

**A Música Popular Madeirense
no Primeiro Quartel do Século XX**
Processos de erudição e folclorização

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Eládio José Figueira Gonçalves

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTAÇÃO

António Carlos Jardim Valente

CO-ORIENTAÇÃO

Paulo Alexandre Gonçalves da Silva Esteireiro

Agradecimentos

Primeiramente a Deus pela vida. A minha família que me acompanhou nesta caminhada e que foi, uma fonte de inspiração. Ao meu orientador, Professor Doutor António Carlos Valente, pela sua atenção, dedicação e profissionalismo não só para a elaboração deste trabalho, mas ao longo do meu percurso académico neste Mestrado. Ao coorientador deste projeto Professor Doutor Paulo Esteireiro, que me forneceu as pistas necessárias para a elaboração deste trabalho.

De igual modo, agradeço à coordenadora de curso Professora Doutora Teresa Nascimento, bem como, os docentes envolvidos nas diferentes disciplinas do Mestrado em Gestão Cultural.

De forma particular a Rui Camacho (Associação Cultural Xarabanda), Duarte Mendonça (Grupo de Folclore do Porto Santo), André Avelino Sousa (Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha), Dra. Gilda Nóbrega e a Dra. Helena Borges.

Finalmente, os meus agradecimentos vão dedicados para todas aquelas pessoas que, no geral, deram a sua disponibilidade e o seu contributo de forma desinteressada para a elaboração deste trabalho.

Índice

Agradecimentos	2
Índice de Figuras.....	5
Índice de Quadros.....	7
Índice de Gráficos	7
Índice de Tabelas.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	10
Introdução	11
PARTE I – REVISÃO TEÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO	16
Capítulo 1 – Revisão de conceitos.....	17
1.1 – A Cultura e o Folclore.....	18
1.2 – Da música popular à erudita – limites e contextos.....	22
Capítulo 2- contextualização histórico-geográfica	29
2.1 – Cultura, música e identidade portuguesa.....	31
2.2 – O contexto regional: para uma identidade madeirense.....	34
2.3 – A Madeira no primeiro quartel do século, XX – o contexto musical.....	38
PARTE II – ESTUDO DE CASO	49
Capítulo 3 – Carlos Santos: folclore e música madeirense	51
3.1 – Carlos Santos: a figura	52
3.2 – O folclore madeirense em três livros	56
3.3 – O legado de Carlos Santos.....	70
Capítulo 4 – Análise comparativa: o processo de erudição e folclorização na música madeirense.....	75
4.1 – O modelo de Carlos Santos.....	76
4.2 – Temas melódicos em estudo.....	80
4.2.1 – <i>Souvenir de Madere</i> – Rapsódia de Canções Populaire de Filipe Fernandes Madeira (1903)	80
4.2.2 – Rapsódia de Canções Populares Nº 1 de Manuel Ribeiro (entre 1911 e 1920).....	88
4.2.3 – Divertimento Madeirense de João Júlio da Costa Cardoso (1927).....	104
4.3 – Resultados da análise comparativa	110
4.3.1 – Temas melódicos populares de índole rural encontrados nas obras.....	111
4.3.2 – Outros géneros encontrados nas obras	117
4.3.3 – Instrumentos excluídos ou não considerados por Carlos Santos	127

Conclusões.....	129
Bibliografia.....	132

Índice de Figuras

Figura 1 - Partitura para banda ou orquestra de sopros “Ó Careca”	47
Figura 2 – Parte de Primeiro Violino - Exemplo de Fado Fox tema “Sonhos” ..	48
Figura 3 - Exemplo escrito do charamba por Carlos Santos onde mostra a execução do charamba na viola de arame.....	56
Figura 4 - Afinação da Viola de Arame.....	57
Figura 5 - Afinação da Viola Francesa	57
Figura 6 - Do livro “Nova Arte da Viola” de Manuel da Paixão Ribeiro (pág. 53)	58
Figura 7 - Afinação do Rajão.....	60
Figura 8 – Relação do posicionamento dos dedos entre a guitarra (Ré) e o rajão (Sol).....	61
Figura 9 - Afinação do Braguinha.....	62
Figura 10 - Afinação do Machetinho.....	63
Figura 11 - Padrão do vestido tradicional da Madeira	70
Figura 12 - Exemplo do traje tradicional madeirense segundo Carlos Santos .	70
Figura 13 - Exemplo rítmico do primeiro andamento da obra Souvenir de Madere onde é evidenciado o bailinho	82
Figura 14 - Exemplo rítmico do segundo andamento da obra Souvenir de Madere onde é evidenciado o bailinho	82
Figura 15 - Comparação ilustrativa do Vira do Minho com o Bailinho dos vilões	84
Figura 16 - Exemplo da mourisca na obra Souvenir de Madere	84
Figura 17 - Exemplo do quinto andamento da obra Souvenir de Madere (variantes do bailinho)	85
Figura 18 - Sexto andamento da obra Souvenir de Madere, variante do bailinho	86
Figura 19 - Sétimo andamento da obra Souvenir de Madere - Canto religioso	86
Figura 20 - Canto ao Menino Jesus recolhido por Carlos Santos	87
Figura 21 - Excerto do charamba na partitura da obra Rapsódia N ^o 1 de Manuel Ribeiro	91
Figura 22 - Exemplo do charamba segundo Carlos Santos	91
Figura 23 - Comparação melódica entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos.....	92
Figura 24 - Excerto do bailinho na obra Rapsódia N ^o 1 de Manuel Ribeiro.....	94
Figura 25 - Comparação melódica do bailinho entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos	95
Figura 26 - Comparação melódica do bailinho entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos com o acompanhamento de bailinho escrito por Manuel Ribeiro na obra Rapsódia N ^o 1	96
Figura 27 - Versão comparativa de melodias do bailinho entre o Manuel Ribeiro (Rapsódia N.º 1) e o Carlos Santos	97
Figura 28 - Versão comparativa de melodias da mourisca de Manuel Ribeiro e Carlos Santos com acompanhamento escrita na Rapsódia N ^o 1	100

Figura 29 - Comparação de melodias da mourisca entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos.....	101
Figura 30 - Comparação de melodias entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos do Bailinho do Porto Santo.....	103
Figura 31 - Comparação de melodias do bailinho entre João Júlio da Costa Cardoso (Divertimento Madeirense) e Carlos Santos	106
Figura 32 - Excerto da partitura do Divertimento Madeirense mostrando a secção rítmica e harmónica do bailinho	107
Figura 33 - Comparação de melodias da mourisca entre João J. Da Costa Cardoso (Divertimento Madeirense) e Carlos Santos	108
Figura 34 - Comparação melódica do charamba entre João J. da Costa Cardoso (Divertimento Madeirense) e Carlos Santos	109
Figura 35 - Comparação dos temas melódicos do charamba entre João J. da Costa Cardoso e Filipe Fernandes Madeira	110
Figura 36 - Excerto melódico alusivo ao charamba presente na Dança Madeirense Nº 1 de Manuel Ribeiro.....	113
Figura 37 - Comparação melódica do charamba do charamba de João J. Da Costa Cardoso (Divertimento Madeirense) e a Dança Madeirense Nº 1	114
Figura 38 - Progressão harmónica do bailinho na Dança Madeirense Nº 1 ...	115
Figura 39 - Exemplificação da mourisca na Dança Madeirense Nº 2 de Manuel Ribeiro	115
Figura 40 - Comparação melódica da mourisca presente na Dança Madeirense Nº 2 com a melodia de Carlos Santos.....	116
Figura 41 - Partitura com o tema Oitavado	120
Figura 42 - Figuração rítmica proposta por Manuel Ribeiro	120
Figura 43 – Género Oitavado presente na partitura da obra Rapsódia N.º 1 de Manuel Ribeiro	121
Figura 44 - Exemplo rítmico do oitavado.....	122
Figura 45 – Comparação do oitavado de Manuel Ribeiro e a partitura do Pde. Eduardo Nunes Pereira	123
Figura 46 – Exemplo do oitavado presente na obra Souvenir de Madere de Filipe Fernandes Madeira.....	124
Figura 47 – Frase rítmica do acompanhamento do oitavado da obra Souvenir de Madere de Filipe Fernandes Madeira.....	124
Figura 48 – Partitura de um bolero	125
Figura 49 - O Brinquinho	127
Figura 50 - O bailado popular.....	128

Índice de Quadros

Quadro 1 - Características dos instrumentos de corda originários da Madeira segundo Carlos Santos	77
Quadro 2 - Padrão dos géneros populares madeirenses segundo Carlos Santos	79
Quadro 3 – Géneros musicais encontrados na obra “Souvenir de Madere” de Filipe Fernandes Madeira (primeiro período)	81
Quadro 4 - Comparação de tipo de compasso e velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra “Souvenir de Madere” de Filipe Fernandes Madeira em relação com Carlos Santos	82
Quadro 5 - Géneros populares encontrados na obra “Rapsódia Nº 1” de Manuel Ribeiro em relação com Carlos Santos	89
Quadro 6 - Comparação de tipo de compasso e velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra “Rapsódia Nº 1” de Manuel Ribeiro em relação com Carlos Santos	89
Quadro 7 - Comparação de tipo velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra “Divertimento Madeirense” de João J. Da Costa Cardoso em relação com Carlos Santos	104
Quadro 8 – Estrutura da obra “Divertimento Madeirense” de João J. Da Costa Cardoso.....	105
Quadro 9 - Elementos presentes nos géneros populares madeirenses nos diferentes períodos.....	112

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Proporção de convergência dos temas populares evidenciado nas obras dos autores em relação ao Carlos Santos.....	118
--	-----

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Proporção de convergência dos temas populares evidenciado nas obras dos autores em relação ao Carlos Santos.....	118
---	-----

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo estudar a *música popular madeirense em contexto erudito*, no primeiro quartel do século XX, facto que poderá ter sido o ponto de partida para a valorização da música popular de origem rural, sendo conseqüentemente registada e catalogada como folclore. Esta valorização partiu da composição de obras musicais destinadas a serem executadas em salas de concerto, com carácter erudito, mas que usaram temas melódicos populares que até então, eram uma prática exclusiva dos habitantes da Madeira em ambientes festivos de carácter rural.

Por outro lado, e perante à ameaça de desaparecimento da vida rural como era conhecida, devida em parte ao processo de modernização e urbanização da sociedade, no início do século XX, surgiu a necessidade de registar e estudar a música rural. Dá-se então início ao processo de folclorização (Institucionalização do folclore) na Madeira, cujo principal expoente foi Carlos Santos, que publicou o seu primeiro livro *Tocares e Cantares da Ilha* em 1937.

Tendo sido a música popular madeirense alvo de uma abordagem erudita em décadas anteriores ao trabalho de Carlos Santos, tomaremos como objeto de estudos algumas partituras para formação de orquestra (orquestra clássica e orquestra de sopros), cuja temática aborda a música popular rural e cuja data de composição se situe nas três primeiras décadas do século XX. Após a identificação dos temas melódicos populares, será feita uma comparação com os temas populares recolhidos por Carlos Santos para encontrar eventuais divergências e convergências.

No campo cultural, é pertinente entender a importância dos fenómenos sociais e políticos que moldaram as práticas rurais, tendo como resultado a percepção da existência de um património cultural regional madeirense, baseado na autenticidade das suas manifestações artísticas.

Palavras Chave – Madeira, Cultura, música popular, folclore, erudição,
Carlos Santos.

Abstract

The purpose of this work is to study the popular Madeiran music in a classical context during the first quarter of the 20th century, a fact that may have been the starting point to the promotion of the popular music of rural origin, being consequently registered and listed as folklore. This promotion started from the composition of musical pieces intended to be performed in concert halls, with a classical nature but which used popular melodic themes that were, until then, exclusive of Madeiran inhabitants in festive atmospheres of rural nature.

On the other hand, facing the threat of disappearance of the rural life as it was known until then, because of the modernization and urbanization of society in the beginning of the 20th century, there was the need to register and study rural music. At this point the process of the institutionalization of the folklore in Madeira begins, whose leading exponent was Carlos Santos, who published his first book “Tocares e Cantares da Ilha” in 1937.

Popular Madeiran music has been the subject of a classical approach in decades prior to Carlos Santos’ work, so we will take as an object of study some musical scores for orchestra formation (classical orchestra and wind orchestra), whose theme addresses rural popular music and whose composition date is situated in the first three decades of the 20th century. After identifying the popular melodic themes, we will compare them with the popular themes collected by Carlos Santos to find possible divergences and convergences.

In the cultural context, it is relevant to understand the significance of the social and political phenomena that shaped the rural standards as a result of the perception of the existence of a Madeiran cultural regional heritage based on the authenticity of its artistic expression.

Key words – Madeira, Culture, popular music, folklore, erudition, Carlos Santos.

Introdução

A presente dissertação, integrada no âmbito mais abrangente da Gestão Cultural, concentra-se num fenómeno cultural específico, a música tradicional, e procura contribuir para o aprofundar de conhecimentos acerca do processo de folclorização na Madeira, o qual foi induzido a partir da valorização da vida rural no contexto político, a nível nacional, nos anos 30, promovido e estimulado pelo Estado Novo, e que teve, entre outros aspetos, influência no processo de erudição da música popular.

De esta forma, é nosso interesse particular saber se existiu uma transferência de elementos melódicos da música popular para esta se tornar erudita, ou se, eventualmente, se tratou duma tentativa isolada de registar a música popular madeirense. De este modo, saberemos de que modo foi tratada a música chamada popular, antes dos estudos relacionados com o folclore madeirense, bem como evidenciar registos de outros compositores sobre os temas populares praticados na Madeira desde o início do século XX.

Na atualidade, o património cultural madeirense está bem documentado em termos do folclore regional, graças aos diversos estudos realizados desde o início do século XX. À partida, parece não haver espaço para outras abordagens ou investigações, dada a quantidade de documentação publicada e disponibilizada desde a década de 30 do século XX, pelos seus autores. Entre os maiores expoentes sobre esta matéria encontram-se, numa primeira fase, designadamente Alfredo de Freitas Branco (Visconde de Porto da Cruz), Carlos Santos, Francisco de Lacerda e Eduardo Nunes Pereira. As publicações destes autores resultaram de um trabalho de pesquisa e recolha de elementos, cujo contexto era de índole estritamente rural, com o objetivo de documentar e preservar a memória cultural. Mais recentemente, é ainda de realçar os trabalhos realizados pela Associação Musical e Cultural Xarabanda, principalmente através da sua revista Xarabanda, coordenada por Jorge Torres e Rui Camacho, onde é possível encontrar vários artigos sobre as tradições musicais

madeirenses e as investigações de Danilo Fernandes, do Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova.

Inevitavelmente, iremos privilegiar a figura de Carlos Santos, uma vez que este autor marcou um “antes” e “depois” nos estudos sobre a cultura popular madeirense, nomeadamente a música, a dança, as trovas e o traje. Ou seja, tornou-se uma referência incontornável para os estudiosos neste campo e para os grupos folclóricos madeirenses, na atualidade.

Uma vez que âmbito de este trabalho será musical, terá uma especial ênfase na análise da escrita de partituras que desenvolvem uma eventual temática popular. Assim sendo, esta análise visa descrever o modo como as obras se apresentam, identificar e isolar as melodias das partituras, assim como analisar harmonias e tipos de compasso.

A motivação deste trabalho surge, em parte, após um concerto executado pela Orquestra Clássica da Madeira no dia 15 de junho de 2019, o qual contemplava no seu programa uma obra de Manuel Ribeiro com o título “Cantos populares da ilha da Madeira”. Esta obra foi composta para um agrupamento de Orquestra Clássica e é constituída por várias vozes de diferentes instrumentos. Aquando da sua execução, constatou-se em termos sonoros e visuais, o rigor característico de um concerto de este género, bem como do seu público, pelo que é inegável que o contexto é, na sua essência, erudito. Porém, a sonoridade da música executada transmitiu um carácter relacionado com o folclore.

Tendo em consideração a origem da música rural, a metodologia utilizada neste trabalho procura responder às seguintes questões, que foram propostas no projeto inicial:

Como se inicia o processo de folclorização na Região autónoma da Madeira?

Por que se começa a valorizar a música popular madeirense em contexto erudito?

Como são transferidos elementos eruditos para a música Popular madeirense e vice-versa?

Esta investigação parte também da leitura da obra de Carlos Santos, que afirmava no seu segundo livro que o folclore madeirense *“anda já, sabe Deus, a que distancia do original, e todo o nosso empenho foi registar as formas que conseguiram chegar até nós, prevenindo a hipótese de no futuro ser mais difícil – como tudo o indica”* (SANTOS C. M., 1939, p. 151).

Esta afirmação de Carlos Santos levanta a problemática de uma depreciação do canto popular devido a uma eventual deturpação ao longo dos anos, daí que consideramos pertinente levantar a seguinte questão, central neste trabalho:

A ideia e os temas musicais populares madeirenses no campo erudito, eram diferentes dos que vieram a ser estabelecidos como típicos da música madeirense, por Carlos Santos nas décadas posteriores de 1930 e 1940?

Para responder a esta questão, determinámos os seguintes objetivos para este trabalho:

- Observar de que modo ocorre o processo de utilização de elementos populares regionais na música de autores madeirenses
- Identificar as opções estéticas tomadas em conta por Carlos Santos para o registo de músicas populares.
- Identificar componentes de origem popular na música erudita escrita na Madeira antes do estudo do folclore.

O tema aqui desenvolvido poderá servir de base para pensar a gestão do património musical, tendo em conta a transversalidade e genuinidade do folclore regional, o que permite a posteriori criar de modo mais informado eventos dentro desta área cultural. Cabe ao gestor cultural poder identificar e salientar fatores étnicos e originais, nomeadamente no canto e na dança popular dos grupos folclóricos madeirenses, uma vez que são ao mesmo tempo, um reflexo cultural, social e identitário que representava o seu quotidiano, num passado não tão longínquo. No contexto geral, o gestor cultural seria, portando o mediador entre

o legado histórico e cultural da Região e o público alvo sua ação.

Delimitamos o estudo de este trabalho restringindo o espaço geográfico mais especificamente na Madeira bem como a época que antecedeu os estudos sobre o folclore. Com base nisto, o nosso foco está na análise de documentos de carácter musical (partituras), cujas composições são alusivas a temas populares madeirenses nas três primeiras décadas do século XX.

Esta dissertação estrutura-se em duas partes. A primeira parte, que serve de introdução para este trabalho, no âmbito mais teórico da cultura, apresenta as relações entre a cultura popular e a cultura erudita, focando-se na música como expressão artística. Seguidamente, faremos uma contextualização histórica da época na esfera política nacional, a qual impulsionou o estudo do folclore. Procura-se ao mesmo tempo, e de forma paralela, as especificidades de uma região insular, nomeadamente a Madeira. Seguidamente, faremos uma revisão de conceitos a fim de estabelecer as diferenças entre música popular, música tradicional e/ou música folclórica e a música erudita entre outros conceitos.

A segunda parte compreende um estudo comparativo integrado, na metodologia do estudo caso relativamente, à procura de obras musicais de índole erudito, com temas melódicos populares para serem posteriormente comparados com o que fora estabelecido como folclore a fim de verificar, a integridade da música popular rural aquando da sua erudição e posterior processo de folclorização. A fim de comprovar como genuíno o folclore musical madeirense recolhido por Carlos Santos, será realizada uma comparação entre composições selecionadas por nós, e cuja orquestração se destina a diferentes tipos e/ou configurações de agrupamentos. As composições escolhidas compreendem diferentes anos, designadamente: uma obra para piano que inicialmente foi escrita para orquestra de sopros (*Souvenir de Madere* de 1903 – atribuído a primeira década do Século XX), uma obra para Orquestra (*Rapsódia de Canções Populares Nº 1* – composta entre os anos 1910 e 1920 – segunda década do século XX), e finalmente uma obra para uma formação de orquestra de sopros ou banda filarmónica (*Divertimento Madeirense* de 1927 – terceira década do século XX).

Para compreendermos como decorreu o processo de erudição da música popular madeirense, dividimos esta segunda parte por dois capítulos, um dedicado a figura de Carlos Santos, fazendo uma revisão do seu trabalho sobre o estudo do folclore madeirense (Capítulo 3); o outro capítulo sobre a análise comparativas entre as obras eruditas com temas populares com o que fora estabelecido por Carlos Santos. Dessa comparação faremos a leitura e análise dos resultados obtidos (Capítulo 4).

PARTE I – REVISÃO TEÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO

Capítulo 1 – Revisão de conceitos

No final do século XIX e no início do século XX verificou-se em Portugal um crescente sentimento de pertença a uma nação. Este sentimento de pertença evoluiu para um movimento coletivo e que tomou conta do cenário político português, com o denominado Estado Novo. O ideal nacionalista do Estado Novo atribuiu um valor aos costumes, fazeres e estilo de vida rural. Criou-se então, uma teoria que fundamenta a identidade nacional com base nas raízes de um povo e que, mais tarde, foi denominado de folclore.

Este processo nacionalista português acompanhou a tendência mundial sobre o estudo e valorização da cultura popular. Esta valorização da cultura popular (folclore), surge também devido a vários fatores, entre eles: o crescimento demográfico das urbes, ou seja, a troca do campo pela cidade, bem como, uma inevitável influência dos meios de comunicação de massa que contribuíram para que os costumes, fazeres e tradições da vida rural, se fossem perdendo ou modificando de forma sistemática.

Neste cenário, o estudo e valorização do folclore surge como um fenómeno cultural, cuja gestão e regulação ficou a cargo dos órgãos gestores e/ou reguladores, inicialmente a cargo do *Secretariado Nacional de Propaganda* e atualmente, e mais tarde pela Secretaria Regional de Turismo e que se baseiam nos estudos do folclore, como foi o caso do Carlos Santos.

Certamente, antes da institucionalização do folclore nos anos 30 do século XX, a prática musical de índole rural já era denominada de música popular. A cultura madeirense despertou o fascínio dos visitantes, que registaram nos seus livros de viagem diversos aspetos da música popular, designadamente o contexto (festividades ou trabalho), instrumentos e modo de execução.

O termo “música popular”, também era usado para marcar uma separação do tipo de música que não correspondia ao campo erudito, como por exemplo o

fado. Com os estudos de Carlos Santos, a música popular rural é distinguida como folclore passando de este modo, a ter um contexto cultural, uma vez que o folclore abrange muito mais do que um tipo de repertório musical. É incluído no folclore todo um conjunto de práticas de índole rural e que se tornaram tradição.

1.1 – A Cultura e o Folclore

Sob ponto de vista cultural, a distinção entre erudito e popular pode estar relacionada com a característica de uma população, transformando-se num fator diferenciador de classes sociais. Contudo, Rómulo B. Rodrigues desfaz esse cliché afirmando que a cultura erudita não está reservada para uma classe social aristocrática e elitista, sendo ao mesmo tempo negada a um estrato da sociedade com menos recursos. De igual modo, a cultura popular não está estritamente relacionada para a população mais empobrecida. Aliás, deve haver uma transversalidade cultural bem seja de carácter erudito ou popular por parte de um coletivo de pessoas; embora cada tipo cultura tenha as suas próprias regras não só para o tipo de público, como também por quem a coloca em prática. Para isso o autor afirma que a cultura erudita

“tem um carácter do descobrimento do belo e de autoconhecimento. Ela tem o pressuposto o deleite com a arte, da sacra à moderna, do renascimento à reforma, da iluminista à barroca, do surrealismo ao romântico; enfim, da arte como uma linguagem distinta, que necessita uma educação específica para seu deleite e contemplação (RODRIGUES R. B., 2018).

Contrariamente à cultura erudita, a cultura popular não pode ser entendida num contexto geral. Para isso, é pertinente fazer uma abordagem de dois palavras com significados tendencialmente abstratos (cultura; popular) mas que adquirem um significado específico aquando da junção de ambos conceitos. Branco e Lima sugerem que o conceito de cultura popular toma forma em europa com a Revolução Francesa (1789 - 1799). Nesse sentido o povo tornou-se uma entidade

“com direitos e deveres perante o estado¹- porque antes dela a sua associação ao conjunto dos súbditos, das comunidades locais e profissionais só adquiria pertinência ao quadro do controlo estatal do território e dos seus recursos. Assim, a forte associação entre a chegada à cena sociopolítica das massas populares e a emergência do estado-nação² moderno estabelece uma marca e uma aliança simbólica importante entre ambas categorias: os usos e costumes desse povo são também a alma e o espírito nacionais e parecem fornecer a síntese do carácter cultural e identitário coletivo” (BRANCO & LIMA, 1997, pp. 31,32).

Nesse sentido, o movimento liberal começa a sua expansão pela Europa no início do século XIX. O Liberalismo, como movimento, procurava um novo enquadramento do passado (feitos, costumes e tradições) de forma a serem visualizados e encarados de uma forma naturalmente dinâmica, deixando a perspectiva tradicionalista. Este novo enquadramento não pretende destruir o passado, mas sim restaurá-lo ao contrário do que pretendia a elite que governara Portugal com uma constituição “popular” de 1822, e que fora revertida a fim de devolver o poder para as elites de forma absolutista, em 1826 (TORRALBA, 1981, p. 9).

Contudo, o liberalismo não se foi imiscuindo apenas na política, como também noutras áreas, nomeadamente: na moral e nas diversas expressões de arte, designadamente a literatura, da qual era repudiado o estilo clássico. Noutras palavras, é a revolta contra o que está formalmente estabelecido dando asas a criatividade artística, e colocando em confronto conceitos contrários à própria natureza, designadamente: o caos, a impureza e o egocentrismo. São claros sinais da vinda do movimento artístico romântico, no qual o artista

“autocontempla-se narcisisticamente e faz-se espetáculo de si próprio. A tal ponto que, quando se projeta para fora de si, não consegue ver os objetivos ou sentimentos alheios e coletivos senão como um reflexo e prolongamento do próprio eu (MOISES, 1960, p. 116).

Relacionando-os com os movimentos artísticos, podemos invocar os

¹ Administração dum território que passa pela difusão de práticas administrativas e que utiliza a linguagem como meio de comunicação. O estado não se limita ao termo geográfico territorial, mas abrange o aspeto jurisdicional.

² Nação (embora a palavra povo seja aceite um como sinónimo de nação) é definida como uma sociedade de pessoas que para além de ter origem igualitária dentro do mesmo território compartilham entre eles aspetos culturais nomeadamente a linguagem, costumes, tradições, religião e ideologias que identificam uma consciência social e nacional consciente e unitária.

acontecimentos no âmbito político em Portugal mais concretamente, com a “*ascensão da burguesia ao poder (Em Portugal, só após a primeira metade do século XIX), o estudo da cultura popular procura atestar o carácter de autenticidade que a sociedade burguesa pensa não encontrar na sua cultura*” (BRANCO & LIMA, 1997, p. 32). Nesse sentido, a cultura popular da época em Portugal, começa a sofrer uma divisão sendo inegável a existência de uma cultura popular, com base nas tradições e os costumes ancestrais que definem a autenticidade da identidade de um povo cujo contexto é rural. Esta identidade do povo é oposta aos costumes impostos pela burguesia, que se desenvolvem nas grandes cidades e que são considerados modernos. Surge então o conceito de cultura popular rural e cultura popular urbana.

A cultura popular rural é considerada, na atualidade e em alguns meios, como folclore. Esta designação é uma derivação de uma palavra de origem inglesa **folk** (saber) **lore** (povo), criado no século XIX por William J. Thoms para definir uma série de aspetos nomeadamente

“hábitos, costumes, gestos, superstições, alimentação, sátiras, indumentárias, lirismo, credences, tradições populares, assimilados por grupos sociais e transmitidos de geração em geração através de canções, lendas, provérbios, jogos, danças contos, artesanato, mitos, religiosidade, brincadeiras, variedades linguísticas e tudo que diz respeito a atividades culturais que nasceram, desenvolveram-se e foram aceitas e assimiladas naturalmente pelo povo” (FALEIRO, 2010, p. 10).

Os termos folclore e etnografia eram uma novidade na década 30 do século XX, uma vez que a Antropologia estava a dar os seus primeiros passos como disciplina dentro das ciências sociais, com especial destaque para os trabalhos desenvolvidos por Claude Levi-Strauss. Sendo o folclore um termo novo em Portugal, tudo o que envolvia o folclore antes de ser denominado como tal, estava no âmbito da cultura popular rural.

Paula Alarcón define este tipo de cultura usando, entre outros o conceito de artesanato, que consiste no “*trabalho feito à mão e que deriva justamente desta forma de produção. (...) o conceito de artesanato estaria muito próximo do conceito de arte devido à relação entre um fazer (o trabalho artesanal) e a criatividade subjacente a este*” (ALARCÓN, 2019).

