curandeiro em primeiro lugar, Zé Pelintra tornou-se “famoso malandro na zona boêmia do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX” (Ligiéro, 2011 p.122).

O Zé Pelintra é extremamente irreverente. Então eu acho que essa irreverência dele o torna uma figura excepcional porque geralmente, quando a gente faz piada, significa que a gente está debochando, que a gente está meio *outsider*. Mas o Zé Pelintra não. A maneira dele se comportar é essa. Por isso ele é associado a figura de Exu, que é uma figura que brinca dentro do panteão *iorubá* ele é um deus brincalhão. (...) Dentro do panteão da Umbanda, essas figuras são associadas ao povo de rua. Ou seja: o povo de rua, de alguma maneira, é o que a sociedade chama de “ralé”. Mas a ralé, justamente, são as pessoas que foram segregadas no período pós emancipação do escravizado – que não foi emancipação do escravizado, na verdade jogaram os escravizados na rua – e aí, você tem uma questão toda da sobrevivência. A gente percebe neste primeiro momento que a malandragem é um estilo de vida de sobrevivência. Depois a gente vai ter a malandragem incorporada pelo poder como falcatrua, como alguma coisa ligada à roubalheira, a se dar bem em cima do outro, mas isso não é a malandragem no sentido mais profundo da história (...) Então você tem ali a figura do malandro que é *bamba*. O *bamba*, dentro do sentido da palavra *quicongo* vem do *mibamba*. O *mibamba* é o embaixador, o negociador. Então você tem no malandro, aquele negociador entre o mundo do branco, o mundo de senhor, do poder e o mundo dos pobres (Zeca Ligiéro, 2024)

De acordo com Sequeira (2017), as entidades cultuadas nos terreiros de umbanda são populares nas cidades mesmo entre aqueles que não praticam a religião. Por um lado, segundo o autor, estas entidades são representativas dos tipos produzidos na sociedade brasileira e, por outro, retornam à sociedade global, democratizando imagens consagradas nas categorias sociais de onde foram retiradas. Propagada nos terreiros ou em ambientes profanos, a imagem visual de Zé Pelintra associa-se à vida boêmia da primeira metade do século XX.

Estamos diante de uma figura paradigmática e extremamente conhecida no imaginário popular carioca, qual seja, o típico malandro, figura associada à vida boêmia nos interstícios da geografia carioca, habitante por excelência dos redutos marginalizados e dos lugares de passagem, como a Lapa e o Estácio da primeira metade do século XX (...) É um herói, ou anti-herói, constitutivo do nosso imaginário social de forma tal que está presente na música, no teatro ou mesmo na imagem constantemente vendida aos estrangeiros sobre o Brasil, mais precisamente sobre o Rio de Janeiro, em sua inquestionável vocação para a vida mansa e descontraída, não obstante as agruras de sua gente (Sequeira, 2017, p. 24).

Figura 455: Zé Pelintra



Fonte: Google, 2023

Na umbanda, o termo *malandragem* refere-se a um *conjunto de entidades* que são identificados por um tipo social, período histórico e estilo de vida consagrado no imaginário popular. Geralmente representado como homem dotado de ginga, astúcia e criatividade, o *malandro* é identificado a um estereótipo presente no desenvolvimento do “samba malandro” – modalidade poético-musical que exalta o estilo de vida boêmio (Matos, 1982; Sodré, 1998). Para Sequeira (2017), há nas representações imagéticas difundidas sobre a “malandragem” enquanto categoria de entidades da umbanda, “uma aproximação com a imagem estereotípica do malandro carioca das primeiras décadas do século XX” (p. 27).

Na década de 1920, as figuras sociais do *malandro* e do *sambista* entrelaçam-se simbolicamente na utopia popular. Representativas figuras da identidade carioca, o *malandro* está intimamente ligado ao modo de vida dos ex-escravos que habitam as periferias da cidade, sendo o *samba*, uma das principais manifestações culturais desta população. De acordo com Vasconcelos e Suzuki (1986), a figura do compositor popular passou a ser confundida com o malandro. Para Cláudia Matos (1986), a metáfora da malandragem foi construída dentro do samba “como signo de uma cultura que se viu relegada à margem da sociedade, e todavia continuou insistindo em mostrar sua cara” (p. 36).

A construção de uma identidade malandra de certos sambistas da primeira metade do século XX estava assentada principalmente no tipo de discurso difundido nas inúmeras composições popularizadas no período. As aventuras às margens da lei, a vida boêmia e a aversão ao trabalho eram temas constantes nas composições desses sambistas, marginalizados pelo discurso dominante, já profundamente embebido da perspectiva de alinhamento do Brasil aos rumos do capitalismo ocidental e, portanto, do ideal de “civilização” (...). A poética do gênero musical em questão é pensada como algo plenamente identificado à maneira de viver do próprio compositor, que por vezes faria jus às características do eu lírico de suas canções, sujeito entregue aos sabores da vida boêmia, carregada de orgias e aventuras (Sequeira, 2017, p. 32-33).

O samba malandro, a mulata e o teatro de revista

A relação entre a música popular e o teatro de revista dos anos 1920 “apoiava a ideia de que o malandro tenha suas origens nos palcos da revista carioca” (Gomes, 1999, p. 178). De acordo com o autor, *mulatas, caipiras, portugueses e malandros* são representados com frequência nas chanchadas, no humor radiofônico, televisivo e teatral a partir dos anos de 1920 até os dias atuais.

A malandragem teve grande popularidade no teatro de revista, meio caracterizado por uma constante e imensa troca cultural, com a contribuição de pessoas de diversas classes e experiências sociais. Na revista, a malandragem foi símbolo de uma perceptível redefinição das discussões sobre a questão da identidade nacional, característica dos anos 1920, assim como de um reordenamento das convenções da própria revista, frente a um público que se diversificava progressivamente; com isto, acabou chegando ao samba, onde repetiu seu êxito, o que acabou fortalecendo sua presença nos palcos. Esta constante mão dupla entre o samba e a revista é certamente uma parte substantiva na explicação do surgimento do samba malandro (Gomes, 2004, p. 179).

A *mulata*, segundo Taveira (2007), inicialmente caracterizada como “mucama” ou “escrava-de-ganho”, e posteriormente como “escrava alforriada”¹⁷¹, surgiu no teatro de revista brasileiro em 1890, quase que simultaneamente nas revistas “O Bendegó” (Oscar Pederneiras, 1889) e “A República” (Artur Azevedo, 1890).

Segundo Ricardo Cravo Albin (2024), a figura feminina sempre inspirou o imaginário coletivo:

A figura da mulata (...) eu diria mulher em seu geral (...) sempre foi naturalmente decisiva como fonte de inspiração, de desejo, de briga e de disputa (...) É claro que (ela) sempre acompanhou o homem em todos os tempos. Muito mais entre pessoas boêmias que celebravam a alegria, a vida, e naturalmente dentro da vida, o amor e o sexo (Ricardo Cravo Albin, 2024)

¹⁷¹ Este fato deu origem à mulata o estereótipo de “mulatinha faceira” (Taveira, 2008)

Figura 456: “O Bendegó” e “A República” – Jornal O Paiz



Fonte: Marcelo Bonavides (2012; 2022)

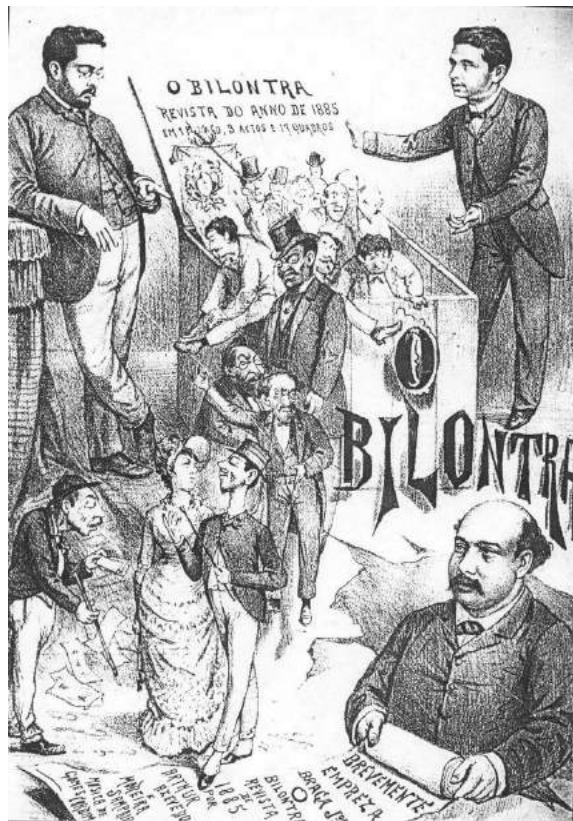
Taveira (2007) aponta que, em princípio, a figura da “mulata” havia surgido caracterizada de baiana, trazendo implícita a sua cor. No teatro ligeiro até a segunda década do século XX, a baiana e a mulata possuíam a mesma representatividade simbólica. Na virada do século XX, a mulata consolidou-se enquanto categoria social projetada no imaginário coletivo brasileiro. De acordo com Giacomini (2006), por meio desta categoria fenotípica verifica-se a transformação da negra em objeto sexual. Enquanto categoria sociológica, passou a abranger um conjunto de atributos referentes à etnia ou à cor, assim como relativo aos atributos de natureza individual. Para Ligiéro (2024), a figura da mulata surge como uma forma de segregação social:

Procurava-se destacar a afrodescendente que tinha alguma coisa do branco. É uma maneira de segregar também a afrodescendente (...) Década de 60, até a década de 70 ainda existia essa ideia da sensualidade da mulata (...) Era exibido o corpo negro porque se ela fosse branca não seria permitida aquela exibição (Zeca Ligiéro, 2024).

A figura do *malandro*, de acordo com Gomes (1998), Paiva (1991), Silva (1998) e Veneziano (1991) surgiu pela primeira vez em “O Bilontra” (Artur Azevedo, 1885). A palavra *bilontra* significa “sem caráter, biltre com ares de homem sério, meio-termo entre

pelintra e capadócio” (UNICAMP, 2023)¹⁷². Esta terminologia, recorrente na linguagem coloquial carioca desde 1875, foi título de música em 1886 – “Bilontra da Cidade Nova”.

Figura 457: “O Bilontra” (1885)



Fonte: UNICAMP, 2023

Sujeito “mísero, boçal, trapaceiro, preguiçoso e perigoso” o malandro do início do século XX, “além de marginal, não encontra lugar no imaginário da miscigenação racial” (Taveira, 2007, p.5)

Gomes (2004) observa que em relação à malandragem, nota-se “uma notável simetria entre sua popularidade nos palcos e seu surgimento na música popular” (p.178). Segundo o autor, as primeiras músicas de sucesso desta temática surgiram no final da década de 1920. De modo a adequá-los para a revista, os sambas malandros eram criados em primeira pessoa – na maior parte das vezes – tornando-se ideais para serem usados em diálogos.

¹⁷² <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/biresumo.htm>

Na revista, a malandragem foi símbolo de uma perceptível redefinição das discussões sobre a questão da identidade nacional, característica dos anos 1920, assim como de um reordenamento das convenções da própria revista, frente a um público que se diversificava progressivamente; com isto, acabou chegando ao samba, onde repetiu seu êxito, o que acabou fortalecendo sua presença nos palcos. Esta constante mão dupla entre o samba e a revista é certamente uma parte substantiva na explicação do surgimento do samba malandro (Gomes, 2004, p. 179)

O *samba malandro* consolidou-se definitivamente como gênero musical na virada da década de 1930. Segundo Gomes (2004) a noção de gênero serviu como elemento explicativo da consolidação do samba malandro e ajudou a dar significação à produção musical no período.

Dentre os sambas que fazem referência ao tema podemos citar “Ora Vejam Só” (Sinhô, 1927), “Malandragem” (Bide, 1928), “O que será de mim” (Ismael Silva e Nilton Bastos, 1931) “Salve a Malandragem” (Mano Edgar, 1930), e “Lenço no Pescoço” (Wilson Batista, 1933 em parceria com Araulfo Alves)¹⁷³ – Figura 128.

Figura 458: “Lenço no Pescoço” (1933)



*Meu chapéu de lado, tamanco arrastando/Lenço no pescoço,
navalha no bolso/ Eu passo gingando, provooco e desafio/Eu
tenho orgulho de ser tão vadio.*

*Sei que eles falam deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha
andar no misere/ Eu fui vadio, porque tive inclinação/Eu me
lembro era criança, tirava samba-canção*

*Comigo não/Eu quero ver quem tem razão// E eles tocam/ E você
canta/ E eu não dou*

*(Letra de “Lenço no Pescoço”, Wilson Batista – rótulo Mário
Santoro, 1933)*

Fonte: <https://www.harpyaleiloes.com.br>

A análise da letra de “Lenço no Pescoço”, composta por Wilson Batista (1933), revela elementos que caracterizam a figura no malandro no âmbito *físico* (aparência física; vestuário), *psicológico* (motivação, desejo, inclinação; vivência) ou *comportamental* (gestualidade, sonoridade e modo de agir).

¹⁷³ Lenço no pescoço, samba de Wilson Batista (Mário Santoro no rótulo do disco) com Silvio Caldas acompanhado pelos Diabos do Céu em disco Victor. Gravado em 18.07.1933 e lançado em outubro de 1933 (Gonçalves, 2018) – Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uwukElicHk>

No que se refere aos *atributos físicos* estão descritos aspetos que descrevem a aparência do malandro: “*Meu **chapéu** de lado, **tamanco** arrastando/ **lenço** no pescoço, **navalha** no bolso”.*

As *características psicológicas*, ou seja, aquilo que o identifica e o diferencia socialmente estão nomeadas nos trechos “*eu tenho **orgulho** de ser vadio*” (motivação), “*eu fui vadio, porque tive **inclinação***” (desejo, inclinação), “*eu me **lembro** era criança*” (bagagem, vivência, experiência de vida).

O comportamento tipicamente malandro é revelado na canção através das singularidades gestuais em “*eu passo **gingado***”; por meio das particularidades sonoras, a exemplo da expressão “*tirava samba-canção*”; e no modo de agir que particulariza a figura do malandro em “*provoco e desafio*”.

A malandragem e seus elementos característicos surgem, segundo Gomes (2004, p. 195), em um período em que “se buscava nas classes populares os parâmetros para uma nova maneira de pensar a nacionalidade”.

Embora o maxixe também possuísse elementos para ser caracterizado como produto tipicamente nacional oriundo das classes populares, o samba e a malandragem em conjunto, se mostraram mais adequados ao momento histórico, acabando por serem aglutinados em um repertório de imagens que simbolizava ingenuidade, juventude e pureza nacional. Neste caso, a associação entre ambos se tornou poderosa a ponto de transformá-los em duas instituições mitificadas como alicerces da nação, preservadas com orgulho como parte central da identidade nacional (Gomes, 2004, p. 195)

Para Carlinhos de Jesus (2024), os elementos que caracterizam o samba historicamente não devem ser abolidos em função de uma nova época ou contexto histórico. Incluso por natureza, o samba é capaz de abraçar a criação de novos elementos e formas de interação.

Esses elementos culturais não podem morrer. (...) E o que vir vai se somar, e não se anular. Porque hoje em dia não se pode mais falar isso ou aquilo. (...) A dança é democrática. Agora, esses dois personagens são figuras marcantes nessa cultura do samba. Em que ele paquera... já foram até compostos alguns sambas... tem um samba que eu acho muito bonito – “já foi passista, brincou em ala, dizem que foi o grande amor do mestre e sala” – que conta a história de uma mulher que foi passista, rodou em ala, foi porta-bandeira... a paixão desse mestre-sala, ou desse poeta que canta para a sua amada. O samba tem essa coisa do passista e da cabrocha. Eu encarno muito um personagem que é esse “malandro”, esse bom malandro, esse boêmio – da camisa listrada, do chapéu palheta, do terno de linho e sempre paquerando a sua cabrocha, a sua grande paixão. Por sua vez também,

tem nesse bom malandro e nessa passista tem a paixão, e os dois encenam uma dança, uma hora separados, fazendo o samba no pé; outra ora juntos fazendo o samba de gafieira. Acho que esses personagens não podem morrer. Que venham outros, de A a Z, existe esse espaço, Que venham os outros (Carlinhos de Jesus, 2024)

Figura 459: Carlinhos de Jesus e o Samba Malandro



Fonte: Site Oficial Carlinhos de Jesus. Disponível em <http://www.carlinhosdejesus.com.br/>

Compositores – Samba Malandro

WILSON BATISTA

Wilson Baptista de Oliveira (1913-1968) nasceu em Campos dos Goytacazes (Rio de Janeiro). Durante a infância, em sua cidade natal, participou dos desfiles carnavalescos organizados por sua avó e tocou triângulo (ferrinhos) na orquestra Lira Apolo gerida pelo seu tio.

Figura 460: Wilson Baptista



Fonte: Google

Aos dezasseis anos Wilson Baptista mudou-se para o Rio de Janeiro com o desejo de tornar-se sapateador no Teatro de Revista. Em um período em que o trabalho para autores tornava-se promissor graças a implantação da radiodifusão comercial e a consolidação da indústria fonográfica, a composição tornou-se a sua principal fonte de rendimentos.

No início da década 1930 integrou, como cantor e ritmista, a Orquestra de Romeu Malagueta. Neste período suas músicas começaram a ser divulgadas no rádio e gravadas em disco. Seu primeiro sucesso, “Desacato” (1933) revela dois aspetos que caracterizam a sua obra: a narrativa do quotidiano e a representação de uma personagem feminina, identificada por uma mulher insubordinada (Itaú Cultural, 2022).

O samba malandro “Lenço no Pescoço” (1933), composta em parceria com Ataulfo Alves e gravada por Sílvio Caldas foi vetada pela Confederação Brasileira de Radiodifusão. Em resposta à canção, Noel Rosa criou “Rapaz Folgado” (1938). Segundo conta a sua biografia (Itaú Cultural, 2022) Wilson Baptista aproveitou a suposta rixa com Noel para se destacar no meio artístico. Em parceria com o “poeta da Vila” compôs outros sambas.

No final da década de 1930 a figura do malandro “regenerado” passou a ser incluído nas suas composições, ajustando-se ao discurso incentivado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a exemplo de “Bonde São Januário” (1940, em parceria com Ataulfo Alves).

Wilson Baptista viveu sua fase mais produtiva entre o final da década de 1930 e a década de 1940. Aproximando-se das crônicas e utilizando somente a caixa de fósforos para marcar o ritmo, sua obra apresenta como temáticas o cotidiano carioca. O compositor também se destaca por apropriar-se de expressões populares e gírias, utilizando-as em suas canções. Usando personagens fictícios e narrando diferentes situações da vida cotidiana, a obra de Wilson Baptista podem ser escutadas como crônicas musicais.

ATAULFO ALVES

Ataulfo Alves de Sousa (1909-1969) foi um dos sete filhos de um violeiro, acordeonista e repentista chamado “Capitão” Severino. Ainda jovem aprendeu a tocar violão e já tinha um cavaquinho. Em 1928, com dezanove anos, enquanto trabalhava como prático de farmácia, casou-se com Judite. No ano seguinte nasceu Adélia, sua primeira filha. Nesta época conheceu Carmen, uma das filhas de seu patrão, que mais tarde se tornaria a cantora Carmen Miranda,

Ataulfo foi diretor de harmonia do bloco “Fale Quem Quiser” e ao mesmo tempo dedicava-se às suas primeiras composições.

Em 1934 foi convidado aos estúdios da RCA Victor onde foi recebido pelo diretor americano Mr. Evans, que apreciava música brasileira. Com seu cavaquinho começou a cantar suas composições. Na gravadora encontrou Carmen Miranda que decidiu gravar uma música sua – “Tempo Perdido”. A canção não fez sucesso, mas projetou o nome de Ataulfo Alves.

Seu primeiro sucesso foi “Saudade do Meu Barracão”, gravada por Floriano Belham em 1935. Em seguida “Menina Que Pinta o Sete”, no mesmo ano. Em 1936 nasceram “Saudade Dela”, “A Você” e “Quanta Tristeza”. Em 1938 compôs o samba “Errei, Erramos”, gravada por Orlando Silva, Em 1941 gravou “Leva Meu Samba” que resultou em um contrato com a Odeon.

Em 1942 surgiu “Ai, Que Saudade da Amélia” – letra de Mário Lago; revisão e música de Ataulfo Alves. Na voz de Ataulfo, foi sucesso no carnaval daquele ano. O grupo “Academia do Samba”, criado por ele para acompanhá-lo na gravação, foi transformado em “Ataulfo Alves e suas Pastoras” (com a inclusão de vozes femininas). Com o grupo gravou vários sucessos.

Em 1944, Ataulfo e Mário Lago gravam “Atire a primeira pedra”. A obra ganhou diversos prêmios e foi o samba mais cantado naquele ano. Em 1955, Ataulfo lançou “Pois é” e em 1967, “Laranja Madura”. Em 1969 representou o Brasil no Primeiro Festival Internacional de Arte Negra (Dakar, Senegal).

Figura 461: Ataulfo Alves



Fonte: Canto da MPB

MANO EDGAR

Edgar Marcelino dos Passos, conhecido como Mano Edgar (1900-1931), nasceu no Rio de Janeiro. Trabalhava como ajudante de caminhão de entrega da companhia de Cigarros Souza Cruz, na Usina da Tijuca. Vivia da malandragem, com jogos e prostitutas. Foi um dos principais responsáveis pela criação do chamado “Samba de Sambar” ou “Samba do Estácio”. Com Ismael Silva e o grupo do Estácio fundou a primeira escola de samba carioca – “Deixa Falar”, e foi o criador do novo samba, caracterizado pela temática em torno da malandragem, melodia com batida rítmica diferente – semelhante à marcha.

Dentre as suas principais obras destacam-se: “Estou Vingado” (1928); Iaiá do Bomfim (1928); “Meu bom coração” (s.d.); Quem eu deixar não quero mais” (1929); “Salve a malandragem (e os trabalhadores) ” (1930).

Mano Edgar morreu precocemente, aos 31 anos, assassinado com um tiro na nuca no dia 25 de dezembro de 1931.

Figura 462: Mano Edgar



Fonte: Google

NILTON BASTOS

Figura 463: Nilton Bastos



Fonte: <http://zip.net/bjtn9W>

Nilton Bastos (1899-1931) nasceu no Rio de Janeiro e foi criado no bairro de São Cristóvão. Foi frequentador das rodas de samba e ranchos carnavalescos como o “Ameno Resedá” e o “Flor de Abacate” e parceiro de Ismael Silva na criação de sambas.

A primeira composição de Nilton Bastos “O Destino Deus é Quem Dá” (1929) foi gravada por Mário Reis pela Odeon.

O acordo firmado no final da década de 1920, entre Francisco Alves e Ismael Silva¹⁷⁴ – o compositor impôs que o nome de Nilton Bastos fosse incluído – deu origem a diversos sucessos entre eles o clássico "Se você Jurar" (1931, Odeon). Destacam-se ainda, em parceria com Ismael Silva, os sambas "Não há" (1931); "O que será de mim" (1931), "Nem é bom falar" (1931) e “Quero Sossego” (1931). O compositor também integrou o grupo “Bambas do Estácio”, responsável por acompanhar Francisco Alves nas gravações.

Nilton Bastos faleceu em 08 de setembro de 1931, vítima de tuberculose com apenas 32 anos de idade.

¹⁷⁴ No final da década de 1920, Francisco Alves manifestou a Ismael Silva o desejo de gravar suas músicas, com a condição de que seu nome constasse nos créditos como co-autor.

Compositores – Integração entre o Samba “do Morro” e o samba “do Asfalto”

Considerado um dos mais importantes artistas da história da música popular brasileira, e apontado como uma das principais figuras na união do samba do “morro” e do “asfalto”, Noel Rosa (1910-1937) compôs, em poucos anos de vida, mais de 300 músicas, entre sambas, marchinhas e canções.

NOEL ROSA

Figura 464: Noel Rosa



Fonte: Google

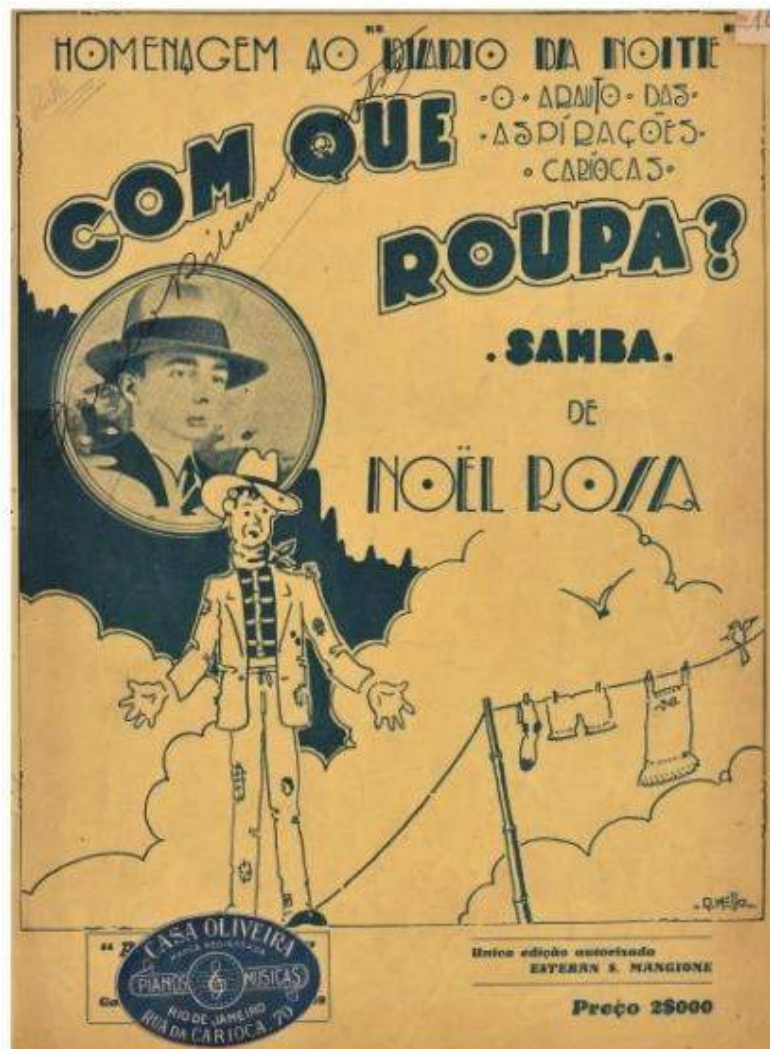
Noel Rosa, filho do comerciante Manuel Medeiros Rosa e da professora Marta de Medeiros Rosa foi um compositor, cantor e violonista brasileiro natural do Rio de Janeiro (do bairro de Vila Isabel). Quando jovem aprendeu a tocar bandolim e mais tarde violão (guitarra tradicional). Ele e seu irmão, que também tocava violão, ganharam fama de “músicos de Vila Isabel” em 1925.

Em 1929, em parceria com Almirante, Braguinha, Alvinho, Henrique Brito e Henrique Domingos formou o conjunto “Bando de Tangarás”. O conjunto, que conquistaria grande sucesso, gravou o primeiro disco naquele mesmo ano.

Em 1930, Noel ingressou na Faculdade Nacional de Medicina. Entretanto, devido aos projetos musicais com os quais estava envolvido e a vida boêmia, Noel decidiu abandonar o curso dois anos depois.

Sua composição “Com que Roupa?” – escrita e gravada em 1930¹⁷⁵ – foi sucesso no Carnaval de 1931. Neste primeiro samba, o compositor já revelava as características que pontuaram toda a sua obra: humor, ironia, presença de rimas e melodia brejeira (Frazão, 2023)¹⁷⁶.

Figura 465: Com que Roupa (1930)



Fonte: Alberto Lopes, 2018

Em 1932 Noel trabalhou como contrarregista no programa de Ademar Casé na Rádio Philips. Em 1935 passou a trabalhar na Rádio Clube do Brasil no programa humorístico “Conversa de Esquina”.

Noel Rosa faleceu no Rio de Janeiro, no dia 4 de maio de 1937.

¹⁷⁵ Quando compôs “Com que Roupa”, Noel já não pertencia ao grupo “Bando de Tangarás”.

¹⁷⁶ Frazão, D. (2023). *Noel Rosa*. Disponível em https://www.ebiografia.com/noel_rosa/ (Consultado em julho de 2023)

6.5.4 O Samba como “Unidade Nacional” na era de Getúlio Vargas

Samba e malandragem, representantes da identidade nacional na década de 1920 (Gomes, 2004), passou por negociações entre múltiplos atores sociais nas décadas de 1930 e 1940, como afirma Pereira (2012). Segundo a autora, “a busca pela definição do “genuíno e “verdadeiramente” nacional era uma preocupação do Estado Novo e de seus intelectuais, mas também, de um despertar do sentimento de brasilidade que não é possível fora da cultura popular” (Pereira, 2012, p. 103). Era necessário, no novo contexto histórico, integrar elementos culturais identificadores das classes populares a um plano mais amplo, de modo que diferentes camadas sociais se vissem representadas em uma identidade cultural mais abrangente e, portanto, nacional.

A questão racial e a identidade brasileira foi tratada por Renato Ortiz no livro “Cultura brasileira e Identidade Nacional” (1985). Segundo o autor, para os pensadores do século XIX, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, o mestiço representa uma categoria “através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional” (Ortiz, 1985, p. 20-21).

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconstância seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (Ortiz, 1985, p.21)

A partir das primeiras décadas do século XX o Brasil passa por mudanças profundas com o acelerar do processo de urbanização e de industrialização, assim como com o desenvolvimento da classe média. As transformações ocorridas no seio da sociedade brasileira passam a ser orientadas politicamente a partir da Revolução de 1930. Neste contexto, as teorias racistas¹⁷⁷ tornam-se obsoletas, já que a nova realidade social impunha a necessidade de uma outra interpretação do Brasil.

¹⁷⁷ Referem-se a teorias que posicionam os negros e índios como “raças inferiores” e “atrasada” em oposição aos brancos, considerados “superiores”. Teóricos como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues defendiam que é através da raça que se determinam os destinos de um povo e da nação.

Os intelectuais do final do século XIX e XX associavam ao mestiço características como preguiça, indolência e inferioridade intelectual e moral, o que se tornou incompatível como processo de desenvolvimento econômico e social do país, uma vez que era necessário a incorporação de mão-de-obra no mercado de trabalho e, ao mesmo tempo, a integração nacional para assegurar a unidade da pátria e a soberania do Estado, conseguidos com o apoio popular. Por isso, é sintomático na década de 1930, os esforços para transformar o “conceito de homem brasileiro”, que a partir de então deveria estar associada aos valores nacionais e à ideologia do trabalho (Pereira, 2012, p. 106)

A formação cultural brasileira e a originalidade nacional passaria então a ser determinada, “sob o domínio de Portugal e do cristianismo” pela “confraternização de raças e povos, de valores morais e materiais diversos” (Pereira, 2012, p. 106). Ao analisar a formação da sociedade brasileira no contexto da miscigenação entre os *brancos* (principalmente portugueses), *negros escravizados* e *povos indígenas* – *o mito das três raças* – Gilberto Freyre (em “Casa Grande e Senzala”, 1933) transforma a negatividade do mestiço em positividade – “o que era mestiço torna-se nacional” (Ortiz, 1985, p. 41).

A apologia à mestiçagem empreendida por Gilberto Freyre não consegue mascarar os momentos de violência e perversão exercidos por um segmento social sobre o outro. As relações de poderes assimétricas, de modo algum estabelecem igualdade entre as culturas e raças. Longe de uma visão pacífica e idílica de mestiçagem, as relações sociais estavam tencionadas pelo domínio e subordinação, muitas vezes sádicas (Pereira, 2012, p. 106)

Souza (2007) aponta que a miscigenação e a questão racial, que inicialmente era tratada como um problema, é transformada em solução por Freyre. Ao valorizar a colonização portuguesa e a herança racial brasileira, Freyre enaltece o passado nacional como uma herança a ser valorizada e recuperada.

Com o Estado Novo (1937-1945), marcado pela centralização do poder, anticomunismo, autoritarismo e nacionalismo articulado pela máquina de propaganda da ditadura Vargas transformará “o elogio à mestiçagem em ideologia”. Neste momento, apoiado na capacidade de comunicação e pela popularidade do rádio, o *samba* passa por um “processo de nacionalização e transformação em referência identitária brasileira, assim como locus narrativo da brasilidade, inventando-se como tradição” (Pereira, 2012, p. 108).

Em meados da década de 1930, o rádio já atingia alta popularidade em diversos setores sociais, impulsionado pelo fortalecimento da indústria fonográfica e pelo amadurecimento da estrutura e programação radiofônica. Utilizando o veículo como um

dos principais instrumentos de propaganda política, o governo de Getúlio Vargas criou o Departamento de Radiodifusão, responsável por administrar as emissoras estatais, produzir conteúdos para as emissoras comerciais, como também, censurar e controlar matérias contrárias a política Vargas. A Rádio Nacional foi a principal fonte difusora do discurso de brasilidade recorrente neste período.

É justamente na década de 1930, marcada pela ascensão de Vargas ao poder e pela afirmação do modernismo, que o samba se transformou em símbolo nacional. (...) a inteligência dos anos 1930 optou por concentrar no Rio de Janeiro a escolha dos ingredientes básicos para a construção da identidade nacional, entre os quais o samba se destaca por seu valor emblemático. (Naves, 2006, p.26)

Na década de 1930, o samba desceu o morro e passou a ocupar as rádios, o que foi decisivo para a sua disseminação. Como referência identitária nacional, o samba passou por um processo de “domesticação” ao serviço do Estado. Censurada pela política de Vargas, a figura do malandro, a vadiagem e a orgia, assim como seus elementos característicos – a navalha, o lenço no pescoço, o chapéu de panamá e o tamanco – deram lugar ao trabalhador. Estimulado pelo nacionalismo da ditadura Vargas, surge o *samba cívico*, também chamado de *samba de exaltação*, identificado pelos temas patrióticos e ufanistas. O samba “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1939) marcou o início deste movimento.