Por outro lado, com o início do século XX, a cultura popular ganhou uma nova dimensão, fora do contexto rural, aquando da emergência dos meios de comunicação de massa, cuja finalidade era de entretenimento, sobretudo nos aglomerados urbanos. Aqui pode levantar-se a questão sobre as propriedades artísticas provenientes da cultura popular urbana, uma vez que são um instrumento de consumo condicionado pelos meios de comunicação e finalmente direcionado para o seu público, de uma forma deliberada. Nesse sentido, a cultura popular urbana, que começa a ser conhecida como cultura de massas, foi alvo de crítica, na década de 20, pelos pensadores da Escola de Frankfurt³ (ou frankfurtianos), porque trouxe para sociedade um consumo consentido dessa mesma cultura. Habermas, um dos principais representantes desta escola, funda a sua crítica na passividade por parte do público, como nos resume Simone Tuzzo:

“Os meios de comunicação de massa invadem a intimidade familiar desde o século XIX estão abalando instituições que, até então, asseguravam a existência de agrupamento de pessoas que se reuniam para pensar juntas em algo, conversar e discutir assuntos que envolvessem a coletividade. Nesse modelo de comunicação de massa as discussões não encontram lugar” (TUZZO, 2005, p. 39).

Consequentemente, a sociedade foi renovada de uma forma “negativa”, ao ponto de que impediu *“a formação de indivíduos autónomos e independentes, capazes de julgar e de decidir por si mesmos”* (RUDIGER, 2004, p. 11).

Por outro lado, a cultura popular rural tem uma ligação intrínseca com o panorama político associado a instauração do Estado Novo, unindo a cultura popular rural ao sentimento coletivo nacional e que é diferenciador de outros tipos de cultura. A cultura popular rural tem um elevado significado identitário, que foi transferida para o pensamento coletivo através da figura de António Ferro, o qual defendeu esta visão num artigo denominado *Política de Espírito*. Nesta obra o autor evidencia a identidade de uma nação fundada em bases ancestrais de origem camponês. Assim sendo, o conceito de cultura rural *“foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como pura, natural e*

³ Escola filosófica fundada em 22 de junho de 1924 composta por várias personalidades entre elas Theodor W. Adorno. Teve como finalidade, estudar os fenómenos sociais que representavam uma novidade para a época designadamente a cultura de massas e a ideologia contemporânea.

resíduo do passado. Esta idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações” (DOMINGUES, 2011, p. 2).

Mais concretamente, a cultura popular rural está associada ao quotidiano do homem do campo, que se divide entre o trabalho e o entretenimento. Neste último caso, refere-se fundamentalmente às festividades de motivo religioso, mas que envolvem também o carácter profano. As festividades (ou arraiais) estão dedicadas a uma figura representativa de determinada localidade (Santo ou Padroeiro), à qual os seus habitantes dedicam culto de veneração. Essa festividade é celebrada uma vez ao ano e pode ser estabelecida através de uma data específica ou de um acontecimento relacionado com essa personalidade (nascimento ou morte). Desse ponto de vista, os acontecimentos de culto, festivos e ocasionais, acabam por tornar-se uma tradição. É através do uso repetido, transformado em hábito, que se desenvolve a cultura popular, uma vez que *“é definida pela tradição; pelo apego a um passado no qual residem as suas fontes e que a justifica. (...) É uma cultura baseada na memória e não na inovação quotidiana”* (SOUZA, 2005, p. 9). Por este motivo, encontramos muitas vezes este tipo de cultura também denominado como cultura tradicional.

1.2 – Da música popular à erudita – limites e contextos

A música, nas mais diversas variantes dentro do âmbito cultural, suscita pontos de vista diversos sobre a sua natureza, tais como o da receção, da criação, da execução e ainda enquanto objeto de estudo. Como expressão artística, não escapou às inovações da gramática musical para a sua codificação; ou seja, o tipo de grafismo que se utiliza para a escrita e/ou leitura da música. A este propósito Duarte e Safatle afirmam

“Por um lado, pouco importa a gramática, o sistema musical de acordo com o qual uma peça é composta. Sua pretensão de vaidade estética é indissociável da sua inteligibilidade. Por outro lado, e precisamente por isso, a gramática é essencial, pois é conforme as suas regras que podemos julgar se a pretensão de inteligibilidade de uma determinada peça teve êxito” (DUARTE & SAFATLE, 2007, p. 28).

Nesse sentido, sendo a natureza da própria música o despertar de emoções, a estética da receção musical não faz distinção entre um conhecedor

e um simples ouvinte, trata de “*uma abordagem que não se atrele exclusivamente a explicar de forma exaustiva a obra musical*” (HEYN, 2014, p. 6). O grafismo servirá apenas para o registo musical, para um posterior tratamento da universalidade dessa obra, através do seu intérprete (UNES, 1997, p. 41).

O termo **erudito** está associado ao conhecimento profundo, acompanhado do registo formal e escrito, diferenciando-se assim da forma de transitabilidade oral que acontece na música popular. Fabiano França define a **música erudita**, fazendo a diferenciação comparativa com a música popular. Esta diferença

“está precisamente nos aspetos formais, isto é, estruturais da composição de cada qual. As diferenças de produção, distribuição e execução de ambas são, nesta perspectiva secundárias. A boa música erudita, por ser formalmente mais bem elaborada que a música popular, exige um tipo de escuta mais concentrada para o seu discernimento e compreensão” (FRANÇA, 2017, p. 68).

O mesmo autor refere que a música erudita pode estar constituída por diferentes partes ou movimentos que tem um desenvolvimento e um tema central e que são contrastantes entre si, podendo originar tensão e dar deste modo um carácter dramático à obra (FRANÇA, 2017, p. idem).

Contudo, a erudição entrou em diálogo com a tradição rural no contexto do processo de nacionalismo que, ao longo do século XIX, se verificou na Europa. A evolução deste fenómeno intensificou-se, em termos de política interna e externa, na primeira metade do século XX. A música foi um motor que serviu de reforço emocional no sentido do despertar de uma consciência coletiva nos processos nacionalistas alicerçados na tradição erudita. São exemplos disto a Itália com a Aida de Verdi e a Alemanha, com a incontornável influência wagneriana.

Porém, e em oposição a esta tendência, alguns compositores de origem nórdica e russa criaram obras musicais cuja inspiração foi baseada em temas musicais de origem rural, e que estes temas se tornaram eruditos. Alguns exemplos são as Danças Eslavas (Op. 46 e Op 72) de A. Dvorak, Danças Russas para Violino e Piano de I. Stravinsky e as *Russian Folk Dances* (Op.130) de A.

Grechaninov. Esses compositores procuraram como fonte de inspiração, precisamente, os fatores identitários de carácter rural ou camponês para assim serem integrados na composição musical (MARON, 2003, p. 27). Assim sendo, existe uma transferência de elementos melódicos e rítmicos da música popular para a música erudita.

Assim como a música erudita está para a cultura erudita, também a música popular se explica no contexto da cultura popular, com já referimos. Jeferson J. Henke faz uma abordagem aparentemente generalista sobre o conceito da **música popular**, mas que, remete as origens com base ao que é denominado de **folclore** pelo que, a

“música popular é qualquer gênero musical acessível a qualquer público geral. Distingue-se da música folclórica por ser escrita e comercializada como uma comodidade, sendo a evolução natural da música folclórica que seria de um povo transmitida ao longo das gerações. Como o mesmo nome já diz, é a música do povo, oposta da chamada “música erudita” por ter o foco no intérprete e na performance de uma camada social” (HENKE, 2015).

A música popular está relacionada com a música do povo, possuindo características próprias quanto à sua interpretação, execução e transmissão. Contudo, no início do século, este conceito, não esteve apenas relacionado com o contexto rural, tendo sido um fator identitário de pertença a uma nação. Neste conceito de música popular, deve ser incluído outro género exclusivamente português, nomeadamente o “*fado*”, que tem um carácter essencialmente urbano. A música popular urbana possui algumas características que marcam o distanciamento com a música popular rural. Estas características estão constituídas por duas vertentes: por um lado, é suportado com os avanços tecnológicos da época, nomeadamente a captação, gravação e reprodução do som (a voz bem como dos instrumentos); enquanto que outra vertente é o acesso e difusão da música gravada, factos que alteraram a perceção da audição musical. Este novo modo de registo sonoro entrou em contraste com a sonoridade das salas de concerto “tradicionais”. É motivo para afirmar que a música popular urbana:

“Ha sido desde sus inicios un símbolo de identidad para las generaciones más jóvenes y un elemento de diferenciación con respecto al mundo de los adultos (...). A la

capacidad de seducción de la música se unen, además, otros elementos extraordinariamente poderosos como la experiencia colectiva de su escucha y la asociación con determinados valores y gustos estéticos” (BLANCO, GARCÍA, & LLAMES, 2019, p. 114).

O distanciamento diferencial da música popular urbana e que determinou o seu afastamento da música popular rural (mais tarde associada ao folclore), deve-se à própria execução e divulgação, acontecendo “*em locais próprios. (...) só é apreciada por um público restrito de adeptos*” (BRANCO & BRANCO, 2018, p. 466). Contudo, como refere o mesmo autor, existem permeabilidades entre a música rural e urbana, nos dois sentidos:

... a essência ruralista do seu conteúdo cria-se, institucionaliza-se e reproduz-se a partir dum quadro urbano. Foi referida a difusão de arranjos de música de origem rural e a indumentaria camponesa em meios aristocráticos e burgueses. As Marchas populares, organizadas desde 1932, em Lisboa, passam a servir de modelo, sendo emuladas por jovens nas cidades da província. Disseminam-se pelos campos gestualidades e sonoridades de procedência urbana inspiradas no teatro de revista, no fado e noutros géneros musicais transmitidos pela rádio (BRANCO & BRANCO, 2018, p. 22).

Por outro lado, o conceito de **Música tradicional** é aplicado às manifestações próprias do rural e que não sofreram mutações, por serem impermeáveis à influência urbana do período no século XIX. A música tradicional forjou uma característica mais genuína a partir do surgimento da comunicação de massas. Ou seja, a industrialização e comercialização, tanto cultural como musical, focou a sua atenção na música popular urbana, remetendo o conceito da música popular rural praticada no início do século XX para o de música tradicional e/ou música folclórica. A música tradicional está isenta da indústria do entretenimento, uma vez que reflete a vida rural. Por sua vez, não existem regras de execução e transcrição neste tipo de música, sendo transmitidas de forma oral; tendo a sua prática, execução e partilha por uma comunidade, com o objetivo de celebrar os fazeres do dia-a-dia típico das atividades humanas dessa própria localidade. Para além do conteúdo associado à vida rural, a música tradicional também expressa crenças religiosas e/ou panorama político, descrevendo de forma intrínseca a história de uma população. Por outro lado,

pode apresentar uma variante denominada como “*canções de dança*” as quais são executadas como acompanhamento para danças (ALMEIDA, 2012, p. 65).

A etnografia⁴, como disciplina, trata basicamente das tradições específicas da população de uma determinada localidade, ou seja, delimita e restringe as diferenças com outras comunidades estabelecidas noutras regiões. Posteriormente, surge a etnomusicologia como disciplina, com a mesma missão que a etnografia, mas à qual é acrescida a função de colocar em evidência as particularidades regionais das comunidades face aquilo que é universal: Música erudita e Música popular rural. Nesse sentido,

“à etnomusicologia como disciplina (especialmente no passado, mas ainda presente hoje). O outro que essa pesquisa buscava foi definido, primeiramente, em termos geográficos (o outro era extra-europeu ou extra-ocidental), mas também em relação a outras dicotomias (como música erudita vs música popular ou/e folclórica, escrita vs oralidade, música urbana vs música rural, transmissão formal vs informal, tradição vs originalidade, corpo vs razão)” (ARAÚJO, PAZ, & CAMBRIA, 2008, p. 65).

Tendo em conta os limites conceptuais entre erudito e popular, devemos abordar o significado geral de **música portuguesa**. Segundo o código de direito da comunicação social, a música portuguesa é

“(a) toda aquela que vincule a língua portuguesa ou reflectam o património cultural português, inspirando nas suas tradições, ambientes ou sonoridades características seja qual for a nacionalidade dos seus intérpretes ou (b) que não vinculado a língua portuguesa por razões associadas a natureza dos géneros musicais praticados, representam uma contribuição para a cultura portuguesa (Lei da Rádio n.º 54/2010)⁵

De facto, o conceito de música portuguesa descrito no parágrafo anterior, determina a sua natureza realçando o fator cultural da linguagem sem deixar de lado as particularidades sonoras, dentro dos diferentes géneros musicais. Transparecem, deste modo, as tradições de índole nacional mas sem excluir os regionalismos.

A situação do panorama musical português tinha sido alvo de

⁴ A etnografia em Portugal se evidencia no último quartel do século XIX. Um dos pioneiros nesta área foi Adolfo Coelho (1847 – 1919)

⁵ Diário da República n.º 248/2010, Sério I de 2010-12-24

questionamentos ao longo do século XIX, uma vez que a música praticada até essa altura seria influenciada por correntes musicais externas, começando a música a ter um carácter mais profano; ou seja, sofreu um desvio contextual, no sentido em que a prática musical deixava de ser exclusivamente dedicada ao serviço religioso. É exemplo disso a introdução de óperas, tendo tido as obras de Giuseppe Verdi uma grande popularidade⁶.

A idade das luzes, como referem alguns autores, foi a semente que gerou a necessidade de conservar a cultura nacional, numa época em que o ensino escolar foi monopolizado pela Igreja católica até o ano de 1834, em Portugal, pelo que por razões linguísticas a cultura italiana estava muito enraizada. Daí o esforço de Luís António Verney em publicar o *Verdadeiro Método para Estudar* (1746). Nessa publicação, o filósofo pretendeu colocar ao serviço das pessoas as regras essenciais da escrita, mais especificamente da poesia. O apelo seria colocar o centro da atenção nas tradições (ARAÚJO A. C., 2003, p. 27).

No caso da música portuguesa, podemos dar ênfase à característica sonora, bem como a outros aspetos designadamente: o género, interprete ou tipologia, acrescentando um aspeto cultural que transcende o fator linguístico. Trata-se da cultura, na sua dimensão coletiva e individual, como explica Susana Sardo:

“A música portuguesa é, para os Portugueses, aquela que lhe permite descobrir a sua história (pessoal e colectiva), que lhe oferece uma tradução social, porque remete para grupos sociais ou contextos de pertença que conhece, conferindo-lhe assim autoridade suficiente para a poder desempenhar pelo entendimento autorizado que faz sobre a sua performance” (SARDO, 2012, p. 415).

Dentro das inúmeras definições para estabelecer o significado da palavra música, encontramos algumas definições relacionadas com fatores de **estética**, ou seja, o que é considerado como belo e que conseqüentemente, desperta sentimentos. Maria Luísa de Mattos Priolli na sua publicação *Princípios básicos da música para a juventude*, define que a *“Música é a arte dos sons, combinados de acordo com as variações da altura, proporcionados segundo sua duração e*

⁶ [https://www.infopedia.pt/\\$musica-classica-portuguesa-\(sec.-xviii\)](https://www.infopedia.pt/$musica-classica-portuguesa-(sec.-xviii))

ordenados sob as leis da estética” (PRIOLLI, 2006, p. 6). Por sua vez, no método de Paschoal Bona com edição de Marcelo Dantas Facundes afirma que a *“Música é a arte de manifestar os diversos afectos de nossa alma, mediante o som.”* (FAGUNDES, 2005, p. 2). Finalmente o dicionário de língua portuguesa estabelece que a música é a *“Organização de sons com intenções estéticas, artísticas ou lúdicas, variáveis de acordo com o autor, com a zona geográfica, com a época, etc.”*⁷

Neste sentido, é aceitável afirmar que a natureza emocional da música a aproxima de outros tipos de arte que também têm como vocação despertar, suscitar e(ou) influenciar os sentimentos do homem, graças à própria característica estética. A música é bela porque tem como missão intuir, pelo que não lhe compete outra função para além da estética e que será útil para o deleite do ouvinte. Em resumo, segundo Eduard Hanslick *“primeiramente, propõe-se como fim e missão da música suscitar sentimentos ou sentimentos belos. Em segundo lugar, apontam-se os sentimentos como o conteúdo que a arte sonora exhibe nas suas obras”* (HANSLICK, 1986, p. 16).

O fator estético na música poderá ajudar a explicar, neste trabalho, o processo de erudição dos temas populares na Madeira, conjugado com outros fatores, nomeadamente sociais e políticos. A razão do relacionamento do tópico estético com a música, reside no facto de que não é possível falar da música popular, neste trabalho, como um assunto lógico e exato dado que a música popular deve ser abordada tomando em conta quatro fatores vinculativos, designadamente: a arte do pensamento, a temporalidade da obra, o espaço temporal (época) e o espaço geográfico (COUTO, 2001, p. 30).

⁷ “música”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/m%C3%BAAsica> [consultado em 21-01-2020].

Capítulo 2- contextualização histórico-geográfica

A Madeira, tal como os Açores, são regiões de carácter insular e possuem elementos diferenciadores, para além da sua localização, formação geológica ou estatuto territorial dentro do território português, e nos quais se incluem fatores de índole social e cultural.

Na verdade, o sentimento de pertença a uma região, nomeadamente a Madeira, não teve o mesmo desenrolar de acontecimentos que condicionaram os processos identitários e nacionalistas decorridos em Portugal continental. Uma série de conflitos entre o governo central e a ilha da Madeira, ao longo do século XIX, moldaram o sentimento regionalista, como consequência de medidas penalizadoras que afetaram a Região, por parte do sistema governativo da época. Rui Nepomuceno, no seu livro “Uma Perspetiva da História da Madeira”, assinala uma crise económica e social ao longo do século XIX, provocada e agravada por, nomeadamente, as aluviões de 1803 e 1842 e a praga de gafanhotos de 1842. Por outro lado, assistiu-se: a uma dependência económica da monocultura do vinho, em detrimento da diversificação agrária de bens essenciais; à inexistência da atividade industrial para colmatar as necessidades do mercado interno e, finalmente, às revoltas dos camponeses nomeadamente em Gaula (23-10-1887) e no Arco da Calheta (01-01-1888). Com este panorama instável, a Madeira atinge o final do século XIX com *“um forte atraso, económico, social e cultural, agravado pelo centralismo”* (NEPOMUCENO, 2003, p. 246).

Para além das revoltas pontuais, acima referidas, não foram encontrados movimentos regionalistas na Madeira de grande relevância, mas apenas pequenos sinais de uma procura identitária regional de índole artístico, designadamente na literatura e na música. Sobre a música, viramos a nossa atenção, verificar aspetos da música popular praticada pelos camponeses da Madeira, e que fora registada pelos músicos e compositores residentes na

Região antes do estudo do folclore realizado por Carlos Santos. A música popular rural foi objeto do processo identitário, no primeiro quartel do século XX, tendo sido registada em orquestrações para agrupamentos de orquestra e de banda filarmónica. Estes registos pretendiam, primeiramente, evitar que os cantares caíssem no esquecimento, mais do que propriamente agregar elementos de índole estético no processo de erudição. No contexto do Estado Novo, alguns compositores contribuíram para essa construção identitária, nomeadamente Fernando Lopes-Graça, quando qualificava:

“a maneira como o material tradicional podia ser transformado em “versões de concerto”. O que aparece como o objetivo principal é a modernização e valorização das fontes tradicionais. Nas suas palavras “o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais (...). Ou seja, consciente da dimensão simbólica ao uso da música do povo, usando as suas próprias expressões, Lopes-Graça não renunciou à sua função de intermediário ou de tradutor dessas produções para fazê-las aptas para um contexto que lhes era alheio: o do ritual das salas de concerto e o das técnicas modernas de composição” (RIBEIRO M. M., 2010, p. 562).

No período do Estado Novo, o registo da música popular poderia trazer eventuais melhoramentos de índole estético. Tendo o Regime do Estado Novo se estabelecido em 1933, é pertinente fazer uma análise de partituras que contenham traços musicais com base na música popular praticada pelos camponeses, e que, fora registada e executada no primeiro quartel do século XX, análise que faremos na segunda parte deste trabalho.

Neste segundo capítulo começaremos pela contextualização da cultura e da música no âmbito nacional, para posteriormente, limitar a revisão ao caso regional madeirense. Finalmente, num último subcapítulo será abordada a problemática da música madeirense de uma forma mais específica.

Por isso, delimitamos o estudo restringindo o espaço geográfico mais especificamente na Madeira bem como a época que antecedeu os estudos sobre o folclore. Com base a isto, o nosso foco está dirigido à análise de documentos de carácter musical (partituras), cujas composições são alusivas a

temas populares madeirenses, nas três primeiras décadas do século XX.

2.1 – Cultura, música e identidade portuguesa

No início do século XX, surgem várias personalidades a nível nacional dedicadas ao estudo do folclore de Norte a Sul do País. O Visconde do Porto da Cruz (Alfredo de Freitas Branco) deu um contributo importante sobre os estudos dos costumes a nível regional e, de forma mais insidiosa, na literatura. Aliás, foi para a literatura madeirense o que Carlos Santos foi para a música. Indubitavelmente, Alfredo de Freitas Branco interessou-se pela música popular rural, tendo sido incluída nas suas publicações sobre o folclore madeirense, uma vez que aborda o estilo musical: “bailinho”, como “imagem de marca musical”, com as diferenças existentes em diversos locais do arquipélago. A essa particularidade regional, somam-se outros estilos portugueses bem característicos, impregnando no seu todo o “sentimentalismo nacional” (PORTO DA CRUZ, 1959, p. 3).

O interesse na literatura remonta, em princípio, à segunda década do século XX, numa publicação de 1924 em que aquele autor refere que a literatura “*e sempre o reflexo da alma de uma época*”, mas alude as tradições populares como fundamento da identidade nacional sendo que

“esta alma, arreigada às glórias, às tradições e aos costumes da Raça Lusitana, é a que, na mor parte, passa ao Arquipélago da Madeira e que, fundindo-se com as correntes estrangeiras, nos dá esse sabor típico, característico dos Insulanos” (PORTO DA CRUZ, 1950, p. 1).

A procura identitária de um povo converge na própria identificação de uma consciência nacional, de forma a estar unida em espírito. Essa construção daquilo a que podemos chamar de portugalidade, surge de forma consciente e culturalmente coletiva, a partir da segunda metade do século XIX, em virtude de uma eventual decadência do país, em termos identitários. Este fenómeno aconteceu em Portugal de forma algo tardia em relação com outros países da Europa, tomando em conta que este processo teve o seu início em 1880. Destacamos alguns acontecimentos que marcaram o percurso de este processo

identitário nacional português, nomeadamente: a Bandeira e o Hino (“A Portuguesa” composto em 1890) como símbolos pátrios, a implantação da República (1910), o Interesse pelos descobrimentos (1893-1898 Vasco da Gama).

Embora a constituição da República de Portugal fosse levada a cabo em 1910, já existia uma enfática procura identitária após o “*Ultimatum*”⁸ britânico imposto a Portugal em 1890. Nesse momento o pensamento coletivo português passa de uma condenatória decadência para um reencontro de valores éticos e estéticos que até nessa altura eram repudiados, perante o futuro de uma nação portuguesa que era de algum modo incerto (MOISES, 1960, p. 207).

A necessidade identitária portuguesa deu os seus primeiros passos, em termos literários, na primeira metade do século XIX, com o movimento liberal que evocava a figura de Camões, e que foi promovido pela Europa. Um dos promotores de Camões em Portugal foi Almeida Garrett, que abraçou as ideias liberais, inseridas no contexto romântico da época. A exaltação de Camões, por parte de Almeida Garrett, surgiu com o intuito de construir alguns aspetos identitários da portugalidade e que pertenciam ao passado, numa tentativa de alertar para a necessidade de evitar o esquecimento.

Esta promoção de Camões por Almeida Garrett forneceu as bases identitárias para forjar uma ideia de nação, ao mesmo tempo que introduziu o romantismo em Portugal, com a publicação “Camões” de 1825” e na qual Almeida Garrett enaltece a expansão portuguesa pelo mundo com a exploração marítima no canto IV. Essa mesma expansão tornou grande a Nação portuguesa em várias regiões, segundo o autor:

*De nossas descobertas, e a mais bela
De quantas pelo Atlântico dispersas
O generoso Henrique descobrira
Massylia estéril, e os queimados serros,
D’onde o Sanagá negro de despenha (...)
(...) a Leoa serra aspérrima, o cabo*

⁸ Ação diplomática do Imperio Britânico contra a monarquia portuguesa que forçou a retirada portuguesa de territórios centro-africanos (SILVA, LIMA, & DANTAS, 2006, p. 139)

*Que dissemos das palmas, e a frondente
Ilha que o incrédulo discípulo
O apelido tomou. Ali a fértil,
Vastíssima região que lava o Zaire
Ganha por nos à fé e conquistada
Por armas só de paz*⁹ (GARRETT, 1858, pp. 74,75).

Este fenómeno que destaca aspetos da nacionalidade na literatura portuguesa, não seguiu o mesmo caminho no campo musical. Apenas acontecem expressões musicais alusivas ao sentimento nacional português de forma isolada. Como exemplo podemos destacar a primeira composição deste género, com o contributo de João Domingos Bomtempo em 1811, após a expulsão das tropas francesas do território português. A obra de Domingos Bomtempo, foi uma cantata que intitulou de *Hymno Lusitano* (Op. 10 de 1811) o qual é “Consagrado à glória da sua Alteza Real o Príncipe Regente de Portugal”.

Anos mais tarde, com o intuito de caracterizar os traços culturais e identitários de Portugal no campo musical, vários compositores convergiram, a fim de colmatar a necessidade crescente da elaboração de um repertório nacionalista, tal como aconteceu na literatura. Segundo Alexandre Delgado, o compositor Viana da Mota chegou a afirmar, ironicamente, que a problemática identitária musical portuguesa estaria resolvida na eventualidade de Camões ter sido músico. Na verdade, Camões tornou-se uma importante referência para a composição musical, de uma forma incontornável. Este processo serviu não apenas para diferenciar do que não é português, como também para levar essa peculiaridade nacional a outros lugares do globo (DELGADO, 2001, p. 14). De referir que, ao contrário do que tinha sido feito por Domingos Bomtempo, Viana da Mota foi mais insistente e sistemático na temática das suas composições, lembrando a importância de uma pertença nacional.

Podemos afirmar que Viana da Mota marcou um antes e um depois no âmbito musical em Portugal, mais especificamente dentro da música erudita. Aliás, a publicação sistemática das obras musicais de índole nacionalista

⁹ Excerto extraído do sexto verso do quarto canto

preencheu o que é denominado por Sofia Sousa Vieira de “*um gosto nacional ausente que permaneceu durante anos em Portugal e que requeria uma urgente emancipação*” (VIEIRA, 2012, p. 43). As obras que referem ideias de portugalidade são, designadamente, a 4^a Rapsódia Portuguesa (para piano solo), as Cenas Portuguesas Op. 9, 15 e 18 para piano a solo, a Marcha Portuguesa, Invocação dos Lusíadas Op. 19 e finalmente, a Sinfonia A Pátria (1894), esta última considerada como uma obra de referência da identidade nacional, foi estrada no Porto em 21 de Maio de 1897 (DELGADO, 2001, p. 37).

No campo da cultura tradicional, ou mais especificamente, do folclore, designação que aqui já esclarecemos, deve ser referido o importante processo de folclorização que aconteceu no país e que contribuiu também para a elaboração de identidade portuguesa, em muito apiada pelo estado Novo. Freitas Branco esclarece este processo:

“O mundo rural, como fonte de inspiração criada pelo romantismo, torna-se moda, tanto em espetáculos teatrais, como na pintura, na arquitectura ou na criação musical erudita. (...) A compilação de cancioneiros e romanceiros, de contos e lendas com objetivos pedagógicos, colhidos na tradição oral foi outra preocupação da época, conforme se verifica em muitas publicações de Teófilo Braga (1869) ou de F. Adolfo Coelho (1993). De igual modo publicam-se transcrições e arranjos de música popular rural e urbana para piano ou canto e piano, destinados a alimentar o circuito dos salões” (BRANCO & BRANCO, 2018, p. 19).

2.2 – O contexto regional: para uma identidade madeirense

A Madeira, por se tratar de uma região insular, estabelecia a sua conectividade com o restante território português através da ligação marítima, não existindo no início do século XX ligações aéreas, e que só irão acontecer a partir dos anos 40. Este fator de isolamento favoreceu, a nível cultural, uma construção identitária dos seus residentes com contornos diferenciais ao longo do tempo, em relação ao território peninsular português, originando assim, junto com os Açores, as denominadas culturas insulares atlânticas. Esta particularidade não nasce apenas da sua condição geográfica, mas também pelo fator humano e social no grupo de ilhas que formam um arquipélago, tanto

nos Açores como na Madeira. Pela proximidade das populações entre ilhas próximas, os arquipélagos da Madeira e Açores partilham singularidades orais e culturais, sem perder o laço comum com a linguagem nacional. Por este motivo, as culturas insulares se tornam autênticas, graças às suas particularidades culturais (PIRES, 1986, p. 1375).

Essas particularidades culturais podem representar para a população um sentimento de união e identificação a que podemos chamar de “madeirensidade”, neologismo proposto por Paulo Miguel Rodrigues como

“conceito que emerge, antes de mais, de uma correlação de contributos de diversas áreas disciplinares que se ocuparam da realidade madeirense (i. e. da filosofia a economia, passando pela política, etnografia, pelos estudos artísticos e literários, pela linguística, antropologia, sociologia, história, geografia, biologia, etc.)” (RODRIGUES P. M., 2015, p. 168)

Ao falar da madeirensidade podemos encontrar o mesmo contexto do conceito de portugalidade, mas no sentido interno, ou seja, a portugalidade define a diferença de traços culturais nacionais e que marca uma diferença entre outras nações. Abordar a madeirensidade, é questionar a diversidade de tradições internas existentes na região madeirense: que características culturais estão representadas e de que forma marca a sua particularidade em relação com outras regiões.

A maior parte da população residente da Madeira, dedicada, ao longo da sua história, à vida rural, recebeu, contudo, as mudanças modernistas que ofereciam novas tecnologias derivadas da industrialização, e a influência política, de índole nacionalista (do Estado Novo) que vigorava em Portugal.

Carlos Santos procurou recolher elementos, já então denominados folclóricos, na Madeira sob pena de caírem no esquecimento ou uma eventual transformação das tradições. Pela sua complexidade, o assunto foi de certo modo dividido por duas secções individuais, nomeadamente o aspeto musical do aspeto literário. Enquanto para a literatura o contributo de recolha foi feito

por Visconde de Porto da Cruz¹⁰, Carlos Santos, por seu lado tratou da parte musical, bem como das características dos instrumentos tradicionais usados na altura pelos camponeses, assim como do tipo de técnica utilizada para a sua execução. A preocupação de Carlos Santos era manter as cantigas, bailados, trajas e outros aspetos visíveis da vida camponesa, e cuja finalidade residia na representação mais fiável possível do que começou a ser denominado de folclore. Para este autor, no folclore encontra-se o valor étnico-nacional, ficando por cima de qualquer eventual alteração para fins “pretensiosos” de melhoramento estético (SANTOS C. M., 1939, p. 7).

Em termos estéticos, Carlos Santos procurou manter a essência original, no que refere aos aspetos de índole sonoro. Tentou, deste modo, manter a genuinidade da música rural, e não maquilhá-la nem estilizá-la para tornar-se uma espécie de folclore comercial, de acordo com os conceitos modernistas da época. Estas novas ideias pretendiam transformar o folclore para um consumo de massas, tornando-o uma mercadoria, e correndo o risco de retirar-lhe toda a sua autenticidade. Ainda sobre a música popular rural, Carlos Santos defendeu que “*deve ser conservado na máxima pureza e defendido de deturpações, principalmente de certa pretensiosa estilização*” (SANTOS C. M., 1939, p. idem).

Outras manifestações regionalistas na Madeira ocorreram no âmbito literário e podem remontar ao início do século XIX, com a publicação do poema heroico de Francisco de Paula Medina e Vasconcelos intitulado “*Zargueida – Descobrimto da Ilha da Madeira*”, de 1806, e que recita, na quinta quadra do primeiro canto:

*Ajuda-me a dizer como a Madeira
Se descobro aos olhos
dos Mundamos Para ser
dentre as Ilhas a Primeira
Que dêsse maior Gloria*

¹⁰ Visconde do Porto da Cruz, realizou várias publicações nomeadamente o faseamento da história literária da Madeira em três períodos e uma recolha das trovas e cantigas madeirenses em 1934.

*aos Lusitanos Sim, recita-
me a história verdadeira
Dos valorosos feitos mais
que humanos D’Aquelle
Inclito Heroe d’Alta
Grandeza No valor, nas
acções, na fortaleza*
(VASCONCELOS, 1806, p.
3).

A literatura de carácter regionalista irá desenvolver-se sobretudo na segunda metade do século XIX, com a publicação da primeira coletânea “*Flores da Madeira*” de José Leite Monteiro e Alfredo César d’Oliveira, o “*Álbum Madeirense*” de Francisco Vieira em 1874, quem, pela sua vez, publicou em 1883 o “*Álbum poético Charandístico*”. Por outro lado, A. Vieira faz menção da poesia popular a cargo dos “*feiticeiros*”, mas que não ficou registada dado o grau de analfabetismo que apresentava a região, nessa época (VIEIRA, 2012, p. 8).

É possível verificar, no livro de Visconde de Porto da Cruz, intitulado “*Notas e Comentários para a História Literária da Madeira*” (segundo volume) e cujo período vai de 1820 a 1910, um extenso leque de autores madeirenses e as suas publicações, escritas na Região, bem como noutros países (mesmo que a escrita não seja de índole popular). Para além das referências, o autor cita excertos de alguns escritores, como, por exemplo, os versos de João Fortunato de Oliveira¹¹ sobre a Madeira, escritos na França em 1855:

*“Mas flores a quadra
risonha
Estes campos de novo
adornou
E do sul o teu voo
levantaste, Que o*

¹¹ Segundo V. Porto da Cruz, João Fortunato de Oliveira nasceu em 1828 na cidade do Funchal, contudo passou grande parte da sua vida no exterior. Regressou a Madeira em 1863 e faleceu em 1878 (PORTO DA CRUZ, *Notas e Comentários da História da Literatura da Madeira* Volume II, 1950).

*inverno medonho
passou. E Andorinha,
já folgas contente,
Tão alegre na pátria
adorada Tão ditoso
voltarei ainda
À Madeira, gentil, suspirada?!¹²*

(PORTO DA CRUZ, 1950, p. 70)

Cabe destacar que, tal como na poesia popular, também existe uma carência de fontes em termos de produção musical, relacionada com a música popular, bem como em relação à criação musical de carácter erudito, sobretudo do último quartel do século XIX até a instauração da República em 1910.

2.3 – A Madeira no primeiro quartel do século, XX – o contexto musical

Tentar desvendar qual era o tipo de música que se ouvia na Madeira no início do século XX, até às publicações de Carlos Santos, parece ser um desafio. Não obstante, dado a presença de estrangeiros na Região, uns por motivos de saúde, outros pela procura de temperaturas amenas, acabou por marcar uma influência na população residente. Manuel Morais citou Platão de Vakcel, referente a uma publicação com data de 1869, sobre o panorama musical madeirense. Esta citação era alusiva à temática da prática da música popular, colocando em evidência duas hipóteses:

- Influência árabe na música local (descrita também por Carlos Santos)
- Tendência para a execução de melodias estrangeiras por bandas militares e músicos ambulantes (MORAIS, 2008, p. 64).

Segundo Paulo Esteireiro, a música que até então predominava, na Madeira, na década de 20 do século XX sofreu uma evolução, introduzindo-se

¹² Excerto do poema “A Andorinha” de 1855

novas influências, vindas do outro lado do oceano:

“as polcas, as mazurkas e as quadrilhas, passam a dar lugar aos novos ritmos de dança vindos da América (do norte e da latina), e nas noites musicais europeias começa a ouvir-se o tango, a rumba o one step, o slow fox, o quick step, entre outras danças” (ESTEIREIRO, 2016, p. 204).

Na Madeira, esta influência americana, e também inglesa, pode ter vingado, de alguma forma, através da presença do turismo na Região. Isto trouxe, ao panorama musical madeirense, a consciência de novos estilos musicais, nomeadamente, o foxtrot. Não excluindo também o género musical português, designadamente, o fado. Contudo, até os dias de hoje não fica claro como outros estilos musicais entraram na audição do residente madeirense, sabendo da sua permeabilidade musical, aspeto já evidenciado por Platão de Vakcel, 60 anos antes.

A música popular rural, praticada na Ilha da Madeira, despertou o fascínio dos visitantes que estiveram de passagem na Região. Esse interesse ficou registado em diários de viagem, dos quais alguns, os mais publicados na atualidade, fazem referência aos instrumentos tradicionais madeirenses, nomeadamente o machete (braguinha) e o rajão.

Porém, não eram apenas registados os instrumentos utilizados na Região, mas também as circunstâncias da sua prática, nomeadamente: os encontros de sarau, as romarias, ou ainda em contexto de trabalho. Manuel Morais faz várias citações de viajantes que escolheram a Ilha da Madeira como lugar de estadia temporária. Nestas citações, podemos encontrar relatos acerca dos instrumentos utilizados na Madeira, bem como o seu contexto. Citamos uma impressão registada por Robert White, um visitante da Região, na segunda metade do século XIX, e que refere:

“Nas localidades do campo podem ver-se um ou dois camponeses que iludem as fadigas da sua jornada (...) reúnem um bando de caminhantes isolados que entram em fila e vão andando ao ritmo da música (...). Com frequência há algum elemento do grupo que dá início a uma conversa musical desafiando outro que em devido tempo lhe uiva a sua resposta. Isto prolonga-se durante horas, por entre explosões de riso dos restantes (...) (MORAIS, 2008, p. 54).

O relato é descrito Robert White cuja estadia na região compreendeu os anos de 1842 e 1857 do qual poderá não ser uma descrição presencial, mas sim uma descrição auditiva levantando a hipótese do que parece ser uma simples reunião de convívio entre camponeses. Na descrição, não é especificada a altura do dia em que isto acontece nem o sítio, data ou estação do ano, porém, seria possível prever que tenha sido uma reunião de convívio de vários camponeses após uma jornada de trabalho. Por se tratar de um relato que evoca ao final da jornada de trabalho, pode-se concluir que tenha sido no final da tarde, referindo ao canto como: uma forma de iludir e esquecer as fadigas produto da jornada de trabalho. Em resumo, a finalidade do canto popular praticado pelos camponeses madeirenses é meramente de entretenimento.

Quando se refere a “*conversa musical desafiando outro*” é possível concluir que o género musical praticado é o “*charamba*” pelo que seria acompanhado por um dos instrumentos correntes referenciados na descrição nomeadamente a “*velha guitarra inglesa de seis cordas duplas de metal*”¹³ (MORAIS, 2008, p. 54). Também poderá representar o canto durante a realização de uma feira ou o regresso dos camponeses para as suas vivendas vindos de uma romaria.

Sendo a música popular motivo de convívio e de entretenimento, eram promovidas feiras de forma ocasional, como refere no segundo volume do *Elucidário Madeirense*, A Câmara Municipal do Funchal teve intenções em 1839 de estabelecer uma feira anual e sucessivas feiras semanais. Esta ação foi concretizada apenas em 1850, com a realização de uma feira nos dias 29 e 30 de julho, cuja finalidade era estimular o comércio e, ao mesmo tempo, promover o encontro de pessoas provenientes de diferentes localidades da Madeira. A música popular foi um dos protagonistas deste evento, logo no primeiro dia como se pode ler no seguinte excerto:

“*por volta da tarde do dia 29, subiram ao tablado treze camponezes da freguesia de S. Martinho, vestidos com trajes peculiares do paiz e dansaram primorosamente uma danza particular da Madeira conhecida pela denominação A la moda*” (SILVA &

¹³ Viola de arame como instrumento provável.

MENESES, 1946, p. 26).

Por outro lado, a prática musical associada aos fazeres quotidianos dos camponeses não era uma novidade a meados do século XIX; William Combe (1741 – 1823) relata que os camponeses *“estão sempre a cantar enquanto trabalham e em geral vão compondo a letra para a música à medida que vão avançando”* (MORAIS, 2008, p. 34). Neste relato não existe qualquer evidência do uso de algum instrumento.

A prática instrumental não é uma exclusividade dos fazeres rurais e de entretenimento; aliás, Manuel Morais faz referência a uma citação de W. Combe, em que era pouco usual ouvir os instrumentos em contexto de entretenimento e convívios familiares entre os residentes. Esta prática musical remetia apenas momentos festivos, pelo que o relato afirma que *“quando se passa pelas suas cabanas raras vezes se ouve o som de um instrumento”* (MORAIS, 2008, p. 55).

No obstante, a música popular fazia parte das festividades religiosas que se praticavam na ilha. O mesmo W. Combe relata que *“estes músicos itinerantes participam nas festividades religiosas e nos divertimentos privados da capital, tal como entretêm o público mais humilde da ilha”* (MORAIS, 2008, p. 35)

A música popular não só era requisitada para as faenas de índole rural como também para as festas populares ou romarias. Segundo o *Elucidário*, as romarias são acontecimentos festivos de carácter religioso, realizados ao longo do ano, e aproveitados pelos camponeses como forma de entretenimento. Nesses acontecimentos festivos;

“(...) dos grandes arraiais, numerosos ranchos de homens e mulheres deixam os seus lares em direção às localidades onde eles se realizam, percorrendo às vezes grandes distâncias cantando e dançando ao som dos machetes e violas, sem que revelem fadiga por esse exercício um tanto violento. E não são somente os rapazes e raparigas que se entregam tais diversões; também os velhos (...) improvisando trovas com que enganam as fadigas do caminho e comunicam alegria aos companheiros da romaria” (SILVA & MENESES, 1984, p. 387).

O *Elucidário Madeirense* associa o termo “romarias” com “arraial” possuindo cada palavra diferentes significados. No *Novo Dicionário da Língua*

*Portuguesa*¹⁴ as palavras Romaria e/ou Romagem são associadas a uma peregrinação devota a casa de algum Santo, tendo-se a figura do romeiro como um peregrino (FARIA, Novo Dicionário da Língua Portuguesa Volume III, 1849, p. 452); enquanto que o significado de Arraial designa uma festa rural; um “*ajuntamento de gente indo ou vindo de romaria*” (FARIA, 1850, p. 553).

Ellen Taylor, numa publicação de 1882, refere que:

“as romarias, ou grupos vindos de muitas partes distantes da ilha, começam a sua jornada para o monte, levando as suas provisões em cestos cobertos, e com três ou quatro dos seus que entretêm o caminho com música nativa, visto que alguns dos camponeses têm grande habilidade para tocar machete (...), acompanhado pela viola nativa, encordoada com doze cordas de arame de latão e de prata, conjunto que gera uma música viva e animada” (MORAIS, 2008, p. 68).

A música popular também era requisitada para os bailes e saraus particulares. Isabella de França refere, num relato com data de 9 de fevereiro (de 1854), que fora convidada para “*um sarau em casa de um dos nossos conhecidos mais simpáticos, (...). Depois do chá, ouve música nacional para nosso entretenimento; um machete primorosamente tocado, uma viola grande e um cavaquinho*” (MORAIS, 2008, p. 61).

No que concerne aos instrumentos enunciados pelos diversos visitantes que passaram pela Região, todos são unânimes em professar a fascinação pelo Braguinha (machete), sendo também o instrumento de preferência dos camponeses madeirenses. Encontramos essa referência no livro “Jornal de uma visita a Madeira e Portugal” cujo relato corresponde à viagem de um casal inglês, entre 1853 e 1854. Os manuscritos foram traduzidos e publicados em 1967, onde se observou uma descrição do que é denominado como “*Macheie*”. O relato do dia 30 de julho de 1853 descreveu o acontecimento no interior do navio onde viajavam:

“O Macheie é um instrumento pequeno, só de quatro cordas, que se tange com as unhas, conservando a mão bastante solta; não produz qualquer melodia, mas três ou quatro notas, que se repetem sempre iguais durante horas. Ouvei boa música executada no macheie por tocadores exímios, tanto a solo como acompanhado por outros

¹⁴ Dicionários de Eduardo Augusto de Faria publicados em mediados do século XIX

instrumentos” (SIMÕES, 1967, p. 30)¹⁵.

É possível encontrar várias descrições do Braguinha como um instrumento icónico regional e que está associado às práticas musicais dos residentes. Robert White fez uma descrição mais pormenorizada do instrumento, catalogando como “*característico da ilha*” (MORAIS, 2008, p. 53). Também é possível encontrar comparações entre o *ukelele* e o banjo (MORAIS, 2008, p. 57). Na verdade, o banjo também usa a mesma ordem de afinação que o Braguinha.

De igual modo, os relatos abordam, o *Rajão da Viola de arame* e a *Rabeca*, mas não de forma tão relevante. Os relatos são por vezes, pouco precisos de acordo com a perspetiva visual e/ou auditiva de cada autor nomeadamente a designação “*machete rajão*” (MORAIS, 2008, p. 55), guitarra inglesa (viola de arame), bem como o facto de a afinação do machete apresentar um modo menor (MORAIS, 2008, p. 68).

Sobre os temas religiosos populares, é possível afirmar que tal como os trajes e os cantares, diferem de acordo com a localidade, pelo que cada canto tem particularidades diferentes. Poucas delas ficaram registadas, contudo, o *cantar dos reis* foi abordado por Carlos Santos como “*cantigas de embalar*”.

Se bem que existe na população da Madeira uma mistura entre o sagrado e o profano nas crenças populares, seria uma imprudência enunciar todos os exemplos de um tipo de cantigas relacionado com a festividade. Para além de existir variedades do *cantar os reis*, também existe uma variedade para as festividades do Espírito Santo. Eduardo António Pestana, fez uma recolha de quadras dedicadas às festividades do Espírito Santo nas localidades de Câmara de Lobos, Calheta, Jardim do Mar, e denotou que todas são divergentes (PESTANA, 1965, p. 50). Infelizmente, não existe registo musical para análise.

¹⁵ Nas notas, o autor descreveu (7) o «*machete*», como instrumento derivado provavelmente do «cavaquinho» no Norte de Portugal. Este passou por ter sido levado pelos emigrantes madeirenses para as ilhas Havai, dando ali origem ao «*ukelele*», hoje mundialmente conhecido como instrumento simbólico das ilhas do Pacífico.

As diferenças para além das quadras, também podem eventualmente ser musicais em termos de ritmo, harmonia e melodia no canto nomeadamente as cantigas dedicadas para as visitas do Espírito Santo (entrada, saída bem como na saída e chegada da igreja). De referir que não existem muitas evidências escritas de temas religiosos populares do início do século XX; atualmente, os registos são por via vídeo. Apesar dessas diferenças entre as localidades para um tipo de canto designadamente dedicado ao Espírito Santo, é uma evidência de uma tradição **puramente madeirense** e que merece um estudo exclusivo sobre este tema (esta tradição é praticada de forma particular na região e em algumas localidades fora do território português nomeadamente em Curaçau¹⁶). Segundo o presidente da Associação Cultural Xarabanda Rui Camacho, Carlos Santos elaborou uma recolha dos cantos populares de índole religioso praticados na Ilha da Madeira do qual não foi possível a sua conclusão tal como aconteceu com a publicação dos três livros dedicados ao estudo do folclore da ilha da Madeira.

Para além dos instrumentos relatados, outro aspeto fundamental na caracterização da música ouvida no contexto madeirense. Contudo, ainda é difícil determinar os estilos musicais ouvidos pelos residentes da Região no início do século XX. Carlos Santos afirmou que o gosto popular incidia sobre o fado e a música de revista (SANTOS C. M., 1937, p. 116). No virar de século, existiam os teatros de revista e, no início dos anos 30, foram produzidos filmes sonoros em português. Mais tarde, em 1935, foi criada a Emissora Nacional de Radiodifusão (atual Antena1) (SILVA E. R., 2018).

A rádio¹⁷, como meio de comunicação, cumpria as funções de informação

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4ck5AdOwb8g>

Canto de saloias a saída da igreja de Gaula

<https://www.youtube.com/watch?v=lQukeJ1b7hc>

Canto de saloias a saída da igreja de [Parokia La Birgen del Carmen, Curacao](#) (publicado no dia 27-04-2015). Canto com semelhanças em relação ao canto das saloias de Gaula. Na descrição do vídeo é possível ler que *“As “saloias” vestidas de traje de linho típico muito lindas e as duas enfeitadas de ouro e na mão um cestinho com flores. Sobre o cabelo trançado uma carapuça enfeitada com colares e prendas de ouro. E, para completar o conjunto, bota chã e capa vermelha ornada de flores e muitas prendas de ouro”*.

¹⁷ Como seriam os aparelhos recetores da Rádio no primeiro quartel do século XX (ou telefonia como foi chamado por Carlos Santos) tendo em conta a inexistência da rede elétrica doméstica que é conhecida na atualidade? Segundo o texto de Nuno Forte sobre o início da atividade da Rádio em Portugal, os aparelhos utilizavam um composto mineral denominado *“sulfato de*

e entretenimento, porém, foi concebida inicialmente para levar ao estúdio de transmissão radial o teatro de revista, pelo que a programação compreendia a dramatização e a música, que era controlada pelo Estado Novo, e servindo de instrumento de propaganda do regime (CORDEIRO, 2004, p. 2).

Seria verosímil formular a hipótese de que a reprodução musical em convívios tenha sido exclusivamente executada pelos tocadores e cantores de origem camponês, mas sim através da reprodução de música gravada antes da emergência da rádio em Portugal. A invenção da gravação veio imortalizar as músicas e os seus intérpretes, sendo inventado o primeiro equipamento deste género em 1877, que ficou conhecido como fonógrafo de cilindro em 1899 o gramofone substitui o anterior e finalmente em 1920 é lançado o disco de vinil de 78rpm (SERRA, 2014).

Segundo o site *aprender madeira*¹⁸ houve um sistemático desinteresse na prática instrumental na Madeira com o passar dos anos. Isto acontece no campo doméstico mais precisamente na segunda década dos anos 20, com a invenção de um novo dispositivo de reprodução de discos de goma-laca de 78 rpm (mais tarde conhecido como vinil), e que de alguma forma poderá ter contribuído para o desinteresse na prática instrumental na Madeira. Este aparelho denominado *gramofone* era considerado “*como equipamentos portáteis, associada à produção de discos gravados com o auxílio do microfone, multiplicou as possibilidades de audição de discos.*” (ABREU, 2010, p. 59)

O registo das primeiras gravações neste formato em Portugal aconteceu nos estúdios de Valentim Carvalho com a intérprete de fado Maria Alice. Outro artista que se envolveu nesta forma de “*imortalizar a voz*” foi Edmundo Bettencourt (1929) com o género de fado (ABREU, 2010, p. 28). Aliás, nas décadas 30 e 40 do século XX, o fado foi o género musical com uma difusão prioritária, com o intuito de construir e reforçar o carácter identitário nacional

chumbo”. Este composto mineral permitia a receção do sinal de rádio estando isento de eletricidade para o seu funcionamento (FORTE, 2015).

¹⁸ No *site aprendermadeira.net* verifica-se uma abordagem sobre a música na Madeira, este site nomeia o gramofone como uma tecnologia para a difusão da música evidenciando achados de anúncios para a venda de estes aparelhos chamados na altura de *Pathephone* desde julho de 1910 (ESTEIREIRO P. , 2018)

(ABREU, 2010, p. 285).


De volta ao contexto regional, verifica-se que a música popular praticada pelos camponeses não era o estilo musical predominante na audição dos residentes na ilha; o fado começou a ser ouvido pelos madeirenses devido a sua execução na região sendo que *“este género musical que era inicialmente improvisado e estava mais relacionado com a vida boémia, começa a surgir, pelo menos desde o final da década de 1870* (ESTEIREIRO, 2016, p. 234). Noutras palavras, a difusão do fado teve o seu início de forma escrita (partitura para canto e piano para a sua interpretação). Isto aconteceu no virar do século XX muito antes dos registos fonográficos em Portugal.

Carlos Santos reportou este género musical de carácter nacional como sendo o mais divulgado, opinião que foi publicada no seu primeiro livro *Tocares e Cantares da Ilha* (1937) (os “fadinhos” bem como as canções de revista). Este interesse era despertado não pela forma instrumental, mas pelo canto, tornando o género do fado um estilo popular de carácter urbano, não só na Madeira, como em Portugal. Carlos Santos remete para as tendências que *“se voltaram há bastante tempo para os fadinhos, canções de revista e filmes. E agora, nas suas deslocações ao Funchal, a gente moça procura aprender novas modinhas para as levar a freguesia”* (SANTOS C. M., 1937, p. 84).

Outros géneros musicais estrangeiros entraram no cenário musical madeirense através da prática instrumental, das danças de salão e, finalmente, na reprodução em aparelhos domésticos, e dos quais se destacam *One-Step* e *FoxTrot*. Este estilo de origem americano foi popularizado na década de 30 do século XX, muito devido ao impacto do cinema sonoro, mais concretamente com o filme *Broadway Melody* estreado em 1928 (TINHORÃO, 1969, p. 32).

Este estilo, tal como o fado, foi utilizado na década de 30 do século XX, nos musicais de revista, alcançando grande popularidade. Como exemplo, o tema *“O´ Careca”* um *OneStep* que fez parte do teatro de Revista *Festa Brava*, foi gravado em 1936 num disco de 78 rpm. A figura 1 mostra um arranjo para

banda filarmónica (ou orquestra de sopros) deste tema, cujo autor é desconhecido¹⁹.



Ó CARECA Ó CARECA

Tira a boina

Que é para andar
em cabelo Com a
breca

Tira a tampa da
caneca

Que a careca não
tem pêlo

Figura 1 - Partitura para banda ou orquestra de sopros "Ó Careca" estilo Fox - Autor desconhecido - Fonte Biblioteca Digital da DSEA

De acordo com o tema apresentado na Figura 1, verifica-se um tema de origem nacional com arranjo de um género musical estrangeiro, prevalecendo a utilização da língua nacional. Contudo, este arranjo não contempla a voz, uma vez que foi concebido para a execução de uma orquestra de sopros, mais precisamente, para uma Banda Filarmónica de acordo com a instrumentação utilizada.

Outros géneros musicais foram ocupando o panorama musical madeirense e a sua grande maioria foi introduzida nas obras do teatro de revista. Para além do fado e do foxtrot foram incluídos o *tango*, o *bolero*, o *doble-passo* (também denominado passo dobrado) e a marcha de samba. Os temas foram seguidamente transcritos e adaptados para serem executados pelas bandas filarmónicas existentes na Região, relegando, assim, a música popular praticada pelos camponeses para um segundo plano.

¹⁹ Gravação original em formato digital <https://www.youtube.com/watch?v=cS1bedH6-8E>

De facto, o reflexo desta influência estrangeira no panorama musical madeirense foi documentada/exposta na composição da obra de Manuel Ribeiro denominada *Madeira por Dentro*. Esta composição original estava destinada para o teatro de revista e, posteriormente, foi transformada numa rapsódia instrumental para a Banda Filarmónica (atualmente pertence ao Arquivo Musical da Banda Municipal de Câmara de Lobos). Neste Arquivo constam vários estilos nacionais (como o fado) e estrangeiros (como o passo dobrado). De igual modo, é possível encontrar no arquivo da Direção de Serviços de Educação Artística (DSEA) vários manuscritos para piano, banda e outros tipos de agrupamentos, os quais incluem os estilos antes referenciados, bem como a fusão de estilos musicais, nomeadamente, o *Fado Fox* (Figura 2).

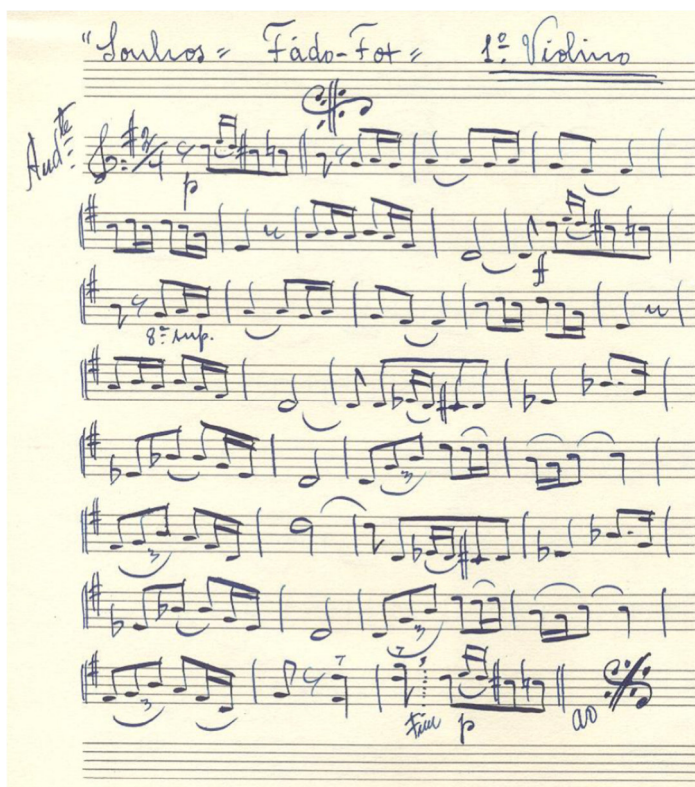


Figura 2 – Parte de Primeiro Violino - Exemplo de Fado Fox tema "Sonhos" Fonte Biblioteca Digital da DSEA - Autor desconhecido

PARTE II – ESTUDO DE CASO

Por um lado, e de acordo com a nossa abordagem na primeira parte deste trabalho, temos o conhecimento da publicação dos estudos do folclore madeirense realizado por Carlos Santos em 1937 do qual, expressou uma repulsa sobre a utilização da música popular fora do entorno rural, sob a suspeita de que pode produzir uma eventual deturpação. Por outro lado, não é desconhecida a erudição da música popular rural. Decidimos então fazer uma pesquisa de modo a descobrir a existência de partituras eruditas com temas populares rurais madeirenses.