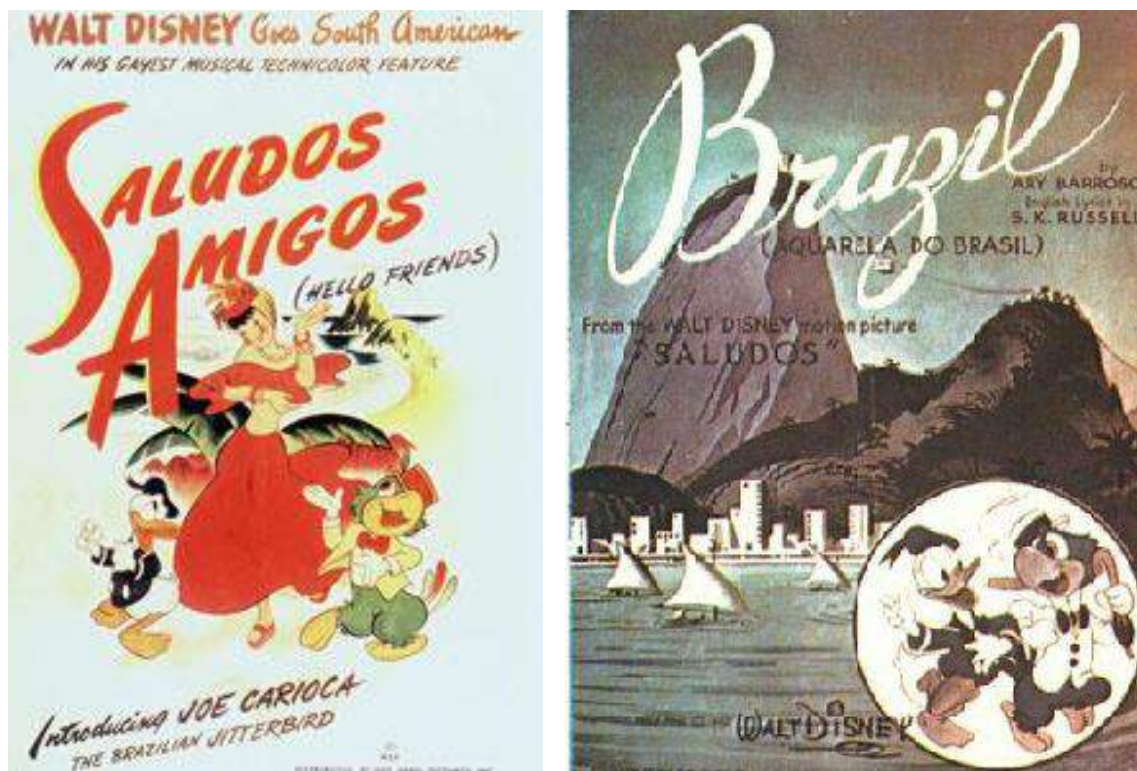
No final da época de 30, o chamado Samba Exaltação deu a “Aquarela do Brasil” que não é pouca coisa. A “Aquarela do Brasil” é uma obra preciosíssima que exalta o país e muito mais que isso, dá uma conotação de orgulho nacional, das coisas do Brasil, do temperamento e da alma brasileira. A partir daí veio essa “febre” típica de um samba característico, um samba de louvação ao próprio país (Ricardo Cravo Albin, 2024).

Inicialmente chamada “Aquarela Brasileira”, a canção foi apresentada no musical *Joujoux e balangandans* de Henrique Pongetti, na voz de Cândido Botelho. Originalmente gravada por Francisco Alves (Oden Records, 1939), o samba ganhou popularidade em 1942, devido à sua inclusão no filme de animação estadunidense chamado *Saludos Amigos*, produzido por *Walt Disney (Walt Disney Productions)*¹⁷⁸. A

¹⁷⁸ Com o objetivo de manter o Brasil no grupo de aliados em guerra contra o fascismo europeu durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), uma equipa de desenhistas foi enviada ao Brasil pelo Presidente dos Estados Unidos da América na época, Franklin D. Roosevelt. Neste período, Mickey Mouse e outros personagens da Disney eram populares na América Latina, sendo Walt Disney o embaixador. Elaborado em quatro segmentos, o filme faz referência à cultura local e aos cenários – *Lago Titicaca* (primeiro segmento ambientado no Lago Titicaca); *Pedro* (segundo segmento ambientado no Chile – lançado posteriormente como curta-metragem em 1955 pela RKO Pictures); *El Gaucho Goofy* (terceiro segmento

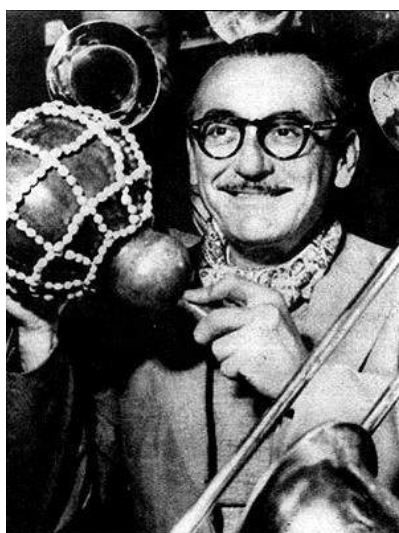
animação estreou no Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1942. Nos Estados Unidos foi lançada em 6 de fevereiro de 1943.

Figura 466: Poster Saludos Amigos e Partitura com Pato Donald e José Carioca



Fonte: Buena Vista Distribution (poster) e Don Vernon Collection (Partitura)

Letra de Aquarela do Brasil



Ary Barroso

Brasil!
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos:

O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil!
Pra mim! Pra mim!

ambientado na Argentina); e *Watercolor of Brazil* (quarto segmento ambientado no Brasil. O final do filme revela o personagem – **Zé Carioca**. A figura do Zé Carioca aparece passeando pela América do Sul com o Donald e ensinando-lhe o SAMBA – com as canções “Aquarela do Brasil” e “Tico-tico no Fubá” (choro composto por Zequinha de Abreu em 1917, imortalizado na voz de Carmen Miranda)

Ô, abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil! Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória luz da Lua
Toda canção do meu amor
Quero ver essa Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto

O Brasil, verde que dá
Para o mundo se admirar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô! Esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil! Brasil!

Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a Lua vem brincar

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!



Na análise da letra de “Aquarela do Brasil” podemos destacar elementos que revelam o discurso de exaltação enfatizado pela política Vargas. Logo na primeira estrofe, as expressões “mulato inzoneiro” “bamboleio, que faz gingar” manifestam a *positivação da miscigenação étnico-cultural* efetuada a partir de “Casa Grande & Senzala” de Gilberto Freyre. As locuções, apesar de contrariar a ideologia trabalhista do Estado Novo, aproxima-se da figura do malandro com seu jeito irreverente de caminhar. Tal menção, segundo Pereira (2012), parece não ter sido notada pelo Departamento de imprensa e Propaganda – DIP.

O samba como *produto nacional* também é enfatizado na canção. Os versos “o Brasil do meu amor” e “terra do nosso Senhor” aproxima os laços entre pátria e religião. Já o verso “terra de samba e pandeiro”, apesar de ter sido censurado pelo DIP, acabou sendo liberado após intervenção de Ary Barroso (Sérgio Cabral s.d., p.180 citado por Pereira, 2012, p. 115).

A alusão a *aspetos culturais dos antepassados africanos* em “tira a mãe preta do cerrado/ bota o rei Congo no Congado”, assim como a *referência a cultura herdada dos lusitanos* acerca das canções e danças de salão, em “deixa cantar de novo o trovador” e “quero ver essa Dona caminhando/ pelos salões, arrastando/ o seu vestido rendado”, sintetiza a *miscigenação étnico-cultural* e a *unidade nacional* preconizada durante o Estado Novo.

A figura da *mulata* também é referenciada na canção no trecho “Brasil, terra boa e gostosa/ da morena sestrosa/ de olhar indiscreto”. Nos versos seguintes, a *natureza exuberante e rica do território brasileiro* é exaltada em “o Brasil, verde que dá/ para o mundo se admirar” (beleza exótica e única), “Esse coqueiro que dá coco/ onde eu amarro a minha rede” (alimento; fartura) e “estas fontes murmurantes/ onde eu mato a minha sede” (água abundante).

O *sentido de identificação e pertencimento* são referenciados nos versos “Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!” que se repetem ao longo da canção. Ao descrever a *pátria imaginada* através dos aspectos étnicos culturais, da aparência física do território brasileiro e de sua gente, o narrador enfatiza o patriotismo ideológico da política de Getúlio Vargas. A *ideia de nação* – “Brasil! Brasil!” – é construída discursivamente ao longo da canção. Neste contexto, *o narrador* é o cidadão que se orgulha de ser brasileiro – “Pra mim! Pra mim!”.

Com Ary Barroso, o samba inaugurou uma tradição discursiva de exaltação. Os principais temas deste subgênero musical passaram a ser o Brasil, a brasilidade, a miscigenação

étnica, a dádiva da natureza e a apologia ao trabalho (Pereira, 2012). De modo a adequá-lo aos ideais nacionalistas da política de Vargas, o samba recebeu tratamento sinfônico da Orquestra Brasileira, passou a ser exibido no Teatro Municipal e divulgado pela Rádio Nacional. Vestido de “unidade nacional”, possibilitou a integração das diferentes classes sociais e etnias culturais.

O samba propicia a incorporação dos descendentes de escravos à sociedade brasileira. Ao apropriar-se de um traço cultural negro, miscigená-lo e transformá-lo em música nacional, o Estado cria a ilusão de uma igualdade social e étnica, como se todos realmente fizessem parte do país. O que está por detrás disso é a necessidade da mão-de-obra dos negros nos setores industriais, que cresciam aceleradamente. Ao imaginar-se brasileiro, negros e imigrantes poderiam contribuir para o desenvolvimento da nação (Pereira, 2012, p. 111-112)

Para Muniz Sodré (1998), a música negra que, através de um processo de continuidade e resistência cultural havia preservado suas matrizes rítmicas, passou a representar os ideais nacionalistas. Na medida que se naturaliza, o samba insere-se na lógica de mercado, sem deixar de ser produzido fora deste sistema.

Com a ação de diversos atores sociais, o samba inventou-se como tradição. (...) O *samba de exaltação* fixa o gênero samba como *locus* discursivo da identidade nacional, além de contribuir para sua nacionalização, já que sua narrativa era endereçada a nação como um todo e, conseqüentemente, traz consigo traços da materialidade ideológica de seu tempo e de sua condição de produção (Pereira, 2012, p. 117-118)

Compositores – Samba Exaltação

No que se refere ao samba-exaltação, Ary Barroso (1903-1964) é, sem dúvida, o principal expoente. Além dele destacam-se: Benedito Lacerda (1903-1958), Aldo Cabral (1912-1994), Alcir Pires Vermelho (1906-1994), João de Barro (1907-2006), Alberto Ribeiro (1902-1971) e David Nasser (1917-1980).

ARY BARROSO

Autor de “Aquarela do Brasil”, Ary Barroso é filho do advogado João Evangelista Barroso e de Angelina de Resende Barroso. Nascido em Ubá (Minas Gerais), ficou órfão aos seis anos de idade e foi criado pela tia-avó, a professora de piano Ritinha, que o introduziu à música. Aos doze anos, Ary foi pianista auxiliar no Cinema Ideal de Ubá (acompanhando filmes mudos) e aos quinze anos, começou a compor, Aos dezoito anos foi para o Rio de Janeiro para estudar Direito.

Em 1923 passou a tocar na orquestra do Maestro Sebastião Cirino – na sala de espera do Teatro Carlos Gomes. Em 1928 foi contratado pela orquestra do Maestro Spina (São Paulo) para uma temporada de oito meses em Santos e em Poço de Caldas.

Ary Barroso ingressou na Rádio Philips em 1932. Além de pianista foi locutor, humorista, animador e locutor esportivo. Mais tarde foi para a Maryrink Veiga e, em 1934 para a Cosmos (São Paulo), onde criou o programa “Hora H”.

Em 1939 Ary Barroso compôs “Aquarela do Brasil”, música que consolidou o estilo samba-exaltação.

Carmen Miranda foi uma das principais intérpretes de suas canções. O sucesso de “Aquarela do Brasil” na voz da cantora ajudou a emancipação de Ary Barroso como compositor e arranjador de filme em Hollywood¹⁷⁹. O músico foi convidado a fazer a trilha sonora para as aventuras de Zé Carioca em “Alô Amigos” (1942 – “Aquarela do Brasil”). Mais tarde, as canções “Tabuleiro da Baiana” e “Os Quindins de Iaiá” fizeram fundo musical para a animação “Os Três Cavaleiros”.

Figura 467: Ary Barroso e Carmen Miranda



Fonte: Google

¹⁷⁹ Ary Barroso foi convidado para musicar outros filmes para Hollywood, entre eles, “Três Garotas de Azul”.

Ary Barroso, em defesa ao direito autoral, participou da fundação da União Brasileira dos Compositores, da qual foi o primeiro presidente.

O músico faleceu no Rio de Janeiro no dia 9 de fevereiro de 1964. Era um domingo de Carnaval e a escola de samba *Império Serrano* lhe homenageava com o enredo “Aquarela do Brasil”.

Em 2008 a Academia Brasileira de Letras incluiu “Aquarela do Brasil” entre as dezassete composições “inquestionáveis do cancioneiro brasileiro” (Frazão, 2023)¹⁸⁰

BENEDITO LACERDA

O flautista, regente, compositor carioca Benedito Lacerda (1903-1958) é reconhecido por estabelecer o diálogo entre o choro e o samba, contribuindo para a incorporação destes géneros ao repertório da era do ouro do rádio

Figura 468: Benedito Lacerda



Fonte: Google

Benedito Lacerda começou a tocar flauta aos oito anos, tendo aprendido as noções básicas de música na “Banda Nova Aurora” (Macaé – sua cidade natal). Aos dezassete anos mudou-se para o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro e foi tocador de surdo no bloco “Deixa Falar”. A cadência inovadora impressa nos desfiles modificou a sua maneira de

¹⁸⁰ Frazão, D. (2023). *Biografia de Ary Barroso*. Disponível em https://www.ebiografia.com/ary_barroso/. (Consultado em julho de 2023)

executar a flauta. Lacerda formou-se em flauta e composição no Instituto Nacional de Música e passou a transitar entre o universo erudito e popular.

Em 1922 ingressou na Polícia Militar e entrou para a banda do batalhão, tendo sido transferido posteriormente para a Escola Militar do Realengo como músico de primeira classe. Ao mesmo tempo, atuou em orquestras de cinema e de teatro.

No final de 1920 passou a integrar o conjunto “Os Boêmios da Cidade”, acompanhando a cantora e dançarina estadunidense Josephine Baker pela sua passagem no Brasil. No início da década de 1930 criou o conjunto “Gente do Morro” e em 1934 o “Regional de Benedito Lacerda”, formado pelo trio Dino (1918-2006) e Meira (1909-1982) nos violões e Canhoto (1908-1987) no cavaquinho – de 1937 até a saída de Benedito Lacerda, na década de 1950 (Itaú Cultural, 2023)¹⁸¹. O “Regional de Benedito Lacerda” foi responsável por incorporar os esquemas rítmicos e as sonoridades percussivas do samba do Estácio ao choro.

Composta em 1939 em parceria com Aldo Cabral, a música “Brasil” é um exemplo de samba-exaltação. Interpretada por Dalva de Oliveira e Francisco Alves, a canção exalta a nação brasileira e sua gente.

Figura 469: “Brasil” – RCA Victor



Fonte: archive.org

¹⁸¹ BENEDITO Lacerda. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12219/benedito-lacerda>. Consultado em: 09 de julho de 2023.

Em parceria com Pixinguinha produziu uma série de dezassete discos pela RCA Victor e atuou no programa “O Pessoal da Velha Guarda” na Rádio Tupi (produzido e apresentado por Almirante) entre 1942 e 1957. Desta parceria resultou a incorporação do contraponto como elemento estilístico do choro

Lacerda esteve a frente União Brasileira de Compositores (UBC) e foi presidente em duas gestões da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBACEM). Sua contribuição para a música brasileira é notada na disseminação da rítmica do Estácio, na fixação e amadurecimento da fórmula do samba na MPB e na atuação profissional dos músicos (Itaú Cultural, 2023)

Faleceu no Rio de Janeiro, vítima de câncer de pulmão em 1958.

ALDO CABRAL

O jornalista, produtor de rádio, autor do teatro de revista e poeta Antônio Guimarães Cabral (1912-1994) nasceu no Rio de Janeiro no bairro de Santo Cristo.

Figura 470: Aldo Cabral



Fonte: <https://immub.org/>

Em parceria com Benedito Lacerda compôs o samba “Pra fazer você chorar” (Carnaval de 1936), gravado por Carmen Miranda; as marchas “Serpente do amor” (1937); gravada por Carlos Galhardo; “Noite de Carnaval” (1937), gravada por Sílvio Caldas; o samba-canção “Espelho do Destino” (1939), gravado por Orlando Silva; e o samba-exaltação “Brasil” (1939), lançada por Francisco Alves e Dalva de Oliveira.

“Brasil” (1939)

Benedito Lacerda (música) e Aldo Cabral (letra)

Brasil, és no teu berço dourado
O índio civilizado
E abençoado por Deus
Brasil, gigante de um continente
És terra de toda gente
E orgulho dos filhos teus
Oh, meu Brasil!

Tudo em ti me satisfaz
Liberdade, amor e paz
No progresso em que te agita
Torrão de viva beleza
De fartura e de riqueza
E de mil coisas bonitas

E porque tu tens de tudo
Porque te conservas mudo
Na tua modéstia imerso
Meu Brasil eu que te amo
Neste samba te proclamo
Majestade do universo

Figura 471: “Brasil” (1939)



Fonte: harpyaleiloes.com.br (2014)

No carnaval de 1940, a dupla compôs o samba “Despedida da Mangueira”, interpretada por Francisco Alves e a valsa “Voz do Dever”, gravada por Orlando Silva e Ismênia dos Santos. Em 1942, foi a vez do samba-canção “Carnaval da Minha Vida”, gravada por Francisco Alves.

Aldo Cabral também é autor da burlata “O feitiço da baiana” (1936) e da revista “Mordomo em grande Gala” (1939), ambos musicados por Benedito Lacerda; além da revistas “Cadeia da Sorte” (1935) em parceria com Nestor Tangerini; “O teu dia chegará”

(1941), com Saint-Clair Sena; e “De boca em boca” (1950), em conjunto com Nestor Tangerini e De Chocolat.

Aldo Cabral faleceu no dia 5 de junho de 1994, com 82 anos.

ALCIR PIRES VERMELHO

Figura 472: Alcyr Pires Vermelho



Fonte: Coleção José Ramos Tinhorão / IMS – Malta, 2023

O compositor e pianista Alcyr Pires Vermelho (1906-1994) nasceu em Muriaé, Minas Gerais, onde começou seus estudos de piano. Em 1929, mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar no Banco do Comércio e Indústria. Foi funcionário do Instituto de Aposentadoria e Previdência dos Bancários até a aposentadoria (reforma).

Em 1933, por intermédio do compositor Lamartine Babo, Alcyr Pires Vermelho aproximou-se do meio musical carioca. Como parceiros criaram, naquele mesmo ano, a marcha “Dá cá o Pé” (1933). Em 1934, Pires Vermelho estreou como pianista na Rádio Clube do Brasil e no ano seguinte foi autor, em parceria com Valfrido Silva, do samba “Tic-tac do Meu Coração” (1935), também interpretado por Carmen Miranda.

Em 1938, sua marcha “Paris”, composta em homenagem aos jogadores da seleção brasileira de futebol que participaram da Copa do Mundo na França, foi gravada por Carmen Miranda. Em parceria com Ary Barroso compôs “A Casta Suzana” (1939) e “A Vizinha das Vantagens” (1939). No Carnaval de 1940, a canção “Dama das Camélias”, composta em parceria com Braguinha, foi a vencedora do concurso de canções promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

Em 1941, em parceria com David Nasser, Alcyr Pires Vermelho compôs o samba-exaltação “Canta Brasil”¹⁸². Segundo a primeira edição da revista “O Cruzeiro“ de 1946, esta canção liderou as vendas no ano anterior, juntamente com “Aquarela do Brasil” (Malta, 2023)¹⁸³. “Canta Brasil” é considerado, depois de “Aquarela do Brasil”, o samba-canção de maior importância para a história da música brasileira.

Letra de Canta Brasil

As selvas te deram nas noites seus ritmos bárbaros
Os negros trouxeram de longe reservas de pranto
Os brancos falaram de amores em suas canções
E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto.

Brasil

Minha voz enternecida
Já dourou os teus braços
Na expressão mais comovida
Das mais ardentes canções.

Também

Na beleza deste céu
Onde o azul é mais azul
Na aquarela do Brasil
Eu cantei de norte a sul.

Mas agora o teu cantar
Meu Brasil, quero escutar
Nas preces da sertaneja
Nas ondas do rio-mar.

Figura 473: Canta, Brasil! Edição A Melodia, 1944. Partitura para canto e piano em Si b Maior, sem cifras. Gravada em discos Odeon por Francisco Alves.



Fonte: Gouvêa, 2017

Ai! esse rio turbilhão
Entre selvas e rojão
Continente a caminhar
No céu, no mar, na terra
Canta, Brasil! (bis)

¹⁸² O samba-exaltação “Canta Brasil” (1941) foi o motivo para o término da amizade com Ary Barroso. O autor de “Aquarela do Brasil” (1939) acusou Alcyr Pires Vermelho de plágio .

¹⁸³ Malta, P. P. (2023) *No Céu, no Mar, na Terra... O Samba que fez o Brasil todo Cantar – Menos Ary Barroso*. Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/posts/244106/no-ceu-no-mar-na-terra-o-samba-que-fez-o-brasil-todo-cantar-menos-ary-barroso> (Consultado em julho de 2023).

Alcyr Pires Vermelho também foi autor de outras músicas deste gênero, a exemplo de “Onde o Céu Azul é Mais Azul” (Columbia, 1940), samba-canção composto em parceria com Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha); “Brasil Usina do Mundo” (1942, com João de Barro), “Brasil Novo” (1942, com Saint-Clair Senna); “Sandália de Prata” 1942 (com Pedro Caetano); “Onde florescem os cafezais” (1943, com David Nasser), lançada em versão instrumental nos Estados Unidos com o nome “Coffee Carnival”.

Em 1942 compôs o samba “Sandália de Prata” com Pedro Caetano; Nos anos que se seguiu dedicou-se a apresentar seu repertório em casas noturnas do Rio de Janeiro até seu falecimento.

JOÃO DE BARRO – BRAGUINHA

Figura 474: João de Barro, 1950



Fonte: Fundo Correio da Manhã

Conhecido como Braguinha ou João de Barro (1907-2006), Carlos Alberto Ferreira Braga nasceu no Rio de Janeiro. Seu primeiro sucesso como compositor ocorreu no Carnaval de 1934, com a canção “Linda Lourinha” – criada como resposta a “Linda Morena” de Lamartine Babo.

Em seu repertório, além de “Linda Lourinha” estão: “Uma andorinha não faz verão” (na primeira versão em 1931; e em parceria com Lamartine Babo em 1934); “Cadê Mimi?” (1936, com Alberto Ribeiro); “Cantores do Rádio” (1936, com Lamartine Babo e Alberto Ribeiro); “Balancê” (1936, com Alberto Ribeiro); “Pastorinhas” (1938, com Noel Rosa); “Yes, Nós Temos Bananas!” (1938, com Alberto Ribeiro); os sambas-exaltação “Onde o

“Céu Azul é Mais Azul” (1940, com Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho) e “Brasil Usina do Mundo” (1942, com Alcyr Pires Vermelho); a machinha carnavalesca "Pirata da perna de pau" (1947); entre outros.

Em 1937, Braguinha escreveu uma letra para “Carinhoso”, música de Pixinguinha, composta em 1917. Lançado por Orlando Silva, a canção tornou-se um dos maiores emblemas do cancioneiro brasileiro.

Na década de 1940, Braguinha fez dobragem para produções cinematográficas realizadas por Walt Disney.

Em 1984, o enredo do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira foi uma homenagem ao compositor. Neste ano, a Estação Primeira de Mangueira consagrou-se campeã do desfile.

Figura 475: João de Barro, Carnaval Rio de Janeiro Sambódromo 1984



Fonte: Juca Martins, 1984

Braguinha faleceu em 24 de dezembro de 2006, com 99 anos, vítima de falência múltipla dos órgãos provocada por infecção generalizada.

ALBERTO RIBEIRO

Alberto Ribeiro da Vinha, ou simplesmente Alberto Ribeiro (1902-1971) foi um compositor brasileiro, parceiro de João de Barro (Braguinha). Eles se conheceram em 1935, através do editor Mangione, e juntos criaram grandes sucessos. Foi também companheiro de criação de Nássara, Alcyr Pires Vermelho, Antônio Almeida, Radamés Gnattali e José Maria de Abreu.

Alberto Ribeiro começou a compor músicas para o bloco carnavalesco “Só de Tanga”, Teve sua primeira música editada em 1923, com o título “Água de Coco”. O compositor gravou dois discos com o “Grupo dos Enfezados” do qual fez parte, ambos em 1930.

Em 1931, pela gravadora Odeon gravou “A lua já vem saindo” (Sátiro de Melo) e “Minha Casa”, sua primeira composição gravada. As canções tiveram acompanhamento do “Grupo dos Enfezados”. Em 1932, na Columbia, gravou em dueto com Luciano Perrone “O vendedor de Pipoca” de sua autoria com Bonfiglio de Oliveira. Em 1933, gravou a marcha “As brabuletas”, também de sua autoria.

Médico homeopata de profissão, Ribeiro dedicava-se à música. Com João de Barro, compôs a banda sonora dos filmes produzidos pelo americano Wallace Downey, nomeadamente “Alô, alô, Brasil!” e “Estudantes”, ambos de 1935; e “Alô, alô Carnaval!” de 1936. A música “Os Cantores do rádio”, interpretada pelas irmãs Aurora e Carmen Miranda no filme “Alô, alô Carnaval” foi composta pela dupla em parceria com Lamartine Babo.

Figura 476: Carmen Miranda no Filme 'Alô, Alô Brasil' de 1935.



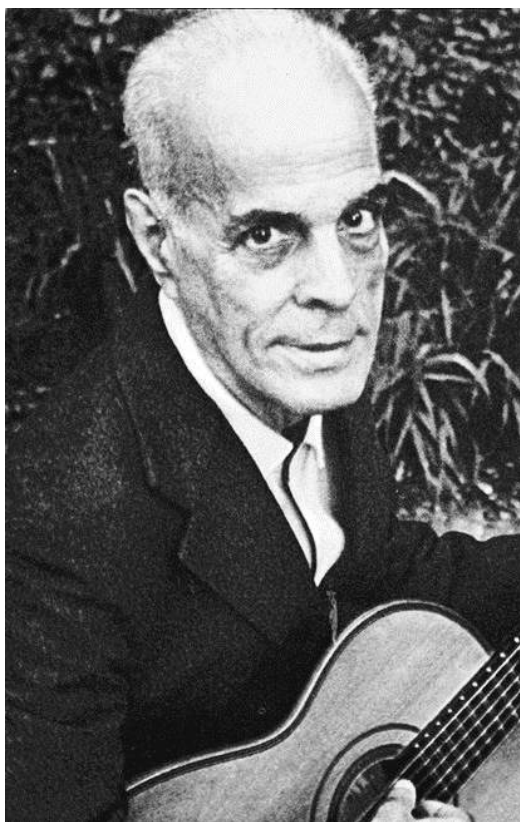
Fonte: Wikipedia – Roteiro de Alberto da Vinha Ribeiro e João de Barro. Direção: Wallace Downey, Alberto Ribeiro, João de Barro. Elenco: Francisco Alves, Ary Barroso, Aurora Miranda, Carmen Miranda

Em 1938, Alberto Ribeiro e João de Barro inscreveram-se no concurso da Prefeitura com a marcha “Touradas em Madri”. A composição ganhou em primeiro lugar, ficando a frente de “Pastorinhas”, “Sereia” e “Camisa Listrada”. Entretanto, os organizadores entenderam que a música possuía um ritmo estrangeiro chamado *paso doble*,

desclassificando-a. A segunda colocada, “Pastorinha”, de autoria de Noel Rosa e João de Barro ficou com o título.

No repertório de Alberto Ribeiro estão sucessos como: a marcha “Tipo Sete” (1934, com Nássara), gravada por Francisco Alves (Odeon), vencedora do Concurso de Carnaval da Prefeitura daquele ano; a marcha “São Tomé” (1934, com Alcebíades Barcelos – o Bide); “Deixa a lua sossegada” (com João de Barro, 1935); a marcha “Você é quem brilha” (1936, com Nássara, Carlos Galhardo); “Minha terra tem palmeiras” (com João de Barro, 1937); “Yes, nós temos bananas” (com João de Barro, 1938); “Asas do Brasil” (com João de Barro, 1942), “Balancê” (com João de Barro, 1937); o samba exaltação “Onde o céu azul é mais azul” (com João de Barro e Alcyr Pires Vermelho, 1940), “Bandeira da minha terra” (com João de Barro, 1943); “China Pau” (com João de Barro, 1943); “Copacabana” (com João de Barro, 1946 – interpretada pelo cantor Dick Farney, esta canção foi considerada a precursora da Bossa Nova); “Chiquita Bacana” (com João de Barro, 1949), entre outros.

Figura 477: Alberto Ribeiro



Fonte: Diário da Música, 2013

DAVID NASSER

O letrista, jornalista e escritor David Nasser, filho do casal de imigrantes libaneses Alexandre e Zakia Nasser, nasceu em Jaú (São Paulo) em 1917 e faleceu no Rio de Janeiro em 1980. A primeira letra de samba composta pelo letrista, “Chorei quando o dia clareou” (1939), foi gravada por Araci de Almeida.

David Nasser trabalhou no Jornal O Globo, no Rio de Janeiro entre 1935 e 1953. Freqüentador do Café Nice, ponto de encontro dos compositores, conheceu Alcir Pires Vermelho, parceiro de inúmeras composições. Além dele, foram também seus companheiros de composição: Custódio Mesquita, Francisco Alves, Roberto Martins, Nelson Gonçalves, Herivelto Martins, Armando Cavalcanti, Klécio Caldas e Rubens Soares.

Figura 478: David Nasser (dir) e Herivelton Martins



Fonte: David da Silva, 2011

Em seu repertório destacam-se: o partido-alto “Candeiro” (1939, com Kid Pepe), interpretada por Carmen Miranda (Odeon); o samba-exaltação “Canta Brasil” (1940, com Alcyr Pires Vermelho) gravado por Francisco Alves; “Nega do cabelo Duro” (1942, com Rubem Soares), um dos clássicos da música popular brasileira; a marcha “Alô, alô, América” (1942, com Haroldo Lobo); o bolero “Esmagando Rosas” (1942, com Alcyr Pires Vermelho); a marcha “Rasguei meu Pierrô” (1948), gravada por Francisco Alves

(Odeon); “Serpentina” (1949, com Haroldo Lobo), gravada por Nelson Gonçalves (RCA-Victor); “Confete” (1952, com Jota Júnior), interpretada por Francisco Alves

Na década de 1950 (e finais de 1940) tornou-se um dos mais bem-sucedidos repórteres e articulistas políticos na revista “O Cruzeiro”, ao lado de Jean Manzon. Como autor de livros, publicou “A vida trepidante de Carmen Miranda (1966); “Chico Viola” (1966) e “Parceiros da Glória” (1983).

A Era de Ouro (1929-1945) e seus Intérpretes

Na década de 1930, o samba foi elevado à categoria de Música Nacional Brasileira. Nascido no “morro”, o samba passou a ser adotado pelos compositores de classe média branca, conferindo aos negros que o conceberam, o devido reconhecimento. Marcado pela oficialização das escolas de samba e pela vasta produção de repertório carnavalesco, o período que abrange 1929 a 1945 foi considerado a “Era de Ouro” da canção popular.

Dominado pelo ambiente masculino, a interpretação dos sambas celebrou nomes como Francisco Alves (1898-1952), considerado “Rei da Voz” (1933) e Mário Reis (1907-1981). No universo feminino, a primeira mulher a ter sucesso em uma carreira regular como cantora – entre 1925 a 1935 – foi Aracy Cortez.

Figura 479: Aracy Cortez, anos 20



Fonte: Arquivo Marcelo Bonavides, 2015

Zilda de Carvalho Espíndola, conhecida como Aracy Cortez (1904-1985), começou a cantar em vários teatro cariocas tornando-se conhecida pelo timbre de sua voz (soprano) e seu jeito de cantar. Em 1933, pelas mãos do empresário Jardel Jércolis, tornou-se a primeira estrela de revista a excursionar pela Europa. Por volta de 1935, foi homenageada no Teatro Recreio por Luiz Iglezias e Freire Jr. com uma placa como a “Rainha do Teatro”. Ainda no mesmo ano, foi proclamada em festa realizada no Teatro Carlos Gomes, como “a melhor artista do Rádio”, num concurso promovido pelo jornal Gazeta de Notícias (Dicionário Cravo Albin da MPB, 2023)

Dentre os sucessos de sua carreira estão: “Jura” (Sinhô, 1928); “Ai, ioiô” (Henrique Vogeler, Marques Porto e Luís Peixoto, 1929); “O tabuleiro da baiana” (Ary Barroso, 1930); “Neném” (Ary Barroso e Luiz Peixoto, 1935), entre outros.

Aracy Cortez atuou na revista “Entra na faixa” (1939) tendo sido a primeira voz feminina a cantar o samba-exaltação “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso.

Aracy Cortez foi de fato uma grande estrela da época paralela ao nascimento da Carmen Miranda. Vieram várias outras, mas as duas de fato se propuseram (Ricardo Cravo Albin, 2024)

A presença feminina na Era do Rádio (1946-1958)

A chamada explosão da “Era do Rádio” (1946-1958) foi motivada pela popularização dos programas de auditório e pela chegada da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, importante veículo de propaganda da política de Getúlio Vargas. Pontuada pelo aparecimento do samba ufanista e patriótico – *o samba-exaltação* – a década de 1940 marcou também a divulgação da música de carnaval através da Rádio Nacional.

Era um momento decisivo que viria a permitir este tipo de evolução. Havia a chegada e a febre do rádio como veículo instantâneo de massas e a gravação e disco. Esses dois elementos foram decisivos para que uma constelação de estrelas se instalasse no panorama agregado a chamada Música Popular. (Ricardo Cravo Albin, 2024)

Neste período, de acordo com Máximo (2019)¹⁸⁴, cada compositor, independentemente de seu reconhecimento público, deveria gravar pelo menos um disco para o carnaval, sendo uma *marcha* de um lado do LP e um *samba* do outro. Para o meio de ano, a gravação era determinada, segundo o autor, de um lado, pelo registo de um *samba*; e do

¹⁸⁴ Máximo J. (2019) *100 anos de samba: Um passeio pelo gênero ao longo das décadas*. O Globo Cultura. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/100-anos-de-samba-um-passeio-pelo-genero-ao-longo-das-decadas-20548163> (Consultado em julho de 2023)

outro, pelo *baião*, pelos *ritmos nordestinos* e pelas novidades *musicais do cinema americano e mexicano* que invadiam o mercado nacional.