Fruto dessa pesquisa, nos foi possível encontrar três partituras de diferentes compositores cuja elaboração das obras correspondem a períodos distintos designadamente:

- *Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populaire* - Filipe Fernandes Madeira (1903)
- *Rapsódia de Canções Populares Nº 1* – Manuel Ribeiro (entre 1911 e 1920)
- *Divertimento Madeirense* - João Júlio da Costa Cardoso (1927)

De acordo com as amostras encontradas, nos encontramos com a necessidade de apresentar a obra de Carlos Santos sobre o estudo do folclore madeirense para seguidamente, estudar as composições elencadas para elaborar uma análise comparativa de forma a evidenciar semelhanças ou diferenças nos temas melódicos de carácter popular.

Admitimos a dificuldade inicial em encontrar e definir um alvo de estudo, contudo, perante a disponibilidade das obras descritas e que possuem numa abordagem erudita com temática popular, nos foi possível focar nessas três partituras cujas composições, compreendem um distanciamento notável nas datas da sua elaboração, de esta forma, nos permitiu estabelecer a relação de datas de composição das obras musicais em períodos de décadas.

Capítulo 3 – Carlos Santos: folclore e música madeirense

A obra de Carlos Santos sobre o estudo do folclore madeirense foi publicada com três livros que resultaram de um trabalho de recolha em toda a Ilha. O seu primeiro livro, *Tocares e Cantares da Ilha* de 1937, ganhou relevância em termos etnográficos. Esta publicação foi dividida em duas partes: a primeira relativa aos instrumentos e a outra, às canções. Nesta última, estão incluídos os géneros musicais. Carlos Santos dedicou a primeira parte do seu livro a especificar as particularidades dos instrumentos praticados na Região, bem como a sua finalidade não se limitando apenas ao nome do instrumento. Carlos Santos não se restringiu a designar exclusivamente o instrumento que servia para acompanhamento, nomeadamente, à viola-francesa ou ao harmónio (instrumentos de acompanhamento para as músicas populares naquela altura e conhecidos a nível nacional em termos morfológicos e sonoros). Todavia, o simples facto de enunciar o nome de alguns instrumentos descritos no livro poderia não nos elucidar sobre o verdadeiro conhecimento dos instrumentos tradicionais madeirenses na atualidade.

Carlos Santos foi mais além da própria descrição dos instrumentos construídos e praticados na Região, uma vez que abordou assuntos essenciais, como, a sua construção (medidas, número de trastos e número de cordas), afinação, técnica de execução e acordes. O autor apresentou cronologicamente os instrumentos de acordo com o seu entender, expondo-os na seguinte ordem: a *Viola de arame*; o *Rajão* e o *Braguinha*. Os mesmos instrumentos foram referenciados, novamente, no seu segundo livro *Trovas e Cantares da Ilha* de 1939, mais especificamente, na terceira parte do livro onde os mencionou por dois motivos: fazer uma síntese dos instrumentos tradicionais madeirenses e mostrar alguma informação adicional relevante que foi recolhida após a publicação do seu primeiro livro. Salienta-se que os instrumentos referenciados anteriormente assumem uma identidade madeirense, ideia fundamentada no facto de não existir alguma referência desses instrumentos em dicionários musicais a nível nacional, julgando a ordem da emergência dos cordofones

madeirenses, sendo que “a viola de arame é a primeira a ser inventada pelos madeirenses, nascendo em seguida o rajão – que muito se le aproxima – e depois o braguinha, de certo como instrumento cantante” (SANTOS C. M., 1937, p. 12).

O seu último trabalho tem como título *O Traje Regional da Madeira*. Neste livro publicado em 1952, destaca-se que Carlos Santos não podia dar por concluído o seu estudo sobre os traços etnográficos da Madeira sem outro elemento essencial que caracteriza o folclore, nomeadamente, as vestes dos camponeses. O traje usado pelos camponeses da Madeira no dia a dia caiu em desuso, sendo, posteriormente, usado para eventos de índole etnográfica/artística.

3.1 – Carlos Santos: a figura

Nascido na Madeira em 1893, foi um profissional de jornalismo no *Jornal da Madeira*, tornando-se diretor desse mesmo jornal em 1932. Alcançou, inadvertidamente, a imortalidade após as suas publicações sobre o Estudo Etnográfico da Madeira nos seus três livros. Realça-se que, para além de fazer um estudo detalhado sobre as expressões de arte dos camponeses (música, cantares e trovas), realizou as primeiras transcrições de alguns cantares característicos praticados na Madeira.

A partir da música popular rural, bem como do modo de tocar os instrumentos praticados pelos camponeses, depreende-se que eram feitos através da transmissão oral. Embora haja consciência da existência de temas pautados e escritos para a prática de braguinha (com acompanhamento de guitarra) feitos por Cândido Drummond Vasconcelos e Manuel Joaquim Monteiro Cabral, não é possível considerar os temas de carácter popular, mas, sim, erudito, dado que requeria uma destreza técnica para a execução dessas peças. O camponês, como homem simples, não possuía capacidades para elaborar escritas musicais, visto que, naquela época, existia um elevado grau de analfabetismo na população madeirense. Como tal, no virar de século XIX, seria pouco provável a transcrição de elementos musicais de carácter popular.

Não está claro o tipo de formação musical do autor Carlos Santos para realizar as transcrições no seu primeiro livro *Tocares e Cantares da Ilha* publicado em 1937, aliás, em pesquisas elaboradas, demonstra-se que Carlos Santos era um “autodidata” nos instrumentos de bandolim e braguinha. Pela prática, é possível ser autodidata para a aprendizagem de algum instrumento, porém, para a escrita musical e transcrição, é necessário ter alguma formação especializada. A escrita musical tal como a escrita convencional representa, na verdade, um código para ser decifrado por outras pessoas que compreendam o código de escrita, e, como tal, seria como afirmar a possibilidade do conhecimento da leitura e da escrita não necessitar de nenhuma orientação.

Na introdução do segundo livro, Carlos Santos fez a transcrição de uma “chamusca” na qual referiu que *“utilizou ao máximo os recursos da notação musical para uma transcrição mais fidedigna da sua recolha”* (SANTOS C. M., 1939, p. 27). Com esta descrição, não seria possível mencionar o autor como um autodidata pelo seu conhecimento do grafismo musical.

Na introdução do livro *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* de Pedro Fernandes Thomás, publicado em 1913, levanta o problema existente na altura sobre a inexistência de um *“método verdadeiramente científico que garanta a perfeita exatidão”*, fazendo referência a recolha de elementos de carácter identitários com base nas tradições, sendo mais concretamente de índole musical. Contudo, a fiabilidade e a credibilidade de um eventual estudo do folclore na época emanam de um sujeito com uma *“completa educação musical e de especial cultura e preparação, um grande poder de observação e o emprego constante do mais subtil espírito crítico”* (THOMÁS, 1913, p. 7). A importância pela formação em Educação Musical do eventual investigador que realiza a pesquisa é considerada um fator de extrema importância para conseguir tratar assuntos relacionados com a entoação, construção melódica e rítmica, dando, assim, consistência aos resultados ao mesmo tempo que se consegue obter um rigor científico.

Na atualidade, desconhece-se o percurso musical de Carlos Santos em termos de formação musical. De igual modo, pode não ficar claro se, de facto, o estudo do folclore madeirense foi um trabalho integralmente realizado por Carlos

Santos ou se foi necessário da ajuda de alguém com conhecimentos de escrita musical para as suas exemplificações publicadas no seu primeiro livro. Em termos metodológicos, não ficou explícito o espaço temporal de pesquisa e de recolha dos dados que serviram como fundamento para os três livros de Carlos Santos sobre o folclore madeirense, nomeadamente, os instrumentos e estilos musicais, danças e trovas e, finalmente, o traje.

No livro de Pedro Fernandes Thomás (*Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*), foram estabelecidos critérios que servissem de modelo base e que dessem um fundamentando de forma credível para qualquer investigação sobre o estudo do folclore. Carlos Santos não faz referência nas suas publicações, apenas seguiu um modelo anteriormente existente que consistia na transcrição e notação musical. A notação musical é um “*sistema de representação gráfica de alturas, durações, intensidade, articulações., também conhecido como escrita musical*” (DOURADO, 2004, p. 227). Esta forma de registo foi evidente na publicação *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* de Pedro Fernandes Thomás, e que foi fruto de uma recolha que compreendeu as duas últimas décadas do século XIX. A publicação resultante deveu-se à necessidade de apresentar a essência das práticas musicais dos camponeses face a uma ineficiente recolha sobre o *Folk-lore* Nacional, encomendado ao Conservatório de Lisboa que carecia de “*bases sérias e tentou provocar a organização de um cancioneiro segundo um sistema e um método seguro*” (THOMÁS, 1913, p. 18).

O livro *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* aludiu às tradições de índole popular, religioso e político, maioritariamente, das regiões da Beira Baixa, Alentejo e Coimbra. Aplicando a palavra “*folk-lore*” (THOMÁS, 1913, p. 11). Denotou-se que, ao mesmo tempo, se adotou a prática de transcrever a melodia, seguindo as instruções de uma publicação de um *Jornal de Lisboa* com data de 17 de julho de 1909 sobre as normas para uma correta recolha, com o intuito de ser merecedora de um prémio outorgado pela *Real Academia de Bellas Artes* de Espanha. Esta Academia pretendia elaborar uma coleção de cantos e bailes de uma província espanhola. Dentro das normas definidas, eis algumas que eram seguidas:

Cantares e bailados de natureza inédita retirados diretamente do local devendo ser transcritos com rigorosa transcrição sem arranjos ou supressões.

Os cantos que tenham acompanhamento, devem ser transcritos adicionando o tipo de instrumento Local e data da recolha bem como o seu contexto histórico ou social e a escrita do maior número possível de estrofes (THOMÁS, 1913, p. 21).

Embora existisse um esforço para a recolha e elaboração de um *Cancioneiro Popular Português*, publicado em 1911, por Teófilo Braga, é possível afirmar que o trabalho realizado por Pedro Thomás poderá ter servido como uma espécie de manual de trabalho, influenciando Carlos Santos, que deu início na sua investigação com um problema sobre a origem cronológica dos cordofones tradicionais madeirenses do qual questiona: ***qual dos três instrumentos teria sido primeiramente inventado?*** (SANTOS C. , 1938, p. 8).

Carlos Santos prossegue a sua investigação com a documentação e registo de melodias, recorrendo à sua transcrição pela notação musical, evidenciando as eventuais variantes de acordo com a localidade. Essas variantes referiam-se, na sua maioria, a canções relacionadas com o trabalho, nomeadamente, a “*Canção da Carga*”, cuja primeira versão transcrita pertencia à localidade de Água de Pena (SANTOS C. M., 1937, p. 96). Assim, colocava-se em evidência as diferenças entre as localidades de Santa Cruz, Seixal, Machico, Ponta Delgada e São Vicente (SANTOS C. M., 1937, p. 97).

Para além do estudo sobre o folclore madeirense, Carlos Santos foi músico tendo participado inicialmente no *Círculo Bandolinístico da Madeira* (ativo até 1927). Com o destaque obtido na sua primeira publicação em 1937, “*foi-Lhe solicitado a colaboração na festa da Vindima, a decorrer no Funchal. Encarregase da direção artística de “Os Folcloristas”, um agrupamento com sede no sítio dos Louros*” (BRANCO J. F., 2003, p. 396). Criou o seu próprio grupo folclórico denominado de *Grupo Folclórico e Cultural Carlos Santos*. Em 1949, assumiu a direção musical do *Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha*. Na verdade, a prioridade de Carlos Santos não passava pela composição de temas novos, mas, sim, na difusão dos cantos tradicionais, dando, assim, continuidade à sua obra escrita, colocando-a na prática.

3.2 – O folclore madeirense em três livros

O primeiro instrumento a ser abordado por Carlos Santos no livro *Tocares e Cantares da Ilha* é a *Viola de arame*. Este instrumento não possui uma característica ao que o autor chama de “cantante” ou solista uma vez que é utilizado maioritariamente para o acompanhamento de canções, não obstante, não se exclui a possibilidade da execução de melodias.

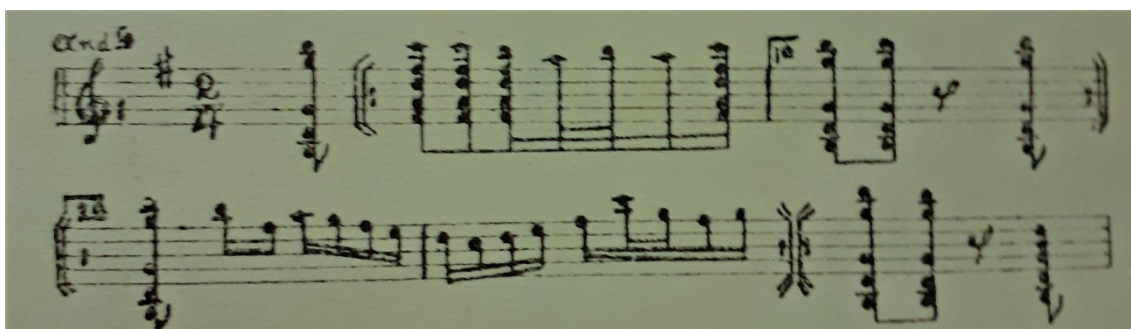


Figura 3 - Exemplo escrito do charamba por Carlos Santos onde mostra a execução do charamba na viola de arame

Carlos Santos refere que a viola de arame foi levada para a ilha do Faial no arquipélago dos Açores como demonstração da exclusividade identitária do instrumento com respeito à sua origem. Na verdade, desconhece-se da data exata da emergência da viola de arame na Madeira, bem como as variantes que emergiram a nível nacional. Existem dois elementos em comum que partilham as violas de arame em Portugal: corpo em forma de oito e cinco agrupamentos de cordas. Vários pesquisadores até o próprio Carlos Santos assumem que a viola de arame é fruto de uma evolução do alaúde trazido após as invasões mouras.

No seu livro *Tocares e Cantares da Ilha*, Carlos Santos uniformiza a afinação do instrumento de acordo com as suas observações segundo o que era praticado pelos camponeses, o que é atualmente conhecido pelo “*open G*”²⁰ (tipo de afinação alternativo).

²⁰ Denominado de afinação aberta do qual é audível o acorde de Sol ao tocar as notas soltas (AZEVEDO, 2014)

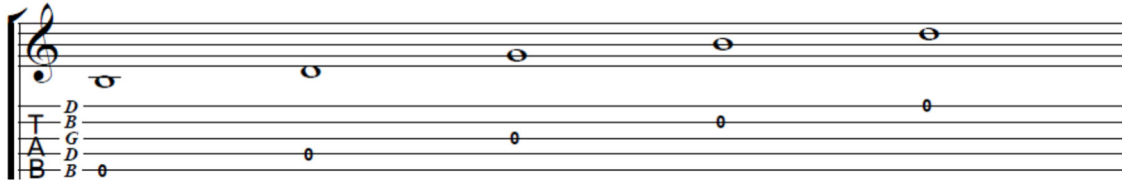


Figura 4 - Afinação da Viola de Arame

Nesta ilustração (Figura 4), contraria uma versão de afinação dos que alegadamente Carlos Santos chamou de “leigos no assunto” em que atribuíam a seguinte afinação semelhante a viola-francesa (figura 5):



Figura 5 - Afinação da Viola Francesa

Carlos Santos, no seu livro *Trovas e Bailados da Ilha*, faz uma citação de uma publicação, realizada por Manuel da Paixão Ribeiro de 1789, *A Nova Arte da Viola*, considerada como o primeiro manual de viola, mostrando o agrupamento de cinco cordas típico das violas de arame em Portugal. O agrupamento de cordas soltas correspondem a Lá, Ré, Sol, Si e Mi (de acordo com a regra N.º 6), sendo os dois últimos grupos com cordas triplas e duplas nos restantes agrupamentos de cordas (RIBEIRO M. d., 1789, p. 6).

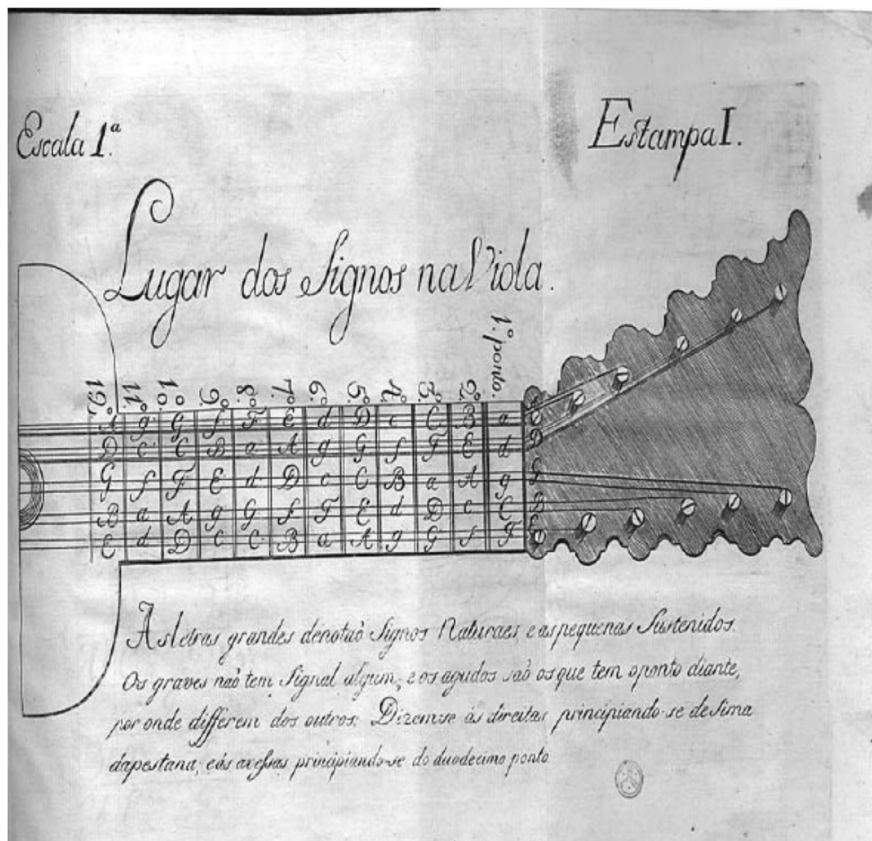


Figura 6 - Do livro "Nova Arte da Viola" de Manuel da Paixão Ribeiro (pág. 53)

Carlos Santos contempla a possibilidade de realizar uma alteração no tom das cordas da guitarra a fim de facilitar a sua execução (SANTOS C. M., 1939, p. 168). Aliás, cabe referir que, ao soar as cordas soltas de acordo com a Figura nº 4, percebe-se auditivamente o acorde de Sol maior no estado fundamental na primeira inversão. Contudo, na introdução do livro *Trovas e Cantares da Ilha*, é assinalada uma afinação diferente no grupo de cordas mais grave, sendo a nota Sol em vez do Si do qual Carlos Santos resolveu "*não publicar por pertencer ao estudo técnico do instrumento*" (SANTOS C. M., 1939, p. 25).

Um exemplo similar de adaptabilidade de afinação é a retirada da quarta corda do braguinha uma vez que embaraça a execução do instrumento para além de eventual desafinação de alguns acordes (campanário) (SANTOS C. M., 1939, p. 206).

Esta adaptabilidade é evidenciada na abordagem da afinação da última

corda da viola de arame (denominado como bordão) em que *“uns usam – ou usavam, visto ser raríssimo encontrar hoje essa afinação – no bordão a nota Si, outros Sol”* (SANTOS C. M., 1939, p. 175).

De referir a raridade de não existir ilustrações de acordes para a viola de arame contrariamente aos outros instrumentos abordados no seu primeiro livro. Porém, Carlos Santos explica que a forma de tocar do camponês é o resultado de adaptabilidade da afinação do instrumento de acordo com a tonalidade aplicada nos cantares, tornando, assim, uma maneira mais simples de executar o instrumento *“o dedo indicador da mão esquerda faz de pestana móvel sobre o sétimo trasto, abrangendo os três primeiros grupos de cordas, o que resulta sair todo o acompanhamento em acordes”* (SANTOS C. M., 1939, p. 175). Tomando em conta o acorde de Sol maior nas cordas soltas, no sétimo trasto nos três primeiros grupos de cordas, resulta um Ré maior (5to grau), tendo o quarto grupo de cordas tocadas de forma solta e que funciona como a tónica do acorde. Ao notar uma eventual desafinação, algo incómoda no último agrupamento de cordas no acorde Ré maior, Carlos Santos afirma que o camponês nem sempre faz pressão com um dedo sobre todas as cordas (pestana), deixando os dois grupos de cordas livres. Contudo, *“muitos camponeses sentem a desafinação do bordão. Não sabendo corrigi-lo usam duma habilidade, a nosso ver bastante difícil, mas interessante: apesar de tocarem em rasgado, não atingem o bordão”* (SANTOS C. M., 1939, p. ibidem). Para concluir, a afinação que se conhece na atualidade não obedece a regras estabelecidas, sendo aplicada a afinação da viola de arame de acordo com os *“hábitos e conhecimentos populares”* (SANTOS C. M., 1939, p. 184).

De seguida, apresenta o instrumento de cordas rasgadas de características únicas a nível nacional originário de Madeira: O **Rajão**. Na sua descrição inicial, assinala a mesma configuração da viola de arame em termos morfológicos *“tendo todos os indícios de imitado direta ou indiretamente do violão”* (viola francesa) (SANTOS C. M., 1937, p. 20). Embora o rajão, tal como a *viola francesa*, na sua utilidade, é um instrumento com características para servir de acompanhamento, a sua execução é diferente uma vez que *“não há baixos a ferir. A execução é rasgada com o emprego dos dedos anular, médio e indicador, passando sobre todas as cordas num golpe de punho de cima para*

baixo” (SANTOS C. , 1938, p. ibidem). Esta forma de execução reside no facto de não existir bordão²¹ no *rajão* uma vez que a corda mais grave se encontra ao meio do jogo de cordas (nota Do) tal como se evidencia na figura 7.

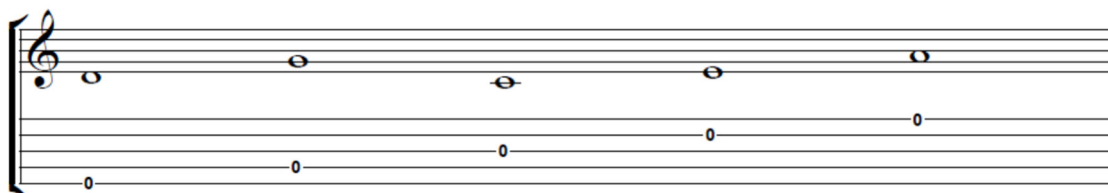


Figura 7 - Afinação do Rajão

Carlos Santos não exclui a possibilidade de o *rajão* ter sido um instrumento construído e praticado a nível nacional e que terá caído em desuso devido às “suas fracas possibilidades e não se adaptar à música do século XVIII. (...) o *rajão* substitue muito bem a chamada *viola francesa* no acompanhamento de qualquer trecho de música moderna” (SANTOS C. M., 1939, p. 195).

De referir que o livro *Tocares e Cantares da Ilha* é na primeira publicação que são ilustrados os acordes para a execução do *Rajão* uma vez que, para aquela altura, não existia documentação metódica de aprendizagem para este instrumento, tal como aconteceu com o Machete (braguinha). Uma eventual razão poderá residir no facto de o posicionamento dos dedos para a elaboração dos acordes no *Rajão* serem exatamente iguais aos da *viola-francesa*. Embora o posicionamento seja igual, a diferença é sonora, sendo que o mesmo acorde feito no *rajão* será representando em termos auditivos no **quarto grau superior em relação à viola**. Um efeito parecido sonoro similar pode ser executado ao colocar uma pestana fixa no quinto trasto da *viola-francesa*. Os acordes que são posicionados a partir do trasto n.º 6 são iguais aos acordes do *Rajão* salvo o posicionamento do bordão, daí que Carlos Santos estabelece uma semelhança entre os dois instrumentos para o acompanhamento dos charambas e outras cantigas populares, sendo que o *Rajão* pode ser o substituto da guitarra e vice-

²¹ Última corda com nota mais grave no modo de encordoar o instrumento como por exemplo a viola de arame ou a *viola-francesa*

versa.

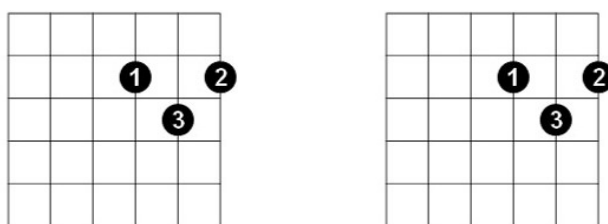


Figura 8 – Relação do posicionamento dos dedos entre a guitarra (Ré) e o rajão (Sol)

Posição do Ré Guitarra

Posição do Sol Rajão

Finalmente, Carlos Santos aborda o *Braguinha*, instrumento que tem sido alvo de estudo nos últimos anos. Aliás, a difusão e valorização deste instrumento em termos de identidade regional levou a várias ações de índole cultural desde exposições e concertos a solo com orquestra até educacional com a introdução do instrumento nas escolas do ensino básico na Madeira.

Indubitavelmente, o instrumento foi documentado não só por Carlos Santos, mas também por Cândido Drummond Vasconcelos, A. J Barbosa e Manuel Joaquim M. Cabral, sendo Cândido Drummond Vasconcelos o primeiro a elaborar uma série de temas para a execução do machete com o respetivo acompanhamento de viola. Alguns dos temas do repertório escrito requer de alguma destreza na execução devido ao grau de dificuldade. No caso A. J Barbosa, embora documentado por Carlos Santos, atualmente está na posse da DSEA. Carlos Santos refere que o instrumento era de carácter popular desde o século XIX uma vez que:

“(...) o piano não estava ainda divulgado nesse tempo, era o instrumento predilecto das filhas família, não havendo casa rica onde ele não existisse. A sua popularidade não podia ser mais completa.

O povo, menos culto, embora o utilizasse como instrumento cantante, usava-o mais nos acompanhamentos, à maneira do rajão” (SANTOS C. M., 1939, p. 199).

A origem da afinação do braguinha é também desconhecida; contudo, o

rasgado de cordas soltas dá uma sensação sonora de um Sol maior ao ponto de Carlos Santos se interrogar se o machete será uma “espécie de *“miniatura de Viola de arame”* (SANTOS C. M., 1939, p. 207).

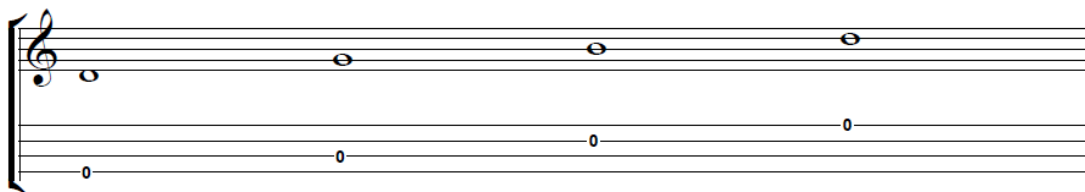


Figura 9 - Afinação do Braguinha

Porém, Carlos Santos ilustra os acordes possíveis no estado fundamental maior e menor. Existem semelhanças com o cavaquinho na península continental, mas as diferenças são bem evidentes ao olho nu. Não obstante, existem dúvidas sobre a origem do instrumento. Entre o braguinha e o cavaquinho, existe interrogativa de qual deles foi o primeiro instrumento a ser construído e praticado em Portugal: o cavaquinho ou braguinha. Carlos Santos não afirma nem desmente a possibilidade de influência minhota neste instrumento (SANTOS C. M., 1939, p. 198).

Uma informação relevante sobre o braguinha é a hipótese levantada por Carlos Santos sobre a construção por encomenda do *machetinho* que seria uma requinta do machete tradicional a fim de executar as notas *sobreagudas* que seriam a partir do décimo segundo traste do braguinha e que resulta de difícil execução (SANTOS C. M., 1937, p. 43). Tomando em conta esta informação o *machetinho* é para o braguinha como que teria a relação do rajão para a viola-francesa. Noutras palavras, o *machetinho* seria uma requinta do braguinha apresentando a seguinte afinação: Sol Do, Mi, Sol. Esta afinação é semelhante à afinação do *ukelele* soprano, com exceção da primeira corda (La em vez de Sol)²².

²² A afinação do *machetinho* foi confirmada pelo intérprete de este instrumento Roberto Moritz que representa uma referência na execução e ensino de este instrumento na Madeira.

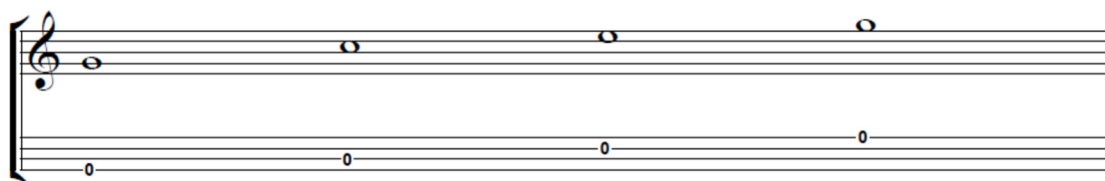


Figura 10 - Afinação do Machetinho

A afinação do *machetinho* não foi sugerida por Carlos Santos, porém, seguindo a relação evidenciada do rajão com a viola-francesa, é possível chegar a uma conclusão relacionando o braguinha com o *machetinho*. De referir que, nas obras de Carlos Santos, só é enunciado este instrumento unicamente no final da parte dedicada aos instrumentos musicais do seu primeiro livro.

O *machetinho* tal como o braguinha é um instrumento cantante e foi encomendado por ocasião de um concerto cujo intérprete foi Cândido Drummond Vasconcelos, que para a mediados do século XIX era considerado um interprete de renome do braguinha (SANTOS C. M., 1937, p. 43).

Não seria possível excluir a possibilidade da exportação não só do braguinha mas também do *machetinho* por parte dos emigrantes madeirenses para o Havai ao longo do século XIX, tomando em conta a comparação do tipo de afinação do *machetinho* (com o ukelele barítono) e do braguinha (com o *ukelele* soprano/tenor). O *ukelele* foi denominado por Carlos Santos como um rajão de quatro cordas originário da Madeira pela sua construção bem como pelo modo de execução rasgado semelhante à forma de execução dos camponeses da região (o *ukelele* também foi um instrumento popular para a o acompanhamento de foxtrots) (SANTOS C. M., 1937, p. 22).

Como instrumento cantante e de acompanhamento, o braguinha pode ser executado bem seja pelo rasgado (de igual modo como o *Rajão* ou a *Viola de arame*), como também pelo “*pontead*o” usando a alternância dos dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita. No âmbito da execução de melodias neste instrumento, não se exclui o uso de uma palheta (fazendo de unha postiga do dedo polegar direito) (SANTOS C. M., 1937, p. 34). A palheta funcionaria como uma prolongação da unha do dedo polegar cujo material teria como base

metálica (exemplo o zinco). A utilização de uma palheta para a prática do braguinha também foi referida num relato de viagem de Albert Leary Gihon do ano 1877 (MORAIS, 2008, p. 68).

Na segunda parte do livro *Tocares e Cantares da Ilha*, Carlos Santos faz uma abordagem das canções e determina que estilos são praticados e originários na Madeira a fim de estabelecer os géneros originários fazendo uma separação de outros géneros de carácter popular intrusivos (também praticado pelos camponeses). Obviamente, as canções ou géneros intrusos poderiam ser o resultado de uma adoção, fruto da sua transmissão oral, designadamente, a chamusca (SANTOS C. M., 1937, p. 123). Algumas afirmações nesta abordagem sofreram uma emenda, designadamente, a *canção da ceifa* de São Vicente que foi, primeiramente, suspeita pelo facto de que na “*canção da ceifa de S. Vicente, falta-lhe, no entanto, o característico madeirense*” (SANTOS C. , 1938, p. 91) sofreu uma emenda com a justificação de que a *canção da ceifa* ascende desde os primeiros ocupantes da ilha devido a uma versão idêntica recolhida em Santana, mas que de “*uma deturpação ou, se quiserem, uma maneira de cantar*” (SANTOS C. M., 1939, p. 228).

Carlos Santos dedicou a segunda parte do livro à descrição dos estilos predominantes praticados na Madeira, designadamente, o *Charamba*, a *Mourisca* e o *Bailinho das camacheiras*. Também fez uma abordagem das canções tradicionais originárias da Madeira, incluindo as canções do trabalho, nomeadamente, a *canção da eira*, a *canção da ceifa*, a *canção dos borracheiros*, a *canção da sementeira*, as *canções domésticas* (cantar os reis) e, finalmente, o *baile da meia volta* do Porto Santo. Carlos Santos, de forma deliberada, viu-se na obrigação de realizar os registos das canções relacionadas com o trabalho, uma vez que os tempos modernos fariam extinguir muitas faenas realizadas pelos camponeses da altura. Aliás, o autor coloca em evidência na Região

“*um desnivelamento social de post-guerra, principalmente depois de 1923-24, em que se registou um verdadeiro êxodo de camponeses para o Funchal, seduzidos pelos lucros fáceis de auferir na confecção e preparação de bordados*” (SANTOS C. M., 1937, p. 83).

O *Charamba* pode ter representado nos tempos em que foi alvo de estudo

como uma canção de entretenimento de índole familiar e em momentos festivos como nos arraiais. O *Charamba* não é propício para a dança e o instrumento de acompanhamento é a viola de arame (SANTOS C. M., 1937, p. 52). As estrofes não são regulares, bem como o compasso que alterna entre o ternário e o binário. No livro *Trovas e Bailados da Ilha*, é complementada a informação do primeiro livro afirmando que a letra da estrofe nem sempre respeitava uma rima. Na sua prática, o *Charamba* era usada “*para toda espécie de trovas, satíricas ou sentimentais, (...) o carácter é triste, monótono, o andamento lento*” (SANTOS C. M., 1939, p. 212).

A *Mourisca*, ao contrário do *Charamba*, é um género musical popular estimulante e convidativo para a dança. Remonta desde o século XVII (embora o autor reconhece não haver dados específicos), é acompanhado de vários instrumentos (entre eles inclui o harmónio) (SANTOS C. M., 1937, p. 71), o seu compasso é ternário e pode ser instrumental ou cantado com estrofes regulares ao contrário do *Charamba*. Para além da dança, também é aplicado ao trabalho (*canção da eira*) e também na forma de *canção doméstica (canção do berço)* (SANTOS C. M., 1937, p. 69). A *Mourisca*, tal como o *Charamba*, tem informação adicional no seu segundo livro de Carlos Santos. É reforçada a hipótese da influência árabe, mas que é diferenciado do *bailinho dos vilões* (que caiu em desuso). Este último é resultante de uma adaptação do baile minhoto (SANTOS C. M., 1939, p. 227).

O terceiro género tradicional é o *Bailinho das camacheiras* propriamente originário da Camacha, o seu surgimento em termos temporais é totalmente incerto e tem algumas propriedades da *Mourisca* relativamente ao carácter alegre e convidativo para a dança. Possui uma regularidade nas estrofes e o seu compasso é binário, razão pela qual é “*conhecido pela polquinha*”. É acompanhado de vários instrumentos embora Carlos Santos nomeie o uso exclusivo de *Braguinhas* (SANTOS C. M., 1937, p. 76), enquanto seja admitida a entrada de instrumentos de percussão cuja finalidade se destina a marcar o batimento, nomeadamente, o triângulo e o pandeiro (SANTOS C. M., 1937, p. 77). É o único género praticado na região que não foi alvo de alguma informação complementar, como, o *Charamba* e a *Mourisca* no livro *Trovas e Bailados da Ilha*. Embora tenha o nome relacionado com a localidade de Camacha, é

praticado noutras localidades da Madeira com as respetivas diferenciações nas letras (SANTOS C. M., 1937, p. 75).

Cabe destacar que a tonalidade praticada pelos camponeses para os géneros musicais descritos anteriormente são maioritariamente em Sol maior passando para o grau dominante (Ré maior), pelo que confirma a hipótese de Carlos Santos sobre a afinação aplicada para a viola de arame, cujo fundamento radica em facilitar a execução do instrumentista com pouca formação musical ou destreza para executar uma variedade extensa de acordes.

Sobre o livro *Trovas e Bailados da Ilha*, Carlos Santos seguiu o seu percurso no âmbito do estudo do folclore madeirense, evitou a recolha dos temas de índole religiosos e restringiu a área de estudo relacionando os vários temas cantados pelos camponeses; focando a sua atenção sobre os géneros praticados na Madeira, anteriormente referenciados; e estabelecendo as diferenças com outras regiões a nível nacional; e justifica: “*A razão é simples: para nos importa apenas o que se pode – e deve – chamar verdadeiro folclore ou seja o que se prende com a étnica do povo e tem a caracterizá-lo o inconfundível estilo madeirense*” (SANTOS C. M., 1939, p. 151). Carlos Santos admite a recolha de cantos de carácter religioso, mas deu esse trabalho como inconcluso (SANTOS C. M., 1939, p. 160).

Sobre a primeira parte do livro *Trovas e Bailados da Ilha*, o autor refere, com uma meticolosa descrição da forma correta do decorrer da dança do baile tradicional, o *baile da Camacha* e o *baile de oito* (sendo comum nas localidades de Camacha, Gaula, Santa Cruz e Machico (SANTOS C. M., 1939, p. 27)), sendo catalogados como os mais genuínos bailes tradicionais do folclore madeirense (SANTOS C. M., 1939, p. 7). A descrição pode ir ao pormenor em termos descritivos da dança bem como a forma como decorre a coreografia (SANTOS C. M., 1939, p. 19).

Carlos Santos faz nesta publicação algumas contextualizações históricas e meramente hipotéticas para explicar a origem dos bailes, determinando a influência dos primeiros habitantes em solo madeirense. Contudo, a abordagem de Carlos Santos sobre estas duas danças evoca as diferenças dos tipos de

bailados com relação com outras regiões (SANTOS C. M., 1939, p. 23).

O autor também faz referência ao *baile corrido* que é aplicado ao som do bailinho ou “*polquinha*” (SANTOS C. M., 1939, p. 37), a dança *alla moda* cuja música de suporte é o *bailinho dos vilões* (SANTOS C. M., 1939, p. 48), e a dança *chama Rita* suportado musicalmente pela *mourisca* (SANTOS C. M., 1939, p. 54). Nesta última dança, Carlos Santos descobre um tema com o mesmo nome no arquipélago dos Açores, sendo que as diferenças das versões praticadas em ambos arquipélagos consistem na melodia, as quadras das letras, o ritmo do acompanhamento e a coreografia. Carlos Santos tem o cuidado de não reclamar a autenticidade do *Chama-Rita* sendo puramente madeirense pela ausência de evidências da composição do tema e do baile. O autor mostra a letra da versão madeirense na sua totalidade, bem como a transcrição em partitura da melodia e do seu acompanhamento, deixando exposto o que é praticado pelos camponeses na Madeira, lançando uma questão para um eventual debate sobre de qual das duas versões é a mais correta (SANTOS C. M., 1939, p. 56).

Na segunda parte do livro *Trovas e Bailados da Ilha*, Carlos Santos aborda as trovas pelo que reconhece que a recolha das trovas para o seu registo veio de forma tardia, não obstante faz uma descrição sobre a sua forma a fim de mostrar as eventuais semelhanças relacionais com o género musical *Charamba* (SANTOS C. M., 1939, p. 75). Estas trovas são classificadas em três grupos, designadamente, a *quadra livre*, o *desafia* e as *pegadinhas* (SANTOS C. M., 1939, p. 71).

Carlos Santos realizou um trabalho de recolha destacável para aquela época, tomando em conta as diversidades locais e considerando a escassez de evidências históricas da etnográfica madeirense. Porém, é necessário fazer a leitura entre linhas do autor sobre o que era praticado pelos camponeses. A importância que o autor refere em relação da trova não está no facto em realizar um novo romanceiro das trovas recitadas pelos camponeses na Madeira, mas construir um fundamento da própria evolução da música folclore na Madeira, ou seja, da primitiva recitação da trova, evolutivamente, tornou-se canção com os estilos antes descritos (*mourisca, charamba e bailinho*) (SANTOS C. M., 1939, p. 81).

De referir que esta segunda publicação dentro das diversas recolhas das trovas recitadas pelos camponeses contém umas quadras que foram popularizadas por Maximiliano Sousa (Max) no tema “casei com uma Velha”:

Casei c’uma velha
Da ponta do sol
Deitei-a na cama e o raio da velha
rasgou-me o lençol
Tornei-a a deitar
Tornou a rasgar
Perdi a cabeça e atirei co’a velha
de perna p’ró ar

A tua mãe foi às lapas
O teu pai aos caranguejos
Ficaste sozinha em casa,
foi dar-te abraços e beijos
Ó menina da Camacha
Diz de mim o que quiseres
Menos que não tenho jeito
p’ra agasalhar as mulheres²³

*Casei c’uma velha
Da ponta do sol
Deitei-a na cama
rasgou-me o lençol
Tornei-a a deitar
Tornou a rasgar
Eu peguei na velha
de perna p’ró ar (SANTOS C. M., 1939, p. 128)*

*O Charamba foi às lapas
a mulher aos caranguejos
a filha ficou em casa,
dando abraços e beijos (SANTOS C. M., 1939, p. 73)²⁴*

Sobre o livro **O Traje Regional da Madeira**, de 1952, Carlos Santos reconhece a importância do traje como um fator etnográfico que determina a identidade regional, embora a sua focagem tenha sido de forma insidiosa nos instrumentos nas duas publicações anteriores. Neste trabalho de estudo, não ficou isento de dificuldades em termos de fontes que manifestou serem insuficientes (SANTOS C. , 1952, p. 13). Do mesmo modo reforça a ideia de que o trabalho elaborado tenta ser o mais aproximado e preciso. Contudo, este

²³ Letra do tema “Casei c’uma velha” interpretado por Max

²⁴ Trovas recolhidas por Carlos Santos

trabalho de estudo não chega ser conclusivo uma vez que:

“No estudo da indumentária como da música e outros ramos da etnografia madeirense, ergue-se o fantasma da incerteza a barrar o caminho do investigador e recambia-lo automaticamente para o campo das hipóteses, cerceando-lhe, deste modo, a faculdade de afirmar com segurança (SANTOS C. , 1952, p. 16).

A recolha de elementos para a elaboração de este livro, Carlos Santos recorre de forma direta nas localidades numa tentativa de trazer a reminiscência das pessoas mais idosas procurando nas suas posses as vestes que caíram em desuso e tudo o que é encontrado (por ridículo que possa parecer) é valido a fim de recontar e dar sentido a uma história etnográfica vivida e nunca antes registada (*idem*). Carlos Santos, nesta publicação, mostra uma maturidade em termos metodológicos no sentido que procura evidenciar os trajes em comparação com outras localidades portuguesas, nomeadamente, o Minho (SANTOS C. , 1952, p. 21). Mais adiante faz uma comparação justificativa da origem do traje tradicional feminino na região madeirense, sendo proveniente do trajo minhoto baseando na cor predominante, vermelho, na saia, e camisa branca em ambas tipologias de trajos (SANTOS C. , 1952).

Indubitavelmente, tal como nos dois trabalhos anteriores, Carlos Santos encontrou uma denotada diferença dos trajos usados no norte e sul da ilha. Porém, na tentativa de **encontrar um padrão** que determinasse a essência do traje tradicional da região, encontrou a cor de fundo predominantemente vermelho nas localidades de Santa Cruz, Água de Pena, São Vicente, Porto Moniz, Ponta do Pargo, Prazeres, Ribeira brava (ocasionalmente), Ponta do Sol pelo que chega a concluir que o traje tradicional madeirense no que respeita a sua cor surge como resultado da cor vermelha como fator comum sendo usada nas diferentes localidades. Para além disso, estabelece um padrão detalhado e minucioso das riscas usadas na saia, sendo ilustrado neste livro (SANTOS C. , 1952, p. 68).



Figura 11 - Padrão do vestido tradicional da Madeira - Fonte "O traje" de Carlos Santos

Tal e como aconteceu nos trabalhos anteriores, Carlos Santos não evoca a data de recolha de dados para esta publicação, pelo que embora o trabalho desempenhado em termos de etnografia madeirense seja de vital importância, é possível assumir que foi um pormenor de descuido metodológico e que cabe referenciar neste trabalho.



Figura 12 - Exemplo do traje tradicional madeirense segundo Carlos Santos – Fonte, Livro "O Traje"

3.3 – O legado de Carlos Santos

O legado deixado por Carlos Santos nas suas três publicações sobre o estudo do folclore madeirense incide sobre a importância das práticas camponesas na Madeira. Cabe destacar a forma como estão documentados os instrumentos de corda tradicionais. Se bem que é sabido que muito se tem feito sobre o braguinha sobretudo pela quantidade de documentação existente e recolhida, o facto é que a forma descritiva ao pormenor dos restantes

instrumentos (*machetinho*, *rajão* e a *viola de arame*) que permite ter-se consciência dos instrumentos na atualidade.

Na abordagem dos instrumentos, a importância do braguinha em termos identitários elevou o instrumento a um estatuto respeitável, levando este instrumento a grandes cenários da música regional com a elaboração arranjos de Cândido Drummond Vasconcelos para a execução de concertos para braguinha e orquestra, cujos intervenientes foram o Roberto Moritz como solista acompanhado da orquestra Clássica da Madeira²⁵.

No campo educacional, é possível verificar nos dias de hoje a implementação do braguinha no ensino de educação musical no primeiro ciclo das escolas na região não só por questões de identidade regional, mas também dar uma continuidade da sua prática no contexto escolar, incumbindo a consciência da existência destes instrumentos nas crianças, evitando o esquecimento dos cordofones tradicionais madeirenses pelo desuso (GONÇALVES, CRISTOVÃO, & ESTEIREIRO, 2018, p. 3).

O projeto escolar em si próprio colocado na prática pelo Gabinete Coordenador de Educação Artística (atual Direção de Serviços de Educação Artística – DSEA) ante a necessidade de difusão dos instrumentos tradicionais madeirenses perante a eventualidade do seu desaparecimento não remete o uso dos instrumentos exclusivamente aos grupos folclóricos. Iniciado em finais dos anos 80, o projeto foi implementado pela dotação do ensino de instrumentos tradicionais madeirenses como uma modalidade artística em contexto de atividades extracurriculares que contou com o estudo aprofundado dos instrumentos para aplicá-los ao ensino, a elaboração de repertório, a difusão dos instrumentos na *performance* de palco. Isto trouxe resultados que não foram imediatos, no obstante na atualidade se verifique a prática de instrumentos tradicionais madeirenses em 29 escolas do primeiro ciclo da Região Autónoma da Madeira, tendo elevado a aquisição de instrumentos tradicionais madeirenses aos construtores locais.

²⁵ Série de concertos (quatro) dedicados a obra de Cândido Drummond Vasconcelos promovidos pela Orquestra Clássica da Madeira nos dias 12, 18,19 e 20 de outubro de 2013 com arranjos de F. Loreto, N. Henriques, R. Camacho e J. Maggiore.

O associativismo pós *Estado Novo* em prol da difusão da música tradicional deu origem a Associação Xarabanda que conta na sua história o lançamento de trabalhos discográficos, edições de revistas informativas, a promoção de concerto no âmbito da música tradicional, conferências e o trabalho de recolha, pesquisa e de investigação dos aspetos culturais madeirenses de índole tradicional.

Em resumo, embora não seja exato o período de recolha de elementos para o estudo do folclore somando a inexistência das datas exatas dos registos transcritos nos livros de Carlos Santos, a recolha de dados pode ter iniciado em meados da década 20 do século XX, tal como o autor reporta no seu livro de *Trovas e Bailados da Ilha*, com a recolha do “*Charamba dos velhos*” ter acontecido aproximadamente 12 anos antes da publicação deste livro (SANTOS C. M., 1939, p. 210), pelo que remete os trabalhos sobre o estudo das tradições camponesas para o ano de 1927.

Sendo assim, exclui-se a possibilidade antes formulada sobre o estudo do folclore madeirense por uma imposição política do Estado Novo cujo lema da política do espírito teria sido lançado em 1932 supervisionado na época pela *Secretaria Nacional da Propaganda* como já referimos. O início das recolhas foi efetuado a meados da década anterior (entre 1921 e 1930).

De realçar que Carlos Santos mostra a sua preocupação sobre o rápido declínio da vida camponesa alimentado pela frequência das crianças da escola, bem como a migração da população trabalhadora madeirense para a “*Cidade do Funchal*” aliciada pela melhoria das condições de vida. Inevitavelmente, alguns trabalhos feitos em contexto rural (artesanal) foram substituídos pela maquinaria. Com isto, foi suprimido o trabalho manual realizado pelo camponês do qual a música era o elemento que marcava e determinava o ritmo de trabalho. Para além da tecnologia aplicada ao trabalho, Carlos Santos visualizava o rápido e iminente avanço da tecnologia doméstica para fins de entretenimento, nomeadamente, o disco e a “*telefonía*” (rádio) (SANTOS C. M., 1937, p. 85) cuja programação compreendia a difusão de música nacional, nomeadamente, os fados, as músicas de revista e música estrangeira, como, temas de filmes. Este panorama musical foi preenchendo a popularidade de outros géneros musicais,

colocando de lado a música regional denominada por Carlos Santos de tradicional ou música de folclore, ao ponto de ser tratado este assunto com algum “desdém” (SANTOS C. M., 1937, p. 84).

Noutro sentido do trabalho de Carlos Santos, o seu estudo obedecia a elementos estéticos encontrados a partir das tradições camponesas, ou seja, o folclore na sua verdadeira essência não precisa de nenhuma estetização uma vez que este processo corrompe e distorce o saber do povo, pelo que o autor afirma que o “*folclore falado por si próprio é belo*” (SANTOS C. M., 1937, p. 29). Não obstante, o discurso elaborado pelo autor nas suas publicações converge com a ideologia da política de espírito praticada pelo regime político da altura.

Porém, esta visão do espírito manifesta a autenticidade do folclore madeirense que não precisa de uma cosmética musical, mantendo um carácter conservador do qual o povo é o verdadeiro conhecedor de uma prática camponesa que foi forjada ao longo dos anos. A sabedoria do povo realizou modificações pertinentes de forma a não destruir essas mesmas práticas (SANTOS C. M., 1939, p. 209).

O método de investigação de Carlos Santos de recolha dos elementos para o estudo do folclore da Madeira foi de forma direta assistido com recurso da gravação (SANTOS C. M., 1939, p. 24) do qual não é especificado o tipo de aparelhagem utilizado. Contudo, usando a argumentação da ausência de gravadores de disco na altura, provavelmente, as gravações foram realizadas pelo fonograma de rolo uma vez que este aparelho era de uso portátil e não requeria o uso da eletricidade para o seu funcionamento.

Outra forma de recolha de Carlos Santos foi através de consulta de documentos do “*Arquivo Distrital*”. De igual modo, na introdução do livro *Trovas e Bailados da Ilha*, o autor nomeia aqueles que denominou verdadeiros conhecedores das coisas madeirenses, nomeadamente, Alberto Artur Sarmiento, Fernando Augusto da Silva (padre) Adolfo Noronha, João dos Reis Gomes e Guilherme Wilbraham, sendo este último enaltecido como o mestre da música folclórica madeirense e o único que sobre ela pode dar opiniões (SANTOS C. M., 1937, p. 31).

Referimos que não foram encontradas publicações de Guilherme Wilbraham sobre o folclore madeirense, apesar de ele ter servido como referência para Carlos Santos ao ponto de ser uma espécie de “especialista” sobre a prática artística popular e tradicional. Guilherme Wilbraham é referenciado como um prestigioso violinista cuja atividade musical se baseava na execução de repertório erudito.

Capítulo 4 – Análise comparativa: o processo de erudição e folclorização na música madeirense

O estudo e valorização do folclore surge em Portugal por imposição do Estado Novo remetendo a sua gestão e regulação a cargo dos órgãos gestores e/ou reguladores da época, designadamente, o *Secretariado Nacional de Propaganda*. Os estudos do folclore realizados por Carlos Santos estabeleceram um padrão para uma boa prática das expressões artísticas de origem rural na época.

Certamente, antes da institucionalização do folclore nos anos 30 do século XX, as práticas rurais madeirenses não tinham forma nem algum tipo de regulação estatal. Contudo, as práticas rurais madeirenses despertaram fascínio por visitantes que registaram essas mesmas práticas nos seus livros de viagem. Sobre a música rural, surgem personalidades entendidas sobre a gramática musical que realizam o registo das músicas camponesas numa forma mais técnica e de forma espontânea. Sobre a música, alguns músicos e/ou compositores elevaram a música popular para o campo erudito, através da utilização do grafismo que oferece a gramática musical, e que facilita (tal como a escrita convencional) para a sua transcrição e registo sem pretensões estéticas ou de estudo em termos etnográficos. Esses registos musicais serão confrontados com o que fora estabelecido como folclore pelos órgãos reguladores, após as publicações sobre o folclore madeirense realizado por Carlos Santos.

Espera-se com a elaboração deste estudo identificar melodias de índole popular em obras que correspondem a diferentes períodos, nomeadamente, *Souvenir de Madere* de Filipe Fernandes Madeira (composta em 1903 e que corresponde à primeira década do século XX), a *Rapsódia de Canções Populares N.º 1* de Manuel Ribeiro (sem data de composição e que se presume que corresponde à segunda década do século XX) e, finalmente, o *Divertimento Madeirense* de João Júlio da Costa Cardoso (com data de composição no ano

de 1927 que corresponde à terceira década do século XX). Uma vez identificadas as melodias, serão comparadas com as melodias publicadas por Carlos Santos a fim de encontrar coincidências. Estas obras foram criadas sem pretensões no âmbito do estudo de carácter científico e etnográfico do folclore madeirense tal como foi praticado por Carlos Santos nas suas duas primeiras publicações. Em cada andamento das obras apresentadas, representa um estilo musical considerado originário da Madeira e de carácter popular. De referir que não serão considerados os géneros e estilos musicais que não sejam praticados pelos camponeses, nomeadamente, o fado ou temas de índole religiosa.

4.1 – O modelo de Carlos Santos

Segundo Filipe dos Santos, Carlos Santos teve uma participação no estudo do folclore madeirense de forma

“multifacetada na recolha, estudo e análise do folclore; na correspondente fixação e construção de tradições da Madeira; no trabalho performativo de apresentação do folclore, dirigindo e colaborando com vários agrupamentos; no domínio dos instrumentos musicais” (SANTOS F. , 2013, p. 148).

Esta forma multifacetada do trabalho de Carlos Santos refere-se a natureza dos elementos recolhidos, designadamente, bailados, cantares, instrumentos, géneros e trajes. Estes elementos foram identificados como elementos tradicionais madeirenses, bem como o seu contexto de utilização e interpretação. A necessidade identitária regional fica inserida no processo de folclorização e que foi desenvolvida a nível nacional. Segundo Branco, este descreve que

“Neste processo de folclorização inserida num movimento organizado, distinguem-se impulsos normalizadores. De um lado, posturas municipais no Funchal, regulamentando a indumentária a envergar na prestação de determinados serviços turísticos e a institucionalização dos festejos pelo São Silvestre. São medidas destinadas à criação duma imagem insular própria a ser consumida pelos forasteiros. Por outro, a dinâmica nacional interna da transposição de aspetos seleccionados da cultura popular para a fixação de um património folclórico destinado à incubação de tradições e de arranjos estéticos diferentes” (BRANCO J. F., 2003, p. 450).

Mais do que propriamente estabelecer uma identidade madeirense através da figura do camponês, o interesse do estudo partiu pela premissa em marcar uma separação daquilo que era considerado regional, com o que era praticado em outras regiões a nível nacional fazendo, deste modo, uma standardização das tradições madeirenses, estabelecendo-as num modelo.

Para os instrumentos definidos como originários da Madeira, tem-se em conta as semelhanças morfológicas com a *viola-francesa* (corpo harmónico em forma de oito). De facto, a nível nacional, foram evidenciados instrumentos de corda com características similares aos que foram constatados na região.

Considerando as eventuais semelhanças de instrumentos a nível nacional, Carlos Santos estabeleceu um modelo para os instrumentos de corda o qual, para além da tipologia de construção (dimensões, número de cordas etc.), também inclui o tipo de afinação, o tipo de execução, bem como os géneros musicais em que são aplicados os instrumentos e o seu contexto (exemplo, romarias, cantos de trabalho ou de embalar).