O grande fluxo de composições criadas nesta época ajudou a revelar talentosas intérpretes femininas. Eternizadas na canção de Lamartine Babo, Francisco Ribeiro e João de Barros, as “Cantoras do Rádio” marcaram o seu tempo e fizeram história.

As Cantoras do Rádio

*“Nós somos as cantoras do rádio
Levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono
De manhã nós vamos te acordar*

*Nós somos as cantoras do rádio
Nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço
Corações de norte a sul”*

- Trecho da canção “Cantoras do Rádio” (1936)

Na vanguarda de seu tempo, as “cantoras do rádio” enfrentaram o preconceito e conquistaram seu espaço em um universo maioritariamente masculino.

As cantoras do rádio foram cantoras de sempre. Ou seja: o rádio nasceu, vieram as cantoras e os cantores do rádio, é claro uma consequência automática e imediata. Eles compuseram a história. Então existiram sempre, desde que o rádio começou a existir e foram clássicos. Eu por exemplo, fiz um espetáculo¹⁸⁵, uma memória mais afetiva e querida, para as Cantoras do Rádio. Um espetáculo com Carmélia Alves, Carminha Mascarenhas, Violeta Cavalcanti, Ellen de Lima, e foi um espetáculo que rodou o Brasil inteiro. O refrão era “nós somos as cantoras do rádio”, a famosa marchinha (...) Enfim, foi um momento importantíssimo. As cantoras do rádio foram revividas... eu me recordo disso porque testemunha a minha preferência pela Música Popular (Ricardo Cravo Albin, 2024)

Entre as décadas de 1930 e 1950 despontaram nomes como as irmãs Aurora (1915-2005) e Carmen Miranda (1909-1955), Aracy de Almeida (1914-1988), Dircinha Batista (1922-1999), Linda Batista (1919-1988), Carmen Costa (1920-2007), Dalva de Oliveira (1917-1972), Isaurinha Garcia (1923-1993), Ademilde Fonseca (1921-2012), Emilinha Borba (1923-2005), Marlene (1922-2014), Elizeth Cardoso (1920-1990), Carmélia Alves (1923-1912), Hebe Camargo (1929-1912), Ângela Maria (1929-1918), Doris Monteiro (1934), Nora Ney (1922-2003), Inezita Barroso (1925-2015), Leny Eversong (1920-1984),

¹⁸⁵ "Estão Voltando as Flores" – direção e roteiro de Ricardo Cravo Albin.

Dolores Duran (1930-1959), Lana Bittencourt (1932), Ellen de Lima (1938), Marinês (1934-2007), Claudette Soares (1937), Alaíde Costa (1935), dentre outras.

Um dos seus maiores expoentes foi, sem dúvida, Carmen Miranda. A “Pequena Notável”, como ficou conhecida, tornou-se símbolo da América Latina.

Ela foi a primeira grande estrela da Música Popular a surgir com sucesso, não *fake*, sucesso concreto, primeiro na Broadway fugazmente, em seguida instalando-se definitivamente na cobiçadíssima e mundialmente aceita Hollywood da Califórnia (...) Carmen Miranda era muito especial. Era criativa, tinha um charme muito específico (Ricardo Cravo Albin, 2024)

Nascida em Marco de Canavezes, no Distrito de Porto (Portugal), Maria do Carmo Miranda da Cunha, conhecida como Carmen Miranda era filha do barbeiro José Maria Pinto Cunha e de Maria Emília Miranda. Em 1910, migrou para o Rio de Janeiro (Brasil) com sua mãe e irmã para encontrar o pai que já se encontrava em território brasileiro.

Carmen Miranda estreou como cantora na Rádio Sociedade. O primeiro disco gravado por ela foi “Triste Jandaia” e “Iaiá, Ioiô”. A primeira turnê internacional para Buenos Aires (Argentina) ocorreu em 1930, mesmo ano em que a cantora gravou seu primeiro grande sucesso “Pra você gostar de mim” de Joubert de Carvalho. Em 1933 tornou-se a primeira mulher a assinar um contrato com uma rádio.

A principal estrela do Cassino da Urca (Rio de Janeiro) estreou no cinema atuando, ao lado de sua irmã Aurora Miranda, na comédia musical “Alô, alô Carnaval” (1936). Foi intérprete das canções "No Tabuleiro da Baiana" (Ari Barroso, 1936), "Camisa Listrada" (Assis Valente, 1937), "Boneca de Pixe" (Ari Barroso, 1938) e "Na Baixa do Sapateiro" (Ari Barroso, 1938).

Em "Banana da Terra" (1939), filme musical brasileiro produzido por Wallace Downey e dirigido por Ruy Costa, com roteiro de João de Barro e Mário Lago, Carmen fez sua última aparição no cinema brasileiro. Caracterizada de baiana, personagem que ela incorporou até o fim de sua vida, cantou “O que é que a baiana tem” de Dorival Caymmi.

Figura 480: Cartaz Banana da Terra (1939)



Fonte: Sonofilms. Correio Paulistano, 1939

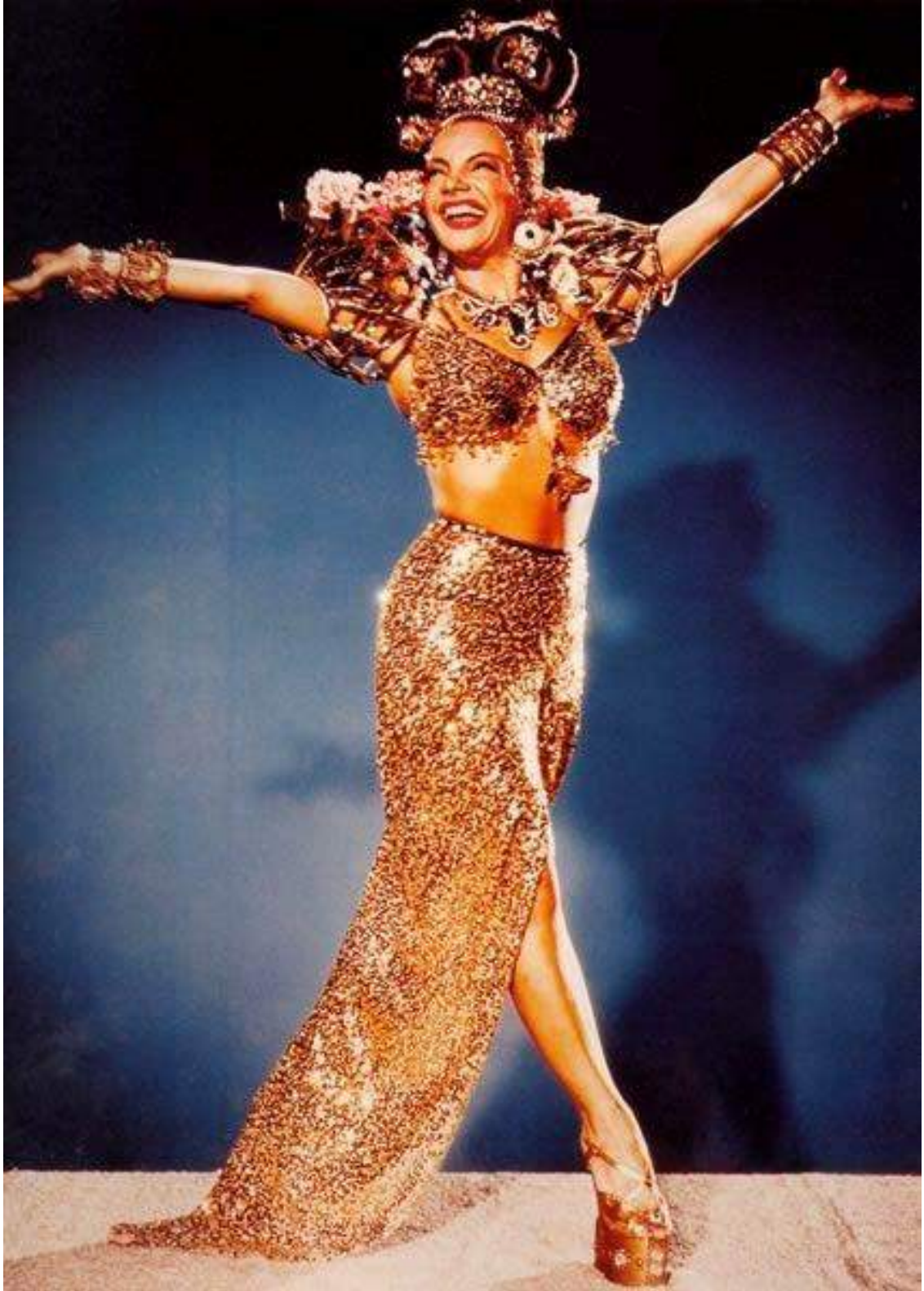
Carmen Miranda foi contratada por Lee Shubert, em 1939, para estrear “The Streets of Paris” na Broadway. O sucesso das apresentações projetou a cantora nos Estados Unidos. Em 1940, estreou no filme estadunidense “Down Argentine Way” (Serenata Tropical), dirigido por Irving Cummings. Em 1941, foi a primeira sul-americana a receber uma estrela na Calçada da Fama em Hollywood. A cantora, atriz e dançarina atuou em catorze filmes americanos e seus brasileiros, entre eles: “Alô, Alô Carnaval” (1936), “Uma Noite no Rio” (1941), “Aconteceu em Havana” (1941), “Minha Secretária Brasileira” (1942) e “Serenata Boêmia” (1947).

Carmen Miranda faleceu em sua casa (Califórnia, Estados Unidos) em agosto de 1955. Seu legado, assim como a herança deixada pelas Cantoras do Rádio, foi sintetizado por Ricardo Cravo Albin (2024):

[Fica] o prazer que elas proferiram, deram e possibilitaram ao público, pelas vozes, pelos maneios, pelo charme individual... Carmen Miranda é titular absoluta... Então é toda uma recordação inebriada ao povo brasileiro e que de fato, transpôs

a sua época. Fica até hoje não só a recordação, como a evidência concreta dessas cantoras, centrada em Carmen Miranda (Ricardo Cravo Albin, 2024)

Figura 481: Carmen Miranda



Fonte: Dilva Frazão, 2023

6.5.5 O samba-canção e os anos 50

Sob influência do cinema, o samba adquiriu, na metade da década de 1940, conotações mais românticas, ritmo mais lento e temática voltada para amores perdidos ou não correspondidos. O samba tradicional, presente no período do carnaval, passou a ser superado pelo *samba-canção*: um subgênero, também chamado de “samba do meio do ano”.

Nascido na década de 1920 durante a modernização do samba urbano carioca, o samba-canção desenvolveu-se a partir das composições criadas no *Teatro de Revista carioca*. Segundo Meirelles (2005), o primeiro samba-canção com ritmo genuíno nasceu em 1928.

O samba-canção foi uma criação de compositores ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro e surgiu no decorrer de 1928, ao mesmo tempo em que, no Estácio, compositores de classes mais populares acabavam de fixar o ritmo batucado do samba, que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe (Meirelles, 2005, p.53)

A música “Linda Flor”, também conhecida como “Meiga Flor”, “Iaiá” ou “Ai, Ioiô” (Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto) consagrou Aracy Côrtes como cantora e transformou-se em um dos clássicos da música popular brasileira.

Figura 482: Yayá (Linda Flor)



Fonte: cifrantiga, 2006

Nas décadas de 1930 e 1940, o samba-canção desenvolveu-se apoiado no contexto de formação dos programas de auditório nas rádios. Ao mesmo tempo, o novo gênero musical foi capaz de atender a demanda de consumidores de disco do meio do ano.

O samba-canção, herdeiro natural da modinha, com seu estilo melodioso, firmou-se nas décadas de 1930 e 1940, representando a média do gosto nacional, revelando-se também um sucesso comercial, pois, como música para se ouvir, cantar e dançar a dois, vinha atender a uma demanda de lazer junto a um público sem maiores perspectivas de diversão do que os programas de rádio. Tornou-se o gênero musical preferido da classe média carioca, que com ele se identificava. (Meirelles, 2005, p.54)

Os compositores que aderiram ao novo gênero musical neste período foram: *Noel Rosa*, autor do samba-canção “Pra que mentir”; *Cartola* em “As rosas não falam”; *Nelson Cavaquinho*, *Guilherme de Brito e Ataulfo Alves* em “Boêmios”, entre outros. A canção que marcou a nova fase do samba-canção foi, entretanto, “Copacabana” (Alberto Ribeiro e João de Barro), lançada em 1946 na voz de Dick Farney.

Letra de “Copacabana”

(Alberto Ribeiro / João de Barro, 1946)

*Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo*

*Copacabana princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E á tardinha o Sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente*

*Copacabana o mar eterno cantor
Ao te beijar ficou perdido de amor
E hoje vivo a murmurar só a ti
Copacabana eu hei-de amar*

Com grande influência de gêneros musicais estrangeiros, a exemplo da balada estadunidense e do bolero cubano especialmente enfatizado por orquestras, o samba-canção é identificado, na segunda metade da década de 1940 pelo andamento lento e caráter sentimental.

No samba-canção a melodia tem predominância sobre o ritmo, que só marca as inflexões da melodia, propostas pela letra da canção (...) Na síntese musical de um samba-canção, o que permanece na memória do ouvinte é tanto a linha melódica quanto a letra da canção. O ritmo do samba aparece sutilmente para marcar o acompanhamento e tem papel secundário na compreensão total da obra musical (...) No samba-canção é exatamente na junção da melodia com a letra que se forma o ponto

nevrálgico de tensão da composição. Cabe ao compositor aparar as arestas, eliminar os traços que poderiam quebrar a naturalidade da canção, e tudo depende da situação locutiva criada. (Meirelles, 2005, p.57-58)

A década de 1950, de acordo Tinhorão (1991), foi marcada pela separação social ocorrida no cenário carioca: os pobres concentravam-se nos morros e na Zona Norte, enquanto os ricos e a classe média centralizavam-se na Zona Sul. Segundo o autor, esta divisão permitiu “o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular” (p. 231). Esta camada, influenciada pelos costumes do *american way of life*, formava o maior grupo consumidor de discos no Brasil. O processo de transformação pelo qual o samba-canção passou neste período – identificado pelas influências musicais que chegavam do estrangeiro – reflete, portanto, o desejo da indústria fonográfica de impulsionar a venda de discos.

O autor do livro "A Noite do Meu Bem – a História e as Histórias do Samba-Canção" (2015), Ruy Castro, em entrevista ao programa Metrópolis (TV Cultura), afirmou que o samba-canção foi o ritmo que dominou o Brasil entre 1946/47 até meados dos anos 60. Segundo Castro, o Brasil neste período, “não só produzia músicas mais bonitas, românticas e melodiosas, com letras muito inteligentes, como também dominava o mercado”.

O Brasil produziu canções capaz de rivalizar com as melhores do mundo (...) O samba-canção brasileiro foi, até mesmo antes da bossa nova, a grande prova de fogo do Brasil no cenário musical internacional. Porque, no grande período do samba-canção – entre 1950 e poucos e 1960 – ele dominou o mercado brasileiro. Ele vendia mais que qualquer música americana (Ruy Castro, 2015 em entrevista concedida ao programa Metrópolis da TV Cultura)

Vinculado à música de “fossa” – gíria surgida neste período para se referir às dores de amor (Lira Neto, 2007) – as melodias eram acompanhadas por “soluções orquestrais dramáticas” (Tatit, 2004). Destacam-se neste período, os compositores: *Lupicínio Rodrigues* (1914-1974), autor de “Nervos de Aço” (1947), “Esses Moços, Pobres Moços” (1948) e “Vingança” (1951); o compositor de “Ave Maria do Morro”, *Herivelto Martins* (1912-1992), autor dos sambas-canções “Segredo” (1947) e “A camisola do dia” (1953); e *Dolores Duran* (1930-1959), autora de “A noite do meu bem” (1959).

Era um samba com um ritmo mais tranquilo, mais próxima à canção com alguma qualificação, com alguma quebrada de samba mais ou menos acentuada, dependendo do compositor e dependendo da criatividade de cada um (...) Não há fronteiras muito definidas, e quem disser que há estará cometendo uma grande

imprudência em relação à arte do povo. É tudo muito aproximado. Portanto, o samba-exaltação é uma coisa, o samba-canção é outra coisa, que poderia ser um bolero, podia ser uma canção, podia ser uma modinha, podia ser várias coisas, e foi. Até um *Foxtrote* eventualmente. Enfim, várias diversificações e várias possibilidades que poderiam atender (Ricardo Cravo Albin, 2024)

6.5.6 A Bossa Nova e a transformação do Samba

Criado no final da década de 1950 por um grupo de artistas da Zona Sul do Rio de Janeiro, a bossa-nova é um estilo musical formado pela fusão do samba com o jazz norte-americano. Normalmente associada à elite carioca, o novo gênero musical é constituído por “harmonias apuradas e melodias funcionais” (Bezerra Filho, 2019).

Contexto Histórico

O projeto político de expansão norte-americana, vigente no Pós-Guerra, promoveu intensa penetração dos produtos culturais daquele país no restante da América. Em território brasileiro, o cinema de Hollywood, o jazz e o estilo de vida norte-americano influenciou a classe média carioca, apta a consumir bens culturais “sofisticados” e diferentes dos habituais. O samba, apesar de manter seu espaço junto às camadas populares, começou a abrandar neste período, frente a uma camada social ávida por novidades.

Na verdade, o samba-canção, tão bem posto nas décadas de 1930 e 1940, vinha arrastando-se por um visível processo de decadência, de gosto por uma passionalidade sem cura, tendendo mais para o bolero e formas arrastadas de dizer, cheias de maneirismos vocálicos. As gravadoras já se mostravam desinteressadas, mantendo com mais regularidade somente os discos anuais de carnaval com as marchinhas e os sambas de enredo das Escolas de Samba (Bezerra Filho, 2019, p. 183).

O samba-canção com ênfase em narrativas chorosas não era condizente com o espírito de modernização verificado com a instalação do governo de Juscelino Kubitschek – vigente no período de 1956 a 1961. Com o *slogan* “cinquenta anos em cinco”, o novo governo previa um desenvolvimento econômico e social que aproximava-se do modelo de vida norte-americano. Influenciados pelo cenário tecnológico e promissor dos Estados Unidos da América, os compositores da classe média – intelectualizados e com bons padrões de consumo – buscavam uma nova linguagem para suas canções. Eles encontraram no jazz “uma forma que poderia desbastar os excessos a que tinha chegado o samba-canção” (Bezerra Filho, 2018, p.184)

Partiram para seu uso, trazendo para o ambiente do samba o refinamento harmônico com acordes alterados e a sobriedade interpretativa. As letras passaram a ser mais leves e positivas, sem os arroubos de melancolia empregados pelos antigos

compositores. Dick Farney, Jonny Alf, Tom Jobim eram novos compositores que vinham trabalhando com essas concepções desde 1955, provocando curiosidade no meio musical e gerando alguns conflitos (Bezerra Filho, 2019, p.184)

“Chega de Saudade” e o início da Bossa Nova

Lançado em 1959, o álbum “Chega de Saudade” de João Gilberto marcou o início da *Bossa-Nova* – um movimento cimentado em uma forma inovadora de cantar e de compor. Com linguagem simples, coloquial e direta, e acompanhada pelo violão (guitarra clássica), pelo piano e pela percussão, as canções priorizavam a leveza dos sentimentos e temas do cotidiano.

Composto por doze músicas, o álbum “Chega de Saudade” contou com a participação de *Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes* em “Chega de Saudade” e “Brigas, Nunca Mais”; *Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça* em “Desafinado”, *Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli* em “Lobo Bobo” e “Saudade Fez um Samba”; *Carlos Lyra* em “Maria Ninguém”; *Dorival Caymmi* em “Rosa Morena”; *Ary Barroso* em “Morena Boca de Ouro”; *Ary Barroso e Luiz Peixoto* em “É Luxo Só”; *Marino Pinto e Zé da Zilda* em “Aos Pés da Cruz”; e *João Gilberto* como compositor das canções “Hô-bá-lá-lá” e “Bim Bom”.

A música que dá título ao disco, composta por Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, lançou a carreira de João Gilberto e o surgimento de uma nova geração de compositores, letristas e instrumentistas.

Figura 483: Álbum “Chega de Saudade”



Fonte: EMI-ODEON, 1959

Os Pais da Bossa-Nova

JOÃO GILBERTO

Considerado o pai da bossa-nova e dono de uma peculiar batida no violão, João Gilberto de Prado Pereira de Oliveira (1931-2019) foi um cantor, compositor e violonista brasileiro. Natural de Juazeiro (Bahia) era de família de músicos. Em 1950, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou o conjunto “Garotos da Lua” (Rádio Tupi), com o qual gravou dois discos.

Figura 484: João Gilberto



Fonte: Almanaque Lietrário, 2023

Em 1958, participou como violinista do álbum “Canção de Amor Demais” de Elisete Cardoso, com canções de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Em 1959, o álbum “Chega de Saudade” chegou ao mercado tornando-se um marco na história da música popular brasileira. Com batida no violão que reproduzia uma “percussão com harmonia” (André Egg e Murilo Cleto, 2021) e com uma entonação reduzida, João Gilberto apresentou ao mundo a Bossa Nova.

João Gilberto resolveu reduzir o espaço ocupado pela voz na mixagem das canções, tanto literalmente — nas mesas de som — quanto através da forma delicada de cantar, que chamava mais atenção pela precisão na costura da melodia e pela musicalidade que a enunciação o mais natural possível das sílabas evocava do que pela potência ou demais recursos comumente associados ao que se entende por uma boa voz, como a emissão, a plenos pulmões, de longos vibratos, quase inexistentes em sua obra.

O violão de João Gilberto, um fenômeno à parte, destoa do que se destacava nas construções mais populares até então: sem baixarias e com raros e curtos fraseados, ele remete a uma espécie de percussão com harmonia. Enquanto o polegar da mão

direita marca o baixo, como um surdo, o “IMA” — como os violonistas se referem aos dedos indicador, médio e anular — faz a vez do tamborim, com pelo menos duas particularidades: a primeira é que seu polegar estava sempre à frente, conferindo aos graves um aspeto ainda mais aveludado; e, segundo, é que seu dedo indicador costumava tocar um pouco mais forte que os demais (André Egg e Murilo Cleto, 2021 em linha)¹⁸⁶

Em 1960, o compositor lançou “O Amor, o Sorriso e a Flor”, com destaque para o “Samba de uma Nota Só”. No ano de 1961, gravou “O Barquinho” e teve o disco “Brazil’s Brilliant João Gilberto” lançado no mercado norte-americano.

Em 1962, depois de dividir o palco com Vinícius de Moraes, Tom Jobim e o grupo vocal “Os Cariocas” no show “O Encontro”, João Gilberto apresentou-se nos Estados Unidos no Festival de Bossa Nova (Carnegie Hall de Nova York). Fixando residência em Nova Iorque, gravou o álbum “The Boss of the Bossa Nova”.

O álbum gravado em 1963 com Stan Getz, chamado “Getz/Gilberto” – lançado em 1964, consagrou a canção “Garota de Ipanema”. Este disco deu a João Gilberto o *Grammy* em 1965.

João Gilberto voltou a residir no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em 1980. O especial “João Gilberto Prado Pereira de Oliveira” foi gravado neste mesmo ano. Em 1986 apresentou-se Festival de Montreux (Suíça), sendo sua participação registada no CD duplo Live at the Montreux Festival. Em 1994 gravou o CD “Eu Sei que eu vou te Amar” (ao vivo) durante a sua apresentação no Palace de São Paulo. O álbum contou com a participação de sua filha Bebel Gilberto.

Suas últimas gravações foram: “João, Voz e Violão” (2000) – premiado na categoria Best World Music Álbum (Grammy) e “João Gilberto in Tokyo” (2004). Em 2008, para celebrar os 50 anos da Bossa Nova, apresentou-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O compositor faleceu em sua residência no Rio de Janeiro em julho de 2019.

¹⁸⁶ Egg A. e Cleto M. (2021) *Celebrar João Gilberto é celebrar o que o Brasil tem de melhor*. Estadão online. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/joao-gilberto-90-egg-cleto/> (Consultado em julho de 2023)

Figura 485: Chega de Saudade – Partitura (trecho)

Chega de Saudade
(No More Blues)
João Gilberto
Chega de Saudade (1959)
Music by Antônio Carlos Jobim / Letras de Vinícius de Moraes (1957)

Bossa Nova ♩ = 88

Introduction

Pick the bass notes with the thumb, and pick the other notes with the other fingers.

Classical Guitar

Tablature: T (5), A (5), B (5), D (3), G (3), E (3)

Fonte: PLAY LIKE THE GREATS .COM

TOM JOBIM

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), ou simplesmente Tom Jobim, era filho do diplomata Jorge de Oliveira Jobim e de Nilza Brasileiro de Almeida. Nascido no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro, o compositor, cantor, pianista, violonista, maestro e arranjador brasileiro mudou-se para Ipanema em 1928. Órfão de pai aos oito anos, Tom Jobim ganhou seu primeiro piano de seu padrasto Celso Pessoa. Foi aluno de Hans Joachim Koellreutter e, mais tarde de Lúcia Branco e Tomás Teran.

Começou a carreira apresentando-se em casas noturnas de Copacabana. Em 1952 foi contratado pela gravadora Continental para transpor composições para partitura. Em 1954 começou a escrever os primeiros arranjos, orientado por Radamés Gnatalli. Sua primeira gravação foi “Faz Uma Seresta” (Continental, 1954), em parceria com Juca Stocklei. Seu primeiro sucesso “Teresa da Praia”, composta em parceria com Billy Bianco, foi gravada por Lúcio Alves e Dick Farney em 1954.

Figura 486: Tom Jobim



Fonte: Correio IMS

Em 1956, Tom Jobim conheceu Vinícius de Moraes com quem viria a constituir longa e promissora parceria. Na ocasião, Vinícius estava a procura de um músico para trabalhar em sua peça “Orfeu da Conceição”. A “Valsa de Orfeu” de Vinícius foi harmonizada e orquestrada por Tom Jobim para a peça.

Em 1958, Elisete Cardoso gravou várias canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes no disco “Canção do Amor Demais”. Em 1959 foi autor, em parceria com Vinícius de Moraes, da canção “Chega de Saudade” – música-título do álbum “Chega de Saudade” de João Gilberto. No mesmo disco também assinou as canções “Brigas, Nunca Mais” (com Vinícius de Moraes) e “Desafinado” (com Newton Mendonça),

Assim como João Gilberto, Tom Jobim apresentou-se nos Estados Unidos no Festival de Bossa Nova (Carnegie Hall de Nova York), dando início a sua carreira internacional. Neste mesmo ano compôs, em parceria com Vinícius de Moraes, “Garota de Ipanema”, gravada em 1963. A canção foi a música que mais o projetou internacionalmente, tendo sido regravada por vários artistas, dentre eles, Frank Sinatra. Tom Jobim teve discos gravados com o saxofonista Stan Getz (1963) e com Frank Sinatra (1967).

Com Chico Buarque compôs “Sabiá”, vencedora do Festival Internacional da Canção (1968). Tom Jobim é também autor dos sucessos: “Corcovado” (1960), “Samba do Avião” (1963), Lúcia (1973), “Wave” (1969), “Águas de Março” (1972), dentre outras.

Antônio Carlos Jobim faleceu em 1994, na cidade de Nova Iorque (Estados Unidos).

Figura 487: Partitura de "A Garota de Ipanema"

A Garota de Ipanema
Letra
Vinícius de Moraes
Mus.
A. C. Jobim

Olha que coisa mais

Linda mais coisa de gra-ça é ela a mo-
ri-na que vem e que pas-sa num doce ba-
lanço ce-minho do mar...

Tom Vinícius

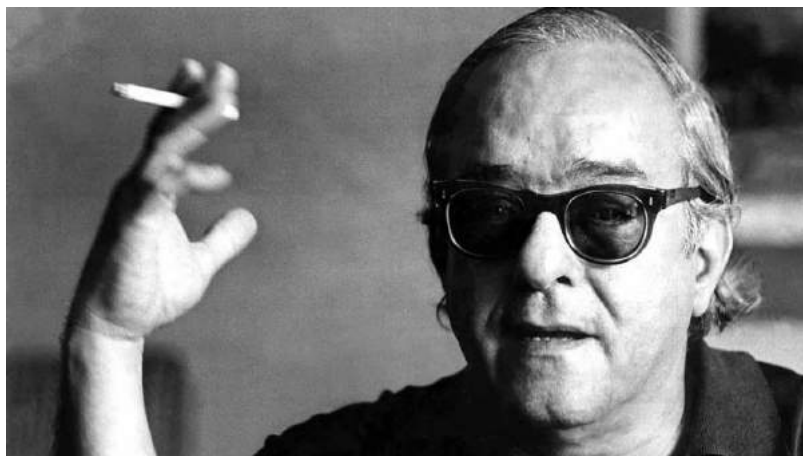
M
A
S
&
M
A
S
18/06/1

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "A Garota de Ipanema" is written in cursive, followed by the lyrics "Letra Vinícius de Moraes" and "Mus. A. C. Jobim". Below this, there are four staves of music with lyrics written above them: "Olha que coisa mais", "Linda mais coisa de gra-ça é ela a mo-", "ri-na que vem e que pas-sa num doce ba-", and "lanço ce-minho do mar...". The music is written in a simple, hand-drawn style. At the bottom of the page, there is a simple line drawing of a girl with long hair, wearing a patterned dress, standing on a balcony or walkway looking out at the ocean. A palm tree is visible in the background. The signature "Tom Vinícius" is written at the bottom. On the left margin, there are some handwritten notes: "M", "A", "S", "&", "M", "A", "S", and "18/06/1".

Fonte: jobim.org

VINÍCIUS DE MORAES

Figura 488: Vinícius de Moraes



Fonte: <https://www.lettras.mus.br/vinicius-de-moraes/>

Marcus Vinícius Melo Moraes, conhecido como Vinícius de Moraes (1913-1980), foi um poeta, dramaturgo, diplomata, compositor e um dos fundadores da Bossa Nova. Filho do funcionário público e poeta Clodoaldo Pereira da Silva e da pianista Lídia Cruz, Vinícius estudou no Santo Inácio, colégio jesuíta localizado no bairro de Botafogo (Rio de Janeiro).

Vinícius de Moraes começou a compor músicas em 1928. Em 1928 ingressou no curso de Direito da Faculdade Nacional do Rio de Janeiro. No ano de sua formatura, 1933, publicou seu primeiro livro de poemas “O Caminho para a Distância”.

Em 1938, enquanto trabalhava como representante do Ministério da Educação na censura cinematográfica, recebeu uma bolsa de estudos para a Universidade de Oxford (Londres) onde cursou Literatura Inglesa. Em Londres, trabalhou na BBC até 1939. Ao retornar para o Brasil em 1950 foi contratado pelo jornal “A Manhã” como colunista cinematográfico.

Aprovado no concurso para “Diplomata” (1943), seguiu para os Estados Unidos onde assumiu o cargo de vice-cônsul em Los Angeles. Depois prestou serviços em Paris (a partir de 1953), Montevidéu (a partir de 1959) e novamente em Paris (1963).

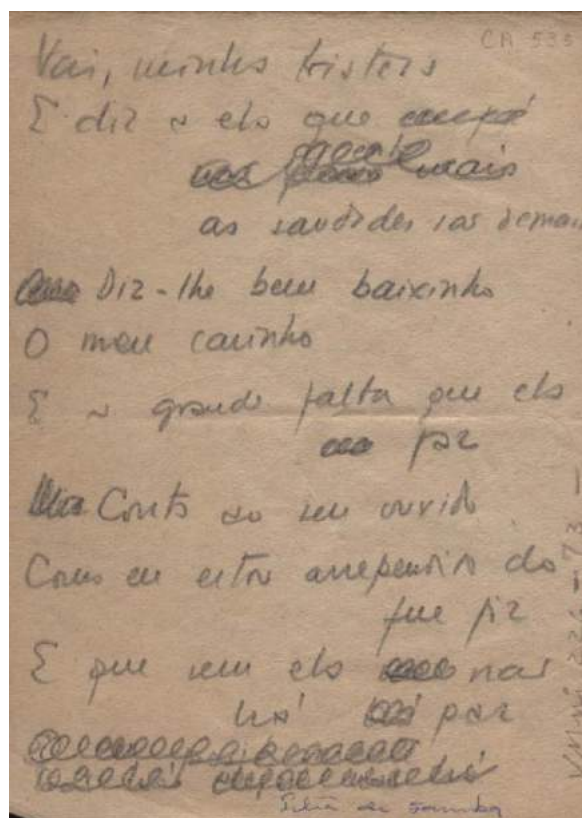
Em 1964, Vinícius de Moraes retornou em definitivo para o Brasil e em 1968, foi aposentado compulsoriamente pelo AI 5 – Ato Institucional Número Cinco.

A “Antologia Poética” (1955) de sua autoria divide-se, segundo o próprio autor, em duas fases: a primeira, mais cristã, tem início em “O Caminho para a Distância” (1933) e finaliza com o poema “Ariana, a Mulher” (1936); a segunda fase começa com “Cinco

Elegias” (1943), poesia que estabelece movimentos de aproximações do mundo material. Vinícius de Moraes foi um significativo poeta do Modernismo em sua segunda fase.

O musical “Orfeu da Conceição” (1956), com estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e música de Tom Jobim, foi o ponto de partida para a Bossa Nova.