Instrumentos tradicionais madeirenses				
		Viola de Arame	Rajão	Braguinha
Dimensões (em centímetros)	Comprimento	87	66	51
	Caixa harmónica (comprimento)	42,5	32	23
	Largura	27	21	15
N. ° de Trastos		14	17	17
N. ° de Cordas		9 Cordas (4 duplas e 1 simples - a segunda)	5 cordas	4 Cordas
Afinação		Si, Ré, Sol, Si, Ré	Ré, Sol, Do (grave), Mi, La	Ré, Sol, Si, Ré
Géneros musicais aplicados		Charamba	Mourisca e Bailinho	Mourisca e Bailinho

Quadro 1 - Características dos instrumentos de corda originários da Madeira segundo Carlos Santos

Manuel Morais refere, nas notas do autor, os ornamentos empregados pelos diferentes construtores das denominadas “*violas de mão*”;

“Bocas ornamentadas com rosas-dos-ventos, com mais ou menos pontas (usualmente só têm oito pontas, ainda que possam chegar a trinta e seis feita de triângulos isósceles incrustados) são típicas das violas de arame madeirenses construídas desde o final de oitocentos e ao longo da primeira metade do século XX” (MORAIS, 2008, p. 96).

Estes ornamentos não teriam uma funcionalidade de melhoria sonora nos instrumentos, porém Manuel Morais afirma que seria “*como uma tipo de ex-libris entre os diferentes violeiros da segunda metade do século XIX*” (MORAIS, 2008, p. 96). Se bem que Manuel Morais tenha evidenciado o tipo de madeira para a construção das “*violas de mão*” madeirenses por parte dos construtores, para Carlos Santos, esse fator parece ser irrelevante uma vez que não consta nas suas publicações o tipo de matéria-prima utilizada.

No estudo do folclore da Madeira realizado por Carlos Santos e que está demonstrado no quadro anterior, é estabelecido um modelo onde se estabelece a diferenciação do que é originário na Madeira não só nos instrumentos, mas também nos gêneros musicais, verificando a repetição de elementos que serviram de padrão através da observação.

Género popular madeirense			
	Charamba	Mourisca	Bailinho
Compasso	3/4 e 2/4	3/8	Binário 2/4
Género suporte para a dança	Não	Não	Sim
Carácter	Triste		Alegre
Frases Periódicas	Não	Sim	Sim
Melodia	Curta (sem repetições)	Longa	
Festividades/saraus	Sim	Sim	Sim
Canção de trabalho	Não	Sim	Não
Acordes	Tónica e Dominante		Tónica-Dominante-7 ^a Dominante
Instrumento de acompanhamento	Viola de arame	Rajões e Harmónios	Machetes, Triângulo e pandeiro

Quadro 2 - Padrão dos géneros populares madeirenses segundo Carlos Santos

Para os géneros musicais, é pertinente realçar que a Mourisca compreende três variantes, nomeadamente: *a canção do verso*, *Mourisca canção* e *canção da eira*, não obstante o que fora inicialmente determinado como um género unicamente cantado, especulou-se a possibilidade de ser um bailado, dadas as eventuais semelhanças entre o “*bailinho dos vilhões*” com a mourisca.

Aliás, para o mesmo estilo de música, ambas as designações eram aplicadas, sendo denominado o “*bailinho dos vilhões*” pelos residentes no Funchal e a mourisca pelos residentes das restantes localidades da ilha (também chamado de campo) (SANTOS C. M., 1939, p. 225). Porém, sabendo da existência da Mourisca na Madeira, no final do estudo sobre este género, não é totalmente conclusivo devido à própria escassez da documentação observada. A Mourisca como género madeirense foi categorizada como uma “*melodia particular dos salões, e depois popularizada. Por isso e por desvirtuar o característico da terra, em virtude do seu estilo ser declaradamente continental, não deve ser considerada como folclórica*” (SANTOS C. M., 1939, p. 228). Contudo, a *Mourisca* será considerada como um género tradicional madeirense a ser estudado e analisado neste trabalho.

4.2 – Temas melódicos em estudo.

O que se segue, corresponde à análise das obras musicais de carácter erudito, compostas antes do estudo do folclore feito por Carlos Santos. Para a seleção final destas obras, tivemos em conta as datas de sua composição, de forma a selecionar uma obra para cada uma das décadas em estudo, como já referimos. Deste modo, a obra *Souvenir de Madere* corresponde ao primeiro período (1901 – 1910), a Rapsódia N.º 1 ao segundo período (1911 – 1920) e o Divertimento Madeirense ao terceiro período (1921 – 1930).

4.2.1 – *Souvenir de Madere* – Rapsódia de Canções Populaire de Filipe Fernandes Madeira (1903)

No âmbito dos temas populares, Filipe Fernandes Madeira (1864 – 1913) compôs uma obra para orquestra de sopros com o título *Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populaire* com data de 1903 pelo que a composição desta obra é mais antiga que a *Rapsódia de Canções Populares N.º 1* de Manuel Ribeiro e que evidencia um movimento musical identitário regionalista. A partitura disponível representa uma redução para ser executada em piano e consta de oito andamentos dos quais alguns não têm nome do género musical, contudo serão sujeitos a análise

de acordo com os dados obtidos através do quadro-modelo de Carlos Santos para os géneros musicais tradicionais madeirenses.

Na biblioteca da Direção de Serviços de Educação Artística (DSEA), é possível encontrar outras composições para banda da autoria de Filipe Fernandes Madeira, nomeadamente, a marcha “*Aos Batalhões Voluntários da República*” e um passo dobrado intitulado “*Auras de Portugal*”, ambas sem data. Contudo, é evocado um sentimento comum de uma identidade nacional.

Comparativamente no que concerne aos andamentos em termos dos batimentos por minuto, também são encontradas semelhanças, nomeadamente, ao *bailinho* e a *mourisca*, não sendo possível identificar o *charamba*. De referir que em termos de velocidade do andamento do Allegro num compasso de 6/8 é igual ao Vivo em compasso 3/8 uma vez que a unidade de tempo para ambos tipos de compasso é a semínima com ponto.

Andamento	Nome	Presente em C. Santos
Presto Assai	<i>Charambinha</i>	Sim
Moderato	<i>Bailinho</i>	Sim
All ^o non Troppo	<i>Mourisca</i>	Sim
Allegretto	<i>Oitavado</i>	Não
All ^o Moderato	<i>Bailinho</i>	Sim
Allegro poco	<i>Bailinho</i>	Sim
And Religioso	<i>Oração ao M. Jesus</i>	Não
Valsa	<i>Valsa estudantina</i>	Não

Quadro 3 – Géneros musicais encontrados na obra “*Souvenir de Madere*” de Filipe Fernandes Madeira (primeiro período)

Filipe Fernandes M.		Carlos Santos
Andamento	Género	Andamento
Allegro Moderato	<i>Bailinho</i>	Allegretto
Allegro non troppo (6/8)	<i>Mourisca</i>	Vivo (3/8)
Presto Assai	<i>Charambinha</i>	Vagorosso/Allegretto

Quadro 4 - Comparação de tipo de compasso e velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra "Souvenir de Madere" de Filipe Fernandes Madeira em relação com Carlos Santos

Referente à análise da obra *Souvenir de Madere*, no primeiro e no segundo andamentos, o acompanhamento de piano nas notas graves a tempo com um contratempo nas notas mais agudas em compasso binário (polca²⁶) sugerem a evidência do bailinho. No primeiro andamento, o acompanhamento é feito por notas simples (em *contratempo*):



Figura 13 - Exemplo rítmico do primeiro andamento da obra *Souvenir de Madere* (primeiro período) onde é evidenciado o bailinho)

O segundo andamento é composto por acordes nas notas a contratempo, mostrando a eventualidade de uma variação do bailinho:



Figura 14 - Exemplo rítmico do segundo andamento da obra *Souvenir de Madere* (primeiro período) onde é evidenciado o bailinho

²⁶ Polca – Dança viva e enérgica de salão de origem polaca em compasso binário (DOURADO, 2004, p. 258).

De referir que existe um contraste substancial de velocidade entre ambos andamentos, sendo que o primeiro refere a um *Presto assai* (180 BMP) e o segundo movimento apresenta o *Moderato* (108 – 112 BPM). O bailinho até agora analisado corresponde a velocidades entre os 108 BPM e os 152 BPM. A velocidade *presto assai* é uma variante significativamente rápida dentro do género Bailinho, tomando em conta os dados sugeridos por Manuel Ribeiro e Carlos Santos. Paulo Esteireiro sugere o primeiro andamento como um “*charambinha*” e, ao segundo, como um possível *Jogo da roda* (ESTEIREIRO, 2016, p. 244).

O terceiro andamento não se enquadra com os elementos antes analisados uma vez que Filipe Fernandes Madeira apresenta um compasso composto de 6/8. Este tipo de compasso é totalmente inexistente na rapsódia N.º 1 de Manuel Ribeiro, bem como os exemplos transcritos por Carlos Santos nas suas publicações. Não obstante, Carlos Santos faz uma comparação do *vira do Minho* neste tipo de compasso com o *bailinho dos vilhões*, sendo catalogado de mourisca pelo Autor (SANTOS C. M., 1939, p. 224).

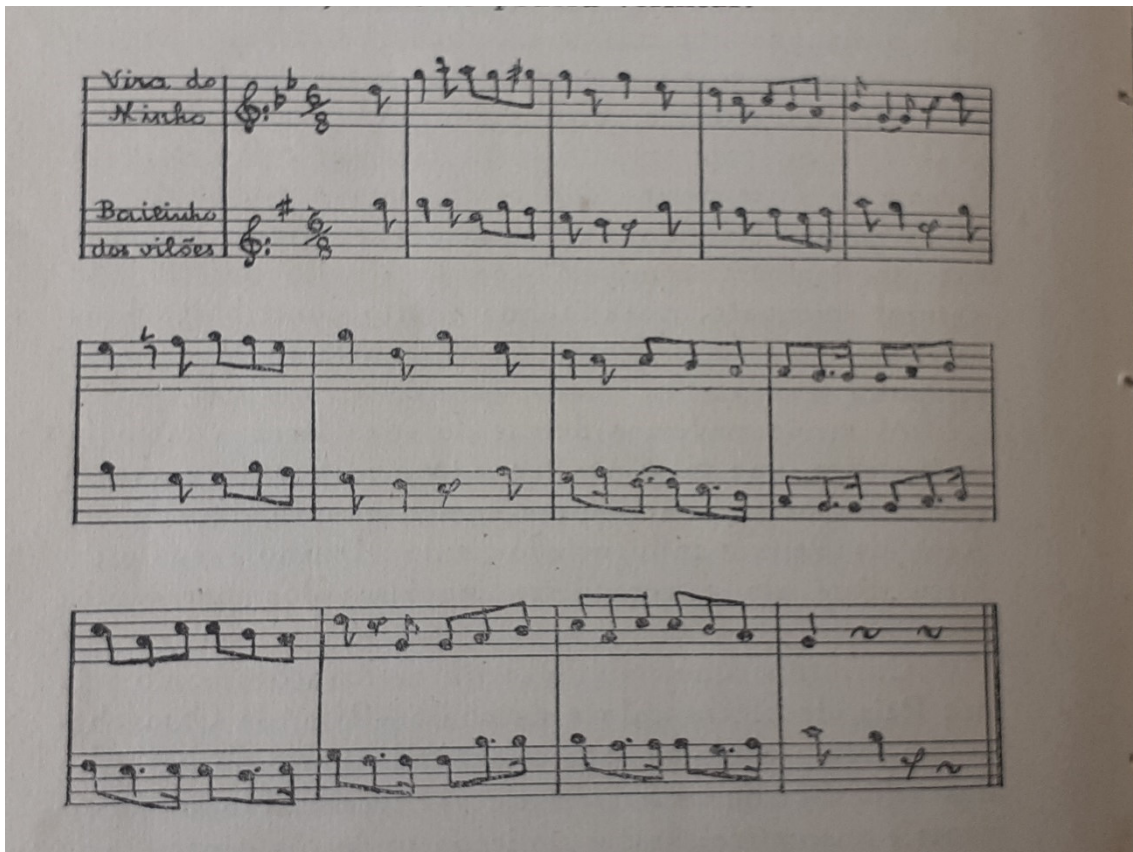


Figura 15 - Comparação ilustrativa do Vira do Minho com o Bailinho dos vilões (SANTOS C. M., 1939, p. 226)

Desta forma, seria possível concluir que, para o terceiro andamento da obra *Souvenir de Madere*, na perspetiva de Filipe Fernandes Madeira, é evidenciado aquilo que seria a mourisca. Facto evidenciado pela presença de uma estrutura periódica.



Figura 16 - Exemplo da mourisca na obra *Souvenir de Madere*

O quinto e o sexto andamentos são eventuais variantes do *bailinho* exemplificado nos dois primeiros andamentos. Isto deve-se às características rítmicas próprias do género polca. Os andamentos são

muito próximos, sendo Allegro moderato (112 BPM) para o quinto andamento, e Allegro poco (118 BPM) para o sexto andamento.



Figura 17 - Exemplo do quinto andamento da obra *Souvenir de Madere* (variantes do bailinho)

O sexto andamento a frase melódica começa pelos sons graves do piano que pode representar o canto da quadra pelos homens sendo depois alternada a melodia para os sons agudos representando a resposta da quadra cantada pelas mulheres. Esta situação foi evidenciada na análise do *bailinho* referente à composição de Manuel Ribeiro. Contudo, Filipe Fernandes Madeira faz um contraste da harmonia das duas quadras; a tonalidade do sexto andamento está em Do maior pelo que a primeira frase melódica corresponde harmonicamente aos acordes Do e Sol7 enquanto a frase melódica conseqüente passa ao modo menor relativa da tonalidade (La menor), sendo os acordes La menor e Mi7 (I – V⁷). Paulo Esteireiro identifica este andamento com a canção os “*Olhos da Marianita*” (ESTEIREIRO, 2016, p. 244).

Modo maior
 N.º 6
 Allegro poco

Modo menor

Figura 18 - Exemplo do sexto andamento da obra *Souvenir de Madere* – Exemplo duma variante do bailinho

Os dois últimos andamentos, embora possam evidenciar cantos populares da época, não existem elementos de comparação, nomeadamente, ao sétimo andamento que evoca ao canto popular de carácter religioso (adoração ao menino Jesus).

N.º 7
 And. Religioso
Oração ao Menino Jesus

Figura 19 - Sétimo andamento da obra *Souvenir de Madere* - Canto religioso

Carlos Santos afirma que “*para cantar ao Menino Jesus, o povo serve-se também de várias melodias de carácter religioso*” (SANTOS C. M., 1937, p. 114). Na verdade, a melodia escrita por Filipe Fernandes Madeira pode evidenciar esse facto. Contudo, ao não ter uma letra

4.2.2 – Rapsódia de Canções Populares N.º 1 de Manuel Ribeiro (entre 1911 e 1920)

Relativamente na procura de valores identitários bem como difundir a tradição musicada, vários autores estiveram nessa corrente seguindo a sequência das diversas recolhas de cancioneiros no primeiro quartel do século XX. Para o caso da região da Madeira, foram recriadas as tradições no contexto mais erudito, cujo trabalho foi desenvolvido por Manuel Ribeiro (1884 – 1949).

Segundo a biografia publicada pelo portal de recursos, esteve a cargo da regência da Banda Regimental N.º 27, entre os anos 1911 e 1917, para o qual Manuel Ribeiro compôs várias obras das quais algumas procuraram recriar a música popular rural evidentes na *Rapsódia N.º 1 – Cantos populares da ilha da Madeira* executada de facto no dia 15 de junho de 2019 a cargo da Orquestra Clássica da Madeira.

Na Rapsódia N.º 1, Manuel Ribeiro transfere para o campo da erudição uma significativa variedade da música praticada pelos camponeses. Será pertinente uma análise comparativa a fim de encontrar semelhanças e diferenças com os géneros musicais expostos por Carlos Santos nas suas publicações. Outras partituras foram escritas por Manuel Ribeiro, mas, no seu conteúdo, pertencem a outros géneros musicais, designadamente, o *fado*, o *tango* e o *passo dobrado*, nomeando o caso particular da obra “*A Madeira por Dentro*”²⁷. Esta obra reflete a popularidade de temas no âmbito do teatro de revista e não da música praticada pelos camponeses e, por esta razão, não será considerada para análise.

A Rapsódia n.º 1 de Manuel Ribeiro contém vários andamentos com os nomes das músicas populares:

²⁷ “A Madeira por Dentro” foi composta em 1926 para o teatro de revista com o mesmo nome. A instrumentação foi adaptada para banda filarmónica e atualmente pertence ao Arquivo Banda Municipal de Câmara de Lobos.

Velocidade	Andamento	Nome	Presente em C. Santos
112 BPM	Allegro Giusto	<i>Oitavado</i>	Não
152	Allegro	<i>Bailinho</i>	Sim
	Largo/Allegretto	<i>Charambinha</i>	Sim
200 BPM	Allegro Vivo	<i>Mourisca</i>	Sim
	Molto Vivo	<i>B. do Porto Santo</i>	Não

Quadro 5 - Géneros populares encontrados na obra "Rapsódia Nº 1" de Manuel Ribeiro em relação com Carlos Santos

Tomando em conta o modelo sugerido por Carlos Santos nos seus estudos sobre os géneros musicais, são evidentes as convergências entre Carlos Santos e Manuel Ribeiro no que concerne aos andamentos:

Manuel Ribeiro		Carlos Santos
Andamento	Género	Andamento
Allegro	<i>Bailinho</i>	Allegretto
Largo/Allegretto	<i>Charamba</i>	Vagorosso/Allegretto
Allegro Vivo	<i>Mourisca</i>	Vivo

Quadro 6 - Comparação de tipo de compasso e velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra "Rapsódia Nº 1" de Manuel Ribeiro em relação com Carlos Santos

Relativamente a análise dos géneros abordados por Manuel Ribeiro na *Rapsódia de Cantos Madeirenses Nº1*, tomar-se-á em conta a parte melódica uma vez que não existe ilustração alguma do acompanhamento de outros géneros musicais descrito nas publicações de Carlos Santos. Uma exceção a esta regra será aplicada no género musical *Charamba* por conter elementos melódicos e de acompanhamento.

O *Charambinha*

A análise será iniciada pelo *Charamba* uma vez que é o primeiro

gênero de cantares do livro de Carlos Santos destacado na sua descrição não só na introdução do próprio livro, como também foi abordada no seu segundo livro.

Após a verificação das características deste género executado de forma exclusivo para o canto ou instrumental (na *viola de arame*), é possível verificar as diferenças com relação à partitura escrita por Manuel Ribeiro. Carlos Santos, aquando a sua abordagem sobre o *Charamba*, faz referência ao que distingue este género dos outros: não é convidativo para o baile. Também aborda o modo de interpretação em termos de estrofes no qual não existe uma regularidade no número de sílabas. A parte musical melódica faz um espaço intervalar para separar as estrofes, o que faz que o *Charamba* seja semelhante a uma fala musicada (SANTOS C. M., 1939, p. 217).

Uma diferença marcante é a tonalidade predominante na execução do *Charamba* que é em Sol Maior, sendo a diferença em relação a Manuel Ribeiro que apresenta o *Charambinha* em Si bemol. (terceiro andamento, compasso 227). Na secção *cantada* do compasso 231, Manuel Ribeiro coloca a melodia principal sobre o Violoncelo não apresentando algum acompanhamento. De igual modo, para mostrar a irregularidade de versos do *Charamba*, Manuel Ribeiro agrega um compasso ternário no final da frase melódica.

Figura 21 - Excerto do charamba na partitura da obra Rapsódia Nº1 de Manuel Ribeiro

É precisamente no acompanhamento da melodia cantada onde está uma notória diferença entre ambos. Ao contrário do Manuel Ribeiro, Carlos Santos mostra um acompanhamento na secção cantada. Na frase melódica que serve de separação entre estrofes, Carlos Santos assume que não deverá ter acompanhamento uma vez que é feito pela singularidade de um único instrumentista. Sobre a secção cantada, Carlos Santos apresenta o seguinte acompanhamento para a secção cantada:

Figura 22 - Exemplo do charamba segundo Carlos Santos

Manuel Ribeiro coloca na secção melódica de separação de estrofes um acompanhamento com figuração rítmica parecida ao da polca com os naipes segundos violinos, violas e contrabaixos.

Em termos de andamentos (velocidade), a relação entre o compositor e escritor estão próximos. A escrita de Manuel Ribeiro foi de

acordo a se aproximar ao máximo a forma de execução dos camponeses. Na melodia de separação de estrofes na Rapsódia nº 1, constatada a partir do compasso 227, a melodia corresponde ao primeiro violino conjuntamente com o primeiro clarinete. Relativamente a esta melodia característica do *Charamba*, é possível encontrar semelhanças subtis entre o compositor e o escritor.

The image shows a musical score comparison between Manuel Ribeiro and Carlos Santos. It consists of two staves of music in 2/4 time, both in the key of D major. The top staff is labeled 'Manuel Ribeiro' and the bottom staff is labeled 'Carlos Santos'. Both staves feature a melodic line with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Blue brackets are drawn above the top staff and below the bottom staff to highlight the structural similarities between the two compositions.

Figura 23 - Comparação melódica entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos

A partir do compasso 234 até o 264, Manuel Ribeiro apresenta o *Charamba* com um andamento constante, bem como a regularidade de compassos, o que será, na verdade, uma variante deste género tradicional, sendo interpretada a frase pelo primeiro clarinete, desta vez, com acompanhamento de percussão (triângulo) e uma base harmónica de harpa.

Carlos Santos oferece outra variante do *Charamba* cantado na introdução da sua segunda publicação apresentando uma melodia e acompanhamento em compasso ternário. Desta forma, não é possível fazer uma análise pela diferença de tipologia de compassos em relação a variante de Manuel Ribeiro que está em compasso binário.

Manuel Ribeiro, nesta secção da obra, aludindo ao género *Charamba*, transferiu o canto tradicional praticado pelos camponeses para o campo erudito. De certo modo, o *charambinha*, embora com as suas divergências rítmicas de acompanhamento, tendo uma aproximação com o que foi descrito por Carlos Santos.

O Bailinho

Relativamente ao andamento “*bailinho*”, a partir do compasso 90, a escrita melódica não difere do exemplo dado pela melodia exposta por Carlos Santos na abordagem do *bailinho das camacheiras*. De referir que, embora as tonalidades sejam divergentes (Do maior na escrita de Carlos Santos e Ré bemol maior na Rapsódia de Manuel Ribeiro), existe uma aproximação melódica na tentativa de ambos mostrarem o que realmente é praticado pelos camponeses.

Uma simples revisão da partitura escrita por Manuel Ribeiro para encontrar características próprias da região referente a este género não revela facilidade uma vez que, ao longo do movimento, maioritariamente, a marcação no tempo forte de cada compasso é inexistente. A marcação no primeiro tempo é o que dá fundamento ao carácter rítmico de uma polca. Existe uma pequena secção deste andamento onde ocorre a marcação do primeiro tempo com os instrumentos de percussão (entre o compasso 99 e o compasso 106).

Do ponto de vista crítico, pode existir uma razão plausível da inexistência dos instrumentos graves no primeiro tempo e radica na própria prática tradicional dos camponeses ou grupo de cantares que careciam de instrumentos graves. Alias, nos grupos folclóricos, a nível nacional, a figura de um baixo nas suas composições instrumentais é inexistente.

Bailinho

(11) Allegro (♩ = 152)

Ilustração 1

Tímpano
pp Címbalo

Acompanhamento de Percussão

Tempo forte

Figura 24 - Excerto do bailinho na obra Rapsódia Nº 1 de Manuel Ribeiro

O *bailinho* é abordado por Manuel Ribeiro de forma mais extensa na Rapsódia nº 1. Carlos Santos, por sua vez, denomina o género como *bailinho das Camacheiras*, resumindo a quatro variações. Para além disso, é o único género que não é abordado na sua segunda publicação (*Trovas e bailados da Ilha*). Finalmente, de igual forma, a mourisca, Carlos

Santos não estabelece um padrão de acompanhamento.

De acordo com os instrumentos graves, nomeadamente, os fagotes, violoncelos e contrabaixos, eles não acentuam “*a tempo*”, ou seja, o movimento rítmico é a *contratempo*. Este movimento rítmico é semelhante aos outros instrumentos que fazem o suporte harmónico. A melodia principal fica a cargo da primeira flauta e o naipe dos primeiros violinos. Ao repetir a melodia, os instrumentos que executam a melodia são os instrumentos graves, nomeadamente, o Fagote, os violoncelos e os contrabaixos.

Esta alternância de instrumentos na melodia pode representar uma simulação de alguns cantos praticados na atualidade pelos grupos folclóricos em que a primeira vez da quadra corresponde às mulheres e a segunda vez, ou repetição, da quadra é cantada pelos homens. Cabe destacar que o acompanhamento também sobre uma inversão sendo os instrumentos do naipe das Madeiras mais agudos a executar o acompanhamento.

O critério de análise será semelhante ao género da *mourisca* no qual ambas melodias serão transcritas na mesma tonalidade a fim de encontrar semelhanças entre as melodias propostas por Manuel Ribeiro e Carlos Santos.

Bailinho

Figura 25 - Comparação melódica do bailinho entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos

Ambas melodias contemplam semelhanças e movimentos

igualitários, tal como na mourisca em termos rítmicos, bem como a altura das notas, sendo que, ao soar as duas melodias ao mesmo tempo, não emite dissonâncias entre elas. Sendo assim, a convergência com a harmonia é um facto. De referir que Manuel Ribeiro não aplica à repetição da frase a diferença do ilustrado por Carlos Santos, pelo que foi exemplificado na Figura 26 (SANTOS C. M., 1937, p. 76).

The image shows a musical score for a piece titled 'Rapsódia Nº 1'. It features six staves: Manuel Ribeiro (melody), Carlos Santos (melody), Piano (chords), Contrabaixo (bass line), Triangle (percussion), and Percussão (drum). The tempo is marked 'Allegretto = 108'. The score shows a comparison of two melodic lines, with the piano accompaniment and percussion parts providing a rhythmic and harmonic context.

Figura 26 - Comparação melódica do bailinho entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos com o acompanhamento de bailinho escrito por Manuel Ribeiro na obra Rapsódia Nº 1

Na Figura 26 (refere ao compasso n.º 90 da Rapsódia de Manuel Ribeiro), pretende-se mostrar o acompanhamento sugerido por Manuel Ribeiro, tomando em conta as melodias comparadas anteriormente. A harmonia foi extraída dos trombones, violoncelos e contrabaixos originalmente escrita por Manuel Ribeiro. Contudo, a modo de exemplo, foi colocada a frase dos instrumentos de percussão (Caixa e Triângulo), escrita no compasso 99. De igual forma, foi colocada uma linha de Contrabaixo com notas *a tempo* com a finalidade de exemplificar visualmente o conceito ao que Carlos Santos chamou de “*polquinha*”.

Allegretto

Manuel Ribeiro

Carlos Santos

6

Fl.

A. Gtr.

Figura 27 - Versão comparativa de melodias do bailinho entre o Manuel Ribeiro (*Rapsódia N.º 1 – segundo período*) e o Carlos Santos

Cabe destacar que as partes divergentes evidentes nas ilustrações comparativas podem ser consideradas como válidas, tomando em conta as diferenças intervalares (compasso 6 e 7 bem como os dois compassos finais), resultando numa harmonização melódica.

Finalmente, em termos de velocidade de andamento, Manuel Ribeiro apresenta uma versão mais rápida (152 BMP). Este facto pode ser questionado no sentido de que Manuel Ribeiro coloca o *Allegro* no início do tema que representa entre os 120 aos 139 BPM. A velocidade de 152 BPM já seria considerado como *vivace*. Carlos Santos, por sua vez, apresenta o *bailinho das camacheiras* como *Allegretto* (entre 108 e 112 BPM).

A Mourisca

Manuel Ribeiro traz a *mourisca* para o erudito, sendo o quarto andamento da obra, tendo como início no compasso n.º 280 e que possui as seguintes características: compasso 3/8, andamento vivo e tonalidade em Si bemol maior. Comparativamente, possui algumas semelhanças rítmicas em comparação ao publicado por Carlos Santos na sua primeira publicação.

A melodia principal é executada pelo primeiro Violino, primeira e segunda Flauta o Oboé e Clarinete. O acompanhamento está dividido por três elementos, primeiramente, os violoncelos, contrabaixos, fagotes, enquanto o terceiro trombone e tímpanos fazem a marcação a tempo; em segundo lugar, o primeiro e segundo trombones fazem um suporte harmónico com notas sustentadas nos primeiros 14 compassos; e, por último, as trompas, trompetes, segundos violinos e violas fazem o ataque da nota ao segundo tempo, dando uma acentuação natural da *mourisca* a fim de ser compatível com a melodia.