Figura 489: Manuscrito letra de “Chega de Saudade”

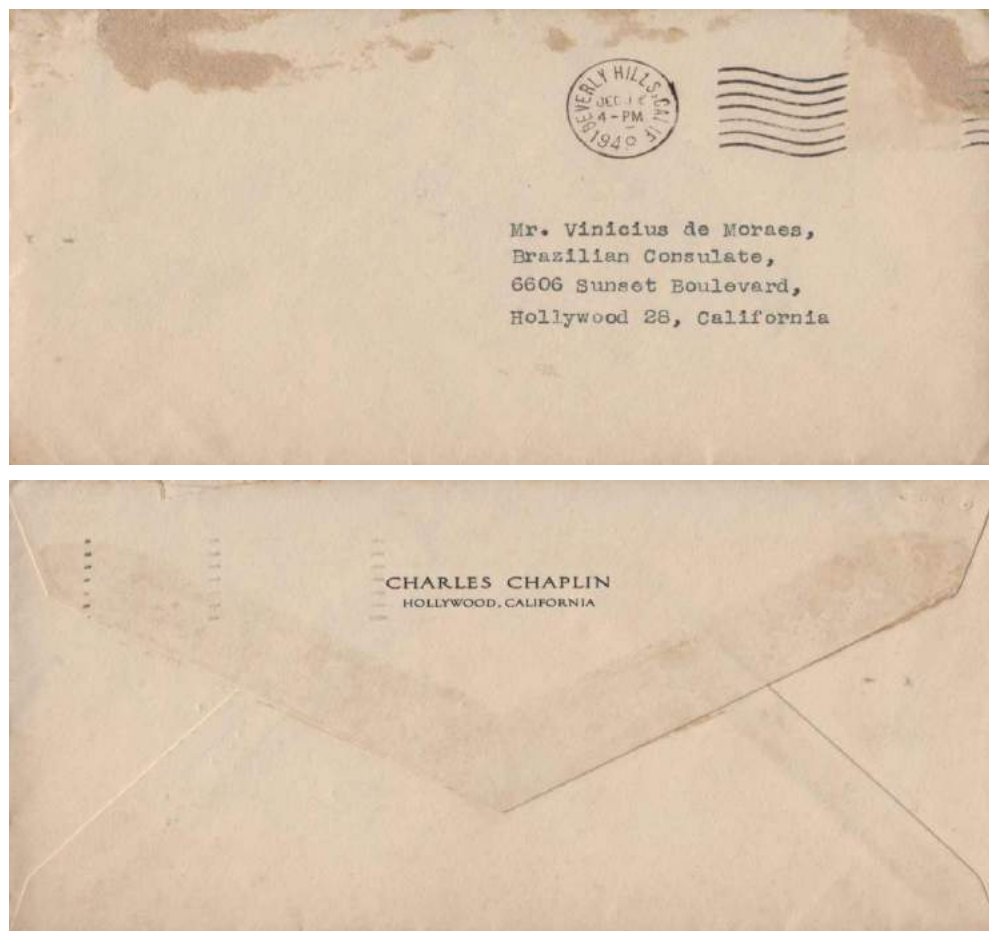


Fonte: Acervo Digital de Vinícius de Moraes

Embora a carreira musical de Vinícius de Moraes tenha tido início em 1927, ela só veio a se consolidar na década de 1950. Foi autor em parceria com Tom Jobim, de “Lamento do Morro” (1957), “Eu sei que vou te amar” (1958); “Chega de Saudade” (1959); “Gatota de Ipanema” (1963), entre outras. Com Carlos Lira compôs “Minha Namorada” (1964); A canção criada em parceria com Edu Lobo, “Arrastão” (1965), foi vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior. Com Baden Pawell, produziu mais de cinquenta músicas, dentre elas “Samba em Prelúdio” (1962) e “Canto de Ossanha” (1966). Em 1970, com Chico Buarque, compôs “Gente Humilde”. Com Toquinho, criou “A Casa” (1970), “A Rosa desfolhada” (1971), “Regra Três” (1972), “Tarde em Itapuã” (1977), “Aquarela” (1983), entre outras. Vinícius também fez músicas para seus poemas, a exemplo de “Serenata do Adeus” (1962).

Vinícius de Moraes faleceu no Rio de Janeiro em 1980, quando compunha a trilha sonora do programa infantil “Arca de Noé”, vítima de um edema pulmonar agudo.

Figura 490: Carta de Charles Chaplin, 1949 – Agradecimento pelas considerações publicadas em Filme



Fonte: Acervo Digital de Vinícius de Moraes

Os Compositores

Os principais compositores da bossa nova foram: *Tom Jobim* (1927-1994), *Carlos Lyra* (1933) – com letras de Ronaldo Bôscoli (1958-1994) e Vinícius de Moraes (1913-1980); *Roberto Menescal* (1937) – com Ronaldo Bôscoli (1958-1994); *Marcos Valle* (1943) – com seu irmão Paulo Sérgio Valle (1940); *Baden Powell* (1937-2000) – com Vinícius de Moraes – cujas obras apresentam influências de raízes africanas; *Edu Lobo* (1943) – com Vinícius de Moraes (1913-1980) e Torquato (1944) – que usou raízes folclóricas para suas composições; *Francis Hime* (1939) e *Ruy Guerra* (1931), entre outros.

Os Intérpretes

João Gilberto (1931-2019), Sylvia Telles (1934-1966), Maysa (1938-1977), Nara Leão (1942-1989), Elis Regina (1945-1982), Astrud Gilberto (1940-2023), Lennie Dalle (1934-1994), Agostinho dos Santos (1932-1973), dentre outros.

Trios e Conjuntos

A bossa nova fez surgir vários trios e conjuntos de intérpretes.

Dentre os trios destacam-se: “Tamba Trio” (Lios Eça, Bebeto e Hércio Milito), “Sambanço” (comandado por César Camargo Mariano), “Bossa Três” (Luís Carlos Vinhas, Tião Neto e Edilson Machado) e o trio paulista “Zimbo Trio” (Hamilton Godoy, Rubinho e Luis Chaves).

No que se refere aos conjuntos, distingue-se o grupo dirigido pelo compositor e produtor Roberto Menescal que contou com a participação de músicos como Eumir Deodato, Oscar Castro Neves, Ugo Marotta, entre outros.

O Samba e a Bossa-Nova

“A bossa nova não é samba e, ao mesmo tempo, não é outra coisa senão samba” (Acauam Oliveira, 2020 – Revista Bravo!)¹⁸⁷

O surgimento da bossa-nova desencadeou contestações dos músicos e compositores da “velha-guarda” e dos agentes e produtores culturais da linha nacionalista que consideravam o novo gênero musical “um produto de imitação do jazz norte-americano”, “que negava a tradição do samba de raiz” (Bezerra Filho, 2018 p.186-187).

O ponto crítico da discussão estava no fato de que a bossa nova mediu-se como um gênero de canção na categoria de obra de produtores, ou seja, no campo estrito da produção onde as obras têm um caráter mais individualizado e inaugural de elaboração e invenção, em que o nível de informação nova é muito grande e a taxa de redundância, de previsibilidade é menor. O estranhamento causado veio do fato de a bossa nova ter fugido do padrão de canção existente na época. Para essa nova informação requintada e diferente tornar-se apta ao consumo teve que enfrentar esses embates (Bezerra Filho, 2019 p.187).

No artigo intitulado “Bossa-Nova é Samba?” (2020), Acauam Oliveira refere-se a Caetano Veloso como sendo um dos artistas que defendem a tese de que a bossa-nova representa um “reencontro do samba consigo mesmo, ainda que não propriamente o

¹⁸⁷ Oliveira A. (2020) A Bossa-Nova é Samba? Revista Bravo! Disponível em <https://medium.com/revista-bravo/a-bossa-nova-%C3%A9-samba-da95cdf4c874> (Consultado em julho de 2023)

mesmo samba dos terreiros” (p.2). A hipótese defendida por Caetano Veloso sustenta-se na ideia de que a batida simples e ao mesmo tempo sofisticada da bossa-nova, seria um retorno, a partir de relações harmônicas, à “contrametricidade típica da batucada de terreiro” (Carlos Sandrini, citado por Oliveira, 2020 p.2)¹⁸⁸.

Segundo Walter Garcia (1999), ao criar a batida que caracteriza a bossa-nova, João Gilberto abriu caminho para um diálogo entre o jazz e o samba. Ao invés de permanecer no samba, sua batida estabelece um vai-e-vem contante para *dentro* e para *fora* de seus padrões rítmicos. Neste sentido, podemos considerar que “a bossa nova não é samba e, ao mesmo tempo, não é outra coisa senão samba” (Oliveira, 2020, p. 4).

Note-se que não se trata da simples justaposição de dois ou mais sistemas distintos, mas um modo orgânico de entrar e sair sem maiores conflitos desses padrões, de modo que ao final da fusão reste outra coisa, síntese dialética dos elementos que, no limite, rompe com a possibilidade mesma de delimitação estanque de gêneros (Oliveira, 2020 p.4).

Elementos do samba, ainda que modificados, estão presentes na estrutura musical da bossa-nova. Ricardo Cravo Albin (2024) defende a teoria de que a bossa-nova é samba.

O ritmo permanece. Claro que é uma outra possibilidade, é um outro tempo, é um outro movimento em que se caracteriza uma proximidade de uma música internacional mais forte, que sempre foi o jazz americano, e que a bossa-nova absorveu. No que fez muito bem, porque se qualificou e se revigorou muitíssimo dentro dessa estrutura majoritária que sempre foi consagrada mundialmente (Ricardo Cravo Albin, 2024).

Para os que não reconhecem o samba em sua base estrutural, a bossa nova representa uma “descaracterização do samba” ou ainda, um “embranquecimento da linguagem negra do samba”. Para os que defendem que a bossa-nova é samba, há um deslocamento da força negra que, na bossa-nova surge de forma indireta como dado social, mas também como efeito performativo da linguagem (Oliveira, 2020).

André Egg e Murilo Cleto (2021) advertem que, embora a bossa nova seja frequentemente associada a um tipo de jazz, esta afirmação é na verdade um equívoco. Citando Lorenzo Mammi (1990), os autores lembram que o próprio João Gilberto se considerava um

¹⁸⁸ Carlos Sandrini estipula que a música popular brasileira é precedida por um paradigma rítmico constituído pela mistura de unidades binárias e ternárias provenientes da música africana — como nos Estados Unidos. Esse paradigma se caracteriza pela contrametricidade e introdução da síncope no compasso 2/4. Esse padrão rítmico —largamente encontrado na música popular brasileira — é caracterizado fundamentalmente pela marca contramétrica recorrente na quarta semicolcheia — naturalmente, de oito semicolcheias que completam o compasso 2/4 (Breunig 2007 p. 109)

sambista. Além disso, observam que “mesmo a batida que se pode reivindicar como nova tem, na verdade, raízes muito bem estabelecidas no cancionário nacional” (em linha)

6.5.7 A Carta do Samba (1962)

O I Congresso Nacional do Samba, realizado no Estado do Rio de Janeiro entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 1962, deu origem a *Carta do Samba* – documento redigido pelo escritor e etnólogo Edison Carneiro. A data da publicação deste documento ficou determinada como o “Dia Nacional do Samba”.

Dividida em cinco partes, a *Carta do Samba* destinou-se a “equacionar problemas” e a “pôr em letra” observações, tendências e desejos referentes ao samba. Carneiro (1962) buscou, através dos tópicos descritos no documento, enumerar as “razões e caminhos para a preservação das características do samba”, em uma perspectiva de progresso que não entrasse em choque com a tradição (Carneiro, 1962, p. 33).

Na primeira parte, Carneiro (1962) enfatiza a importância em “preservar as características tradicionais do samba”, sintetizada pela valorização da *síncopa*. Algumas recomendações para que este objetivo seja atingido são enumeradas no seguimento do texto:

- a) *Com relação a edição de discos*: aconselha que compositores e intérpretes do samba prefiram, sempre que possível, as editoras nacionais ou as estrangeiras que favoreçam a música brasileira. Recomenda ainda, que a Ordem dos Músicos obtenha do governo federal ou do Congresso, “decreto ou lei” que imponha às gravadoras a obrigação de produzir pelo menos 60% de música brasileira – no que diz respeito à autoria, ritmo, inspiração, instrumentação e orquestração.
- b) *Com relação à instrumentação e orquestração*: sugere que a Ordem dos Músicos, através de sua autoridade, garanta que a *percussão* – que melhor exprime o ritmo do samba – esteja em evidência.
- c) *Com relação à liberdade artística*: as orientações descritas anteriormente devem resguardar a autenticidade do samba sem inibir a criatividade. A estilização e a adaptação, quando realizadas, devem preservar os ritmos fundamentais do samba, ou seja, devem preferir “adaptar outros gêneros ao samba – e não o samba a outros gêneros” (Carneiro, 1962, p.27).
- d) *Com relação à Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro*: orienta que a Ordem dos Músicos apressem os planos de documentação, organizando-os como arquivo destinado a pesquisas, como também, promovendo ações de disseminação deste

material “para que a música do passado, e em especial a música folclórica, de que tanto se nutre a música popular, ajude a reforçar o caráter nacional da nossa música” (Carneiro, 1962, p.28).

- e) *Com relação ao samba-enredo*: aconselha a preservação das características tradicionais do samba na criação do samba-enredo produzido pelas escolas.

A segunda parte da Carta versa sobre os aspetos coreográficos do samba. Caracterizado pelo “passo de deslize de iniciativa individual”, o sambista expressa-se através do movimento do pé. A forma mais tradicional de expressão coreográfica do samba pode ser observada no Tambor-de-Crioula (Maranhão), no Samba de Roda (Bahia), no Jongo (Estado do Rio de Janeiro e de São Paulo), entre outras manifestações de caráter folclórico/rural. Sob este quesito, enfatiza como um “progresso legítimo”, a inclusão de exhibições de passistas individuais em ensaios e desfiles, ao mesmo tempo que “desautoriza e desaconselha” a formação de grupo de passistas que, ao invés de demonstrar a sua habilidade no samba, procuram imitar outros géneros coreográficos como o ballet, o teatro de revista ou danças estrangeiras a exemplo do rock ou o twist. Em seguida, Carneiro (1962) recomenda:

que as escolas mantenham, intransigentemente, as baianas, o abre-alas, a porta-bandeira e o baliza; que defendam a exclusividade da percussão na bateria; que prestigiem as suas alas masculinas e femininas, ampliando a sua autonomia (Carneiro, 1962, p. 29)

Carneiro (1962) aconselha ainda, a manutenção da *ginga da marcha* durante os cortejos carnavalescos, ressaltando que a evolução das alas, em especial a feminina pode, sem perda de autenticidade, realizar desenhos geométricos diversos durante o desfile.

Sobre a reintegração das Escolas de Samba ao carnaval carioca orienta:

- a) Que as escolas abram mão de prêmios e classificações. Segundo o autor, estes são os principais motivos para a ocorrência de atrasos nos desfiles e rivalidades entre agremiações participantes.
- b) Que as escolas desistam das “alegorias em carretas” que retardam a marcha e atrapalham o fluxo e as substituam por alegorias conduzidas por uma a três pessoas.
- c) Aumento do espaço reservado para a realização do desfile.
- d) Desfile nos bairros onde as escolas estão sediadas, para além do concurso oficial.

e) A fusão da *Associação Brasileira das Escolas de Samba* e da *Confederação Brasileira de Escolas de Samba* em um organismo único.

Por fim, sugere que os prêmios em dinheiro, pagos às escolas vencedoras dos concursos, sejam distribuídos equitativamente entre as entidades que deles fazem parte como forma de reconhecimento à “unidade da família do samba” (p. 30). Recomenda também que a escola deve conquistar o direito de registo como “escola de samba”, sendo o termo “grémio recreativo” facultativo.

Na terceira parte do documento Carneiro (1962) desenvolve suas considerações sobre a fusão da *Associação Brasileira das Escolas de Samba* e da *Confederação Brasileira de Escolas de Samba* em um organismo único, enfatizando que a nova instituição deverá ser administrada por um sistema colegiado de modo a evitar “a eclosão de novas suscetibilidades” (p. 31). Destaca também o desejo de que a nova instituição esteja em vigor no Carnaval de 1963.

A quarta parte do documento faz considerações sobre o *direito de autor*. Repousando na Ordem dos Músicos a “esperança máxima da proteção efetiva aos direitos de autor” Carneiro (1962, p. 32) orienta a intervenção da Ordem na cobrança dos direitos autorais através da “imposição do retificador profissional”. Sublinha a importância do *Serviço de Educação Musical da Ordem* no aprimoramento dos conhecimentos musicais e na promoção do registo da composição (letra e partitura), aconselhando os artistas que desconhecem o serviço, a buscarem o suporte da instituição para esclarecimentos e registros de obras.

Na quinta parte da Carta do Samba, Carneiro (1962) recomenda que os representantes da Ordem dos Músicos, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da “futura organização única das escolas de samba” reúnam-se com pessoas que compreendam os dispositivos legais que controlam a difusão da música brasileira no exterior para, caso seja necessário, propor a revisão desta matéria junto ao Congresso Nacional, de modo a assegurar “a participação do maior número possível de pessoas, grupos artísticos e entidades, sem distinções nem favoritismos” (p.32). Quanto a música em si, sugere tratamento moderno para exportação em termos de harmonização e orquestração.

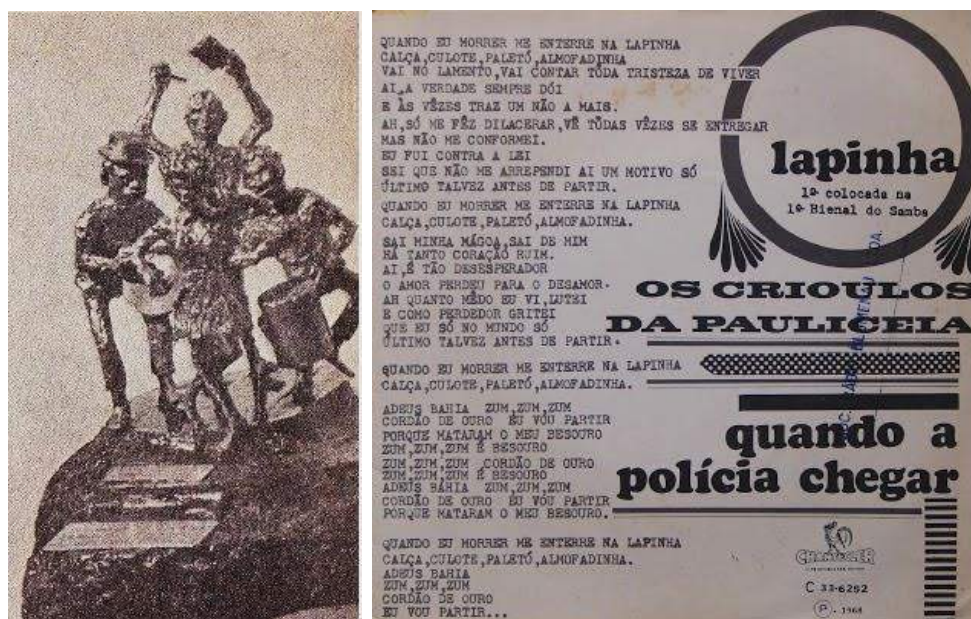
Na última parte do documento Edison Carneiro expõe seu desejo de construir o *Palácio do Samba* – um monumento à unidade do samba.

6.5.8 As variedades rítmicas do samba a partir da década de 1970

A *Bienal do Samba*, festival de música popular brasileira realizado pela TV Record em 1968 e 1971, apresentou novos talentos da MPB e reuniu nomes consagrados da Velha Guarda do Samba, dentre eles: Ismael Silva (1905-1978), Cartola (1908-1980), Miltoninho (1928-1914), Adoniram Barbosa (1910-1982) e Wilson Batista (1913-1968) – Wilson Batista, embora não tenha chegado a participar do festival por ter perdido a data das inscrições, acabou sendo homenageado nas semifinais em um show especial por indicação do Jurado Ricardo Cravo Albin.

A primeira edição do festival (1968) premiou o samba “Lapinha” (Baden Powell e Paulo César Pinheiro), “Bom Tempo” (Chico Buarque) e “Pressentimento” (Élton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho) nos primeiros três lugares. No quarto lugar, interpretada por Jair Rodrigues, foi eleita a música “Canto Chorado” (Billy Blanco); o quinto lugar foi ocupado por “Tive Sim” (Cartola); e em sexto, “Coisas do Mundo, Minha Nega” (Paulinho da Viola). Um LP com as melhores canções do festival foi lançado no mesmo ano do festival.

Figura 491: Bienal do Samba 1968



Fonte: Festivales da MPB – “Roda de Samba” – troféu entregue a Baden Powell e Paulo César Pinheiro pelo primeiro lugar com o samba “Lapinha” (1); Letra da canção “Lapinha” (2)

Com proposta não competitiva, a segunda edição (1971) da Bienal do Samba teve como destaque a canção “Pisa neste chão com força” (Giovana), interpretada pela própria autora. Sem grande sucesso junto ao público, o festival deixou de ser realizado.

Na década de 1970, segundo Trotta (2011), o samba passou a incorporar uma série cada vez maior de instrumentos e combinações instrumentais, ampliando a sua diversidade estética.

Neste contexto, a função do produtor musical foi fundamental. Machado (2011) aponta que no cenário do samba, o produtor, o arranjador e o diretor artístico podiam intervir na escolha do repertório, por vezes diminuindo a produção musical autoral, como no caso de Martinho da Vila (1938), em favor da regravação de outros compositores (p. 182).

A consolidação do mercado de bens simbólicos e a maior racionalização do processo de produção musical nas gravadoras (Visconti, 2012) atingiu as escolas de samba do Rio de Janeiro. Na percepção do sambista, cantor e compositor brasileiro Antônio Candeia Filho (1935-1978) este processo de comercialização começava a alterar o modo de se “fazer samba”: o ritmo do samba-enredo foi acelerado durante os desfiles; a figura do carnavalesco passou a ser ocupada por artistas com formação superior; e os passistas da escola de samba perderam seu lugar de destaque para os notáveis.

Liderado por Candeia, o álbum “Partido em 5 – volume 1 e 2” (Selo Tapeçar, 1975) surgiu como protesto político-cultural à comercialização do samba pelas gravadoras e à imposição comercial das rádios. Ao lado dos músicos Casquinha (1922-2018), Joãozinho da Pecadora (1933-1986), Wilson Moreira (1936-2018), Anézio do Cavaco (1930) e Velha da Portela, o álbum foi gravado com onze faixas. Sem a preocupação com a limpeza de som e divisão de canal, o disco reproduziu o ambiente de uma roda de samba, revelando a atmosfera despojada que caracteriza o partido-alto: conversas animadas, canto despreocupado, ruídos e improvisos.

Ainda em 1975, Candeia fundou o “Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo” – um projeto de afirmação do samba. Sem filiação com qualquer liga carnavalesca, a escola era um lugar de criação de identidade e manutenção do cotidiano da comunidade.

Em 1978, a cantora, compositora e instrumentista brasileira Beth Carvalho (1946-2019) conheceu o “Fundo de Quintal”, grupo criado a partir das rodas de samba do bloco carnavalesco *Cacique de Ramos* (Ramos, Rio de Janeiro), agremiação concebida em 1961 por Bira Presidente (1937), Ubirany (1940-2020) e Sereno (1940). Autor de um samba diferente, o “Fundo de Quintal” misturava ritmos africanos ainda não conhecidos, introduzindo instrumentos como *banjo com braço de cavaquinho*, criado por Almir

Guineto (1946-2017), o *repique de mão*, idealizado pelo músico Ubirany, e o *tantã* concebido pelo músico e compositor Sereno em substituição ao surdo (Pereira, 2003). Ao apreciar a sonoridade produzida pelos novos sambistas, Beth Carvalho resolveu gravar as composições dos músicos dando origem ao “pagode”¹⁸⁹ – Estilo musical derivado do samba.

O novo estilo musical popularizou-se na década de 1980 e revelou nomes como: Zeca Pagodinho (1959), Jorge Aragão (1949), Almir Guineto (1946-1917) e o grupo Fundo de Quintal.

No final da década de 1980, estimulada pelas necessidades comerciais, a indústria fonográfica assegurou o lançamento de pagodes com uma “roupagem” diferente, pontuado por letras românticas e elementos musicais não tradicionais ao samba – a exemplo da utilização do saxofone e dos teclados eletrônicos. O “pagode romântico”, ou “pagode paulista” como ficou conhecido, teve sua origem na cidade de São Paulo no início dos anos 90. Este subgênero tornou-se um fenômeno comercial lançando artistas e grupos como *Art Popular*, *Exaltasamba*, *Negritude Junior*, *Raça Negra*, *Só Pra Contrariar*, *Os Travessos*, *Soweto*, entre outros.

Em 2007, o samba urbano carioca em suas matrizes – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo – foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Transformado ao longo de sua história por um processo de endoculturação e aculturação, o samba adquiriu novas vertentes e variações rítmicas.

O samba hoje, como diria, onde nasce? No coração. De fato, nasce no coração. (...) De fato nasce na vontade do compositor, do letrista, do músico, do cantor, do instrumentista de se expressar a partir de um determinado viés melódico, rítmico, ou alguma coisa que possa alcançar uma sistematização de evocação de prazer e beleza (...) A grande característica da Música Brasileira, onde está o Samba, é a sua Identidade Nacional (Ricardo Cravo Albin, 2024)

¹⁸⁹ Inicialmente associado às festas que aconteciam nas senzalas, o termo tornou-se sinônimo de qualquer festa regada a bebidas alcoólicas e cantoria. Com o passar do tempo, o termo "pagode" começou a ser usado como sinônimo de samba. Com o surgimento de uma nova geração de sambistas no Rio de Janeiro (final da década de 70 e início da década de 80), o termo “pagode” batizou um novo estilo musical derivado do samba.

Samba: Variações e subgêneros

No seguimento deste estudo, buscou-se sintetizar as variações do ritmo e os subgêneros do samba. São eles: *samba de roda*; *partido alto*; *partido alto moderno*; *samba carnavalesco*; *samba enredo*, *samba-canção*; *samba de breque*; *pagode*.

- **SAMBA DE RODA:** nascido na Bahia por volta de 1860, o *samba de roda* é a modalidade mais tradicional do samba. Está relacionado ao culto aos Orixás e aos Caboclos. A cultura portuguesa está presente nesta manifestação cultural através da utilização dos instrumentos musicais e do idioma cantado nas canções. A parte instrumental é tocada por um conjunto de pandeiro, atabaque, berimbau, viola e chocalho, acompanhado por canções e palmas.
- **PARTIDO ALTO:** este estilo de samba surgiu no início do século XX durante o processo de modernização do samba urbano carioca. Tem origem nas umbigadas africanas. Identifica-se por ser um samba instrumental e ocasionalmente vocal, constante de *uma parte solada chamada “chula”* e de um *refrão*.
- **PARTIDO-ALTO MODERNO:** samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores. É composto por uma *parte de coral* (refrão ou "primeira") e uma *parte solada* com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.
- **SAMBA CARNAVALESCO OU MARCHINHAS:** descendente das marchas populares portuguesas, esse estilo é desenvolvido com melodias simples e letras de duplo sentido. A partir da década de 1920, passou a ser tocado com andamento mais acelerado. Este gênero é popular nos blocos de rua. A primeira *marchinha de carnaval* da história foi “Ó Abre Alas”, composta em 1899, pela musicista brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935).
- **SAMBA ENREDO:** criado especificamente para os desfiles das escolas de samba no período do Carnaval, o *samba-enredo* consiste na união de uma letra e uma melodia, elaborada com base no tema escolhido como enredo para o desfile. A partir de meados da década de 1930, os temas dos sambas narravam especialmente episódios e personagens da história do Brasil.
- **SAMBA-EXALTAÇÃO:** Conhecido pelo teor ufanista das letras, o *samba-exaltação* surgiu durante a política de Getúlio Vargas. O marco deste subgênero foi “Aquarela do Brasil”, composta por Ary Barroso em 1939. Normalmente

acompanhadas de orquestras, as canções eram concebidas em andamento mediano.

- **SAMBA-CANÇÃO:** Também conhecido como “*samba do meio do ano*”, o *samba-canção* é determinado pelo andamento moderado e pelas letras centradas no amor e na solidão – as chamadas “dor-de-cotovelo”. Este subgênero do samba teve sua origem no final da década de 1920, durante a modernização do samba urbano carioca. O *samba-canção* desenvolveu-se a partir dos músicos profissionais que tocavam nos Teatros de Revista do Rio de Janeiro. Seu apogeu, entretanto, ocorreu nas décadas de 1940 e 1950.
- **SAMBA-CHORO:** este subgênero musical surgiu na década de 1930, como resultado da junção dos elementos rítmicos e da formação instrumental do *samba* com o *choro*. O *samba-choro* é normalmente utilizado na dança de salão chamada “*samba de gafieira*”, onde a figura do *malandro* é o protagonista.
- **SAMBA DE BREQUE:** a principal característica deste subgênero refere-se a pausa no acompanhamento acentuadamente sincopado para uma intervenção declamatória do intérprete. A estas paradas bruscas damos o nome de “breques” – frases narradas que conferem graça e “malandragem”.
- **PAGODE** Despontado no final da década de 1970 e popularizado na década de 1980, o *pagode* apresenta diferenciações nítidas do samba. Além de introduzir o *repique de mão*, o *tantã* e o *banjo com braço de cavaquinho* – inseridos pelo grupo “Fundo de Quintal”, o *pagode* possui andamento mais ligeiro e agressivo. Na década de 1990, este subgênero musical recebeu nova “roupagem” passando a ser designado “*pagode romântico ou paulista*”. As principais transformações referem-se à substituição dos instrumentos introduzidos pelo grupo “Fundo de Quintal” pelos instrumentos eletrônicos e a temática que passou a priorizar letras românticas.

Figura 492: Samba



Fonte: Google

6.6 A Performance do Samba

O estudo da performance do samba é apresentado por Zeca Ligiero (2011) em quatro categorias flexíveis: “*samba-brincadeira*”, “*samba-ritual*”, “*samba-drama*” e “*samba-épico*”. Segundo o autor, embora essas categorias expressem transformações históricas ocorridas na estrutura do samba, não devem ser analisadas somente no contexto cronológico – “Como frutos da tradição oral, elas se expandem e se retraem e voltam a aparecer em outro contexto sem uma precisão histórica rigorosa” (p. 157).

SAMBA-BRINCADEIRA:

A categoria “samba-brincadeira” (lúdico) compreende o uso do samba como “jogo puro e simples”, incluindo diversas modalidades de *samba folclórico* – *samba de roda* e, em alguns casos, o tradicional samba de *partido alto*.

Aqui, a letra simples incorpora provérbios, ditados populares, onomatopeias, sendo a brincadeira com as palavras e rimas o mote para o seu desdobramento. Sua função é o exercício lúdico, cuja prática mantém afiadas as habilidades dos grandes tiradores de versos. Dependendo da hora e local onde acontecerá, poderá ser festivo, incluindo dança, percussão e coro, como poderá também ser concentrado na voz de um cantador com sua viola. Como na tradição africana, essas canções podem concentrar-se apenas no elogio a pessoas, a elementos da natureza e animais. Na letra, quase sempre o sambista coloca-se como um narrador impessoal, sua voz é a voz da comunidade e expressa, quase sempre, o senso comum. Muitas vezes, a letra é fragmentada, narrando fatos e expressões sem uma sequência lógica. Como numa colcha de retalhos, as estrofes são colocadas lado a lado, costuradas pelo ritmo quente da música e pelas rimas. Muitos desses estribilhos são reaproveitados por compositores populares e eruditos que, a partir delas, desenvolvem sofisticadas letras e melodias (Ligiero. 2011, p. 158).

Figura 493: Samba-brincadeira



Fonte: Google

SAMBA-RITUAL

A categoria “samba-ritual” (religioso) é, segundo Ligiéro (2011), a que mais se aproxima de sua forma ancestral. Gerado dentro do contexto religioso, o samba-ritual evidencia seu caráter invocatório. As diferentes entidades (ancestrais, orixás ou espíritos desencarnados) são invocadas através dos “pontos cantados”: criados em português simples, com linguagem poética e/ou pitoresca – gírias e palavras nas línguas *quicongo*, *quimbundo*, *iorubá*; ou ainda o *tupi* e o *sânscrito* (Ligiéro, 2011). A poesia, ritmo e melodia apresentam-se de forma simples, conservando as qualidades tradicionais da performance africana: *repetição*, *recitação*, *simbolismo*, *idiofones* são, segundo o autor, características e qualidades comuns dos sambas ritualísticos.

O seu ritmo repetitivo e circular e a devoção a que induz a sua letra levam o corpo do dançarino a entrar na vibração que a entidade exige para voltar ao mundo dos vivos, através do transe ou possessão (...) A combinação de instrumentos de percussão (atabaques, pandeiros e agogôs) tipicamente africanos, com a evolução de um estilo de dança em círculos, sincronizado com a canção e o acompanhamento musical, atestam que o samba-ritual é uma das performances brasileiras que mais retém as características africanas (Ligiéro, 2011, p. 160)

Figura 494: Samba-ritual



Fonte: Google

SAMBA-DRAMA

O “samba-drama” (teatral), terceira categoria apresentada por Ligiéro (2011), refere-se ao *samba urbano* criado no Rio de Janeiro no início do século XX. Estabelecendo uma relação com a trajetória do samba na década de 1930, Ligiéro (2011) subdivide esta

categoria em dois expoentes: de um lado, o tradicional *samba “do morro”*, concebido exclusivamente pelas comunidades de negros cariocas e baianos. Do outro, o *samba “da cidade”*, criado pelos negros e mestiços do Estácio e demais comunidades carnavalescas, como também pelos compositores brancos da classe média.

Desde o seu estabelecimento, a escola de samba se tornou um real fator de fusão e fermentação da cultura negra carioca. As comunidades afro-brasileiras lá se reuniam para honrar seus membros ilustres: compositores, músicos, pastoras, baianas e outros tantos artistas e líderes. As festas nos terreiros atraíam os curiosos da classe média, que almejavam aprender o “samba verdadeiro” (...) A dança do samba exige do sambista o uso de movimentos tridimensionais, no espaço e no tempo sincopado, conforme os ritmos característicos das culturas bantos. A dança do samba pede agilidade, ginga, domínio do ritmo e uma grande capacidade de improvisação. Quadris soltos, pernas fortes, mas não rígidas, joelhos ligeiramente flexionados para manter o corpo num constante balanço, preparado para criar diálogos corporais, respondendo a qualquer tipo de movimento do parceiro(a), estabelecendo um jogo corporal de pergunta e resposta (Ligiéro, 2011, p. 166)

Figura 495: Samba-drama



Fonte: Google

SAMBA ÉPICO

A categoria “samba-épico” (histórico) identifica-se com o *samba-enredo*. Nele, o tema é exposto em um panorama histórico que aponta para fatos e ambientes significativos para o sujeito do enredo. As fantasias, alegorias, adereços e alas transformam em imagens, a poesia narrada em versos cantados. Impulsionados pelo batuque imposto pela bateria, desfilam uma multidão de foliões oriundos das mais distintas localidades.

Figura 496: Samba-épico



Fonte: Rafael Gonçalves, 2012

AS ESCOLAS DE SAMBA E AS PERFORMANCES PROCISSIONAIS

As performances procissionais são entendidas, segundo Ligiéro (2011), como aquelas que se movem através do espaço. Presentes em diferentes rituais e contextos africanos, as performances procissionais aproximam-se das católicas quando “formalizam e dramatizam algum evento de importância para a comunidade” (Macnamara, Kirshenblatt-Gimblett, 1985, p. 107 citado por Ligiéro, 2011, p. 174). Esses eventos podem ser religiosos, políticos ou sociais. Pode ainda ser *funcional*, quando conduz os participantes de um lugar ao outro (casamentos ou funerais) ou descreve eventos ocorridos no passado (vitória, sacrifício ou milagre); e *referencial*, quando acontece em honra a um personagem histórico ou religioso sejam ele recentes ou ancestrais.

No Brasil, segundo Ligiéro (2011), não é possível afirmar até que ponto os rituais indígenas com a ocorrência de procissões foram incorporadas pelos moradores das vilas no início das colonizações, ou durante o desbravamento do interior. Entretanto, no que se refere à influência portuguesa na cultura brasileira, esta se faz presente através da Igreja com a instauração em solo nacional, de sua principal performance procissional – a Paixão de Cristo.

A procissão católica portuguesa empregava vários elementos para se fazer distinguir dos movimentos da vida cotidiana no espaço-tempo que ocupava. Elaborados figurinos bordados a fios de ouro, ornados com renda e filigranas marcam a hierarquia de seus membros, caracterizando-os como os diversos personagens dramatizados ao longo da procissão: beatos encapuzados, soldados romanos com armaduras, madalenas com perucas, e assim sucessivamente. Bonecos representando os santos em tamanho natural, bandeiras, estandartes, lanças, espadas, grandes castiçais e outros elementos cenográficos, como andores, escadas e cruzes. A música sacra ou os hinos

religiosos eram usados para construir as atmosferas necessárias no decorrer da performance. Neste caso, os símbolos, que são a base do significado das performances, eram mostrados de modo a se tornarem compreensíveis para os espectadores. E a procissão, desenhada para competir com o ambiente existente à sua volta, torna-se por um tempo o elemento dominante (Ligiéro, 2011, p. 175).

No cenário brasileiro, a Igreja deu suporte à política escravagista da corte portuguesa, incentivando, dentre outras ações de apoio, o acesso dos escravos às confrarias e irmandades, concebidas como forma de centralização em torno da fé cristã. São exemplos as ordens de “Nossa Senhora do Rosário dos Irmãos Pretos” e de “São Benedito”. Convertidos ao catolicismo, a devoção do africano demonstrada nestes ambientes, ocorria através de uma atmosfera festiva, pontuada pela dança, pelo canto, pelo batuque e pelo transe que, quando ocorria, era sinônimo de fé.

Se a procissão católica cria um universo utópico de uma felicidade transcendental, trazendo os mistérios celestes de forma palpável ao gosto das populações das cidades, a procissão afro-brasileira vai criar a sua própria utopia, colocando deuses e deusas negros como mandatários terrestres dos destinos humanos. Os reinos africanos são reassentados nas terras brasileiras, mas são acrescidos às pompas africanas os elementos da indumentária europeia, com os veludos, os ornamentos em fio de ouro, as insígnias reais. Em vez de grupos de beatas contritas usando véus negros e portando velas e grupos de homens em gala portando corpos dilacerados de santos e mártires com feridas expostas, são introduzidas dançarinas e percussão, permitindo ao *performer* criar com seu corpo no cortejo a performance da sua utopia: ele, além de homem livre, tem o sagrado direito de ser rei como o europeu, mas rei à sua maneira, com seus requebros, seu ritmo e reconectando o poderoso e inseparável trio da performance africana, ausente dos cortejos religiosos católicos: cantar-dançar-batucar, ainda que sob a bandeira de uma irmandade negra católica. Com o nascimento das escolas de samba, esta vocação se liberta da tutela da Igreja para desenvolver-se plenamente na criação dos grandes sambas-enredos com suas alegorias dançadas e cantadas (Ligiéro, 2011, p. 177-178)

Na percepção de Ligiéro (2011), a estrutura da escola de samba:

- a) é determinada pela organização dentro de uma ordem particular e uma rota definida;
- b) é mobilizadora, locomovendo-se de forma interativa e lúdica;
- c) é coreografada e seus elementos estão entrelaçados no tema da procissão.

Ou seja, nela estão presentes: o *espaço performativo* (do samba em evolução em uma rota determinada), o *modo de interação e expressão da fé* (cantar-dançar-batucar) e a *memória de um povo* (tema/enredo do samba). Em sua constituição sintetiza-se: o *Espaço* (território brasileiro), a *Cultura* (síntese cultural da cultura brasileira – indígena, africana e europeia) e a *Memória* (história, repertório, bagagem).

No centro desta estrutura, o *corpo do performer* traduz em si, para além dos atributos físicos que o identificam, o repertório armazenado com o tempo, as experiências de vida, as interações vivenciadas e a descodificação dos símbolos percebidos. Os *gestos* desenhados através de movimentos tridimensionais que caracteriza o samba, revelam a herança ancestral e a devoção aos antepassados. O *canto*, ao explodir em alegria na avenida, traz à tona a resistência negra diante da imposição colonialista. O *batuque*, impulso latente que marca o ritmo do coração, determina a força que move os rios, que faz soprar o vento, que alimenta o fogo e que transcende o ar. Em sua cadência ritmada cria a atmosfera festiva e lúdica que faz vibrar o espaço performativo tornando-o único e particular.

Embalado pela sonoridade excitante, a *história de um povo* é encenada. Liderada pela *Comissão de Frente*, seguida pelo *Mestre-Sala* e pela *Porta-Bandeira*, os mestres do samba da *Velha-Guarda* misturam-se aos assistas que chegam de dentro e de fora da comunidade. Em meio a estandartes, artefatos coloridos, pedras que imitam preciosas safiras e rubis, cordões de pano que iludem admiradores do ouro e da prata, diferentes *Alas* (repartições em cenas) formadas por alegres foliões ilustram cenas do quotidiano, honram personagens da história, enaltecem milagres e seus benfeitores, denunciam o descaso, a traição, a ganância e a fúria. As *Baianas* com suas saias rodadas, reverenciam as *tias baianas*, mães de santo dos terreiros da Umbanda e do Candomblé – donas de casa que, em seus tabuleiros, alimentavam o corpo com os quitutes vendidos; e nutriam a alma, através da honra, do amor, da resistência e da fé com que abraçavam os fiéis.

A *procissão que caracteriza a estrutura de uma Escola de Samba* revela em perfeita harmonia, a *síntese cultural* que identifica o Brasil. Em um curto *espaço* e em um breve *tempo*, o *corpo do performer* comunica-se com sua ancestralidade. No *batuque*, dá início a sua devoção e demonstração de fé; nos *gestos*, exprime a força do guerreiro; no *canto*, entoa a melodia que reúne presente, passado e futuro.

ESTRUTURA DE UMA ESCOLA DE SAMBA - EXEMPLO

COMISSÃO DE FRENTE



ALA

CASAL MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA



ABRE-ALAS

ALA

ALA

ALA

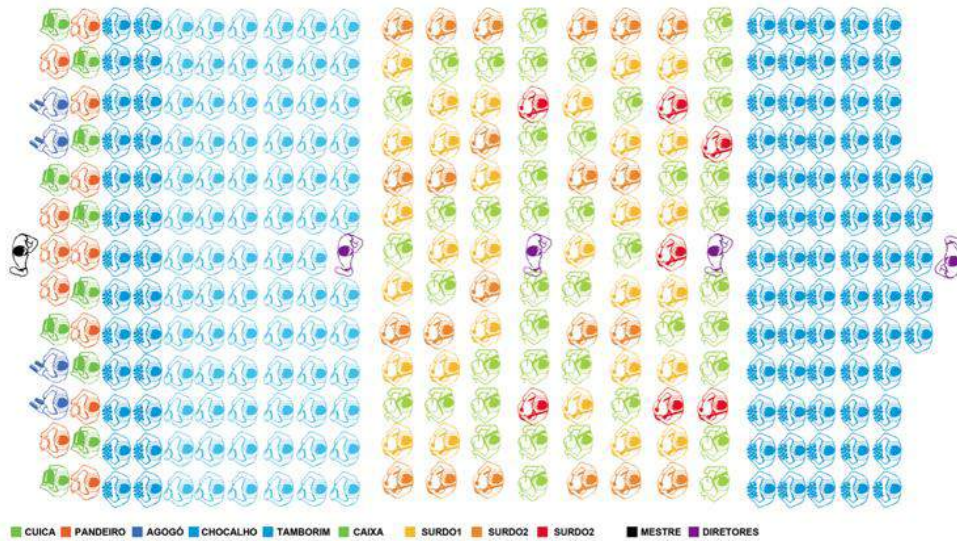
TRIPÉ

ALA

ALA

ALA

BATERIA



CARRO ALEGÓRICO

ALA

ALA

ALA DAS BAIANAS



TRIPÉ

ALA

ALA

VELHA GUARDA



RETORNO DA BATERIA

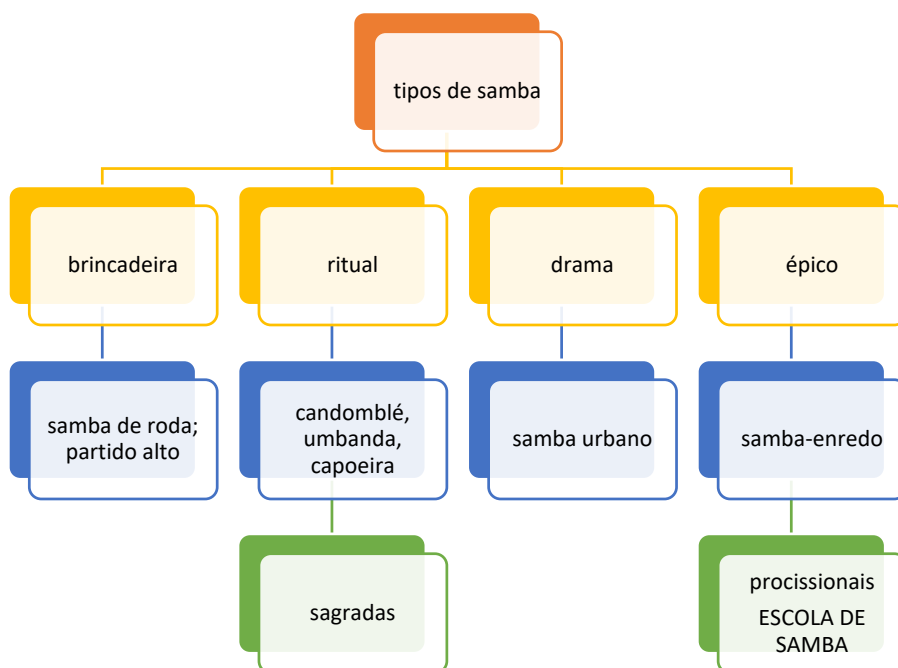
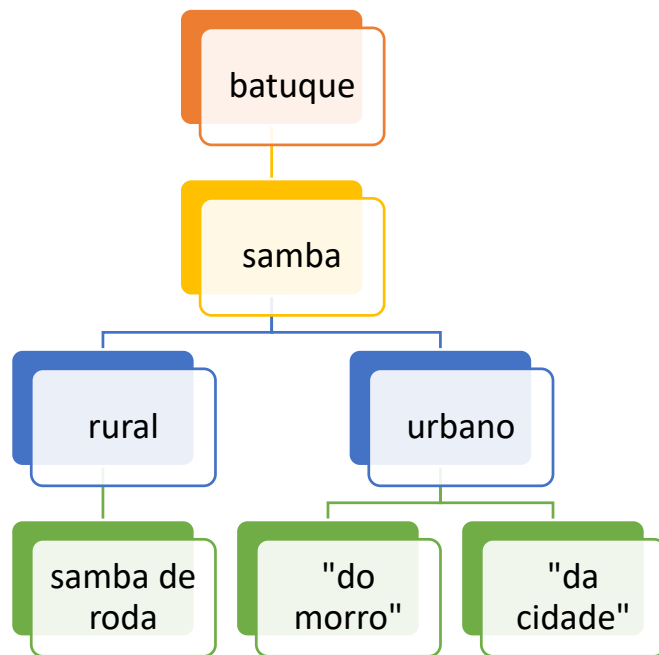
ALEGORIA

Produção baseada em Passarela Virtual, 2021¹⁹⁰

Imagens Google e Passarela Virtual 2021

¹⁹⁰ Passarela Virtual João Jorge 30 – Carnaval Virtual – edição Especial Milton Cunha. G.R.C.E.S. Oba Oba – A Lenda Iemanjá. Disponível em https://passarelavirtual.liesv.com.br/carnaval-2021/oba-oba-611789/#inicio_desfile (Consultado em julho de 2023)

Quadro Síntese: Samba



Fonte: Produção Própria



Capítulo 7

Impressões Etnográficas

Capítulo 7

Impressões Etnográficas

Neste último capítulo apresenta-se as considerações finais sobre o projeto de pós-doutoramento denominado “A dualidade gesto-som: um diálogo intercultural”, iniciado em fevereiro de 2021 em Portugal (Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP/CITCEM) e finalizado em fevereiro de 2024 no Brasil, durante o estágio pós-doutoral realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/NEPAA.

Fundamentado no pensamento de que o *corpo-humano* é um espaço de percepção, experimentação, ação, criação e armazenamento de repertório; e que o *processo interativo que o envolve* (sua relação com o ambiente, com os seus pares e com os instrumentos utilizados) definem a *performance* (experiência/ação), este projeto teve como objetivo investigar, através das Danças e Cantares Tradicionais encontradas nos países da lusofonia (nomeadamente Portugal, Brasil, Angola e Moçambique), a indissociabilidade do *gesto* (identificado como todo e qualquer movimento corporal – coreográfico ou não) e do *som* (percebido através do canto, da cadência rítmica, da melodia e da fala), assim como a sua capacidade dialógica.

Na primeira parte da narrativa, aborda-se o campo interdisciplinar das Performances Culturais no qual a investigação esteve apoiada e, em seguida, debruça-se sobre os resultados finais do estudo. No final deste volume, apresenta-se um resumo das atividades desenvolvidas durante o período de investigação pós-doutoral, incluindo as ações de divulgação e disseminação dos resultados.

7.1 Performances Culturais

Concebido em 1955, por Milton Borah Singer (1912-1994) em diálogo com as construções teóricas de seu companheiro de trabalho da Universidade de Chicago, Robert Redfield (1897-1958), o conceito *Performance Cultural* insere-se em uma proposta metodológica interdisciplinar e pode ser entendido como um estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas. Envolve a compreensão do processo de desenvolvimento das sociedades e de suas possíveis contaminações, assim como a assimilação das culturas através da grande diversidade de produtos culturais desenvolvidos (Camargo, 2013).

Plurais e heterogêneas, as Performances Culturais refletem a diversidade e a complexidade das culturas humanas ao redor do mundo e devem ser entendidas “como uma concretização da auto percepção e da auto projeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados” (Camargo, 2013, p. 2).

Na obra “*Peasant Society and Culture: an anthropological approach to civilization*” Redfield (1956) examina as sociedades camponesas e o seu papel na formação da cultura e da civilização, distinguindo em uma perspectiva macro, o grupo das *Grandes Tradições*; e na dimensão das microexperiências, o grupo das *Pequenas Tradições*. Compreendidas como *formas de pensamento construídas pela humanidade*, as Pequenas e Grandes Tradições permitem a experimentação particular, definem os modos de ser e de ver o mundo, assim como os usos e os costumes de uma comunidade. Carregam as “reivindicações da humanidade (pessoas, vilas ou civilizações)” que desejam “comunicar a nós sua natureza, sua totalidade, uma entidade complexa convincente (Redfield, 1989 p. 1 citado por Camargo, 2013 p. 4). Centra-se portanto, nos elementos simbólicos, materiais ou imateriais inseridos nas manifestações humanas, enfatizados pela experiência, pelas sensibilidades e pelas relações humanas.

As sociedades, mesmo aquelas consideradas tradicionais, no entendimento de Robert Redfield, não podem ser compreendidas apenas na configuração de um único fenômeno cultural isolado e auto contido, procurando-se através dele a elaboração coerente de possíveis “entidades integralizadoras”. Cada fenômeno cultural está inserido no dinâmico processo econômico que o atravessa e o dissolve enquanto produto cultural, assim como acontece com as mercadorias no mundo contemporâneo (Camargo, 2013, p. 2)

Singer (1955) enfatiza que a cultura é constituída não somente por um conjunto de valores e crenças, mas é também criada e recriada pelos membros de uma sociedade por meio de suas ações e interações. Para Singer (1955), as Performances Culturais devem ser compreendidas a partir da análise de um *acontecimento* – rituais, cultos, celebrações, apresentações artísticas, conflitos, entre outros – onde um determinado *número de atuantes* interage frente à uma *plateia* em um *tempo preciso*. A forma como os *elementos simbólicos* presentes na ação social, ritual ou artística é estruturada, concebida ou realizada favorece a compreensão da cultura estudada.

Nesse sentido, pode-se aferir que para o entendimento dinâmico de uma ação cultural ou performance é essencial: a) a análise do acontecimento (a ação em si, sua simbologia, significado social e relevância histórica); b) o modo como o acontecimento se desenvolve (as relações que são estabelecidas); e c) o espaço e o tempo em que a ação acontece.

7.1.1 O Corpo Humano e a indissociabilidade do Gesto e do Som

O ponto de partida para a interpretação dos dados colhidos durante a pesquisa de campo (visitas realizadas no contexto da investigação) e documental (vídeos das danças e cantares) foi o *corpo humano*.

Victor Turner (1969) vê o corpo humano durante as performances como um local de significado simbólico e transformação, onde os limites sociais são desafiados e as identidades são negociadas e redefinidas através da expressão ritualística e da experiência corporal. Em sua concepção, os rituais e as performances são momentos de liminaridade, onde as fronteiras entre os papéis sociais, identidades e categorias culturais são temporariamente suspensas ou invertidas. Nesses espaços liminares, o corpo humano torna-se o meio através do qual a transformação e a comunicação simbólica ocorrem. Turner argumenta que durante as performances, os corpos dos participantes assumem significados múltiplos e complexos, refletindo e reforçando as crenças, valores e estruturas sociais de uma determinada cultura. Durante os rituais, os corpos são frequentemente adornados, movidos e manipulados de maneira que transcendem suas funções utilitárias e se tornam veículos para a expressão ritualística e a experiência coletiva. Ao enfatizar a dimensão corporal da experiência ritual, Turner alega que as sensações físicas, emoções e experiências somáticas desempenham um papel crucial na eficácia e significado dos rituais. Ele chama a atenção para a forma como os rituais envolvem não apenas a mente, mas também o corpo inteiro, incorporando sensações

táteis, visuais, sonoras e cinestésicas para criar uma experiência holística e transformadora.

Richard Schechner (1988) argumenta que o corpo humano desempenha um papel fundamental nas performances, não somente como um meio de expressão física, mas também, como um veículo de transmissão de significados culturais, sociais e políticos. Para Schechner, o corpo humano é um espaço de construção de significados, sendo os gestos, as expressões faciais e a postura responsáveis por comunicar mensagens (conscientes e inconscientes) ao público. Ele destaca a importância da corporalidade na construção de identidades individuais e coletivas, investigando como o corpo pode ser usado para explorar questões de identidade, expressar significados culturais e sociais, e desafiar os limites físicos e sociais impostos pela sociedade.

Diana Taylor (2003) discute o corpo humano como um espaço de memória e significado cultural, destacando a importância na transmissão e encenação de conhecimentos e práticas culturais. A autora define o “repertório” como uma forma de conhecimento encarnado, incorporado e transmitido através do corpo e da performance. Abrange uma ampla gama de práticas culturais e performativas que são transmitidas de geração a geração, desempenhando um papel fundamental na construção e manutenção da identidade cultural e da memória coletiva. Dinâmico e adaptável, o repertório é, para Taylor, constantemente modificado e ressignificado pelos atuantes ao longo do tempo e do espaço.

A hipótese de que o corpo humano é um organismo único, dotado de uma *energia* (física e emocional), uma *consciência* (mecânica e psíquica) e um *conhecimento interacional que se apresenta de forma implícita e explícita*, foi desenvolvido no âmbito do doutoramento em Ciências e Tecnologia das Artes (Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes) como critério de análise do gesto expressivo e musical. Esta hipótese deu origem à Teoria das Interfaces¹⁹¹ (Lamounier, 2020) no qual o corpo, o instrumento e o ambiente apresentam-se como espaços relacionais, capazes de filtrar, armazenar e dar um novo sentido às informações. No contexto das *Interfaces*, o corpo humano, o *corpo*

¹⁹¹ A Teoria das Interfaces está fundamentada na ideia de um relacionamento entre as *interfaces humana, tecnológica e ambiental* em constantes negociações entre a energia que compõe cada espaço comunicacional e a consciência que o identifica (físico-mente), sendo a capacidade de decifrar, interpretar, compreender, reestruturar, conhecer e ressignificar uma informação, o conhecimento interacional. Este processo é cíclico e permanente, visto que as relações e a troca de informações acontece de forma transitória (Katz e Greiner, 2005), e em transformações permanentes.

instrumental e/ou o *corpo ambiental*, não situam-se entre uma coisa e outra, mas configuram-se como entidades complexas, capazes de perceber, identificar, interpretar, armazenar, descartar, ressignificar e criar ideias e pensamentos. Durante a performance, o *corpo humano* (interface humana) atua em interação com o *corpo instrumental* (interface instrumental), com o *corpo ambiental* (interface ambiental) e/ou com outros corpos humanos (outras interfaces humanas) em um processo cíclico e permanente de negociação, troca de experiência e contaminação. Percebidos como espaços de relacionamento, as interfaces encontram *no gesto e no som* a mediação da informação, sendo portanto, identificados como *interlocutores dos processos comunicacionais entre corpo-instrumento-ambiente*.

A noção desenvolvida por Zeca Ligiéro (2011), a partir *Bunseki Fu-Kiau*, chamada “Motrizes Culturais”, é explicada por um conjunto de dinâmicas reveladas “na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos”, constituídos pela combinação de elementos como “a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro” (p. 130). Nesta perspectiva, o *batuque*, o *canto*, e a *dança* são compreendidos como um “objeto composto”, devendo ser estudado em um *continuum*.

A indissociabilidade do *gesto* (percebido como todo e qualquer movimento corporal – coreográfico ou não) e do *som* (no qual inclui-se a verbalização, o canto, o ruído, a percussão, a harmonia, a melodia e o ritmo) norteou a interpretação dos dados sobre as performances culturais observadas no contexto desta investigação. No caso do *batuque* e das manifestações afro-brasileiras, também estiveram em pauta os demais elementos (para além do trio *cantar-dançar-batucar*) que compõem as “Motrizes Culturais” (Ligiéro, 2011), nomeadamente: a ocorrência da simultaneidade de *ritual e jogo* dentro da mesma performance; a delimitação do *espaço sagrado* e a ocorrência do *transe*; a presença de um *mestre*; e a *organização circular* do espaço onde a performance acontece.

A centralidade do corpo-humano na análise da performance (Turner, 1969; Schechner, 1988; Taylor, 2003; Lamounier, 2020), assim como as premissas descritas para o entendimento dinâmico das ações culturais (Singer, 1955; Redfield, 1956) também deram suporte para a interpretação dos dados.

7.2 Critérios de Análise e Resultados

Divididas entre Pequenas e Grandes Tradições (Redfield, 1956), as manifestações culturais estudadas foram analisadas com base em três critérios-chave: a) o acontecimento; b) o processo interativo; c) o tempo/espaço (Singer, 1955). O *processo de interação entre corpo-som-instrumento* foi analisado sob a luz da *Teoria das Interfaces*, conceito desenvolvido no âmbito de doutoramento em Ciências e Tecnologia das Artes (Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional Porto, 2020).

Em um segundo momento, foram analisadas as dimensões da ação performativa, nomeadamente: *a dimensão musical-coreográfica* (gesto-som: a presença/ausência do trio cantar-dançar-batucar; a organização do espaço performativo, a presença/ausência do mestre); *a dimensão social* (a simultaneidade do ritual e do jogo); *a dimensão religiosa* (o espaço sagrado e o transe) e *a dimensão comunicacional* (intencionalidade comunicacional da performance).

7.2.1 Pequenas e Grandes Tradições (Redfield, 1956)

Entende-se por *Grandes Tradições*, segundo Redfield (1956), as manifestações culturais formais e institucionalizadas, encontradas em sociedades complexas. As *Pequenas Tradições*, em contrapartida, referem-se às práticas culturais com padrões locais e informais, encontradas em comunidades rurais e periféricas.

As práticas culturais analisadas no âmbito deste projeto foram:

PORTUGAL	DANÇAS E CANTARES REGIONAIS QUADRILHAS E CONTRADANÇAS FADO
BRASIL	MANIFESTAÇÕES AFRO-BRASILEIRAS QUADRILHAS E CONTRADANÇAS CIRANDAS SAMBA
ANGOLA E MOÇAMBIQUE	DANÇAS E CANTARES REGIONAIS BATUQUE

Danças e Cantares Regionais (Portugal)

Enraizadas em contextos locais e comunidades específicas dentro de Portugal, as danças e cantares tradicionais, a exemplo do Vira, do Malhão, da Chula, da Marcha, do Fandango e do Corridinho, situam-se no domínio das Pequenas Tradições. Tais manifestações

tendem a ser transmitidas informalmente, geralmente através da oralidade, de geração a geração, sendo associadas às práticas culturais quotidianas e às celebrações locais.

Quadrilhas e Contranças (Portugal e Brasil)

As Quadrilhas e Contranças são formas de dança tradicionais que têm raízes em várias regiões do mundo, incluindo Portugal e Brasil. No contexto português, são frequentemente praticadas em festas locais, festivais folclóricos, celebrações religiosas e eventos comunitários. No cenário brasileiro são praticadas principalmente em festas Juninas e outros eventos comunitários em diversas regiões do país, especialmente nas áreas rurais e no interior. No nordeste do Brasil, as quadrilhas e contranças são conhecidas por suas elaboradas apresentações, enquanto em outras regiões podem ocorrer variações regionais. Tanto em Portugal quanto no Brasil, situam-se no domínio das Pequenas Tradições.

Fado (Portugal)

O Fado é uma forma musical tradicional de Portugal, especialmente associada à cidade de Lisboa. Em termos de tradição, pode ser considerado tanto uma Pequena quanto uma Grande Tradição, dependendo do contexto em que é analisado.

Como forma de expressão cultural estabelecida e institucionalizada, reconhecida e respeitada nacional e internacionalmente, o Fado insere-se no âmbito das Grandes Tradições. No entanto, o Fado também tem raízes profundas nas comunidades locais de Lisboa e outras áreas urbanas de Portugal, refletindo, muitas vezes, as experiências e emoções quotidianas dos habitantes locais. Nesse sentido, pode ser considerado uma Pequena Tradição.

Manifestações Afro-Brasileiras (Brasil)

As manifestações afro-brasileiras – Samba de Roda, Jongo, Coco, Tambor de Crioula, Maculelê, Capoeira, Umbanda e Candomblé – podem ser consideradas Pequenas ou Grandes Tradições, dependendo no contexto em que são analisadas.

Em um amplo sentido, algumas manifestações afro-brasileiras, a exemplo do Candomblé e da Umbanda podem ser consideradas Grandes Tradições. Ambas são religiões estabelecidas e estruturadas formalmente, com rituais codificados e significativa base de seguidores em todo o país. Reconhecidas nacionalmente, fazem parte do panorama religioso e cultural do Brasil. Por outro lado, outras manifestações afro-brasileiras como

o Coco, o Samba de Roda, o Jongo, o Tambor de Crioula, o Maculelê e a Capoeira podem ser consideradas Pequenas Tradições. Embora essas formas de expressão cultural sejam profundamente enraizadas nas comunidades locais e tenham uma forte conexão com a identidade cultural e histórica das populações afrodescendentes, elas podem ser menos institucionalizadas e menos formalmente reconhecidas em comparação ao Candomblé e à Umbanda. São frequentemente transmitidas informalmente, de geração em geração, e praticadas em contextos locais, como celebrações comunitárias, festas populares e eventos culturais regionais.

Cirandas (Brasil)

As Cirandas situam-se no domínio das Pequenas Tradições. Especialmente praticadas nas áreas litorâneas e nas comunidades ribeirinhas, as Cirandas realizam-se em ambientes informais como festas populares, celebrações comunitárias, festivais populares e encontros familiares. Assim como as Quadrilhas e as Contradanças, as Cirandas refletem as tradições culturais e as identidades das comunidades onde são praticadas. Elas estão enraizadas em contextos locais e muitas vezes têm variações regionais que refletem as características específicas de cada região.

Samba (Brasil)

O Samba Urbano Carioca, devido a sua ampla influência e reconhecimento nacional e internacional está inserido no âmbito das Grandes Tradições. Frequentemente associado à identidade nacional brasileira, o Samba é uma das principais exportações culturais do país. Possui estrutura organizacional formal, com escolas de samba, agremiações, compositores renomados, músicos profissionais e uma indústria musical estabelecida. Sua presença está institucionalizada em eventos como o Carnaval.

O Samba é parte integrante da vida cultural e social do Brasil, sendo praticado e celebrado em todo o País. Sua história está intrinsecamente relacionada à história do Brasil, à luta por igualdade e ao reconhecimento das comunidades afrodescendentes. Além de expressão cultural, configura-se como um importante veículo de resistência, solidariedade e celebração da identidade brasileira.

Apesar de ser frequentemente ponderado como uma Grande Tradição devido à sua influência nacional e internacional, o Samba em alguns aspectos, pode também ser considerado como uma Pequena Tradição, especialmente quando observamos sua prática

e expressão em nível comunitário e local: prática comunitária; expressões regionais; participação popular; tradições orais e informais.

Batuque e Danças Africanas (Angola e Moçambique – e Cabo Verde/Portugal)

O batuque e as danças africanas (tribais e urbanas) são frequentemente considerados exemplos de Pequenas Tradições.

Com raízes em comunidades específicas ou regiões geográficas, o Batuque e as Danças Africanas são transmitidos de geração em geração e muitas vezes refletem as tradições, os valores e as identidades locais. Essas práticas culturais são frequentemente realizadas em contextos comunitários e participativos, como festas, rituais ou celebrações locais. Sua transmissão e preservação ocorre de maneira informal, por meio da observação, imitação e prática direta entre membros da comunidade. Embora possa haver mestres ou líderes que detêm conhecimento especializado, grande parte da aprendizagem ocorre através da participação direta nas práticas culturais dentro da comunidade.

7.2.2 Entendimento dinâmico das ações culturais (Singer, 1955)

Para o entendimento dinâmico das ações culturais de acordo com Singer (1955) foi estabelecido três critérios básicos: o *acontecimento*; o *processo interativo*; e o *tempo/espaço em que a ação ocorreu*.

O *acontecimento* refere-se à performance observada como um todo, ou seja: a ocorrência (aconteceu de modo presencial ou foi observada em vídeo); o contexto da apresentação (oficina, aula, apresentação pública, ensaio ou divertimento); a intencionalidade (lazer, exibição, gravação em vídeo, ensaio, aprendizagem); tipologia (música, dança ou ambos).

O *processo interativo* diz respeito às relações instituídas durante a performance, ou seja, as negociações entre pares (corpo-corpo), com o público (corpo-ambiente), com o espaço performativo (corpo-ambiente), com o público e espaço performativo (corpo-ambiente-ambiente) com os instrumentos musicais (corpo-instrumento), com o traje (corpo-instrumento), com o traje e instrumentos musicais (coro-instrumento-instrumento) e assim por diante.

No que se refere ao *tempo/espaço*, define-se a localidade e o período em que a ação cultural aconteceu.