Dentro do que foi escrito por Manuel Ribeiro, a *mourisca* compreende a partir do compasso 267 até ao compasso 328. Apresenta outras variações, nomeadamente, a partir do compasso 303 (variação da *mourisca* na perspetiva do Autor). De referir que este é o andamento mais curto da rapsódia de cantos populares de Manuel Ribeiro ao contrário do que foi publicado no livro de *Tocares e cantares da Ilha* de Carlos Santos, em que faz uma abordagem mais extensa (*tomando em conta a informação suplementar* no livro *Trovas e Bailados da Ilha*). A partir da soma dos dois livros, há uma diversidade de variações superior ao que foi exposto inicialmente por Carlos Santos.

Na *mourisca*, Carlos Santos não faz referência ao acompanhamento e apenas oferece um exemplo no seu segundo livro, sendo uma das suas variantes (SANTOS C. M., 1939, p. 222). Nesta publicação, Carlos Santos admite as dificuldades encontradas para o estudo da *mourisca* sendo “*inconclusivo*” (SANTOS C. M., 1939, p. 219).

É possível encontrar ligeiras diferenças no que respeita à tonalidade, bem como às diversas variações. A tonalidade varia entre o Mi maior, o Ré maior e o Sol maior, de acordo com as variações. Comparativamente, será tomado em consideração o primeiro exemplo de *mourisca* ao que Carlos Santos denomina o bailinho dos vilões uma vez que o autor não duvida da sua autenticidade (SANTOS C. M., 1937, p. 67).

Para submeter a uma análise, serão transcritas ambas melodias sendo transferido para a mesma tonalidade. Por se tratar de um tema popular, será mantida a tonalidade de Mi maior sugerida por Carlos Santos. A melodia e acompanhamento sugeridos por Manuel Ribeiro desde o compasso 280 serão transpostos desde a sua tonalidade original (em Si bemol) para a tonalidade de Mi para, assim, fazer as devidas comparações.

Mourisca

Carlos Santos

Manuel Ribeiro

Piano *ff*

Violoncello

A

13

B

B

Figura 28 - Versão comparativa de melodias da mourisca de Manuel Ribeiro e Carlos Santos com acompanhamento escrita na Rapsódia Nº 1 (segundo período)

Cabe destacar a concordância quase total não só na parte rítmica como também na parte melódica de ambas melodias sobretudo na parte **A** do tema, sendo que as diferenças não são relevantes. Possivelmente, o *bailinho dos vilões* e a melodia expressa na Rapsódia nº 1 representam eventualmente a versão do mesmo tema.

Mourisca

The image shows a musical score for 'Mourisca' comparing two versions: Carlos Santos and Manuel Ribeiro. The score is in 3/8 time and D major. Part A (measures 1-15) shows two staves with nearly identical melodic lines. Part B (measures 16-21) shows two staves with identical melodic lines, including a repeat sign at the end.

Figura 29 - Comparação de melodias da mourisca entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos

Chama a atenção que o registo deixado por Carlos Santos não coloca uma repetição na parte B do tema de igual forma como foi escrito por Manuel Ribeiro (do que parece ser o refrão).

Embora a escrita musical da melodia represente o modelo de interpretação referente ao canto tradicional, na verdade, não existem registos de letras para a *mourisca*. Auditivamente, a melodia do tema acima ilustrado tem semelhanças com um tema popular cantado por muitos grupos de folclore da região apresentando pequenas diferenças rítmicas ²⁸.

²⁸ Letra do tema popular tocado no género *mourisca*: *A festa está rija, tá tudo contente, baila as raparigas, cantai toda gente*

O Bailinho do Porto Santo

O bailinho do Porto Santo tem o seu início no compasso 329 e é o último andamento da *Rapsódia N.º 1* de Manuel Ribeiro que mostra duas vertentes bem diferenciadas, sendo que a primeira variante está escrita em compasso 3/8, assemelhando-se ao género musical Mourisca. A segunda variante é um compasso binário (compasso 361).

Relativamente à música popular praticada no Porto Santo, Carlos Santos no seu livro de cantares e tocares da ilha refere ao baile da meia volta como uma melodia muito antiga e com “*rápidas modulações*” (SANTOS C. M., 1937, p. 117).

É neste andamento que Manuel Ribeiro e Carlos Santos tem pontos de vista divergentes em relação ao canto popular praticado no Porto Santo em vários aspetos. Tomando em conta ao compasso binário (2/4), a velocidade de andamento de Manuel Ribeiro é “*molto vivo*” (160 até 169 BPM), sendo que o do Carlos Santos sugere o “*moderato*” (108 até 112 BPM).

Para além dos andamentos divergentes, as notas que formam parte da melodia divergem não pela relação rítmica entre ambas melodias, mas sim na altura das mesmas pelo que a conjugação de ambas melodias resultam numa dissonância.

Bailinho Porto Santo

The image shows a musical score for 'Bailinho Porto Santo' in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It compares two versions: Manuel Ribeiro's (top two staves) and Carlos Santos' (bottom two staves). A box labeled 'Repetição da frase' with a downward arrow points to the beginning of the melody in the bottom staff, which starts with a measure marked with a '5'. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes.

Figura 30 - Comparação de melodias entre Manuel Ribeiro e Carlos Santos do Bailinho do Porto Santo

Nesta transcrição, resulta da melodia a partir do compasso 370 do último movimento da rapsódia de Manuel Ribeiro cuja execução corresponde ao primeiro fagote, trombones violoncelos e contrabaixos, sendo uma frase curta e periódica. O único exemplo na sua primeira publicação, Carlos Santos apresenta uma frase melódica mais longa.

Outro aspeto relevante são as notas de início e fim de ambas melodias, pelo que a melodia representada por Manuel Ribeiro se encontra num modo maior enquanto a melodia de Carlos Santos se encontra no modo menor da tonalidade relativa de Sol (Mi menor). Deste modo, as harmonias são díspares entre si. Em resumo e face às evidências, o “*bailinho da meia volta*” de Carlos Santos refere a um canto popular da ilha do Porto Santo que difere do *Bailinho do Porto Santo* proposto por Manuel Ribeiro. Em conversa com Duarte Mendonça, Diretor da Associação Grupo de Folclore do Porto Santo (22-10-2020), confirmou que a melodia proposta por Carlos Santos no seu primeiro livro é semelhante à melodia que é praticada na atualidade pelo Grupo de Folclore do Porto Santo. Contudo, afirmou que a prática do tema *Baile da Meia Volta* (praticado na atualidade) não obedece estritamente ao modelo transcrito por Carlos Santos, apenas serve como referência, sendo que o tema praticado é uma consequência da sua transmissão de forma oral.

Por outro lado, o Diretor da Associação Grupo de Folclore do Porto Santo desconheceu a melodia escrita por Manuel Ribeiro na obra *Rapsódia de Canções Populares Nº 1*.

4.2.3 – Divertimento Madeirense de João Júlio da Costa Cardoso (1927)

Não existem muitos dados sobre este músico e compositor madeirense, o qual é responsável pela composição da obra *Divertimento Madeirense* composta para banda filarmónica. Esta obra pertence ao arquivo digital da Banda Distrital do funchal “Os Guerrilhas”, cuja composição data do ano 1927. A única referência sobre este músico está disponível no site do *Museu Bandas Filarmónicas* (Região Autónoma da Madeira) e no historial da Banda Distrital do Funchal “Os Guerrilhas” do qual foi regente entre os anos 1925 e 1934 (texto de Rui Magno Pinto).

Os géneros musicais que foram possíveis identificar na obra *Divertimento Madeirense* foram o *bailinho*, o *charamba* e a *mourisca*, sendo que a diferença mais marcante com relação ao modelo sugerido por Carlos Santos é a *mourisca* em que João Júlio da Costa Cardoso apresenta um andamento mais lento (Allegro – 120-139 BPM). De referir que a obra **é a mais próxima aos elementos musicais estudados por Carlos Santos**, nomeadamente, a *mourisca*, o *charamba*, e o *bailinho*. Nesta obra, para orquestra de sopros, João Júlio da Costa Cardoso não apresenta os géneros musicais por andamentos em separado tal como acontece nas duas obras analisadas anteriormente neste trabalho, designadamente, o *Souvenir da Madere* e a *Rapsódia de canções Populares Nº 1*.

João J. da Costa Cardoso		Carlos Santos
Andamento	Género	Andamento
Andante/Allegro	<i>Bailinho</i>	Allegretto
Andante/Allegro	<i>Charamba</i>	Vagorosso/Allegretto
Allegro	<i>Mourisca</i>	Vivo

Quadro 7 - Comparação de tipo velocidade de andamento dos géneros populares encontrados na obra “*Divertimento Madeirense*” de João J. Da Costa Cardoso em relação com Carlos Santos

A obra em análise tem uma breve introdução de quatro compassos do qual foi adaptada uma melodia de *mourisca* em compasso quaternário. A partir do compasso número 5, João Júlio da Costa Cardoso apresenta os temas da seguinte forma:

Compasso	Género	Observações
1-4	<i>Mourisca</i>	Introdução (tema introdutório em compasso quaternário)
5-22	<i>Bailinho</i>	1ra variante
23-32	<i>Bailinho</i>	2da variante
33-38	<i>Charamba</i>	1ra variante
39-42	<i>Charamba</i>	Instrumental (viola de arame)
43-48	<i>Charamba</i>	2da variante
49-52	<i>Charamba</i>	Instrumental (viola de arame)
53-58	<i>Charamba</i>	3ra variante
59-62	<i>Charamba</i>	Instrumental (viola de arame)
63-71	<i>Charamba</i>	4ta variante
72-76	<i>Mourisca</i>	Introdução ao tema
77-107	<i>Mourisca</i>	
108-146	<i>Bailinho</i>	3ra variante e final

Quadro 8 – Estrutura da obra “*Divertimento Madeirense*” de João J. Da Costa Cardoso

De referir que, apesar de ser apresentado quatro variantes do *charamba* na obra *Divertimento Madeirense*, João Júlio da Costa Cardoso sugere uma uniformidade na forma instrumental que é executada pelos camponeses na viola de arame e que está alternada com as variantes cantadas no *charamba*, designadamente, entre os compassos 49 e 52, bem como nos compassos 59 e 62.

A tonalidade aplicada é o Mi bemol Maior e o Si bemol Maior para o *bailinho*, sendo que para o *charamba* e a *mourisca* a tonalidade é o Fá Maior. Esta adaptação da tonalidade é comum encontrar nas composições para bandas filarmónicas uma vez que facilita a execução

dos instrumentos de sopro que, maioritariamente, estão armados noutra tonalidade. Por este motivo, o critério de análise será o mesmo que foi utilizado nas obras anteriores, nomeadamente, a transcrição das melodias populares encontradas na obra *Divertidamente Madeirense* na mesma tonalidade que o registo evidenciado por Carlos Santos a fim de encontrar eventuais semelhanças.

O Bailinho

João Júlio da Costa Cardoso apresenta duas variações meramente melódicas de índole estética nas vozes executadas pelo Clarinete em Mi bemol (Requinta), no primeiro e segundo Clarinete e no primeiro Saxofone Alto, sendo que a melodia base que servirá de amostra para análise comparativa é executada na íntegra pelo primeiro Trompete. O terceiro Clarinete e o segundo e terceiro Trompete acompanham ritmicamente a melodia principal, fazendo uma harmonização (segunda voz).

Bailinho

João J. Cardoso

Carlos Santos

Figura 31 - Comparação de melodias do bailinho entre João Júlio da Costa Cardoso (*Divertimento Madeirense* – terceiro período) e Carlos Santos

Apesar da figuração rítmica não ser exatamente iguais entre as duas melodias, verifica-se, na verdade, uma aproximação de semelhanças em termos de altura das notas.

No que concerne ao acompanhamento rítmico, este é realizado “a tempo” pelos restantes instrumentos de sopro da família dos metais, nomeadamente, trompa, trombones, barítonos e tuba servindo de suporte

harmónico, sendo os instrumentos da percussão, nomeadamente, o triângulo, o pandeiro e as castanholas fazem a marcação a cada meio tempo (colcheias) enquanto o bumbo faz a marcação padrão do *bailinho* em períodos regulares que compreendem dois compassos e que se repete ao longo do tema: o primeiro compasso *a tempo* e o primeiro tempo do segundo compasso (pausa de semínima no segundo tempo do segundo compasso).

The image shows a musical score for the percussion and harmonic section of the Bailinho. The score is arranged in a system with the following staves from top to bottom: Trp. E♭, 1Tbn., 2Tbn., 1Bar., 2Bar., Tba., Tri., Tamb., Cast., and Btr. (Bombo). The percussion parts (Tri., Tamb., Cast., Btr.) show rhythmic patterns with 'x' marks indicating hits. The Btr. part is labeled 'Só Bombo' and has a circled '4' above it. The Tri., Tamb., and Cast. parts have circled '4' and '8' above them, indicating specific measures.

Figura 32 - Excerto da partitura do Divertimento Madeirense mostrando a secção rítmica e harmónica do bailinho

A Mourisca

O tema apresentado na mourisca poderá ter aparentes diferenças substanciais se forem visualizadas ambas partituras ao olho nu. Isto deve-se ao facto de que, para além das diferenças evidenciadas em termos de tonalidade, também a diferença é notória no tipo de compasso, sendo para o caso da *mourisca* presente na obra *Divertimento Madeirense* (entre os compassos 77 e 108). Ela está escrita em compasso ternário ou *tempo de Valsa* (3/4) enquanto a exemplificação da *mourisca* demonstrada por

Carlos Santos está escrita em compasso 3/8.

Para ser possível a comparação entre a *mourisca* escrita por João Júlio da Costa Cardoso com o modelo sugerido por Carlos Santos, é necessária a transcrição da melodia não só na mesma tonalidade como também deverá ser escrita no mesmo compasso. Para isso, deve-se tomar em conta a unidade de tempo para o compasso 3/4 que é uma semínima e a unidade de tempo para o compasso 3/8 que é uma colcheia. Em síntese, as notas escritas na *mourisca* da obra *Divertimento Madeirense* serão transcritas com a unidade de tempo em colcheia para o compasso 3/8, sendo possível a sua comparação.

Mourisca

The image displays a musical score for a piece titled 'Mourisca'. It is presented in two systems. The first system, labeled 'A', compares two versions of the melody. The top staff is for João J. Cardoso, and the bottom staff is for Carlos Santos. Both are in 3/8 time and G minor. The second system, labeled 'B', shows a continuation of the melody, with the top staff starting at measure 13. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs.

Figura 33 - Comparação de melodias da mourisca entre João J. Da Costa Cardoso (*Divertimento Madeirense* – terceiro período) e Carlos Santos

De igual forma ao que foi exemplificado na *mourisca* de Manuel Ribeiro na obra *Rapsódia de Canções Populares n.º 1* de Manuel Ribeiro, existem pequenas diferenças em termos rítmicos na melodia. Contudo, são evidentes as semelhanças auditivas na reprodução de ambas melodias, aludindo ao tema “*A festa está rija, tá tudo contente, baila as raparigas, cantai toda gente...*”.

O Charamba

No *charamba* bem como as suas variações na obra *Divertidamente Madeirense*, João Júlio da Costa Cardoso repete o que foi formulado por Manuel Ribeiro no que respeita a uma ausência do acompanhamento nas melodias que sugerem ser a parte cantada do *charamba*. Para demonstrar a irregularidade periódica do compasso que é característico do *charamba*, João Júlio da Costa Cardoso opta por escrever as variantes em compasso ternário (3/4), sendo que, nas três primeiras variações, a melodia está escrita em seis compassos e a quarta variação está escrita em nove compassos. Na verdade, a irregularidade de compasso evidenciada no *charamba* pode residir na construção da própria frase cantada de acordo com a ocasião. Contudo, com a diversidade de melodias, é pouco provável encontrar melodias transcritas do *charamba* que tenham uma relação de concordância entre o que foi escrito pelos músicos aqui referidos com o modelo de Carlos Santos.

Porém, o resultado mais próximo em termos de melodia resulta da primeira variação do *charamba* no tema *Divertimento Madeirense* (compasso 43) com o que é denominado por Carlos Santos como *Charamba pelo meio* (SANTOS C. , 1938, p. 53). Estas semelhanças acontecem no primeiro e último compassos na seguinte Figura:

Charamba

The image displays two musical staves in 3/4 time, both in G major (one sharp). The top staff is labeled 'João J. Cardoso' and the bottom staff is labeled 'Carlos Santos'. Both staves show a melodic line with a first measure containing a whole rest followed by a quarter note G, and a final measure containing a quarter note G followed by a whole rest. The intermediate measures in both staves are identical, consisting of a sequence of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-

descaracterizam os temas escritos. Aliás, podem ser o resultado de alguma eventual variante do local onde tenha sido recolhido o tema melódico por parte dos diferentes autores.

4.3.1 – Temas melódicos populares de índole rural encontrados nas obras

É possível destacar que o conceito de música popular se foi moldando de forma progressiva desde a primeira década do século XX até aos anos que precederam à institucionalização do folclore por Carlos Santos. Para confirmar esta teoria, constatamos através das comparações da obra de Filipe Fernandes Madeira correspondente ao primeiro período (*Souvenir de Madere*), a inclusão de temas considerados populares de índole rural, urbano e religioso. Consideramos a concordância de esta obra em relação ao que fora estabelecido com o Carlos Santos em relação ao folclore madeirense no sentido de que os temas populares rurais escritos nesta obra são coincidentes em termos melódicos com o que fora estabelecido como folclore, nomeadamente, nos géneros “Mourisca”, “Charamba” e “Bailinho”. Estes três géneros populares de índole rural são reincidentes em todas as obras do segundo e terceiro períodos respetivamente.

Para facilitar a leitura, foi por nós elaborado um quadro comparativo dos elementos presentes nos géneros populares madeirenses, nos diferentes períodos (ver quadro 9). Refira-se que os campos preenchidos a negro correspondem a elementos que não foram enunciados por Carlos Santos e que não constam no quadro-modelo para enunciar as características dos géneros musicais, nomeadamente, a *mourisca* (carácter e harmonia) e o *bailinho* (melodia).

Compositor/ Obra	Filipe Fernandes Madeira Souvenir da Madere			Manuel Ribeiro Rapsódia Nº 1			João Júlio da Costa Cardoso Divertimento Madeirense		
	Primeiro (entre 1901 e 1910)			Segundo (entre 1911 e 1920)			Terceiro (entre 1921 e 1930)		
Género	Charamba	Mourisca	Bailinho	Charamba	Mourisca	Bailinho	Charamba	Mourisca	Bailinho
Compasso	2/4	X	X	X	X	X	3/4	X	X
Carácter	S/E		X	X		X	X		X
Frases Periódicas	S/E	X	X	X	X	X	X	X	X
Melodia	S/E	X		X	X		X	X	
Harmonia	X		X	X		X	X		X
Concordância do tema	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim

Quadro 9 - Elementos presentes nos géneros populares madeirenses nos diferentes períodos

Para o *charamba*, só foi apresentado por Filipe Fernandes Madeira na obra *Souvenir de Madere* como a melodia que serve de instrumental entre cada verso cantado ficando, assim, sem elementos (S/E) para definir o enquadramento em termos de carácter, periodicidade das frases e a melodia. Cabe destacar que, embora a *mourisca* tenha sido escrita em diferentes tipos de compasso pelos compositores (3/8, 3/4 e 6/8), a melodia comparada com o que foi publicado por Carlos Santos é apresentada de forma quase integral.

De referir que se tentou encontrar outras referências, nomeadamente, composições dos autores abordados neste trabalho, com

data posterior ao trabalho desenvolvido por Carlos Santos, evidenciar eventuais concordâncias ou diferenças com o estudo do folclore na Madeira.

Encontramos, então, uma obra de Manuel Ribeiro intitulada “*Danças Madeirenses*” da qual não consta a data da sua composição, apenas regista na partitura o *Opus* que é o número 330. *Opus* segundo George B. Silva é definido como uma

“obra (em Latim) e é empregada no sentido de obra de arte. Várias peças musicais de compositores clássicos são identificadas por um número opus, que geralmente é atribuído de acordo com a ordem de composição (ou ordem da publicação). (SILVA G. B., 2006, p. 80).

De este modo, podemos tomar em consideração que a *Rapsódia de Canções Populares N.º 1* de Manuel Ribeiro é o *Opus 27* (sem ano de publicação), no qual é referenciada a sua composição na segunda década do século XX, aquando a sua estadia na Madeira. Somando ao facto de existir cerca de 400 partituras, pode ser factível a possibilidade das *Danças Madeirenses* terem sido compostas em finais dos anos 30 ou no decorrer da década de 40, século XX, uma vez que o registo atribuído a esta obra é o *Opus 330*.

No obstante, nas *Danças Madeirenses*, foram encontrados pequenos motivos melódicos alusivos a temas tradicionais madeirenses, nomeadamente, na introdução da dança n.º. 1 entre os compassos 7 e 9 cuja melodia é executada pelo naipe dos primeiros violinos e que evoca a frase melódica do *charamba*, sendo referenciada como uma melodia que é executada pela viola de arame entre os versos cantados.



Figura 36 - Excerto melódico alusivo ao charamba presente na Dança Madeirense Nº 1 de Manuel Ribeiro



Figura 38 - Progressão harmônica do bailinho na Dança Madeirense Nº 1

Na *Danças Madeirenses N.º 2*, Manuel Ribeiro apresenta uma introdução de 16 compassos (ternários) em modo maior. Ao observar a partitura com a marcação do compasso em 3/4 (ternário), sugere a eventualidade de ser uma *mourisca*. Porém, o acompanhamento dos segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos segue um padrão rítmico que evidencia um *bailinho*.



Figura 39 - Exemplificação da mourisca na Dança Madeirense Nº 2 de Manuel Ribeiro

A partir do compasso 17 até o compasso 64, denota-se que a melodia principal é efetuada pelo primeiro violino, o que, em termos rítmicos, aparenta ser uma *mourisca* em compasso ternário de 3/4. Carlos Santos, na sua primeira publicação sobre o estudo do folclore (*Tocares e Cantares da Ilha*), deu vários exemplos melódicos da *mourisca*, sendo que

estabeleceu a escrita do compasso em 3/8.

Com o fim de determinar eventuais semelhanças na melodia das *Danças Madeirenses Nº. 2*, a transposição terá de ser realizada no mesmo compasso, bem como na mesma tonalidade (Mi segundo Carlos Santos e em Sol por Manuel Ribeiro). O exemplo mais próximo que nos foi possível encontrar está referenciado por Carlos Santos como uma variação do *bailinho dos vilhões* conhecida na época no Funchal.

Mourisca

The image shows two musical staves in 3/8 time, both in the key of D major (two sharps). The top staff is labeled 'Carlos Santos' and the bottom staff is labeled 'D. Madeirenses Nº. 2'. The notation shows a clear rhythmic similarity between the two pieces, with notes often aligned vertically across the staves. The top staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The bottom staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The two staves are enclosed in a large bracket on the left side.

Figura 40 - Comparação melódica da mourisca presente na Dança Madeirense Nº 2 com a melodia de Carlos Santos

Ambas melodias possuem semelhanças em termos rítmicos, contudo, essas semelhanças rítmicas são compreendidas em períodos curtos. Outra semelhança encontrada reside no facto de que ambas melodias se encontram no modo menor. No obstante, apesar das semelhanças rítmicas, ambas melodias diferem entre elas no sentido da altura das notas, enquanto a reprodução das melodias em simultâneo resultam em claras dissonâncias.

Em resumo, nas *Danças Madeirenses*, Manuel Ribeiro serviu-se de alguns motivos melódicos e de frases rítmicas alusivas a Região da Madeira. Por isso, a obra em si pode representar as práticas musicais dos camponeses, tal como foi refletida na sua obra *Rapsódia de Canções Populares Nº 1*, analisada neste trabalho. De igual modo, não existe por parte do compositor, uma tentativa deliberada de deturpação com fins meramente estéticos. Na obra *Danças Madeirenses*, pode representar

uma rapsódia de canções populares madeirenses ou uma narração tal como acontece no poema sinfónico que

“*não segue uma recitação do poema verso a verso, mas cria uma atmosfera geral; esse fundo movente evolui de modo menos contínuo e menos progressivo do que uma canção, e é menos também menos volúvel do que um poema*” (JANKÉLÉVITCH, 1983).

4.3.2 – Outros géneros encontrados nas obras

Nas obras analisadas neste trabalho, foram encontradas semelhanças significativas com os géneros musicais populares praticados na Madeira. Essas semelhanças estabelecem uma relação de convergência entre os autores aqui citados de carácter musical popular, acabando por servir de base como objeto de estudo por Carlos Santos. Porém, no processo da erudição da música popular madeirense, torna-se mais convergente em igual proporção com o avanço do tempo, antes da institucionalização do *Estado Novo* (1933) e, finalmente, o estudo do folclore madeirense que decorreu na década de 30 do século XX.

Do mesmo modo, são evidenciadas diferenças em diferentes temas melódicos apresentados pelos autores das obras. Essas diferenças vão diminuindo de uma forma gradual. O que fica claro são os três géneros musicais estabelecidos por Carlos Santos presentes em todas as obras. Tomando em conta este aspeto, é possível atribuir um valor percentual a cada um dos autores de acordo com as diferenças encontradas numa linha de tempo. No que concerne à linha do tempo, consideramos enquadrar as obras analisadas neste trabalho em períodos de dez anos uma vez que partimos do princípio que a *Rapsódia de Canções Populares Nº. 1* tenha sido escrita entre os anos 1911 e 1920. Sendo assim, o *Souvenir de Madere*, cuja publicação é de 1903, será considerada no primeiro período (1901-1910) e, conseqüentemente, a obra *Divertimento Madeirense* de 1927 corresponde ao terceiro período (1921-1930).

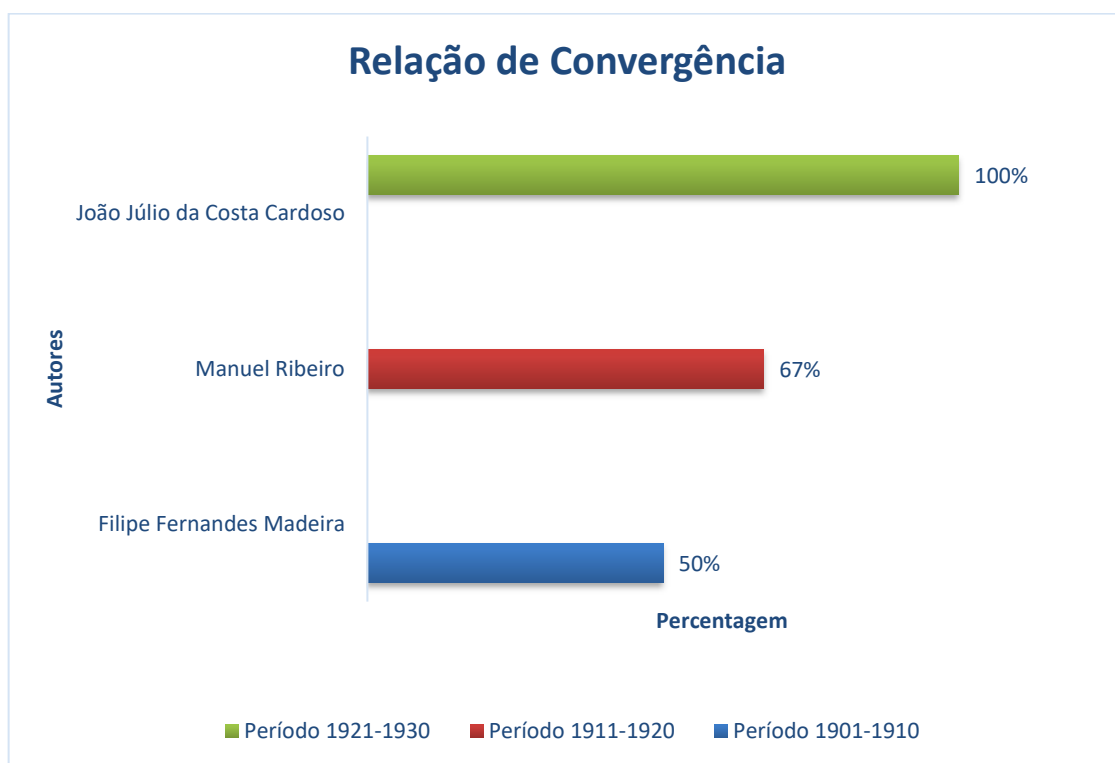


Gráfico 1 - Proporção de convergência dos temas populares evidenciado nas obras dos autores em relação ao Carlos Santos

	Gêneros Madeirenses (segundo Carlos Santos)	Diferenças	proporção de convergência	Ano da obra	Período
Filipe Fernandes Madeira	3	3	50%	1903	1901-1910
Manuel Ribeiro	3	1	67%		1911-1920
João Júlio da Costa Cardoso	3	0	100%	1927	1921-1930

Tabela 1 - Proporção de convergência dos temas populares evidenciado nas obras dos autores em relação ao Carlos Santos

Os valores representados no quadro resultam da relação dos géneros musicais encontrados nas obras antes analisadas em contraste com os géneros musicais considerados por Carlos Santos como tradicionais, designadamente, o *charamba*, a *mourisca* e o *bailinho*. Para a obra de Filipe Fernandes Madeira, para além dos géneros tradicionais,

foram evidenciados outros três géneros considerados pelo autor sendo como populares, nomeadamente, o *Oitavado*, a *Oração ao Menino Jesus* (carácter religioso) e a *Valsa Estudantina*. De referir que Carlos Santos, embora mencionasse o canto popular religioso no seu primeiro livro catalogando como *canções domésticas*, não coloca este tipo de canção como objeto de estudo. Isto atribui uma relação de convergência dum 50% sobre o conceito de música popular estudado por Carlos Santos. Para a *Rapsódia de Canções Populares Nº. 1* de Manuel Ribeiro, foi encontrada uma diferença, designadamente, o *Oitavado*. Apesar da diferença melódica no *Bailinho do Porto Santo* com o *Baile da Meia Volta*, ambos autores denotaram um tema melódico característico da ilha do Porto Santo que se enquadra no género tradicional madeirense que é o *bailinho*. Desta forma, é possível atribuir ao Manuel Ribeiro um 67% de convergência. Finalmente, João Júlio da Costa Cardoso apresenta, de forma unânime, os três géneros musicais considerados anos mais tarde como tradicionais, ou seja, **música folclórica tradicional madeirense**.