As observações sobre cada item foram sistematizadas no quadro abaixo:

	O ACONTECIMENTO	O PROCESSO INTERATIVO	O TEMPO/ESPAÇO
DANÇAS E CANTARES REGIONAIS PORTUGUESES	<p>A OCORRÊNCIA <input type="checkbox"/> presencial <input type="checkbox"/> em vídeo <input checked="" type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO <input type="checkbox"/> oficina, <input type="checkbox"/> aula, <input checked="" type="checkbox"/> apresentação pública, <input checked="" type="checkbox"/> ensaio <input checked="" type="checkbox"/> divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE <input type="checkbox"/> lazer, <input checked="" type="checkbox"/> exibição, <input checked="" type="checkbox"/> gravação em vídeo, <input checked="" type="checkbox"/> ensaio, <input type="checkbox"/> aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input type="checkbox"/> música, <input type="checkbox"/> dança <input checked="" type="checkbox"/> ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaço performativo)</i></p> <p>Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i></p> <p>Corpo-Instrumento <i>(participante-instrumento musical; participante-traje)</i></p> <p>Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-instrumento musical- espaço performativo; participante-traje- espaço performativo)</i></p> <p>Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	<p>Portugal Continental Ranchos e Grupos Folclóricos e Etnográficos</p> <p>2021</p>
QUADRILHAS E CONTRADANÇAS PORTUGAL	<p>A OCORRÊNCIA <input checked="" type="checkbox"/> presencial <input type="checkbox"/> em vídeo <input type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO <input type="checkbox"/> oficina, <input checked="" type="checkbox"/> aula, <input checked="" type="checkbox"/> apresentação pública, <input checked="" type="checkbox"/> ensaio <input type="checkbox"/> divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE <input type="checkbox"/> lazer, <input checked="" type="checkbox"/> exibição, <input type="checkbox"/> gravação em vídeo, <input checked="" type="checkbox"/> ensaio, <input checked="" type="checkbox"/> aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input type="checkbox"/> música, <input type="checkbox"/> dança <input checked="" type="checkbox"/> ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaço performativo)</i></p> <p>Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i></p> <p>Corpo-Instrumento <i>(participante-instrumento musical; participante-traje)</i></p> <p>Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-instrumento musical- espaço performativo; participante-traje- espaço performativo)</i></p> <p>Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	<p>Portugal Continental</p> <p>NEFUP e Portingaloise Associação Cultural e Artística</p> <p>2021 e 2023</p>

<p>QUADRILHAS E CONTRADANÇAS BRASIL</p>	<p>A OCORRÊNCIA <input type="checkbox"/> presencial <input checked="" type="checkbox"/> em vídeo <input type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO <input type="checkbox"/> oficina, <input type="checkbox"/> aula, <input checked="" type="checkbox"/> apresentação pública, <input type="checkbox"/> ensaio <input type="checkbox"/> divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE <input checked="" type="checkbox"/> lazer, <input checked="" type="checkbox"/> exibição, <input checked="" type="checkbox"/> gravação em vídeo, <input type="checkbox"/> ensaio, <input type="checkbox"/> aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input type="checkbox"/> música, <input type="checkbox"/> dança <input checked="" type="checkbox"/> ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaço performativo)</i> Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i> Corpo-Instrumento <i>(participante-instrumento musical; participante-traje)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-instrumento musical- espaço performativo; participante-traje- espaço performativo)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	<p>Brasil Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro</p> <p>2024</p>
<p>CIRANDA</p>	<p>A OCORRÊNCIA <input checked="" type="checkbox"/> presencial <input checked="" type="checkbox"/> em vídeo <input type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO <input checked="" type="checkbox"/> oficina, <input type="checkbox"/> aula, <input checked="" type="checkbox"/> apresentação pública, <input type="checkbox"/> ensaio <input type="checkbox"/> divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE <input type="checkbox"/> lazer, <input type="checkbox"/> exibição, <input checked="" type="checkbox"/> gravação em vídeo, <input type="checkbox"/> ensaio, <input checked="" type="checkbox"/> aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input type="checkbox"/> música, <input type="checkbox"/> dança <input checked="" type="checkbox"/> ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaço performativo)</i> Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i> Corpo-Instrumento <i>(participante-instrumento musical; participante-traje)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-instrumento musical- espaço performativo; participante-traje- espaço performativo)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	<p>Brasil Rio de Janeiro Pernambuco</p> <p>2024</p>
<p>MANIFESTAÇÕES AFRO-BRASILEIRAS</p>	<p>A OCORRÊNCIA <input type="checkbox"/> presencial <input type="checkbox"/> em vídeo <input checked="" type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaço performativo)</i> Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i></p>	<p>Brasil Rio de Janeiro</p> <p>Coletivo Matuba</p>

	<p>(x) oficina, (x) aula, (x) apresentação pública, (x) ensaio (x) divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE (x) lazer, (x) exibição, () gravação em vídeo, (x) ensaio, (x) aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA () música, () dança (x) ambos.</p>	<p>Corpo-Instrumento (<i>participante-instrumento musical;</i> <i>participante-traje</i>) Corpo-Instrumento-Ambiente (<i>participante-instrumento musical- espaço</i> <i>performativo; participante-artefacto</i> <i>religioso- espaço performativo; participante-</i> <i>traje-espaço performativo</i>) Corpo-Instrumento-Ambiente (<i>participante-artefacto/instrumento-público</i>)</p>	<p>Performances Afro-brasileiras UNIRIO 2023</p>
<p>DANÇAS E CANTARES REGIONAIS AFRICANOS BATUQUE</p>	<p>A OCORRÊNCIA () presencial () em vídeo (x) ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO (x) oficina, () aula, (x) apresentação pública, () ensaio () divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE () lazer, () exibição, (x) gravação em vídeo, () ensaio, (x) aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA () música, () dança (x) ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente (<i>participante e espaço performativo</i>) Corpo-Corpo (<i>participante-participante</i>) Corpo-Instrumento (<i>participante-instrumento musical;</i> <i>participante-traje</i>) Corpo-Instrumento-Ambiente (<i>participante-instrumento musical- espaço</i> <i>performativo; participante-artefacto</i> <i>religioso- espaço performativo; participante-</i> <i>traje- espaço performativo</i>) Corpo-Instrumento-Ambiente (<i>participante-artefacto/instrumento-público</i>)</p>	<p>Portugal (Performances Angolana, Moçambicana e Cabo- Verdiana) 2021 e 2023</p>
<p>FADO</p>	<p>A OCORRÊNCIA (x) presencial () em vídeo () ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO () oficina, () aula, (x) apresentação pública, () ensaio (x) divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE (x) lazer, (x) exibição, () gravação em vídeo, () ensaio,</p>	<p>Corpo-Ambiente (<i>participante e espaço performativo</i>) Corpo-Corpo (<i>participante-participante</i>) Corpo-Instrumento (<i>participante-instrumento musical;</i> <i>participante-traje</i>) Corpo-Instrumento-Ambiente</p>	<p>Portugal Lisboa, Coimbra e Porto Performances casas de Fado 2021 e 2023</p>

	<p>() aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input checked="" type="checkbox"/> música, () dança () ambos.</p>	<p><i>(participante-instrumento musical-espaco performativo; participante-traje-espaco performativo)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	
SAMBA	<p>A OCORRÊNCIA <input type="checkbox"/> presencial () em vídeo <input checked="" type="checkbox"/> ambos</p> <p>O CONTEXTO DA APRESENTAÇÃO <input type="checkbox"/> oficina, () aula, <input checked="" type="checkbox"/> apresentação pública, () ensaio <input checked="" type="checkbox"/> divertimento;</p> <p>A INTENCIONALIDADE <input type="checkbox"/> lazer, <input checked="" type="checkbox"/> exibição, <input checked="" type="checkbox"/> gravação em vídeo, () ensaio, <input type="checkbox"/> aprendizagem;</p> <p>TIPOLOGIA <input type="checkbox"/> música, () dança <input checked="" type="checkbox"/> ambos.</p>	<p>Corpo-Ambiente <i>(participante e espaco performativo)</i> Corpo-Corpo <i>(participante-participante)</i> Corpo-Instrumento <i>(participante-instrumento musical; participante-traje)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-instrumento musical- espaco performativo; participante-traje- espaco performativo; participante-alegoria-espaco performativo)</i> Corpo-Instrumento-Ambiente <i>(participante-artefacto/instrumento-público)</i></p>	<p>Rio de Janeiro</p> <p>Escolas de Samba e Performances Individuais</p> <p>2023 e 2024</p>

Algumas Considerações:

As manifestações culturais observadas no domínio desta investigação tiveram diferentes perfis e aconteceram em contextos diversos. Em Portugal, por exemplo, a pesquisa de campo realizada nos Ranchos Folclóricos e Grupos Etnográficos ocorreram no ano de 2021, ainda no período da pandemia Covid-19. Algumas performances tiveram que ser analisadas em vídeos disponibilizados pela direção dos Grupos e Ranchos, pois não puderam ser apresentadas ao vivo.

No Brasil, algumas manifestações culturais também tiveram que ser analisadas em vídeo. É o caso das Quadrilhas e Contranças – normalmente apresentadas no período junino e, portanto, fora do prazo previsto para a pesquisa de campo (entre setembro/2023 e fevereiro/2024); das Cirandas de Itamaracá (Pernambuco); das performances de sambistas da Velha Guarda e dos Mestres Capoeiristas.

As performances de matriz africana, embora tenham sido apresentadas fora do território africano, tiveram a participação de artistas nativos. A performance moçambicana (Pak Nadjamena) foi apresentada em contexto de uma Oficina realizada em Portugal; a performance angolana (Mestre Petchu) referiu-se a uma exibição individual, direcionada ao questionamento realizado durante a entrevista com o dançarino e pesquisador; a performance cabo-verdiana (Orquestra de Batukadeiras de Portugal) foi observada em vídeo.

Apesar da multiplicidade de perfis estudados foi possível observar as constantes negociações realizadas em todas as performances, não apenas entre pares, espaço performativo e público, mas também com os pormenores envolvidos na interpretação: traje, instrumentos musicais, alegorias, ambiente externo e interno, clima, tempo e contexto histórico.

No caso de performances realizadas no passado, por exemplo (fados e sambas antigos) foi possível ver outros modos de agir e reagir diante da ação cultural, gestos distintos, entonação da voz diferenciado, timbre empregado, modo de tocar o instrumento, de se relacionar com a câmera, entre outras variantes. A qualidade do vídeo e o contexto transmitido pela imagem, também foram fatores que modificaram a observação da performance e a análise do processo interativo. Em todos os casos, entretanto, as constantes negociações entre artista (e seu par), público, espaço performativo, sonoridade

envolvida e ambientação ficaram evidentes nos gestos, no olhar, na expressão facial, na respiração, na atitude e no posicionamento individual.

7.2.3 O processo interativo com base na Teoria das Interfaces (Lamounier, 2020)

Ao analisar o processo de interação com base na *Teoria das Interfaces* – explicado pelas ações de *interdependência entre as informações* (Oliveira e Baranauskas, 1999) sendo a dualidade gesto-som os interlocutores dos processos comunicacionais – foi possível perceber as constantes negociações pelos quais as performances são realizadas.

Toma-se como exemplo, de um lado, duas performances individuais (um fadista e um sambista) – ambas consideradas gêneros musicais identitários e pertencentes à categoria das Grandes Tradições (Redfield, 1956); do outro, as atuações conjuntas (as danças regionais portuguesas, as performances africanas e as manifestações afro-brasileira), todas pertencentes à categoria das Pequenas Tradições (Redfield, 1956).

FADO E SAMBA

Os gêneros musicais Fado e Samba diferem em muitos aspetos, mas possuem uma origem que os aproxima. O samba, nascido no seio rural brasileiro, recebeu influência do batuque africano e da poética harmónica europeia. Em seu caldo cultural, transformou-se em uma forma sincopada, cujo ritmo empresta cadência aos desfiles da Escola de Samba em homenagem aos seus ancestrais. O Fado, por sua vez, inspira-se nas danças afro-brasileiras recém-chegadas no território português. Em sua síntese boémia, cria um género musical que embala as ruelas de Alfama em Lisboa e se espalha apaixonadamente por todo o país.

No caso do Fado, assim como no Samba, as interpretações diferenciam-se mediante a personalidade e humor do intérprete, recepção do público, do som do ambiente, da afinação do instrumento, do clima, da atmosfera e do momento vivenciado.

PERFORMANCE DE FADO – LISBOA

Na performance observada em Lisboa, por exemplo, em uma Casa de Fado Tradicional, a *interface ambiental* possui uma *energia* (estrutura física) moldada para a performance, com iluminação apropriada para a mensagem intimista e degustação da gastronomia portuguesa. Em sua *consciência* residem memórias de outras performances, em um repertório infinito que lhe empresta reputação e lhe permite exhibir, em sua estrutura física,

imagens de visitantes ilustres, fadistas de renome e personalidades relevantes. Seu *conhecimento interacional* permite-lhe informar mensagens impressas nos pequenos detalhes, na atmosfera do ambiente, no cheiro, na cor, na luz das velas e na penumbra formada por elas. As *interfaces humanas* que habitam seu espaço no momento da performance (público, empregados de mesa) emprestam à sua estrutura, uma energia mutável que ora pode apresentar-se silenciosa e em sintonia com o ambiente e, em outras situações, em constante movimento.

No que se refere à *interface instrumental*, centralizamo-nos nos instrumentos musicais, embora compõem também esta interface, todo e qualquer objeto capaz de interferir e/ou dialogar com a performance – traje, mesa, banco, talheres, copos e todo material presente durante a ação. Sua *energia* é moldada pelo formato do instrumento, disposição das cordas, tamanho, qualidade da madeira, entre outras variantes. A *consciência* é pautada pelo uso e pela capacidade do instrumento em assimilar as informações de seu condutor. Em sua resposta ao toque, reside o *conhecimento interacional* desta interface, moldado pela capacidade dialógica do(s) instrumento(s).

A *interface humana* (fadista e musicistas), constituída por diferentes *energias* (corpo-humano – físico), possui em sua *consciência* (corpo-humano – espaço das relações) capacidades distintas de percepção, assimilação, interpretação, ressignificação, armazenamento e descarte da informação. Na *consciência da interface* reside o repertório acumulado durante as negociações experienciadas ao longo da vida do performer. Ele é explorado, investigado, negociado, e ressignificado devido a sua capacidade interativa – *conhecimento interacional*.

Durante a performance, as *interfaces humana, instrumental e ambiental* estão em constante diálogo. O som produzido pelos instrumentos e pelo ambiente molda o movimento corporal do performer. Em sua interpretação apaixonada, mantém na maior parte das vezes os olhos fechados, na hipótese de que ao olhar silenciosamente para o seu repertório particular, seja capaz de redefini-lo naquele momento. Seu corpo em expectativa ao iniciar a apresentação, torna-se mais solto na medida em que os acordes o atingem e a poesia o impele. Os instrumentos (*interface instrumental*), sob a interferência de outras *interfaces humanas* presentes no espaço performativo, disputam a atenção do espectador e embalam o pulsar no canto da fadista. Os braços do fadista tentam alcançar as notas soltar no ar, enquanto a plateia, absorvida pela canção, conjuga em silêncio ou

com pequenos sussurros, a beleza do momento. Todos modificam-se. A *interface humana*, grata pela atuação, exhibe em seu semblante as escolhas acertadas e a contemplação vivenciada durante a performance. A *interface instrumental*, mais gasta pelo uso, silencia com a certeza de que mais uma vez, foi capaz de dar vida ao gesto de seu condutor. A *interface ambiental*, antes cercada pela expectativa, mantém agora, uma atmosfera de cumplicidade e pertencimento. O público, deixa de ser um mero expectador para ser cúmplice da experiência e o espaço performativo ganha, em seu repertório, mais uma memória de sucesso.

PERFORMANCE DE SAMBA – RIO DE JANEIRO

No caso do Samba, adota-se como exemplo a coreografia encenada por Carlinhos de Jesus ao interpretar o personagem do Malandro, com o Samba no Pé. A apresentação foi analisada em vídeo e, portanto, passa a fazer parte da *interface ambiental*, a imagem projetada, cuja *energia, consciência e conhecimento interacional* foram alterados pelo recorte feito por outra *interface humana* – o vídeo como registo da performance sob o olhar de quem o gravou. O espaço performativo, neste caso, é somente o que está projetado na imagem e pouco pode-se dizer sobre a atmosfera local, recepção do público e modificação do espaço. Pode-se entretanto, assumir que a luz que incide sobre o palco onde ocorreu a ação cultural está em concordância contínua com a interpretação do performer. Ela enaltece o movimento e move-se de acordo com os gestos empregados. A *interface instrumental* referente à sonoridade, embora não esteja visível, emite sua potência nos acordes, no batuque, na conversa da cuíca que responde em gargalhada ao som do bumbo. Os instrumentos musicais, também gravados, traduzem na cadência sincopada que caracteriza o samba, a sua história e trajetória ancestral. Na cabeça do intérprete, o chapéu de palha (*interface instrumental*) move-se em acordo com os movimentos executados imprimindo uma maleabilidade divertida e inebriante. A *interface humana* (intérprete), com sua *energia* (físico), *consciência* (memória, repertório) e *conhecimento interacional* (capacidade dialógica), move-se explorando o espaço performativo, como um viajante com destino ao passado. Seus gestos parecem transportá-lo para a Pedra do Sal na Casa da Tia Ciata no encontro dos grandes Mestres da Velha Guarda ou para o Morro do São Carlos, em companhia de Ismael Silva e sua turma. No “miudinho” ou na tridimensionalidade corporal do intérprete, fantasia-se as histórias contadas, a promessa de uma vida melhor, os momentos de reza e divertimento e o motivo real de resistência.

PERFORMANCES COLETIVAS – PORTUGAL, BRASIL, MOÇAMBIQUE

Para a análise das performances em grupo adota-se como exemplo, as observações realizadas durante a pesquisa de campo junto aos Ranchos e Grupos Etnográficos de Portugal, ao Coletivo Matuba (UNIRIO) no Brasil, e a Oficina de Dança Africana presenciada em Portugal com o artista moçambicano Pak Nadjamena.

Entende-se por *interface humana, instrumental e ambiental*, como já mencionado, todo espaço corporal que é dotado de uma *energia* (corpo físico), uma *consciência* (corpo psicológico) e um *conhecimento interacional* (corpo comunicacional). Estes espaços dialogam entre si através do *gesto e do som*, aqui explicados como *interlocutores comunicacionais*.

No contexto interpretativo da *Teoria das Interfaces*, pode-se afirmar que a performance em grupo possui uma panóplia de possibilidades, ocorrências, negociações, escolhas e significados. O que muda, neste caso, não é o modo como cada *interface* se comporta ou dialoga com as outras *interfaces*, mas o cenário histórico, social e cultural no qual estão inseridas.

Em uma análise geral, pode-se dizer que cada ação cultural isolada representa um microcosmo do processo de interação cultural que ocorre entre povos e nações. Isto porque, o fluxo constante de leitura de mundo e a resignificação dos acontecimentos que se dá durante uma performance em grupo é o mesmo que ocorre em uma comunidade em contato com outrem. Os espaços, percebidos como complexas entidades corporais, ao relacionarem-se entre si, moldam a história e a contam de acordo com suas experiências, vivências, critérios, vontades, costumes e valores.

As performances portuguesas observadas, por exemplo, ditaram em sua permanente negociação performativa, a história de seus antepassados, o exercício rural de sobrevivência, a lembrança da ditadura e a valorização do folclore como exaltação da alma portuguesa, o contraste com as histórias locais e os vestígios de uma civilização operária. Todo este contexto estava impresso nos gestos, no modo de se comportar no espaço performativo, na escolha coreográfica, nos instrumentos escolhidos, nas músicas cantadas, no traje, no comportamento e nas expressões dos participantes.

No cenário brasileiro, presencia-se no diálogo das *interfaces*, a valorização da sensualidade que um dia foi considerada escandalosa pelos senhores de escravos, o ritmo

do atabaque em contato com o pulsar ritmado do coração que, ofegante pelo movimento vigoroso, marca a alegria do encontro e da sobrevivência. Também neste contexto, o que revelou a intencionalidade da performance foi a gestualidade empregada, a sonoridade produzida, a escolha do repertório musical e coreográfico, a incorporação do cenário rural (apesar de estar em espaço urbano acadêmico), o modo de mover a saia e a apreensão do traje no ideário fantástico da cena.

Na oficina de dança afro, observada em contexto estrangeiro (Portugal), reside nos corpos em movimento das *interfaces humanas* (em sua maioria não africana), a lembrança dos antepassados da Mãe África. Em traduções personalizadas de acordo com o repertório individual, os gestos revelaram um transe sentido na alma de quem era impulsionado pelo som emitido pela *interface instrumental* e pela atmosfera ambiental (*interface ambiental*). O grupo, formado em sua maioria por pessoas europeias, de cor branca, projetaram em cena, uma ideia coletiva de africanidade, rompendo a ideia de que em sua *consciência* (corpo psicológico) não era possível sentir o batuque em sua tridimensionalidade e projetá-lo de acordo com a sua experiência individual. Seus corpos físicos (*energia*), apesar da pouca familiaridade com a evolução das ancas e do tronco, foram capazes de projetar o significado pessoal da informação recebida e comunicar, através dos gestos e do som em sua indissociabilidade característica em performances africanas, a energia que encanta as manifestações culturais de Moçambique.

7.2.4 Dimensões da Performance (Ligiéro, 2011)

Os elementos que compõem a noção desenvolvida por Zeca Ligiéro (2011) a partir Bunseki Fu-Kiau sobre África e a diáspora africana, denominada “Motrizes Culturais”, são: a presença do *trio inseparável cantar-dançar-batucar*; a *dimensão musical-coreográfica* (gesto-som: a presença/ausência do trio cantar-dançar-batucar; a organização do espaço performativo, a presença/ausência do mestre); a *dimensão social* (a simultaneidade do ritual e do jogo); a *dimensão religiosa* (o espaço sagrado e o transe) e a *dimensão comunicacional* (intencionalidade comunicacional da performance).

Durante a interpretação dos dados, observamos a *ausência ou a presença* destes elementos nas performances. Eles foram agrupados em quatro dimensões: a *dimensão musical-coreográfica*; a *dimensão social*; a *dimensão religiosa* e a *dimensão comunicacional*. O resultado está sistematizado no quando a seguir:

	MUSICAL-COREOGRÁFICA	SOCIAL	RELIGIOSA	COMUNICACIONAL
DANÇAS E CANTARES REGIONAIS PORTUGUESES	<input type="checkbox"/> presença do trio cantar-dançar-batucar; <input checked="" type="checkbox"/> ausência do trio cantar-dançar-batucar <input checked="" type="checkbox"/> presença da relação gesto-som <input checked="" type="checkbox"/> a organização do espaço performativo (CIRCULAR, FILEIRA E FILAS) <input type="checkbox"/> a presença do mestre <input checked="" type="checkbox"/> ausência do mestre	Simultaneidade do ritual e do jogo <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	Espaço Sagrado e Transe <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	Intencionalidade da performance LAZER ROMANCE TRABALHO CELEBRAÇÃO
QUADRILHAS E CONTRADANÇAS PORTUGAL	<input type="checkbox"/> presença do trio cantar-dançar-batucar; <input checked="" type="checkbox"/> ausência do trio cantar-dançar-batucar <input checked="" type="checkbox"/> presença da relação gesto-som <input checked="" type="checkbox"/> a organização do espaço performativo (CIRCULAR, FILEIRA E FILAS) <input checked="" type="checkbox"/> a presença do mestre (MANDADOR) <input type="checkbox"/> ausência do mestre;	Simultaneidade do ritual e do jogo <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	Espaço Sagrado e Transe <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não	Intencionalidade da performance LAZER CELEBRAÇÃO

<p>QUADRILHAS E CONTRADANÇAS BRASIL</p>	<p>() presença do trio cantar-dançar-batucar; (x) ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo CIRCULAR, FILEIRA E FILAS (x) a presença do mestre (MANDADOR) () ausência do mestre</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo () Sim (x) Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe () Sim (x) Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER CELEBRAÇÃO</p>
<p>CIRANDA</p>	<p>() presença do trio cantar-dançar-batucar; (x) ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo (CIRCULAR) (x) a presença do mestre (MESTRE CIRANDEIRO) () ausência do mestre</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo (x) Sim () Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe () Sim (x) Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER</p>

<p>MANIFESTAÇÕES AFRO-BRASILEIRAS</p>	<p>(x) presença do trio cantar-dançar-batucar; () ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo (CIRCULAR) (x) a presença do mestre () ausência do mestre</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo (x) Sim () Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe (x) Sim () Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER TRABALHO ROMANCE CELEBRAÇÃO RELIGIÃO LUTA</p>
<p>DANÇAS E CANTARES REGIONAIS AFRICANOS BATUQUE</p>	<p>(x) presença do trio cantar-dançar-batucar; () ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo (CIRCULAR) (x) a presença do mestre () ausência do mestre;</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo (x) Sim () Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe (x) Sim () Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER TRABALHO ROMANCE CELEBRAÇÃO RELIGIÃO LUTA</p>

<p style="text-align: center;">FADO</p>	<p>() presença do trio cantar-dançar-batucar; (x) ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo (FORMAÇÃO DE CENA) () a presença do mestre (x) ausência do mestre</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo () Sim (x) Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe () Sim (x) Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER ROMANCE</p>
<p style="text-align: center;">SAMBA</p>	<p>(x) presença do trio cantar-dançar-batucar; () ausência do trio cantar-dançar-batucar (x) presença da relação gesto-som (x) a organização do espaço performativo (CIRCULAR, FILEIRA, FILA E CENA) (x) a presença do mestre (MESTRE DA BATERIA DA ESCOLA DE SAMBA) () ausência do mestre</p>	<p>Simultaneidade do ritual e do jogo (x) Sim () Não</p>	<p>Espaço Sagrado e Transe (x) Sim () Não</p>	<p>Intencionalidade da performance LAZER TRABALHO ROMANCE CELEBRAÇÃO RELIGIÃO LUTA</p>

As dimensões analisadas – *musical-coreográfica; social; religiosa e comunicacional* – revelaram algumas diferenças e semelhanças entre as performances.

A presença do trio *Cantar-Dançar-Batucar* como um *continuum* foi verificada nas performances africanas e afro-brasileiras, incluindo o Samba Urbano Carioca. Nas Danças Regionais Portuguesas Tradicionais e no Fado, no entanto, sua presença não foi notada.

A simultaneidade e a indissociabilidade do gesto e do som (*a dualidade gesto-som*) pode ser sentida em todas as performances, incluindo no Fado onde não havia dança. As negociações ocorridas no espaço corporal não negligencia a sonoridade presente no próprio corpo humano e no seu exterior. Ao mesmo tempo, a projeção sonora realizada pelo e/ou através do corpo humano não está dissociada dos gestos que a promovem. A indissociabilidade do gesto-som e sua presença em todas as performances é portanto inerente aos traços culturais pois fazem parte da natureza humana. O que difere é o modo como essa relação acontece.

No caso das performances regionais portuguesas e no Fado, a relação gesto-som ocorre em um contante diálogo rítmico, melódico e harmónico. Traços da personalidade individual do performer estão impressos nos movimentos corporais realizados, assim como os hábitos e costumes quotidianos. Do mesmo modo, os cantos entoados durante o trabalho, o lazer ou a celebração desenham o cenário sonoro experimentado no dia-a-dia, fazendo parte do repertório individual e/ou coletivo. A sonoridade (melodia), oralidade (fala/canto) e gestualidade (dança/gesto) caminham juntos, porém nem sempre com a mesma intensidade.

Na prática cultural africana ou afro-brasileira, onde o batuque é essencial para a compreensão da própria identidade, a relação gesto-som ganha uma dimensão mais ampla. A percepção do batuque para tais culturas está relacionada ao impulso vital, á comunicação com o ancestral, ao ritmo corporal, ao pulsar do coração, à movimentação das ancas, à luta, e á sobrevivência. A sonoridade (batuque), a oralidade (fala/canto) e gestualidade (dança/gesto) caminham juntos em um movimento contínuo e cíclico.

No que diz respeito á *Organização do Espaço Performativo*, a maioria das performances foram realizadas em círculo, sendo este portanto, um traço comum nas diferentes culturas. A *presença do Mestre* foi notada nas performances africanas e afro-brasileiras, e também nas Cirandas, Quadrilhas e Contradanças (tanto no Brasil como em Portugal).

A Simultaneidade do Ritual e do Jogo foram percebidas nas práticas culturais de matriz africana, e nas práticas afro-brasileiras, especialmente nas performances religiosas como a Umbanda, o Candomblé, nas danças rurais como o Coco, o Jongo, o Tambor de Crioula, o Maculelê, o Samba de Roda e a Capoeira.

O *Espaço Sagrado e o Transe*, presentes nas manifestações religiosas afro-brasileiras (Umbanda e Candomblé), também foram observados em algumas danças africanas estudadas. O *Transe*, inclusive, esteve presente na performance africana vivenciada na Oficinas de Dança Afro realizada em Portugal por Pak Nadjamena.

No que se refere á *Intencionalidade da Performance*, a maior parte das ações tinham o lazer, o romance e a celebração como traço motivador para a manifestação cultural. Além deles, também configuraram-se como promotores das performances, o trabalho, a conexão com o divino e a luta pela sobrevivência.

7.3 Resumo das Atividades

As atividades desenvolvidas no âmbito deste projeto envolveu a pesquisa documental e bibliográfica, e principalmente, em caráter multidisciplinar e etnográfico, a pesquisa em campo.

Em Portugal, sendo a Instituição de Acolhimento a Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM), sob a orientação da Professora Doutora Isabel Galhano, a pesquisa de campo ocorreu nos Ranchos e Grupos Etnográficos (2021) e Casas de Fado (2023), além de entrevistas com especialistas nas áreas temáticas da investigação (2022, 2023).

No Brasil, a pesquisa de campo aconteceu no período de setembro de 2023 a fevereiro de 2024, durante o Estágio Pós-Doutoral realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e no Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA) sob a supervisão do Professor Doutor Zeca Ligiéro. Neste período, além do trabalho em campo, foram realizadas entrevistas com especialistas, pesquisa documental e bibliográfica.

Para além das ações relacionadas ao Projeto “*A dualidade gesto-som: um diálogo intercultural*”, outras atividades também foram concluídas. A seguir, apresenta-se a listagem das tarefas desenvolvidas.

Outras Atividades:

- REVISÃO EDITORIAL (2024)
OBRA “ENCENAÇÃO E PERFORMANCE AFRO-AMERÍNDIA (Ligiéro, 2021)
- COLÓQUIO 25 ANOS NEPAA (18, 19 e 20/06/2024)
COMISSÃO ORGANIZADORA
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias
- VI CONGRESSO NACIONAL DO SAMBA (01 e 02/12/2023)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
PALESTRANTE: “Batuque: um grito de resistência” (01/12/2023)
MEDIADORA: “Mesa Redonda: Encontro de Etnomusicólogos”
VOLUNTÁRIA: VI Congresso Nacional do Samba
- BANCA EXAMINADORA (10/11/2023)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Exame de Qualificação de Tese como Requisito Parcial para Concessão do Grau de Doutor em Artes Cênicas - *Léa Maria Schmitt Leal*
Título o Projeto: “Imagem do Vestuário Afro-diaspórico das mulheres nas Américas do século XIX: vestígio de uma afro-performance”.
- CONGRESSO VIII PORTINGALOISE (16/09/2022)
Festival Internacional de Danças e Músicas Antigas – Ciclo de Verão
Ginasiano Escola de Dança, Vila Nova de Gaia, Portugal
Encontro Académico - ORADORA CONVIDADA
Título: *Da Contradança à Quadrilha Caipira*
- ENCONTRO ACADÊMICO GESTOS SAPATEADOS (09/08/2022)
Laboratório Artes do Movimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Mediação: Rafaeli Mattos (PPGAC UNIRIO) e Juliana Manhães (UNIRIO) -

ORADORA CONVIDADA (evento online)

Título: Sapateados Portugueses

- PUBLICAÇÃO (13/06/2022)

Nos Rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação

Capítulo: *A Dualidade Gesto-Som: um diálogo intercultural – Impressões Etnográficas sobre o Batuque* (p. 27-49)

- PALESTRANTE (13/06/2022)

IX Seminário Ciência, Cultura, Comunicação e Informação - Encontro com autores de obras científicas - Lançamento do E-book "Nos rastros da Cultura, da Comunicação e da Informação" – Canal do Youtube EPCC Brasil

Ações de Divulgação e Disseminação dos Resultados

A obra composta por oito volumes e cinco filmes-documentários, desenvolvida no domínio desta investigação, será liberada para publicação.

Os filmes-documentários serão disponibilizados no canal do Youtube da investigadora com visibilidade pública e sempre que possível, apresentados em Congressos, Festivais de Cinema e Mostras Cinematográficas.

Pretende-se ainda, apresentar os resultados deste trabalho em Congressos, Seminários e Colóquios, assim como publicá-los em revistas e jornais de arbitragem científica, de modo a estimular o debate sobre a temática estudada.

Trabalhos Futuros

Em um futuro próximo sinto-me motivada a investigar a presença (ou a ausência) do inseparável *trio cantar-dançar-batucar* (Ligiéro, 2011), que caracteriza as performances afro-brasileiras, nos rituais cerimoniais, religiosos e festivos exercidos pelos povos originários em seu quotidiano, assim como os aspectos lúdicos e simbólicos que envolvem os rituais do Povo Guarani. Geralmente negligenciadas ou esquecidas, as manifestações dos povos indígenas carregam significados importantes para a construção da identidade nacional. Estão presentes na diversidade linguística, nas danças, no saber-

fazer, nos rituais e diferentes práticas artísticas, configurando-se como importante patrimônio cultural brasileiro.

Referências Bibliográficas

- Abras B, (2013) *Masemba*. Prêmio Leda Maria Martins 2018. Disponível em <http://premioledamariamartins.com/index.php/portfolio/masemba/> Consultado em março de 2023.
- Abreu, A. A (2016) *O Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela*. União de Freguesias de Viana do Castelo. Viana de Castelo.
- Agência Angolana Press (2021). Dança Tradicional de Cabinda. Reprtagem de F. Miúdo Disponível em <https://dev.angop.ao/noticias/lazer-cultura/cuanza-norte-defendida-preservacao-das-dancas-tradicionais/> Consultou em outubro de 2022
- Alves, F. (2018) Antônio Baracho: o Rei da Ciranda | O Rei da Ciranda de Abreu e Lima. Disponível em <https://fenomenohistorico.blogspot.com/2018/05/antonio-baracho-o-rei-da-ciranda.html> Consultado em fevereiro de 2024.
- A Música Portuguesa a Gostar dela Própria (2024) Ciranda [vídeos] Disponível em https://amusicaportuguesaagostardelaproprias.org/videos/?sf_s=ciranda Consultado em março de 2024
- Araújo, A. M. e Franceschini, M. A. (1947). *Danças e ritos populares de Taubaté*. São Paulo: USP.
- Assunção, M. H. (1992). Resgatando o carnaval de rua: a fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. *Revista da USP*, São Paulo: HUCITEC, n. 48, p. 159-178.
- Albuquerque, M.J.D. (2006). *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: INCM; Fundação Calouste Gulbenkian (Estudos Musicológicos; 29).
- _____ (2014). *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. [Tese de Doutoramento]. Madrid: Universidade Complutense de Madrid
- _____ (2015) *A edição de música em Portugal no século XIX* Industrias creativas y culturales.
- Alçada, A. J. (2021) *Semba para ti!* Disponível em <https://capeiaarraiana.pt/2021/06/25/semba-para-ti/> Consultado em fevereiro de 2023.
- AMCDP: Associação das Mulheres Cabo-verdianas na Diáspora em Portugal (2023). Disponível em <https://amcdp.blogs.sapo.cv/> Consultado em fevereiro de 2023.
- Albin, R. C. (2009) *Escolas de samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 6, nº.1.
- Alfano, B. (2010) *Foi no Estácio que se criou o verdadeiro samba* Portal Puc-Rio Digital. Disponível em <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8263&sid=55> Consultado em junho de 2023.
- Alves, A. (1989) *Arabesco (da Música Árabe e da Música Portuguesa)* Editora: Assírio & Alvim.
- Alves, A. (2016) in *Fado Dançado [Documentário]*. Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O11VfCcx-CY> Consultado em abril de 2023.
- Andrade, Mário de (1976) *Música, doce música*. São Paulo: Martins.
- Arruda A. M. (2020) *Lisboa Romana*. Videoteca Municipal de Lisboa. Disponível em https://vimeo.com/464247141?embedded=true&source=video_title&owner=1482892. Consultado em 05 de abril de 2023.

- Baião, J. G. P. (2013) *Malandro é malandro, mané é mané: a exaltação da malandragem na música de Moreira da Silva*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 104-120.
- Barcellos F., Poppovic F. e Siqueira M. (2020) *História de Brincar: Ciranda do Peixe Voador* [vídeo] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I3SQKIDdKyg> Consultado em março de 2024
- Bacelar, J. (2023). *Maculelê*. Guia Geográfico. História da Bahia. Disponível em <https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm> Consultado em fevereiro de 2023
- Barros, M. (2009) *O candomblé bem explicado* (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas.
- Bastos, R. J. de M. (2005) *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais – vol. 20 nº 58.
- Bastos e de Paula Junior, F. (2020) *A caiumba em tempos de pandemia*. Disponível em https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/14447_A+CAIUMBA+EM+TEMPOS+D+E+PANDEMIA Consultado em janeiro de 2023
- Bezerra, N. X. (2020) *Processos e reminiscências culturais na produção artesanal dos instrumentos do coco de zambê em Sibaúma/RN*. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 601-619..
- Bezerra Filho, F. J. (2004) *O samba, a bossa nova e a moderna canção brasileira*. LETRAS EM REVISTA, [S.l.], v. 9, n. 2
- Biblioteca Nacional (2023) *Hilário Jovino Ferreira in Diário Carioca de 21 de outubro de 1932*. Disponível em https://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092_1932_01289.pdf Consultado em maio de 2023.
- Bnews Portal (2023). Disponível em <https://www.bnews.com.br/noticias/cultura/277922-familia-veloso-conta-ao-bnews-historias-sobre-a-tradicao-do-prato-e-faca-como-instrumento-do-samba-de-roda.html> Consultado em março de 2023.
- Bonavides, M. (2023) *Relembrando João da Bahiana* in Arquivo Marcelo Bonavides Estrelas que nunca se apagam. Disponível <https://www.marcelobonavides.com/2021/01/relembrando-joao-da-bahiana-47-anos-de.html> Consultado em maior de 2023.
- Braga, T. (1885) *O Povo Portuguez nos seus costumes, crenças, e tradições*. Volume I - Costumes e Vida Domestica, Lisboa: Livraria Ferreira Editora
- Branco M. J. (2001) *A conquista de Lisboa revisitada* Projecto Portos Antigos do Mediterrâneo - Acção piloto Portugal / Espanha / Marrocos sobre Ordenamento do Território e Património Cultural - Artigo 10 FEDER. Ed. nº 749. Porto: Edições Afrontamento, Lda
- BRASIL (1998) Ministério da Educação e do Desporto. *Referencial curricular nacional para a educação infantil*. v. 3. Brasília: MEC/SEF.
- Benedict, R. (1934) *Padrões de Cultura*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Berlo. D. K. (1991) *O processo da comunicação*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes 296 p.
- Blacking, J. (1973) *How Musical is Men?* London, Faber & Faber.
- Botelho, I. (2001) *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, v. 15, nº 2.

- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge; New York: Cambridge University Press
- Cabo-Verde Info.com (2023). Disponível em <http://www.caboverde-info.com/Identidade/Cultura/Funana> Consultado em fevereiro de 2023.
- Caetano, É. (s./d.) Curiosidades da Festa Junina; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/detalhes-festa-junina/curiosidades-festa-junina.htm>. Consultado em 28 de janeiro de 2023.
- Camargo, A. R. (2011) *Biblioteca Real*. Disponível em <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/139-biblioteca-real> Consultado em 22 de janeiro de 2023
- Camargo, G. G. A. (2013) *Antropologia da Dança I* - 1ªed. 192p. Insular Editora.
- Camargo (2013) *Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. Centro de Recursos Computacionais. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances_Culturais_Un_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf Consultado em fevereiro de 2024
- Canguçu C. (Dir.) (2019) *Documentário Mestre Pastinha: Rei da Capoeira*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Aiufa8mh9fs> Consultado em fevereiro de 2023.
- Cardoso, C. (2006) *O Campino – Ribatejo*. Disponível em <http://trajesdeportugal.blogspot.com/2006/07/o-campino.html> Consultado em dezembro de 2022]
- Carlos Alberto M. Pereira (2003). *Cacique de Ramos: uma história que deu samba*. [S.l.]: Editora E-papers. 8587922580, 9788587922588
- Carvalho, P. de (1910) *História do Fado*. Lisboa: Livraria Moderna Editora
- Castelo-Branco, S. E. S., & Branco, J. F. (2003). *Folclorização em Portugal: uma perspectiva*.
- Casa da Tia Ciata (2023) *Quem foi Tia Ciata - Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata ou Aciata)*. Disponível em <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia> Consultado em maio de 2023
- Cascudo, C. (2005) *Dicionário do folclore Brasileiro*. São Paulo: Global.
- _____. (1984) *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Itatiaia, 1984.
- Castagna, P. (2020) *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. In: STROETER, Guga; MORI, Elisa (ed.). *Uma árvore da música brasileira*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020. p. 51-86.
- Castro, R. (2015) *A noite do meu bem: A história e as histórias do samba-canção* Companhia das Letras; 1ª edição 641p.
- Cavalli, A. (2024) Bernhard Wosien e a dança circular in GIRAMOR.com. Disponível em <https://www.giramor.com.br/dancas-circulares/bernhard-wosien-e-a-danca-circular> Consultado em fevereiro de 2024
- Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – Brasil (2012). *Carta do Samba / texto de Edison Carneiro (1962)* Rio de Janeiro : IPHAN, CNFCP.
- Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2023). *Tesouros de folclore e cultura popular brasileira*. Disponível em http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Seca0=30 (Consultado em agosto de 2023)

Centro Cultural de Cabo Verde (2020) *História do Batuko – episódio 1 a 4*. Entrevista com Maria Zefemia. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=1433301766858382> Consultado em fevereiro de 2023

Chateur S. (2011) *Nyanga Comunidade Nyengwe - Vale do Zambeze*. Zaman Production Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yLLX_xqoK_0 Consultado em 20 de fevereiro de 2023

Coito, R. de F. (2008). *Batuque: a identidade nos corpos*. Acta Sci. Lang. Cult. Maringá, v. 30, n. 2, p. 221-224. Disponível em <file:///C:/Users/Slavisa%20Lamounier/Downloads/3739-Texto%20do%20artigo-18554-1-10-20081216.pdf> Consultado em fevereiro de 2023.

Costa M. (2019) *Capoeira Regional: História, Características e Golpes* Disponível em <https://www.dicaseducacaofisica.info/pt-pt/capoeira-regional/> Consultado em fevereiro de 2023.

Costa, J. de S. (1936) *Severa*, Lisboa, 1.^a Edição, Bertrand

Craveirinha, J. (1974) *A Marrabenta – Folclore* (arquivo histórico de Moçambique o cota PP 5.79, abril/maio/junho de 1974). Disponível em http://fcs.unl.pt/mozdata/files/original/6/3178/MOZ_289.1.pdf Consultado em outubro de 2022.

Craveirinha, J. (1974) *A Marrabenta*. NOVA FCSH. Disponível em <https://www.fcs.unl.pt/mozdata/items/show/3178> Consultado em fevereiro de 2023.

Csordas, T. J. (1994) *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press

Dawsey, J. C. (2007). Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, 50 (2), 527–570. <http://www.jstor.org/stable/41616690>

Dicionário de Símbolos (2024). *Mãos Dadas*. Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/maos-dadas/> Consultado em fevereiro de 2024.

Diniz, J. (1960) *Ciranda Roda de Adultos no Folclore Pernambucano*. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife.

Dias, M (1962) *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986 (pp. 213 a 221). Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/cancioneiro/etnografia/Margot.html> Consultado em fevereiro de 2023

Dias, A. Jorge & Dias, Margot (1972) *Moçambique* Fernando de C. Pires de Lima (org.) *A Arte Popular em Portugal. Ilhas Adjacentes e Ultramar*, vol.: III: 10-247. Lisboa: Verbo.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2021) *Batuque*. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/batuque> Consultado em janeiro de 2023.

Dias, A. (2012) *Os Maxixes no Exterior (Parte 3): “Maxixe, Tango, Trot, One Or Two-Step”*. Disponível em <https://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/24> Consultado em junho de 2023

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (2023) João da Bahiana. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/joao-da-bahiana/> Consultado em maio de 2023.

Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (2023) *Bide*. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/bide/> Consultado em junho de 2023.

- Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (2023) *Bloco dos Arengueiros*. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/termo/bloco-dos-arengueiros/> Consultado em junho de 2023.
- Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (2023) *Carlos Cachaca*. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/carlos-cachaca/> Consultado em junho de 2023.
- DW Notícias| Nampula, Lutxeque Sitori (2017) *Contra o desaparecimento da dança tradicional N'sope* <https://www.dw.com/pt-002/contra-o-desaparecimento-da-dan%C3%A7a-tradicional-nsope/a-39632414>. Consultado em outubro de 2022
- Duvall, A. (2022) *O Fado no Porto e na Região Norte de Portugal* Disponível em <https://www.casadamariquinhas.pt/pt/o-fado-no-porto-e-na-regiao-norte-de-portugal/> Consultado em maio de 2023
- Efegê, J. (2009) *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Egg A. e Cleto M. (2021) Celebrar João Gilberto é celebrar o que o Brasil tem de melhor. Estadão online. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/joao-gilberto-90-egg-cleto/> Consultado em julho de 2023
- Einfield, N. (2009). *The anatomy of meaning: Speech, gesture, and composite utterances*. Cambridge, UK: Cambridge University Press
- Empresa Brasil de Comunicação – EBC (2016). *Aprenda os passos e comandos da dança da quadrilha*. Disponível em <https://memoria.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2016/06/aprenda-os-passos-e-comandos-da-danca-da-quadrilha>. Consultado em 27 de janeiro de 2023
- Enciclopédia da Música Brasileira (1998) - Art Editora e Publifolha - São Paulo - 2a. Edição
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2023) Donga. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558640/donga> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2022) *Wilson Batista* São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11989/wilson-batista> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2022) *Benedito Lacerda* São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12219/benedito-lacerda> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. (2023) *Heitor dos Prazeres*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural (2023). *Maxixe na Dança*. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14372/maxixe-na-danca> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural (2023). *Maxixe na Música*. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13778/maxixe-na-musica> Consultado em maio de 2023.
- Enciclopédia Itaú Cultural (2023). *Paulo Portela*. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8830/paulo-portella> Consultado em junho de 2023.
- Eportuguese (2014) Disponível em <https://eportuguese.blogspot.com/2014/03/instrumentos-musicais-mocambique.html> Consultado em fevereiro de 2023

Fabião C. (2020) *Lisboa Romana | Carlos Fabião [03 - ENG]* Videoteca Municipal de Lisboa – Vimeo.

Faísca F. (2022) *Rebaldeira. Bilha com Abano*: Disponível em <https://tradicao.wordpress.com/projecto-rebaldeira/instrumentos-musicais/aerofones/bilha-com-abano/> Consultado em dezembro de 2022

Feldens D. G.; Fusaro L. G.; Carvalho L. O. (2018) *Antropologia, Cultura e Indivíduo: reflexões sobre Identidade in POIÉISIS*. Unisul, Tubarão, v.12, n. 21, p. 282-292.

Felicitas (1968) *Danças do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A. (Coleção Brasileira de Ouro).

Ferreira R. Carnaval a maior festa do povo Angolano citado por Kandimba A. (2012) *Kimuala: A dança do caçador*. Disponível em <http://kandimbafilms.blogspot.com/2012/11/kimuala-danca-do-cacador.html> Consultado em outubro de 2022

Ferreira, E. B. (1989) *Ólelé maculelé*. Brasília: Edição Especial.

Ferretti, S. e Sandler, P. (1995) *Tambor de crioula*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, n. 3, ago.

Fernandes, F. (1979) *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo* / Florestan Fernandes. 2ª ed. Petrópolis: Vozes.

Frade, C. (1985) *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença.

Franceschi, H. M. (2010) *Samba de Sambar do Estacio. 1928-1931*. Instituto Moreira Sales.

Frazão, D. (2023). *Biografia de Ary Barroso*. Disponível em https://www.ebiografia.com/ary_barroso/ Consultado em julho de 2023

Frazão, D. (2023). *Noel Rosa*. Disponível em https://www.ebiografia.com/noel_rosa/ Consultado em julho de 2023

Frazão D. (2020) *Cartola: Cantor e compositor brasileiro*. Ebiografia. Disponível em <https://www.ebiografia.com/cartola/> Consultado em junho de 2023.

Fortes, J. M. R. (1926) *O Fado. Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Porto: Companhia Portuguesa editora Lda.

Gabinete Central de Organização Sector de Documentação (1978). *Festival Nacional de Dança Popular*. Disponível em http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3386/MOZ_232.1.pdf Consultado em outubro de 2022

Garcia W. (1999) *Bim Bom*. São Paulo: Editora Paz e Terra

Gazeta do Rio de Janeiro (1811) Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta_rj_1811/gazeta_rj_1811.htm Consultado em março de 2023.

Giacomini, S. M. (2006). *Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação*. Revista Estudos Feministas, 14(1), 85.

Giffoni, M. A. C. (1973). *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. São Paulo: Melhoramentos.

Godard. H. (1995) *Gesto e Percepção*. In: *Ia danse ou XXeme siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot (Paris: Bordas, 1995). Tradução: Silvia Sorer

- Góes A. (2016) Da Ciranda Nordestina à Ciranda de Tefé – 1898 in Cultura Coairense. Disponível em <https://www.coari.net/da-ciranda-nordestina-a-ciranda-de-tefe/> Consultado em fevereiro de 2024.
- Gonçalves, P. (2022) *Instrumentos Tradicionais Portugueses* (Música 3º Ciclo) in AE Padre Vítor Melícias (site) Disponível em <https://moodle.apvm.net/mod/book/tool/print/index.php?id=39148#ch882>. Consultado em novembro de 2022
- Governo da Província de Tete (2017), *Danças Tradicionais*. Disponível em <https://www.tete.gov.mz/por/A-Provincia/Cultura-e-Tradicao/Dancas-Tradicionais> Consultado em outubro de 2022
- Gomes, F. d. S. (2018) *Quilombos/Remanescentes de Quilombos*. In.: SCHWARCZ, Lilia Moritz e GOMES, Flávio (orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, p. 367.
- Gomes, T. de M. (1998) *Lenço no Pescoço: o malandro no Teatro de Revista e na Música Popular*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Unicamp.
- Gomes, T. de M. (2004) *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República* Scielo Brasil. Disponível em <https://www.scielo.br/j/topoi/a/ZfRvN76ZgyntYMbMbn4T8vS/> Consultado em junho de 2023.
- Governo de Portugal – Ministério da Educação e Ciência. Agrupamento de Escolas de Almeirim. *Tradições* Disponível em <http://www.ae-almeirim.pt/sitio/files/menu%20apresentacao/meio%20envolvente/Tradicoes.pdf> Consultado em dezembro de 2022
- Goldberg, R. L. (2006) *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes
- Greiner, C. (2005) *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, MinC, 2022. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/> Consultado em setembro de 2022
- Henriques, I. C. (2019) *A presença africana em Portugal, uma história secular: preconceito, integração, reconhecimento (séculos XV-XX)*. 1ª Ed. Lisboa: ACM - Alto Comissariado para as Migrações.
- Iazzetta F. (2001) *O que é a Música (hoje)*. I Fórum Catarinense de Musicoterapia, Florianópolis
- Ibiapina F. e Leitão, L. (2021) *Espaço, Humano e Sagrado no Candomblé*. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo iau-usp. Risco, v.19
- Instituto de Investigação Sócio-Cultural da Delegação Provincial de Manica (2022). *Danças Tradicionais*. Disponível em <https://ptdocz.com/doc/914110/dan%C3%A7as-tradicionais> Consultado em outubro de 2022
- Instituto Moreira Salles (2023). *Pixinguinha*. Disponível em <https://ims.com.br/titular-colecao/pixinguinha/> Consultado em maio de 2023.
- IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007) *Dossiê Tambor de Crioula do Maranhão*. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf Consultado em fevereiro de 2023.

- IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2004) *Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf Consultado em fevereiro de 2023.
- IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2005) *Dossiê Jongo no Sudeste*. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_jongo_no_sudeste\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_jongo_no_sudeste(1).pdf) Consultado em fevereiro de 2023.
- IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2007) *Dossiê Ofício das Baianas do Acarajé*. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf Consultado em fevereiro de 2023.
- IPHAN/MinC (2007) *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Centro Cultural Cartola Apoio SEPPPIR – Fundação Cultural Palmares.
- Itaú Cultural (2022) Glossário da Ciranda do Nordeste: os Participantes Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/lia-de-itamaraca/pertencer-a-ciranda> Consultado em fevereiro de 2024.
- Janowski D. A. e Medeiros C. C. C. (2018). *Corpo Social e Capital Corporal: considerações a partir da Teoria Sociológica de Pierre Bourdieu*. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 9. n. 2, p. 283-293 ISSN 2236-8612.
- Jornal de Angola (2016) Criadores em defesa da dança tradicional. Disponível em <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=356044> Consultado em outubro de 2022
- Jornal de Angola (2019). *Processo de consolidação da estrutura rítmica do semba* Disponível em <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=425691> Consultado em fevereiro de 2023.
- Katz, H. e Greiner, C. (2005). *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. Colección Teoría de las Artes Escénicas – Archivo Virtual: Disponível em <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=237> Consultado em outubro de 2018
- Kimmel, M. (2008) Properties of cultural embodiment. In: Bernárdez, Enrique. et al (eds). *Body, Language and Mind*. Volume 2: Sociocultural Situatedness. Germany: Walter de Gruyter GmbH & Co
- Kishimoto, T.M. A. (2006) *Jogos infantis: o jogo, a criança e a educação*. 10 ed. Petrópolis: Vozes.
- Laban, R. (1978) *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.
- Lamounier, S. (2020) *Digital Sock: estudo e desenvolvimento de instrumentos musicais digitais com ênfase em Interface Gestual, Análise do Movimento e Interatividade*. Tese de Doutorado em Ciências e Tecnologia das Artes, apresentada a Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. Orientação. Paulo Ferreira-Lopes. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.14/31069>
- Laraia, R. B. (2002) *Cultura: um conceito antropológico*. 15ª Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar Editor.
- Laranjeira, R. G. (2010). *Marrabenta: evolução e estilização 1950-2002*. BUALA. Disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/marrabenta-evolucao-e-estilizacao-1950-2002> Consultado em outubro de 2022.

- Leal, E. F. (2004) *Contando o Tempo: Transformação, Coreografia e Modernidade no Espetáculo da Quadrilha Junina em Belém do Pará*. [Dissertação de Mestrado] Salvador, Bahia: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Lia de Itamaracá (2024) In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa240506/lia-de-itamaraca>. Consultado em 22 de fevereiro de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Ligiéro, Z. (2011) *O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras*. Revista de Pós Ciências Sociais v.8, n.16
- Ligiéro, Z. (2011) *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond Editora.
- _____. (2020) *O sagrado incorporado*. Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST – vol.13, nº1.
- _____. (2023) *Iniciação ao Candomblé*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Pallas. 160p.
- Lody, R. (2006) *O povo de Santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Coleção Raízes. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Lira N. (2017) *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lira N. (2007) *Maysa: só numa multidão de amores*. Rio de Janeiro: Globo.
- Lima, P. (Coord.) (2022) *Severa 1820* Tradisom Produções Culturais, Lda
- Lisboa Romana | Felicitas Iulia Olisipo (2017). Projeto. Disponível em <https://lisboaromana.pt/about-us> Consultado em abril de 2023.
- Macedo, T. (2014) *Batuque*. Disponível em http://abacai.org.br/patrimonio_imaterial/batuque/ Consultado em janeiro de 2023.
- Machado S. (2016) *A origem do “malandro carioca”* MultiRio. Disponível em <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/10417-a-origem-do-%E2%80%9Cmalandro-carioca%E2%80%9D> Consultado em junho de 2023.
- Machado, Adalcio C. (2011) *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. Campinas: UNICAMP/IA. Dissertação de Mestrado
- Malta, P. P. (2023) *No Céu, no Mar, na Terra... O Samba que fez o Brasil todo Cantar – Menos Ary Barroso*. Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://discografiabrasileira.com.br/posts/244106/no-ceu-no-mar-na-terra-o-samba-que-fez-o-brasil-todo-cantar-menos-ary-barroso> Consultado em julho de 2023.
- Marner, J. (1980) *As tradições musicais em Moçambique* in Música Tradicional Moçambicana. Ministério da Educação e Cultura. Maputo.
- Marner, J. (1980) *As relações entre a música e a dança no Sul de Moçambique* in Música Tradicional Moçambicana. Ministério da Educação e Cultura. Maputo.
- Martins I. d. L. (2010) *Dom João – Príncipe Regente e Rei – um soberano e muitas controvérsias* Portal de Periódicos da Marinha. Disponível em <https://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/download/320/298/> Consultado em janeiro de 2023.

- Martins, I. d. L. (2010) *Dom João – príncipe regente e rei – um soberano e muitas controvérsias*. Revista Navigator, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 24-42. Disponível em: <http://www.revistanavigator.com.br>. Consultado em março de 2023.
- Maturana H. e Varela F. (1995) *A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano* (Trad: Jonas Pereira dos Santos) Ed: Psy II
- Matos, C. N. de (2013) *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção*. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132
- Matos C. (1982) *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*. Editora Paz Terra
- Matos, C. (1986) Cap.2 – Re: O malandro no samba. In: Vargens, João Baptista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, p.35-62
- Máximo J. (2019) 100 anos de samba: Um passeio pelo gênero ao longo das décadas. O Globo Cultura. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/100-anos-de-samba-um-passeio-pelo-genero-ao-longo-das-decadas-20548163> Consultado em julho de 2023
- Meirelles, R. (2005) *O Samba-Canção a eloqüência de um gênero musical*. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, vol.2. n. 2. 2
- Melo, V. de. (1985) *Folclore infantil*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Meloteca (2017) *Francisco Santos Pinto – Composição*. Disponível em <https://www.meloteca.com/portfolio-item/francisco-santos-pinto/> Consultado em 16 de janeiro de 2023.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: La Librairie Gallimard, NRF, 1945, 531 pp. Collection Bibliothèque des idées
- Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- Metrópolis da TV Cultura (Programa – vídeo) *Arte e Cultura Metrópolis: "A Noite Do Meu Bem"* - Ruy Castro. Disponível em https://cultura.uol.com.br/videos/50793_metropolis-a-noite-do-meu-bem-ruy-castro.html Consultado em julho de 2023.
- Miceli, B. S. (2011) *O desenvolvimento do espaço urbano do Rio de Janeiro: principais observações a partir do Paço da Cidade* Paraty, Rio de Janeiro: Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica
- Monteiro, A. J. M. (2012) *A Caninha Verde em Vassouras: Memórias, Espaços e Transformações em Práticas Festivas na Primeira Metade do Século XX*. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Moreira, J. M. da C. (2015) *A I Guerra Mundial nos palcos de teatro portugueses (1914-1918) / A Grande Guerra (1914-1918): problemáticas e representações*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras. CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», pag. 167-182
- Moura, R. (1995) *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. FUNARTE, Coleção MPB. Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular
- Museu da República (2020) *Boletim do Museu da república e Palácio Rio Negro*. Ano 10. Nº 1. Disponível me https://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/12/Boletim-Republicando-Fevereiro-2020_3.pdf Consultado em 24 de maio de 2023

- Museu do Fado (2023) História do Fado. Excertos do texto: Pereira, Sara (2008), “Circuito Museológico”, in Museu do Fado 1998-2008, Lisboa: EGEAC/Museu do Fado. Disponível em <https://www.museudofado.pt/historia-do-fado> (Consultado em 9 de abril de 2023)
- Museu do Fado (2021) *Biografia de Severa* Disponível em <https://www.museudofado.pt/fado/personalidade/severa> Consultado em abril de 2023.
- Nascimento, U. A, do (2013) *As Influências Afro na Música Brasileira (1900-1920)*. XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento Histórico e diálogo Social. ANPUH Brasil: Natal (RN)
- Naves, S. C. (2006) *Almofadinhas e Malandros*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: ano 1, nº 8, p.22-27.
- Nery, R. V (2004) *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.
- Nery, R. V (2012) *Para uma História do fado*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Nery, R. V (2013) *Fados para a República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Novaes, I. C. (1994) *Brincando de roda – texto musical* Alayde Miranda Fortes; revisão do texto musical Rosalba Diva Marchesini; tecnografia musical Maria Arlinda de Carvalho Corrêa. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir.
- Oliveira A. (2020) *A Bossa-Nova é Samba?* Revista Bravo! Disponível em <https://medium.com/revista-bravo/a-bossa-nova-%C3%A9-samba-da95cdf4c874> Consultado em julho de 2023
- Oliveira, O. L., & Baranauskas, M. C. C. (1999). *Interface entendida como um espaço de comunicação*. Disponível em http://www.urisan.tcche.br/~paludo/material/IHM/Artigo/Espaco_Comunicacao.pdf Consultado em novembro de 2018
- Ortiz, R. (1985) *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 148 p.
- Paiva, S. C. de. (1991) *Viva o Rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paiva, C. E. A. de (2010) *Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana: O samba do Estácio e a formação de uma esfera pública popular em fins dos anos 1920*. [Dissertação de Mestrado] Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP /ARARAQUARA – S.P.
- Palmeirim, L. A. (1891), *Os Excêntricos do Meu Tempo*, Lisboa, M. Gomes
- Paço do Frevo (2023). *Quem me deu foi Lia - Irmãs Baracho e Lia de Itamaracá* [vídeo] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zcd02AL63Ng> Consultado em fevereiro de 2024.
- Pereira, M. F. de F. (2012) *O samba de exaltação: Convergências e conflitos na construção discursiva da identidade nacional* Teoria e Cultura vol. 7 nº 1 e 2
- Pimenta J. (2021) Os primórdios da implementação romana em *Olisipo in* Lisboa Romana Felicitas Iulia Olisipo, Território e Memória. Amílcar Guerra, Maria da Conceição Freitas e Mário Cachão (Org.) Caleidoscópio p. 112-155

Pimentel, A. (1904) *A Triste Canção do Sul: subsídios para a História do Fado*. Livraria Central. Lisboa: Gomes de Carvalho Editor

Portal do Folclore Português (2024) A Ciranda | danças do povo português. Disponível em <https://folclore.pt/a-ciranda-dancas-do-povo-portugues/#gsc.tab=0> Consultado em março de 2024.

Portal da Música Moçambicana (2023). *Xigubo*. Disponível em <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/generos/xigubo/> Consultado em fevereiro de 2023

Porto Editora – Tshokwe na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$tshokwe](https://www.infopedia.pt/$tshokwe) Consultado em outubro de 2022.

Porto Editora – círculo (simbologia) na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$circulo-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$circulo-(simbologia)) Consultado em março de 2024

Porto Editora – curimbó no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Curimbós> Consultado em fevereiro de 2024.

Porto Editora (2023) *Tâmbi*. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tambi> Consultado em fevereiro de 2023.

Porto Editora (2023) *Batuque*. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/batuque> Consultado em janeiro de 2023.

Porto Editora (2023) *África Portuguesa* na Infopédia. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$africa-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$africa-portuguesa) Consultado em fevereiro de 2023.

Portal Terra Mater. Disponível em <https://terramater.pt/malhao/> Consultado em novembro de 2022.

Pinheiro Neto, J. (2002), *Pedro e Domitila: amor em tempo de paixão*. Universidade de Michigan. Mauad, 254p.

P.S. (1978) *O Nyau* in 1º Festival Nacional de Dança Popular. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Disponível em https://fcsnh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3418/MOZ_269.1.pdf Consultado em fevereiro de 2023

Queirós H., Monteiro L., Castro D. L. (2021) *Contradanças e Quadrilhas Durienses: Um projeto de recolha e divulgação do NEFUP* Núcleo de Etnografia e Folclore da U.Porto (NEFUP), U. Porto Press.

Querino M. (1957) *A Arte Culinária na Bahia*. Aguiar & Souza Ltda. Salvador: Bahia, Progresso Editora.

Rabello, E. (1988) Ciranda. In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (orgs.) *Antologia Pernambucana de Folclore 1*. Recife: FJN. Ed. Massangana.

_____ (1979) *Ciranda: Dança de Roda, Dança da Moda*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária.

Ranchos Carnavalescos (2022) Disponível em <https://ranchoscarnavalescos.com/personalidades/> Consultado em maio de 2023.

- Redfield, R. (1956) *Peasant Society and Culture: an anthropological approach to civilization*. Chicago: University of Chicago Press
- Ribas, Tomaz (1961) *Danças do Povo Português*, Coleção educativa – Série F – Número 8 in Folclore de Portugal: o Portal do Folclore Português (2022).
- Ribas, Tomaz (1961) *Danças do Povo Português*, Coleção educativa – Série F – Número 8 in Folclore de Portugal: o Portal do Folclore Português (2022). Chula ou Xula | danças do povo português. Disponível em <https://folclore.pt/chula-ou-xula-dancas-do-povo-portugues/>. Consultado em novembro de 2022.
- Ribeiro, J. C. (2012) *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança caboverdiana em Portugal*. Tese apresentada à Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte.
- Rio de Janeiro Aqui (2023). *Ranchos Carnavalescos*. Disponível em <https://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html> Consultado em maio de 2023.
- Rodrigues, A. (1997) *Versos Cotovia*.
- Rodrigues J. C. M. (2021) *O “(re)aportuguesamento” através da cultura popular: do séc. XIX aos nossos dias*. Herança – Revista de História, Património e Cultura.
- Rolão P. (2021) *Memórias de Al-Ushbuna: a ocupação árabe do Castelo de São Jorge*. National Geographic Portugal. Disponível em <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/2748-memorias-de-al-ushbuna-ocupacao-arabe-do-castelo-de-sao-jorge> Consultado em abril de 2023.
- Romão, T. L. C. (2018) *Sincretismo Religioso como Estratégia de Sobrevivência Transnacional e Translacional: Divindades Africanas e Santos Católicos em Tradução* Trabalho Ling. Aplicada. Campinas, n (57.1): 353-381. Disponível em <https://www.scielo.br/j/tla/a/BYNWpsPRxzMYh4gGGCwH5Vk/?format=pdf&lang=pt> Consultado em fevereiro de 2023.
- Rossi, A. (2018). *Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados*. BBC News Brasil – São Paulo. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235> Consultado em fevereiro de 2023
- Rugendas (1834). *Rugendas brasiliana*. Biblioteca Nacional, p.194
- Sandroni, Carlos (2008). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Santaella, L. (2001) *Comunicação e Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. Hacker Editores: São Paulo.
- Sardinha, J. A. (2010) *A Origem do fado*. Vila Verde: Tradisom
- Sardinha, J. A. (2010) *A Origem do Fado*. Vila Verde: Tradisom.
- Sardinha, J. A. (2023) *Terra Mater* Disponível em <https://terramater.pt/> Consultado em abril de 2023.
- Sarmento, A. de. (1880) *Sertões D’Africa (Apontamentos de Viagem)*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva.
- Schafer M. (1977) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Book Trade, Estados Unidos da América
- Schannon, C. E. e Weaver, W. (1964). *The Mathematical Theory of Communication*. The University of Illinois Press: URBANA

- Schechner, R. (2012) *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Org. Zeca Ligiero. Mauad X, Rio de Janeiro.
- Schechner, R. (1988) *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge.
- Schlichthorst, C. (1943) *O Rio de Janeiro como é 1824-1826 (huma vez e nunca mais): contribuições dum diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil*. Carl Schlichthorst; tradução de Emmy Dodt e Gustavo Barroso apresentada, anotada e comentada por este. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa
- Schwab, K. (2016) *The Fourth Industrial Revolution*. World Economic Forum, Geneva, Switzerland. 184 p.
- Semedo, J.M. & Turano, M.R; (1997). *Cabo Verde – O ciclo ritual das festividades da tabanca*. Praia Spleen edições. Anexo 1, p 127-128 in Nogueira, G. (2011). *Batuko, Património Imaterial de Cabo Verde*. Disponível em <http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/238> Consultado em fevereiro de 2023
- Sequeira M. F. (2017) *Metamorfoses do Malandro: Zé Pelintra entre Práticas e Representações*. Puc-Rio, Disponível em <https://docplayer.com.br/40066861-2-metamorfoses-do-malandro-ze-pelintra-entre-praticas-e-representacoes.html> Consultado em junho de 2023.
- Silva, J. (2009). *Xigubo* Grupo Matutuine-Bela Vista (Província de Maputo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-fcZvB9xa-0> Consultado em fevereiro de 2023
- Silva, J. (2009). *Nyau* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-fcZvB9xa-0> (Consultado em 20 de fevereiro de 2023)
- Silva, D. M. da. (1998) '*Precisa Arte e Engenho Até...*': *um estudo sobre a composição de personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio.
- Singer, M. B. (1955) *The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study*. Far Eastern Quaterly XV.
- Sodré, M. (1998) *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad
- Soffer, J. (2001). *Embodied perception: redefining the social*. Theory and Psychology, 11 (5), 655-670.
- Sousa, G. (2018), *A origem do Maculelê*. Disponível em <https://capoeiraespeto.wordpress.com/2018/03/10/a-origem-do-maculele/> Consultado em fevereiro de 2023
- Souza, R. L. de. (2007) *Identidade Nacional e Modernidade Brasileira. O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Sucena, E. (1992) *Lisboa, o Fado e os Fadistas*, Lisboa: Edições Vega Lda
- Picchi, A. G. (2008) *A música e os inícios do homem*. Mimesis, Bauru, v. 29, n. 2, p. 43-48
- Pinto, T. O. (2001) *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/PnnKJTcVbQzVyN4dXMrsHyw/?lang=pt> Consultado em junho de 2021.
- Portugal, T. P. & Corrêa, A. F. (2017) *O conceito de ethos na música da Antiguidade Clássica grega*. ORFEU, v.2, n.1, p. 203 de 225
- Preece, J.; et al (1994) *Human-Computer Interaction*. Addison-Wesley.

Primo, A. F. T. (2000) *Ferramentas de interação na web: travestindo o ensino tradicional ou potencializando a educação através da cooperação?*. In: RIBIE 2000 – V Congresso Iberoamericano de Informática Educativa, Viña del Mar.

Tadvald, M. (2016) *Notas Históricas e Antropológicas sobre o Batuque no Rio Grande do Sul* RELEGENS THRÉSKEIA estudos e pesquisa em religião V. 05 – n. 01. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/328077411.pdf> Consultado em fevereiro de 2023.

Tatit, L. (2004) *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 98-100 p.

Taveira, L. de M. (2007) *A Mulata e o Malandro: a Caracterização Vocal do Personagem tipo na Música do Teatro de Revista Brasileiro, Entre as Décadas de 1880 e 1930* Anppom

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Disponível em <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smz1k> Consultado em fevereiro de 2024.