Podemos colocar uma diferença de destaque no que respeita a estilos musicais ao denominado “*oitavado*”, estando presente nas obras *Souvenir da Madere* e *Rapsódia de Canções Populares Nº. 1* que são as obras que abordam as canções populares madeirenses, décadas antes do estudo do folclore por Carlos Santos e que são motivo para análise, a fim de verificar os eventuais motivos da sua exclusão do repertório musical no âmbito do folclore.

No início da rapsódia de danças madeirenses de Manuel Ribeiro, é possível encontrar a designação de “*oitavado*”. Na verdade, esta designação foi um elemento novo em termos musicais uma vez que não consta no estudo do folclore madeirense realizado por Carlos Santos pelo que parecia ficar de algum modo inconclusivo por uma aparente ausência de elementos.

Não obstante, foi possível encontrar uma partitura pertencente ao arquivo do padre Eduardo Nunes Pereira, fornecido pelo *Arquivo Regional da Madeira* do qual é o detentor atual do mesmo. De referir que não existe

uma data exata deste registo (apontando como antes de 1940) nem do seu autor. Nesta partitura em particular, numa análise preliminar, consta de duas partes, sendo que foi escrita para piano e não sugere uma melodia definida pelo que a partitura poderá ter servido para o acompanhamento de algum canto ou trova.



Figura 41 - Partitura com o tema Oitavado - Autor Desconhecido - Pertencente ao Arquivo do Pde. Eduardo Nunes Pereira - Fonte ABM

Manuel Ribeiro, na sua Rapsódia, propõe duas melodias com formas rítmicas bem diferenciadas, sendo que a primeira (a partir do compasso n.º 10) é curta e não sugere acompanhamento. A melodia apresentada é executada pelo fagote, violoncelos e contrabaixos.



Figura 42 - Figuração rítmica proposta por Manuel Ribeiro

Na segunda melodia do andamento (Figura 43), Manuel Ribeiro propõe uma melodia mais longa (8 compassos). Na verdade, são duas melodias escritas para serem executadas em simultâneo pela primeira flauta e o primeiro oboé. De igual modo, não consta um acompanhamento harmónico feito por Manuel Ribeiro. Porém, é feito o acompanhamento rítmico de um instrumento de percussão, nomeadamente, o pandeiro a partir do compasso N.º 74.

The image displays a musical score for a section of the work 'Rapsódia N.º 1' by Manuel Ribeiro. The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tnp.), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The percussion part specifically features a 'Pandeiro' (snare drum) starting at measure 74. The flute and oboe parts are marked with 'Solo' and 'p' (piano) dynamics. A circled number '9' is placed above the flute staff at the beginning of the solo section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 43 – Género Oitavado presente na partitura da obra Rapsódia N.º 1 de Manuel Ribeiro (segundo período)

Analisando a célula rítmica do pandeiro, é possível encontrar semelhanças com a segunda parte do oitavado da partitura de Eduardo Pereira. Para além disso, ao longo da melodia, é possível verificar alterações que não constam da tonalidade natural, tal como acontece em duas secções da partitura para piano (Figura 43).

Figura 44 - Exemplo rítmico do oitavado - Fonte arquivo do Pde. Eduardo Nunes Pereira cedido pela ABM

Desta forma, para esclarecer esta questão, foi transcrita a partitura de Eduardo N. Pereira, sendo que as melodias de Flauta e de Oboé foram transcritas a partir do lado B do tema e fica claro que o acompanhamento desempenha o seu papel de não desvirtuar a parte melódica em termos rítmicos. Para além disso, as alterações ou acidentes encontrados são coerentes de acordo com o que está evidenciado na figura 41.

Embora se desconheça o nome autor da partitura cedida ao Eduardo Pereira, as semelhanças com a escrita de Manuel Ribeiro podem sugerir duas hipóteses. A primeira reside no facto da eventualidade de ser escrita pelo próprio Manuel Ribeiro. A segunda hipótese poderá ser uma cantiga popular muito escutada numa localidade no espaço temporal no momento onde realizavam as recolhas e estudos sobre o folclore.

Oitavado

Moderato $\text{♩} = 100$

A

Flute

Oboe

Piano

Moderato $\text{♩} = 100$

A

12 **B**

B

21

27

Figura 45 – Comparação do oitavado de Manuel Ribeiro e a partitura do Pde. Eduardo Nunes Pereira

Para o quarto andamento do *Souvenir de Madeire* que tem como início no compasso n.º 70, sendo ternário, porém, sobre o género musical não ficou

muito claro numa primeira abordagem. Contudo e face ao que foi analisado anteriormente na rapsódia de Manuel Ribeiro, seria plausível a possibilidade de ser o Oitavado devido a uma semelhança rítmica



Figura 46 – Exemplo do oitavado presente na obra *Souvenir de Madere* de Filipe Fernandes Madeira (primeiro período)



Figura 47 – Frase rítmica do acompanhamento do oitavado da obra *Souvenir de Madere* de Filipe Fernandes Madeira (primeiro período)

De referir que a comparação referente ao ritmo de acompanhamento do oitavado analisado no ponto anterior corresponde a parte B do tema. Cabe destacar que o ritmo é a única semelhança deste exemplo de oitavado em relação à partitura pertencente a Eduardo Pereira uma vez que a relação harmónica apresentada no *Souvenir de Madere* não sofre acidentes nem modulações.

Manuel Ribeiro / Eduardo Pereira = I – IV – II – V⁷ – I

Filipe Fernandes Madeira = I – V⁷

O Andamento está escrito em Si bemol maior sendo que em termos de andamento do quarto andamento desta obra, Filipe Fernandes Madeira propõe um Allegretto (116 – 119 bpm), enquanto o Manuel Ribeiro

apresenta o seu Oitavado no andamento Moderato (100 bpm). Contudo, apesar das semelhanças rítmicas, não se exclui a possibilidade de ser uma forma de bolero (ESTEIREIRO, 2016, p. 244).

O bolero sugerido por Paulo Esteireiro refere-se a uma dança popular de origem espanhola de andamento moderado, compasso ternário. O acompanhado de “repique” de castanholas surge da evolução do fandango, havendo duas variantes de interpretação, sendo instrumental ou cantado (MUNARRIZ, 2005, p. 412).

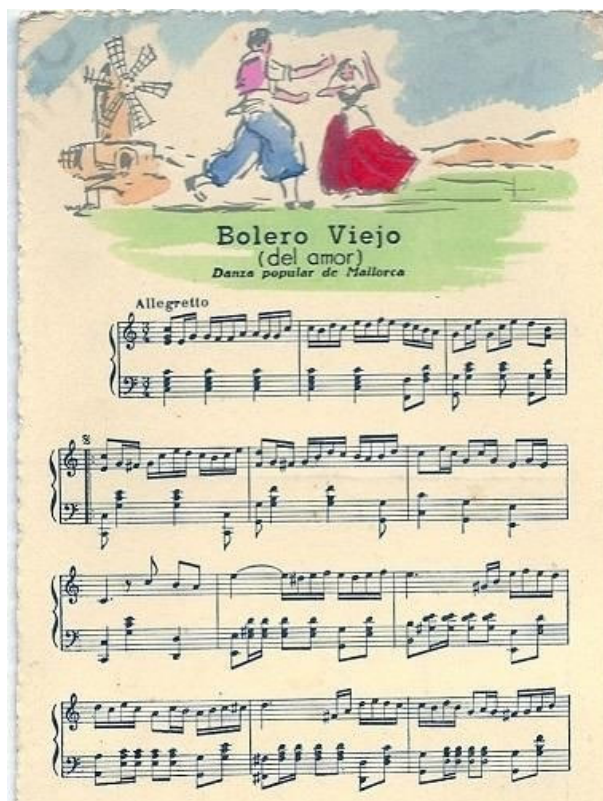


Figura 48 – Partitura de um bolero - Fonte - <https://www.pinterest.pt/pin/362258363760132105/>

Relativamente ao bolero como dança popular, desconhece-se a exatidão da sua emergência, mas que foi difundido por toda Espanha, tendo variações em termos de nomes, bem como as suas características de execução musical e dança de acordo com as particularidades de cada região (AUBERO & AUBERO, 2001, p. 42). Na Figura 48, mostra as semelhanças rítmicas do acompanhamento, sendo similar ao quarto

andamento de *Souvenir de Madeire*.

Em resumo, não nos consta que o *oitavado* fosse uma dança ou um canto adotado e executado pelos camponeses. Contudo, por se tratar de uma dança de origem estrangeira (proveniente de Espanha), é um estilo musical intruso e que acabou por não ser considerado por Carlos Santos nas suas publicações sobre o folclore madeirense.

Relativamente a outras canções (relacionada ao trabalho ou “canções domésticas”), Carlos Santos talvez previu o desaparecimento de alguns trabalhos dedicados ao campo, nomeadamente, a *ceifa*. Devido ao avanço tecnológico de alguns afazeres antes feitos e inseridos na vida rural, o desaparecimento das cantigas acabou por se consumir de facto. O canto que prevaleceu foi o *cantar dos reis* catalogado como um tipo de *canção do berço*. É retomado em modo de tradição em algumas localidades da ilha da Madeira na noite de 5 de janeiro em que as pessoas vão em modo de *romaria* de casa em casa cuja quadra pode variar de acordo com a transmissão verbal de cada localidade. Atualmente, esta canção tem muitas variantes que não serão expostas neste trabalho a fim de não levantar especulações sobre a letra mais correta ou qual será o estilo mais purista. Porém, a recolha que Carlos Santos publicou é a seguinte a quadra em modo mourisca é a seguinte:

*Eu venho cantar os reis
Em mandado das arestas
Venho dar-vos os bons anos
E também as boas festas
E vos bem sabias
E vos bem sabeis
Que por estes dias
Se cantava os reis
Abra-nos a porta
Afastai as bancas
P’ra passar os reis
De guedelhas brancas*

4.3.3 – Instrumentos excluídos ou não considerados por Carlos Santos

É pertinente referir que, na atualidade, existem outros instrumentos usados nos grupos de folclore e que não foram alvo de um devido estudo, nomeadamente, o *brinquinho*, o *bumbo*, as *castanholas* e a *rabeca*. Este último instrumento é descrito no elucidário madeirense referente a descrição temática da palavra “música” pelo que a *rabeca* como instrumento foi praticado no âmbito popular conjuntamente com os cordofones tradicionais madeirenses já descritos neste trabalho (SILVA & MENESES, 1946, p. 795).



Figura 49 - O Brinquinho Fonte foto do arquivo do Pde. Eduardo Nunes Pereira, cedido pelo ABM

O estudo de Carlos Santos sobre o folclore não incidiu sobre a totalidade dos instrumentos existentes unicamente na Madeira utilizados pelos camponeses. A abordagem dos instrumentos na Madeira apenas teve como focagem nos instrumentos de corda dedilhados, não havendo espaço para outros instrumentos. Para exemplificar esta afirmação, seria pertinente estudar a *rabeca* a fim de compreender a exclusão de alguns instrumentos dentro do estudo do folclore. Tendo em consideração que até a primeira metade do século XX, o nome normalmente atribuído ao

violino era rabeca, talvez seja por esse motivo que Carlos Santos considerou excluir este instrumento. Ou seja, não seria algo distintivo da cultura madeirense.

Isso é possível concluir através dos escritos do próprio Carlos Santos que admite a utilização da rabeca em constituições de antigas orquestras madeirenses, sendo, no entanto, para ele, iguais as continentais (SALGADO, 1983, p. 179).



Figura 50 - O bailado popular – fonte arquivo do Pde. Eduardo Nunes Pereira cedido pelo ABM

De qualquer modo, o uso da *rabeca* era possivelmente habitual na música popular, sendo também referenciada nos relatos de viagem, nomeadamente, aquando da visita de Isabella de França na sua estadia na Madeira em 1854.

“Lá para o fim da procissão vinha uma banda (...): a banda consistia num tambor grande, dois pífaros, uma rabeca, uma trompa e uma trompa de caça inglesa...”

“Os camponeses reúnem-se vindos até ao ponto de desembarque mais próximo, mas a maior parte a pé, em grupos que variam de meia dúzia a vinte ou trinta; cada grupo contém em geral duas ou três violas, e muitas vezes uma rabeca...” (MORAIS, 2008, p. 62).

Conclusões

Fazendo uma síntese global dos resultados obtidos, não deixam de ser notáveis as semelhanças em termos musicais entre as obras analisadas com o trabalho desenvolvido por Carlos Santos. Não se verificou nenhum tipo de deturpação seja no processo de erudição da música popular por parte dos autores aqui citados, seja no processo de institucionalização do folclore madeirense, tornando claro que os géneros musicais enunciados neste trabalho, nomeadamente, o *charamba*, a *mourisca* e o *bailinho* são práticas genuínas madeirenses. Apesar disso, também é pertinente referir as diferenças no que respeita à escrita de outros temas melódicos que inicialmente eram incluídos no repertório de música popular e que foram excluídos de acordo com a sua natureza, como é o caso da *valsa estudantina* (Martha) e a *Oração ao Menino Jesus* (natureza religiosa) bem como a proveniência forasteira dum género musical, como, por exemplo, o *oitavado*.

Com este facto, foi possível verificar que o conceito de música popular foi sendo moldado com o decorrer do primeiro quartel do século XX. Se, ao início do século XX, a música popular se resumia a toda música praticada pelo povo, foi-se criando uma separação da música popular de carácter urbano e a música popular rural que se tornou erudita de forma gradual para fins de entretenimento, como referiu Branco e Branco.²⁹

Verifica-se, então, uma procura pela música popular num ponto de vista mais primitivo que não parte exclusivamente de Carlos Santos nas suas publicações, sobre o estudo do folclore madeirense. Essa tendência foi seguida por outros autores, sendo que o conhecimento da música popular se foi refinando progressivamente como é evidenciado na obra *Divertimento Madeirense* (1927), obra mais próxima aos estudos desenvolvidos sobre o folclore.

Seria possível levantar a questão sobre os fundamentos que os autores

²⁹ Conferir na página n.º 27

aqui citados utilizaram para identificar os diferentes géneros musicais de carácter popular, bem como as eventuais motivações que os levaram ao registo da música popular sob forma de arranjos, dando um carácter erudito sem deixar de ser popular. Essa erudição não deturpa nem descaracteriza a música popular, apenas procura distingui-la e separá-la de outros géneros musicais com fins identitários como já abordáramos na primeira parte³⁰.

Retomando o contexto histórico nacional, podemos afirmar que o estudo do folclore na Madeira surgiu sobretudo de forma mais incisiva na terceira década do século XX, fruto de uma procura identitária nacional muito forte após a implementação da República em 1910 do qual, teve um crescimento sustentado nos anos subsequentes até a implementação do Estado Novo.

Por outro lado, num contexto mais geral, a valorização da música popular rural no terceiro período (entre 1921 e 1930), poderá ter sido consequência indireta também, das fortes críticas erguidas pela Escola de Frankfurt em relação a cultura popular urbana do qual, se questionou sobre o seu lugar dentro do conceito de arte uma vez que o tratamento das suas produções que dela procedia (cultura popular urbana) eram propriamente de carácter destinado ao consumo.

Retomando o nosso propósito inicial, podemos confirmar a inexistência de deturpação da música popular rural, bem seja na sua erudição, como no processo de folclorização ao qual foi submetida. Tal facto é verificável pois os temas melódicos populares, encontrados na erudição, são semelhantes ao que fora proposto por Carlos Santos, na sua primeira publicação sobre o estudo do folclore madeirense em 1937.

Após a elaboração deste trabalho, sugerimos para estudos posteriores verificar como decorreu o processo de folclorização após Carlos Santos. De igual modo salientamos o trabalho inacabado de Carlos Santos sobre o eventual estudo das cantigas populares de índole religioso que de alguma forma, não se transferiu para a música erudita ao mesmo tempo que escapou ao processo de folclorização dos anos 30 do século XX. Esse estudo deve ser complementado

³⁰ Conferir em 1.2

com a análise de cantigas e tradições madeirenses alusivos ao Espírito Santo, e que foram adotados culturalmente noutras localidades do mundo, fruto da influência da imigração da população originária da Madeira como é o caso de Curaçau.

De acordo com os resultados obtidos ao longo do trabalho, verificamos o cumprimento dos objetivos que foram propostos no início do mesmo, na medida em que a música popular rural foi transferida para o campo erudito, antes do processo de folclorização. Neste processo, as melodias da música popular não perderam o seu carácter, neste processo de erudição, o que deixa em evidência a transversalidade da cultura popular na sociedade madeirense da época.

Podemos concluir, por outro lado, que a erudição da música popular rural madeirense teve dois objetivos: em primeiro lugar, teria como missão, elevar a música popular madeirense como um objeto imaterial de carácter artístico do qual, a sua execução teria lugar em salas de concerto, onde eram reservadas exclusivamente para a música erudita, ou seja, a elevação da música popular rural madeirense para um estatuto artístico, não sendo vista como um elemento meramente artesanal. Em segundo lugar, a erudição da música popular madeirense teve mesmo objetivo que os estudos realizados sobre o folclore, ou seja, a preservação da música popular através do registo de notação musical, evitar a deturpação e esquecimento das canções e no fundo, destacar o seu valor estético porque, como afirmava Carlos Santos a música popular

*tem arte, beleza e carácter próprios, credores de carinho e principalmente de respeito*³¹

³¹ (SANTOS C. M., 1939, p. 29)

Bibliografia

- ABREU, P. (2010). *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado*. Dissertação de Doutoramento - Especialidade Sociologia da Cultura. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ALARCÓN, P. (2019). *Arte e Cultura Popular*. São Paulo: Editora Senac.
- ALMEIDA, A. (2012). *Alguns conceitos da cultura*.
- ARAÚJO, A. C. (2003). *A Cultura das Luzes em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ARAÚJO, S., PAZ, G., & CAMBRIA, V. (2008). *Música em Debate: Perspectivas e interdisciplinaridades*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, Ltda.
- AUBERO, A., & AUBERO, A. (2001). *Glosario de Términos de la Danza Española*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.
- AZEVEDO, T. (08 de 04 de 2014). *10 Afi nações Alternativas de Guitarra*. Obtido em 2020 de 02 de 22, de artesonora.pt: <https://artesonora.pt/hot-gear/10-afinacoes-alternativas-de-guitarra/#>
- BLANCO, A., GARCÍA, O., & LLAMES, S. (2019). *Música 4º ESO*. Editex.
- BRANCO, J. F. (2003). Carlos Santos (1893 - 1955) Folclorização num tempo madeirense. Em S. BRANCO, & J. BRANCO, *Vozes do Povo - A Folclorização em Portugal* (p. 567). Lisboa: Etnográfica Press.
- BRANCO, J. F., & LIMA, P. (1997). *Artes da Fala: Colóquio do Portel*. Etnografia Press.
- BRANCO, S., & BRANCO, J. (2018). *Vozes do Povo - A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press.
- CARVALHO, A. (2011). *Os Museus e o Património Cultural Imaterial*. Edições Colibri.
- CORDEIRO, P. (2004). A Rádio em Portugal: Um pouco de História e Perspectivas de Evolução.
- COUTO, C. M. (2001). *Tópica da Estética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DELGADO, A. (2001). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.
- DOMINGUES, P. (agosto de 2011). Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. p. 19.
- DOURADO, H. (2004). *Diccionario de termos e expressões da Música*. São Paulo: Editora 34.
- DUARTE, R., & SAFATLE, V. (2007). *Ensaio sobre a música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- ESTEIREIRO. (2016). *Uma História Social do Piano*. Lisboa: Edições Colibri.
- ESTEIREIRO, P. (2008). *Músicos Interpretam Camões*. Lisboa: INCM.

- ESTEIREIRO, P. (01 de 02 de 2018). *Aprender Madeira - Música - As Novas Tecnologias e a emergência do Novo Mundo*. Obtido em 14 de 02 de 2020, de aprendermadeira.net: <http://aprendermadeira.net/musica/>
- FAGUNDES, M. D. (2005). *BONA - Método Completo de Divisão Musical*. São Paulo, Brasil: Keyboard Editora Musical LTDA.
- FALEIRO, A. (2010). *Desbravando o Nosso Folclore*. São Paulo: Biblioteca24Horas.
- FARIA, E. (1849). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Volume III*. Lisboa: Typographia Lisbonense.
- FARIA, E. (1850). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Volume I*. Lisboa: Typographia Lisbonense de José Carlos D'Aguiar Vianna.
- FERNANDES, D. (1999). *O Folclore em Eventos Sociais entre 1850 e 1948*. Funchal: Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova.
- FERNANDES, D. (2001). *Danças e bailados no folclore madeirense: origens e mitos*. Funchal: Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova.
- FORTE, N. (02 de 09 de 2015). *Histórias da Rádio - Os Primeiros Passos em Portugal*. Obtido em 16 de 03 de 2020, de Colorizamedia: http://www.colorizamedia.com/detalhe_historia.php?pag=52
- FRANÇA, F. (2017). *Música e Indústria Cultural*. Rio de Janeiro: Gramma.
- GARRETT, A. (1858). *Camões*. Lisboa: Beltrand e Filhos.
- GONÇALVES, C., CRISTOVÃO, N., & ESTEIREIRO, P. (2018). *A Introdução de Instrumentos Populares em Contexto Educativo*. Funchal: Saber e Educar 24.
- HANSLICK, E. (1986). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- HENKE, J. J. (2015). *Produtor Musical*. Clube de Autores.
- HEYN, L. (2014). *Musicologia e Estética da Receção*. p. 8.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983). *A Música e o Inefável*. Lisboa: Edições 70.
- LACERDA, F. d. (1994). *Folclore da Madeira e Porto Santo*. Lisboa: Edições Colibri.
- MARON, P. (2003). *Afinando os Ouvidos*. São Paulo: ANNABLUME, Editora e comunicação.
- MOISES, M. (1960). *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix.
- MORAIS, M. (2008). Os Instrumentos Populares de Corda Dedilhada na Madeira. Em M. MORAIAS, *A Madeira e a Música* (p. 682). Funchal: Empresa Municipal Funchal 500 Anos.
- MUNARRIZ, L. A. (2005). *Antropologia de la region de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- NEPOMUCENO, R. (2003). *Uma Perspectiva da História da Madeira*. Funchal: Editorial Eco de Funchal.

- NIMER, M. (2005). *Influências Orientais na Língua Portuguesa - Os Vocábulo Árabs, Arabizados, Persas e Turcos*. São Paulo: Edusp.
- PEREIRA, E. C. (1989). *Ilhas de Zarco - 2 vols*. Funchal: Edição da Câmara Municipal do Funchal.
- PESTANA, E. A. (1965). *Ilha da Madeira - Folclore Madeirense*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- PIRES, A. M. (1986). As Culturas Insulares Atlânticas. Em G. R. Madeira, *Actas do I Colóquio Internacional da História da Madeira* (p. 1422). Funchal: Governo Regional da Madeira.
- PORTO DA CRUZ, V. (1950). *Notas e Comentários da História da Literatura da Madeira Volume II*. Aveiro: Tipografia Lusitânia.
- PORTO DA CRUZ, V. (1959). *As danças e as músicas madeirenses*. Aveiro.
- PRIOLLI, M. L. (2006). *Princípios Básicos da Música para a Juventude. 2006*. Rio de Janeiro, Brasil: Casa Oliveira de Músicas LTDA.
- RIBEIRO, M. d. (1789). *Nova Arte da Viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, M. M. (2010). *Outros combales pela história*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES, P. M. (2015). *Estudos sobre o Século XIX na Madeira*. Funchal: Imprensa Académica.
- RODRIGUES, R. B. (2018). *Qualidade de Vida*. Brasil: Amazon.
- RUDIGER, F. (2004). *Theodor Adorno e a Crítica à indústria cultural*. Porto Alegre: Edipucrs.
- SALGADO, F. M. (1983). *Los Arabismos del Castellano en la Baja Edad Media*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANTOS, C. (1938). *Tocares e Cantares da Ilha - Estudo do Folclore da Madeira*. Funchal: Empreza Madeirense Editora.
- SANTOS, C. (1952). *O Traje Regional da Madeira*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- SANTOS, C. M. (1937). *Tocares e Cantares da Ilha - Estudo do Folclore da Madeira*. Funchal: Empreza Madeirense Editora Lda.
- SANTOS, C. M. (1939). *Trovas e Bailados da Ilha*. Funchal: Delegação de Turismo da Madeira.
- SANTOS, F. (Dezembro de 2013). A Construção da Música Tradicional na Madeira: Uma Breve. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, p. 155.
- SARDO, S. (2012). Música Popular e Diferenças Regionais.
- SERRA, L. G. (2014). *Livro Digital e Bibliotecas*. Rio de Janeiro: Editora FVG.
- SILVA, E. R. (2018). *Comunicação para todas as Idades*. Curitiba: Appris Editora e Livraria Eireli.
- SILVA, F. A., & MENESES, C. (1946). *Elucidário Madeirense Vol. II*. Funchal: Typographia Esperança.

- SILVA, F. A., & MENESES, C. (1984). *Elucidário Madeirense Vol. III*. Funchal: Secretaria Regional de Turismo e Cultura.
- SILVA, G. B. (2006). *Músicas e Músicos - Do Minueto ao Tango*. Joinville - Santa Catarina: Clube de Autores.
- SILVA, J., LIMA, L., & DANTAS, E. (2006). *Panorama da Geografia Brasileira*. São Paulo: AnnaBlume.
- SIMÕES, S. (1967). *Jornal de uma Visita à Madeira e a Portugal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- SOUZA, R. L. (2005). Festa e Cultura Popular. *Artigo 4*, p. 34.
- THOMÁS, P. (1913). *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Coimbra: F. França Amado .
- TINHORÃO, J. R. (1969). *Música Popular - Um tema em debate*. São Paulo: Editora 34.
- TORGAL, L. R. (1981). *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- TORRES, J. (1995). *Para uma Bibliografia Madeirense – Cultura Tradicional*. Funchal: Secretaria Regional de Educação.
- TUZZO, S. A. (2005). *Deslumbramento Colectivo: Opinião pública, mídia e universidade*. São Paulo: ANNABLUME.
- UNES, W. (1997). *Músicos vs Tradutores: A figura do intérprete*. Goiânia.
- VIEIRA, S. (2012). *Estudio de la Actividad Musical Compositiva y Critica de Francine Bernoit*. Salamanca: Ediciones Salamanca.
- WAGNER, J., & HOLLENBECK, J. (2020). *Comportamento Organizacional*. São Paulo: Saraiva.
- WOLFFENBUTTEL, C. R. (2019). *Folclore e Música Folclórica*. Curitiba: Editora Appris, Ltda.
- YANAZE, M. H. (2017). *Gestão de Marketing e Comunicação*. São Paulo: Saraiva.
- ZENI, B., & FURLAN, F. (2012). *Romantismo e Realismo na Literatura Portuguesa*. Curitiba: IESDE.