Teixeira A. (2020) Balé-Baile-Código de Conduta: no Contexto da Corte Joanina in *Pesquisa em balé no Brasil: panoramas sobre história, ensino e cena*. Eleonora Santos e Rousejanny Ferreira (Org.). Goiânia: Editora IFG, p. 19-42

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC, 2022, Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/> Consultado em setembro de 2022

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira (2023). *Batuque (dança)*. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001790.htm> Consultado em janeiro de 2023.

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira (2023). *Coco (dança)*. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00000072.htm> Consultado em fevereiro de 2023.

Tinhorão, J. R. (1991). *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Art.

Tinhorão, J. R. (1974) *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes.

Tinhorão, J. R. (1994) *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Editorial Caminho.

Troni A. (1882) *Nga muturi* (1ª edição) Angola: União dos Escritores Angolanos, 2013 48p.

Trotta, F. C. (2011) *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Turner, V. (1969) *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago: Aldine Publishing Co. (Trad. Bras. Nancy Campi de Castro. Petropolis, Vozes, 2013)

WikiDança.net Disponível em http://wikidanca.net/wiki/index.php/Ciranda_do_Norte Consultado em fevereiro de 2024

Wikipedia, (2024). Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cavaleiros_da_T%C3%A1vola_Redonda Consultado em março de 2024

Universidade do Porto Digital / Gestão de Documentação e Informação (2016) *Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Simpósio Brasileiro de Porto*. Disponível em https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20ant%20c3%b3nio%20arrioio Consultado em 17 de fevereiro de 2023

Vaggione, H. (2001). Some Ontological Remarks about Music Composition Process. In *Computer Music Journal*, 25(1): 54-61

Varela, J.; Thompson, E.; Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press, Cambridge, MA, USA.

Vasconcelos, G. e Suzuki Jr, M. (1986). Cap. XI: A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO. (Org). História geral da civilização brasileira. São Paulo: Difel. Tomo III, v.4, p. 501-523

Veneziano, N. (1991) *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes, UNICAMP.

Visconti, E. de L. (2012) *Não me altere o samba tanto assim: Notas sobre algumas transformações estético-ideológicas ocorridas no samba da década de 1970*. 8º Encontro Internacional de Música e Mídia. Universidade de São Paulo. 19-21 de setembro de 2012

Visit Zambézia (2022) Tradição e Religião. Disponível em <https://www.visitzambezia.com/zambe-zia/tradico-es-e-religio-es.html> Consultado em outubro de 2022.

Zagonel, B. (1992) O que é gesto musical. São Paulo: Brasiliense

Zamith, R. M. (2007) *A dança da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 113-132.

Zamoner (2016). Mestre de dança Pedro Maria Colonna pede ao governador do reino para vir ao Brasil em 1809, Disponível em <http://danca-de-salao-maristela-zamoner.blogspot.com/2016/08/mestre-de-danca-pedro-maria-colona-pede.html> Consultado em 23 de janeiro de 2023

Zamoner (2016) Pedro Maria Colonna, as súplicas do mestre de dança da família real. *Jornal Falando de Dança*, edição 108. Disponível em https://issuu.com/dancenews/docs/ed_108_completa_para_leitura Consultado em 23 de janeiro de 2023

Ranchos Folclóricos – Dossiê Histórico e Entrevistas (Gestores e Integrantes):

Rancho Folclórico e Etnográfico da Casa do Povo de Vilarandelo (2021)

Rancho Folclórico da Boidobra (2021)

Rancho Folclórico Tricaninhas do Antuã (2021)

Grupo Folclórico Barcelinhos (2021)

Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela (2021)

Rancho Folclórico do Porto (2021)

Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim (FIFCA) (2021)

Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos de Montenegro (2021)

Entrevistas com Especialistas:

Domingos Morais (2021)

Susana Sardo (2021)

Cláudia Monteiro (2021)
Helena Queiroz (2021)
Luis Monteiro (2021)
Mestre Petchu (2021)
Pak Ndjamena (2021)
Isabel Castro Henriques (2021)
José Lino (2021)
Domingos Moraes (2021)
Carlos Leitão (2021)
Carla Pires (2021)
Daniela Castro (2022)
Catarina Costa e Silva (2022)
Thiago Vaz Cruvinel (2022)
Jorge Castro Ribeiro (2023)
Rui Vieira Nery (2023)
Fábio Borges (2023)
João Farinha (2023)
Luísa Trindade (2023)
Germana Torres (2023)
Ricardo Ferreira da Silva (2023)
Sandra Cristina (2023)
Miguel Martins (2023)
Daniela Machado (2023)
Normando Machado (2023)
Jorge Serra (2023)
Márcio Silva (2023)
Milton Teixeira (2023)
Carlinhos de Jesus (2023)
Marco Antônio Perna (2023)
Milton Teixeira (2023)
Vicenzo Cambria (2023)
Gleide Cambria (2023)
Mayombe Masai Guimarães da Silveira (2023)

André Souza (2023)

Ausonia Bernardes Monteiro (2024)

André Batista (2024)

Maria da Soledade (2024)

Ricardo Cravo Albin (2024)

Thiago Daniel (2024)

Zeca Ligiéro (2024)

Denise Zenícola (2024)

Juliana Bittencourt Manhães (2024)



ANEXO

GALERIA DE IMAGENS



Capítulo 02

Danças e Cantares Regionais Portugueses

Casa do Povo de Vilarandelo

2021











Rancho Folclórico da Boidobra 2021





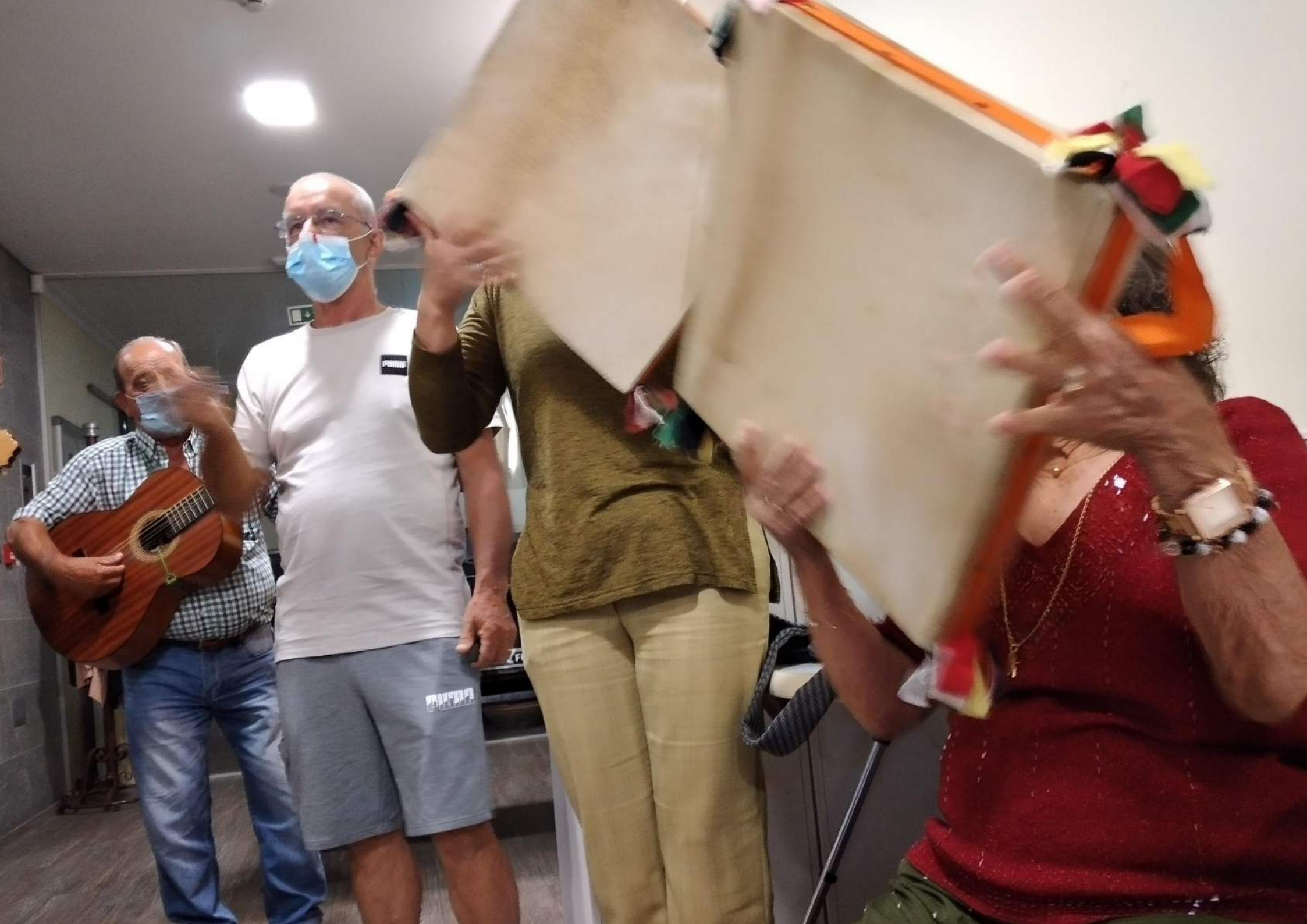


RANCHO FOLCLÓRICO

DA

BOIDOBRA

2





Rancho Folclórico
“As Tricaninhas do Antuã” de Salreu
2021



Rancho Folclórico
"As Tricaninhas do
Antuã" de Salreu,
Estarreja









 RANCHO
FOLCLÓRICO
As Tricaninhas
ESTARR



Grupo Folclórico de Barcelinhos

2021











Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela 2021



742











74





O MEU CORAÇÃO VOMBO
DENTRO DO TEU FOI CAIR
NO MEIO PARTIU AS OSSAS
DE LÁ NÃO PUDE FUGIR

Rancho Folclórico do Porto

2021



douroacima
www.douroacima.pt | telefones: 222 014 413

douroacima
www.douroacima.pt | telefones: 222 014 413

douroacima
www.douroacima.pt | telefones: 222 014 413

douroacima
www.douroacima.pt | telefones: 222 014 413

TOMAZ DO DOURO
www.douroacima.pt | telefones: 222 014 413

PORTO CRUZ
GARMIR
PORTO CRUZ

PORTO CRUZ
PORTO CRUZ

PORTO CRUZ











Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim
FIFCA, 2021



gros





ALMEIRIM

ASSO

...DE DÁ VONTADE VIVER!



ROS





PAÇO DOS NEGROS
aldeia histórica

ALMEIDA

Paço dos Negros

Grupo Folclore do Paço dos Negros

PAÇO DOS NEGROS





Grupo Folclórico e Etnográfico
Amigos do Montenegro
2021















Agradecimentos:

Casa do Povo de Vilarandelo

Rancho Folclórico da Boidobra

Rancho Folclórico “As Tricaninhas do Antuã” de Salreu

Grupo Folclórico de Barcelinhos

Grupo Folclórico das Lavradeiras da Meadela

Grupo Folclórico do Porto

Grupo de Danças Folclóricas de Almeirim

Grupo Folclórico e Etnográfico Amigos do Montenegro

Fotografias e Imagens de Acervo

Capítulo 03

Cirandas e Cantigas de Roda

Brasil

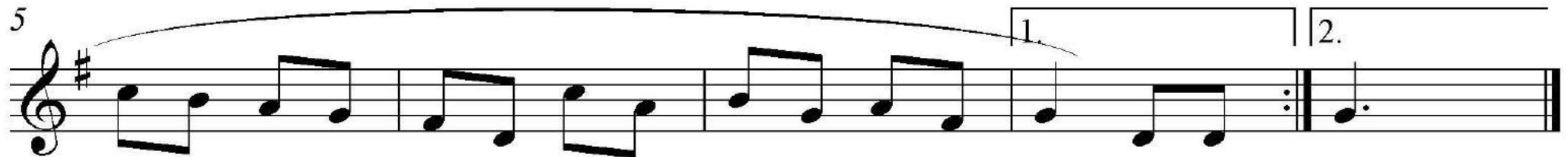
Ciranda, cirandinha

Anônimo

Moderato



Ci - ran - da ci - ran - di - nha va - mos to - dos ci - ran - dar va - mos
-nel que tu me des - te e - ra vi - dro e se que - brou O a -



dar a me - ia vol - ta vol - ta e me - ia va - mos dar O a - bou
mor que tu me ti - nhas e - ra pou - co e se a - ca -













Portugal

Ciranda

Animado

Voz 1 - Ó ci - - ran - da, ó ci - - ran - da. Eu hei
Coro 2 - Ó ci - - ran - da, ó ci - - ran - da. Va - mos

de ir so teu se - rão - Fi - ar du - as ma - ça
nós a ci - ran - dar Va mos dar a mei - a
Va mos dar a ou - tra

ro - cas do mais fi - no al - go - dão.
vol - ta Mei - a vol - ta va - mos dar.
mei - a Ou - tra mei - a e tro - ca o par.













Galeria de Imagens – Créditos:

Portugal:

A Música Portuguesa a Gostar dela Própria
Terramater.pt

Brasil:

iStock by Getty Images

Agradecimentos

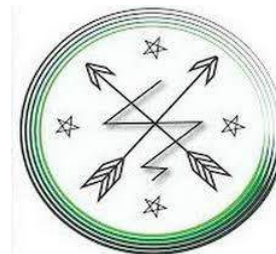
A MÚSICA ♥
PORTUGUESA
A GOSTAR
DELA PRÓPRIA



U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

 **CITCEM**
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA


UNIRIO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO
ESTADO DO RIO DE JANEIRO



NEPAA

iStock
by Getty Images™

Capítulo 04

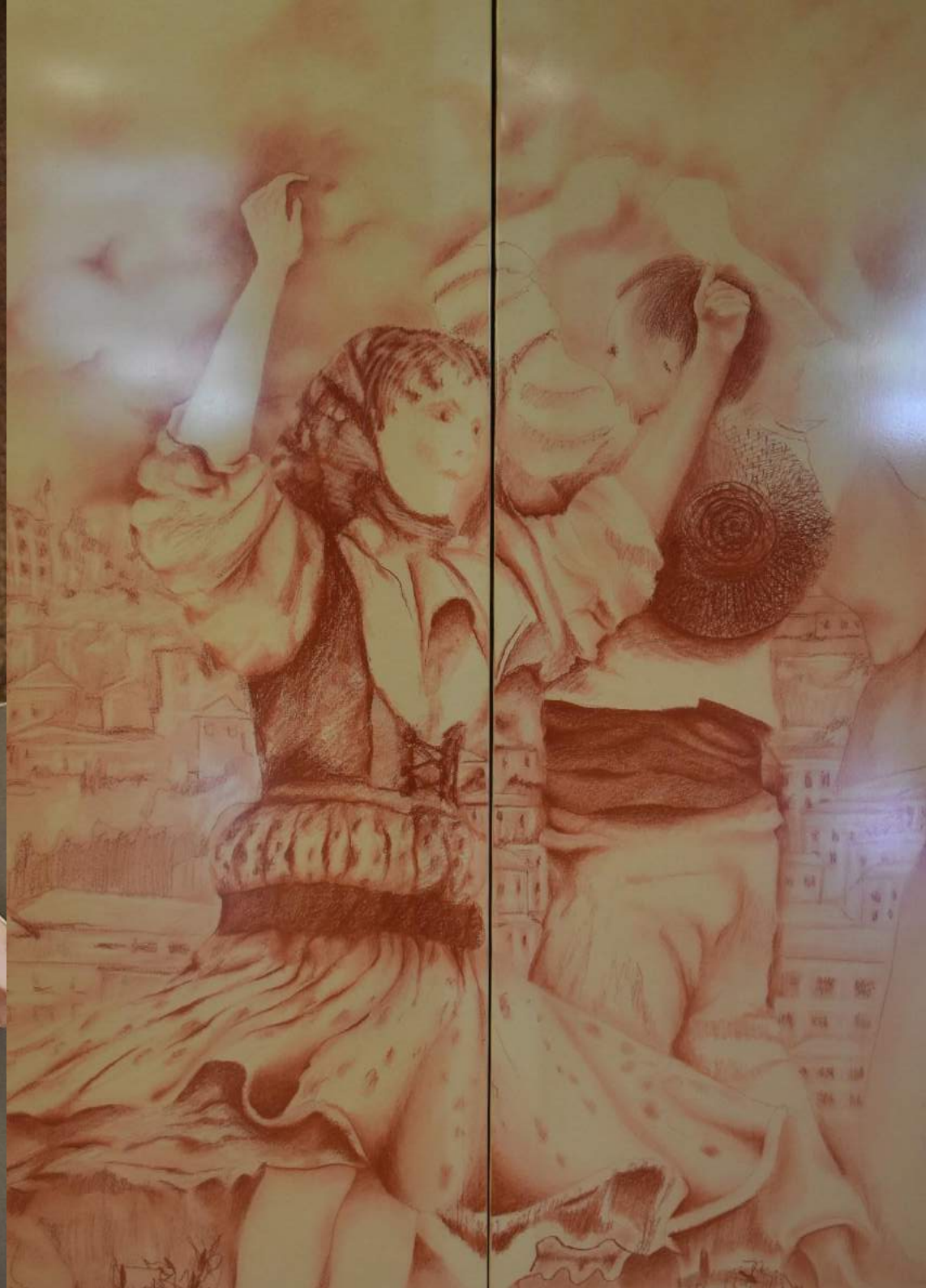
Quadrilhas e Contradanças

Portugal - Brasil

2021-2024

Portugal

2021 - 2023











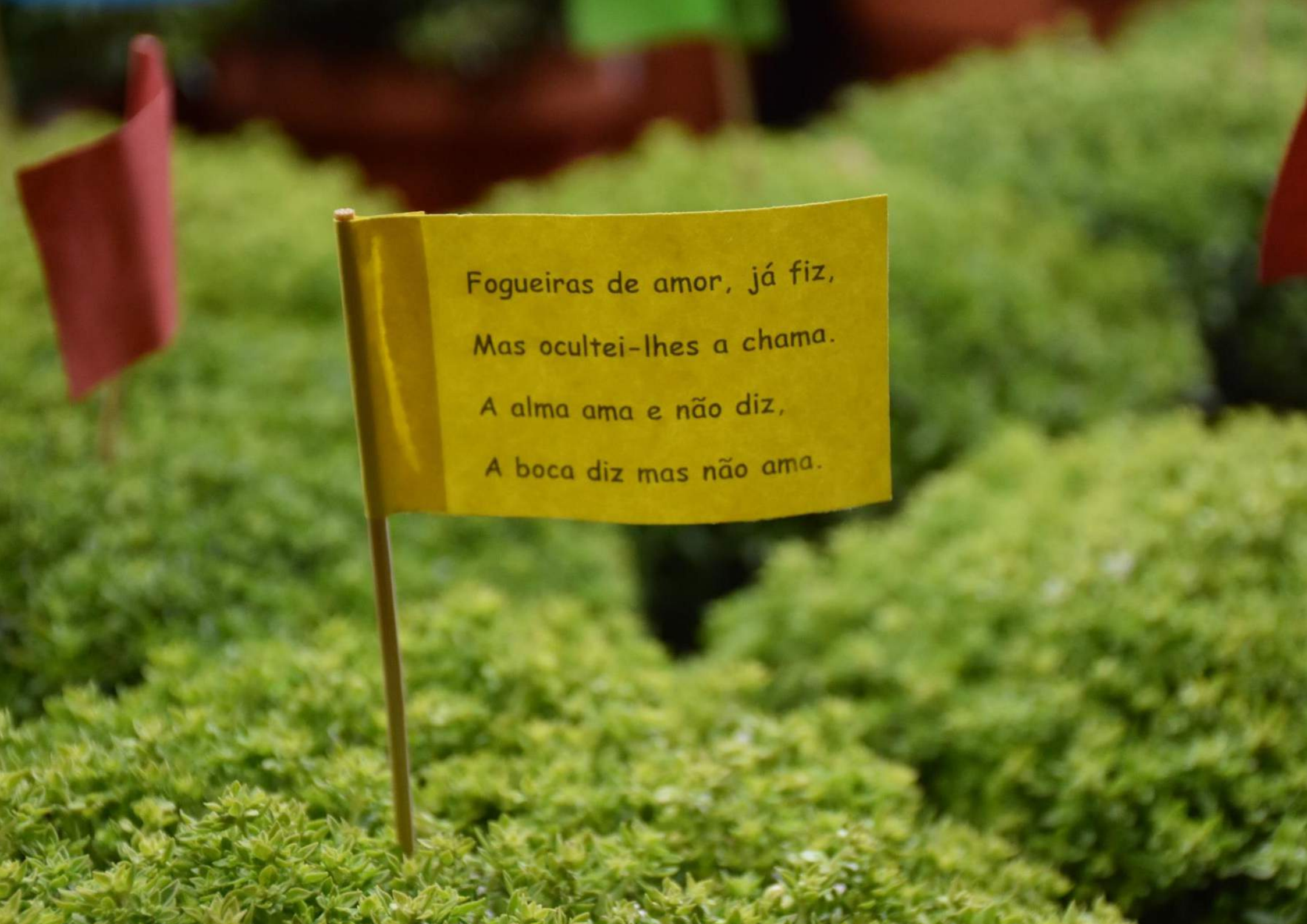












Fogueiras de amor, já fiz,
Mas ocultei-lhes a chama.
A alma ama e não diz,
A boca diz mas não ama.











RUISGA

SÃO
JOÃO
PORTO

2022

DA UNIÃO DE FREGUESIAS ALDOAR,
FOZ DO DOURO E NEVOGILDE



UNIÃO
DAS FREGUESIAS
ALDOAR
FOZ DO DOURO
NEVOGILDE

















Brasil

2023 - 2024





























































Galeria de Imagens – Créditos:

Portugal: fotografias e imagens de acervo

Brasil: iStock Photo

Agradecimentos



NEPAA



Capítulo 05

Batuque

Portugal:

Fotografias de Acervo

Oficina Zero - Pak Ndjamena

Mestre Petchu

Centro Cultural Cabo Verde

Batukadeiras de Portugal

Brasil:

Fotografias de Acervo

Coletivo Matuba - UNIRIO

Performance Afro – UNIRIO

Adobe Stock; Getty Images | iStock

Baianas do Acarajé

Umbanda | Candomblé

Capoeira; Batuque

Riotur – Prefeitura RJ

Dia de Iemanjá no Rio de Janeiro





































PHOTOGRAPH BY JONAS













































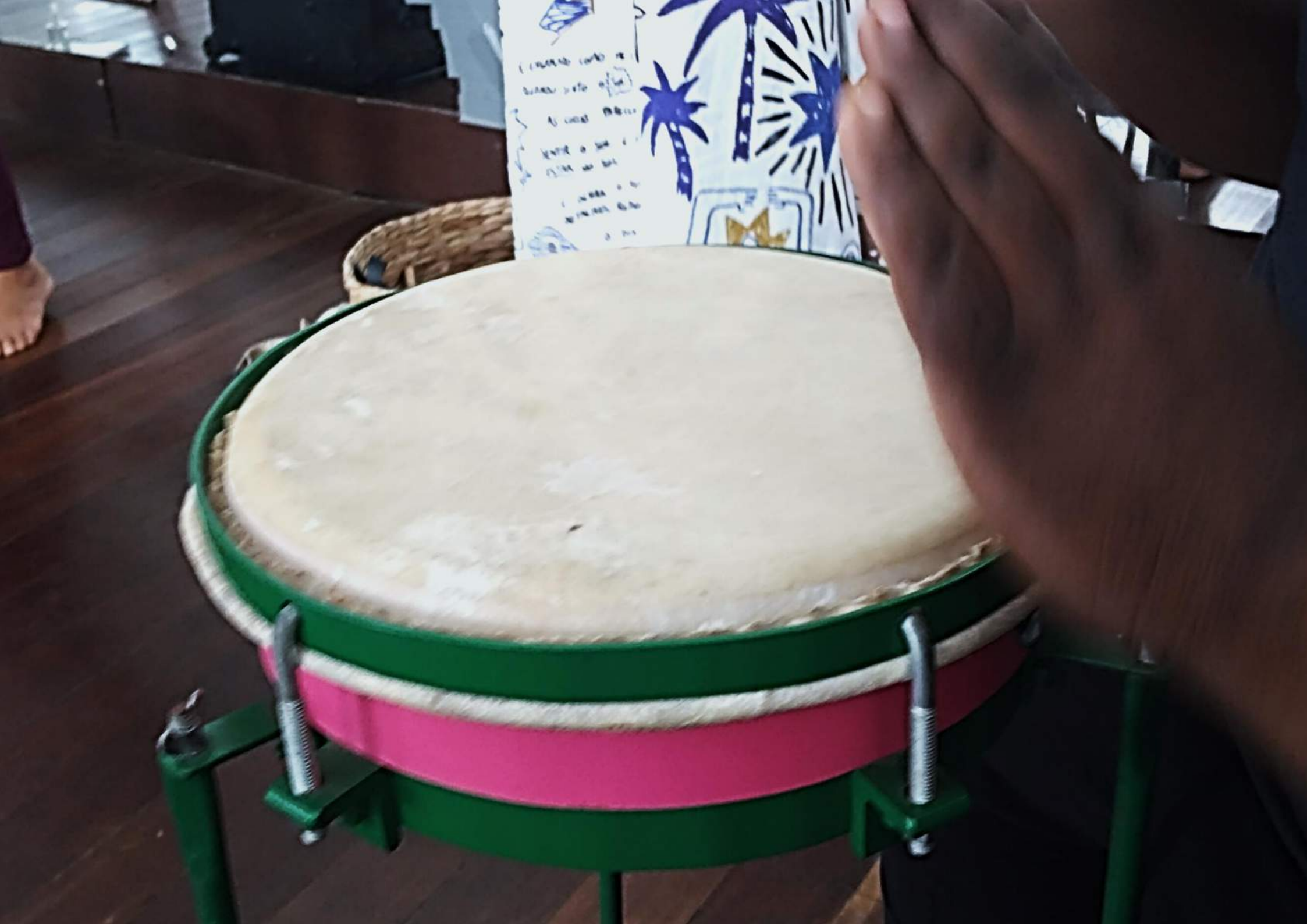












LEARN TO PLAY THE
DRUM WITH US
AT OUR STUDIO
EVERY WEEK
ON SUNDAY
10 AM - 12 PM
FOR \$10 PER HOUR
BOOK YOUR SPOT TODAY































Galeria de Imagens – Créditos:

Portugal:

Fotografias de Acervo
Centro Cultural Cabo Verde

Brasil:

Fotografias de Acervo
Adobe Stock
Getty Images | iStock
Riotur – Prefeitura RJ

Agradecimentos



Capítulo 06

Fado e Samba







Lisboa, Padrão dos Descobrimentos



Lisboa, Torre de Belém



Lisboa, Torre de Belém



Lisboa, Praça do Comércio





Lisboa, Praça do Comércio



Lisboa, Praça do Comércio



Lisboa, Praça do Comércio



Lisboa, Praça do Comércio



Lisboa, Praça do Comércio

Lisboa





Lisboa, Vista do Castelo de São Jorge





Lisboa, Alfama



Lisboa, Alfama



Lisboa, Alfama



MUSEU DO FADO

Lisboa - Museu do Fado



Hindo eu por certa rua
No capote amantilhado
Entrei, sem saber que entrava
Em uma casa de fado



Lisboa - Museu do Fado



JOSE PRACANA
foto por José Porgano

Bica from
Luz de Lisboa
Fado do Bairro
Alfama

Carlos Paredes belongs to the small group of Portuguese interpreters that knows how to create a non isolated audience. Carlos Paredes' message unites people instead of setting them apart "

João de Freitas Branco





909





Clube do Fado, Lisboa

Clube do Fado, Lisboa





Clube do Fado, Lisboa



Clube do Fado, Lisboa





Universidade de Coimbra - Paço das Escolas



Universidade de Coimbra - Paço das Escolas









Universidade de Coimbra

Capela de São Miguel





Universidade de Coimbra - Sala do Exame Privado



Universidade de Coimbra - Porta Férrea



tiver, a entender melhor quem as tem.

In this exhibition, we invite visitors to relive their memories or, if they don't have them, to understand better who does.

Relembrar o passado, sentir o presente e sonhar o futuro. Saber o que somos é conhecer o que nos antecedeu. Esta é a importância do Museu Académico para a Academia e para a Académica

Remember the past, feel the present, and dream the future. To know who we are is to understand what preceded us. This is the importance of the Academic Museum for the Academy and for the Académica.

João Caseiro
Presidente da Associação Académica de Coimbra/
President of the Coimbra Academy Association

A vida académica esculpe gerações, as memórias de Coimbra sobrepõem coleções.

The academic life sculpts generations, the memories of Coimbra overlap collections.

José Manuel Silva
Presidente da Câmara Municipal de Coimbra/
Mayor of Coimbra

Para o Reitor da Universidade de Coimbra o Museu Académico é o espelho vivo de uma vida única de aprendizagem e formação na vida daqueles que por aqui passam.

For the University of Coimbra's Rector, the Academic Museum is the living mirror of a unique life of learning and instruction in the lives of those who through here pass.

Amílcar Falcão
Reitor da Universidade de Coimbra/
University of Coimbra's Rector

Erguendo a capa negra do passado estas memórias iluminam o futuro...

Raising the black cloak of the past these memories light the future...

Jorge Castilho
Presidente da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra/
President of the Former Coimbra Students Association

Umbral que liga e mantém vivo o legado das gerações passadas, atuais e vindouras.

A needed statement for the Academy, the Academic Museum is the umbilical cord that connects and keeps the legacy of past, present, and future generations alive.

Matias Correia
Dux veteronorum da Universidade de Coimbra/
University of Coimbra's Dux veteronorum





Fado ao Centro - Coimbra



Fado ao Centro - Coimbra



Fado ao Centro - Coimbra











18 PASSEIO ALEGRE

ALTANO
VINHOS E
DOURO

ALTANO
VINHOS E
DOURO

ALTANO
VINHOS E
DOURO
Naturalmente
sustentável!

1 PASSEIO ALEGRE
Nepos







PORTO



Igreja de Nossa Senhora da Lapa

Em 1775, foi encomendado um projecto a João da Glama Ströberle, o qual foi abandonado e substituído pelo de José de Figueiredo Seixas, de 1779. A Igreja só estaria terminada em pleno século XIX. Durante o Cerco do Porto (1832-34), aqui assistia missa o Regente D. Pedro (que fora IV de Portugal, I do Brasil); à sua morte, deixou expresso que doava o seu coração à Cidade do Porto, sendo aqui depositado.



Plans were called for in 1775, which were abandoned and replaced by those of José de Figueiredo Seixas in 1779. The Church was only completed well into the 19th century. During the Siege of Oporto Dom Pedro, regent, (Pedro IV of Portugal, I of Brazil) attended mass here. At the time of his death he donated his heart to the City of Oporto where it rests.

114

Porto



Porto - Torre dos Clérigos



• CASA PORTUGUESA •

DO

RESTAURANTE DE BACALHAU





950

criação do cartão de crédito
Credit card is invented
by Gabriel e Jerry Vander

950

criação do cartão de crédito
Credit card is invented
by Gabriel e Jerry Vander

950

criação do cartão de crédito
Credit card is invented
by Gabriel e Jerry Vander

950

criação do cartão de crédito
Credit card is invented
by Gabriel e Jerry Vander

950

criação do cartão de crédito
Credit card is invented
by Gabriel e Jerry Vander

1952

1952

1952

1952

1952

1953

1954

1954

1954

1954

1954

1955

1956

1956

1956

1956

1956

1956

1957

1957

1958

1958

1958

1958

1958

1958

1959

1959

1960

1960

1960

1960

1960

1960

1961

1961

1962

1962

1962

1962

1962

1962

1963

1963

1963

1964

1964

1964

1964

1964

1964

1965

1965

1965

1966

1966

1966

1966

1966

1966

PORTO

RUA DE
ÁLVARES CABRAL

SÉC. XV - XVI

DESCOBRIDOR DO BRASIL



INSTITUTO DO VINHO DO PORTO

27







Caves
Centros de visita



Croft





Vila Nova de Gaia - Cave Sandeman

SANDEMAN

ESTD 1790

Vila Nova de gaia - Vinho do Porto Sandeman



Vinho do Porto



Porto - Casa do Fado





Porto - Casa do Fado





Porto - RC Restaurante









Porto - RC Restaurante





Rio de Janeiro - Cristo Redentor

Rio de Janeiro - Bondinho de Santa Teresa



Rio de Janeiro - Bondinho de Santa Teresa









ESCADARIA SELARON

RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro - Escadaria de Selaron







Rio de Janeiro - Vista Chinesa











Rio de Janeiro - Maracanã



The mural is a vibrant and multi-panel artwork. On the far left, a large, stylized blue face with a colorful, multi-colored background. In the center, a portrait of a man in a yellow and black patterned shirt. On the right, a man in a white suit and hat playing a tambourine. The mural is set against a backdrop of a white building and a blue sky. The foreground shows a dark, textured surface, possibly a road or a wall.

LARGO
JULIO BUENO

PAZ NEGRO







Rio de Janeiro - Ala das Baianas - Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela





Rio de Janeiro - Samba - Pandeiro



Rio de Janeiro - Samba - Cuica



Rio de Janeiro - Samba no Pé





coletivo

SAMBA na RUA



Rio de Janeiro - Carlinhos de Jesus - Samba





Rio de Janeiro G.R.E.S. Estácio de Sá 2024 - Chão de Devolução: Orgulho Ancestral
Estandarte de Ouro Melhor Escola de Samba e Melhor Samba-Enredo



Galeria de Imagens – Créditos:

Portugal / Brasil:

Fotografias de Acervo

Brasil:

Riotur – Prefeitura RJ

Agência O Globo

Agradecimentos



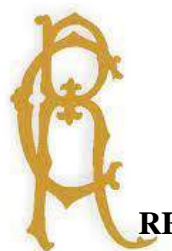
NEPAA



Portugal



MUSEU
DO FADO



RESTAURANTE

Brasil





ANEXO

FILMES DOCUMENTÁRIOS LINKS



Filmes Documentário

Links de Acesso

Danças e Cantares Regionais Portugueses

<https://www.youtube.com/watch?v=LoNExmzIxSY&t=1279s>

Cirandas e Cantigas de Roda

<https://www.youtube.com/watch?v=svHMsP7ILoQ&t=80s>

Quadrilhas e Contradanças

<https://www.youtube.com/watch?v=U6kAbGAWnPk&t=5s>

Batuque

<https://www.youtube.com/watch?v=G6Ou5lMdNu0&t=212s>

Fado e Samba

<https://www.youtube.com/watch?v=Sc971GdpWgk>