

# Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses

*José Pedro Caiado*  
(com Domingos Morais)

AS VIAGENS DOS PORTUGUESES QUE CONTRIBUÍRAM para o conhecimento e difusão de práticas e saberes musicais, decorrem num longo período com início provável no século XIV, com as primeiras expedições às Ilhas Canárias e cujo termo situaremos já no nosso século, na década de 60, quando os últimos grandes contingentes de emigrantes portugueses (de 1965 a 1973 foram cerca de 1 200 000) procuram fora do país, especialmente na França e Alemanha, melhores condições de vida.

A recessão económica na década de 70 e o fim do ciclo do Império, com a independência dos antigos territórios ultramarinos, marcam o início de um novo ciclo em que os portugueses vêem dificultada a sua entrada nos mercados de trabalho estrangeiros e se assiste ao retorno de mais de meio milhão de pessoas dos novos países africanos.

Os instrumentos musicais que os portugueses levaram e os que conheceram nos seus contactos com outros povos, nestes seis séculos de viagens, são testemunho desta aventura vivida um pouco por todo o mundo e de que encontramos múltiplas referências — documentais, iconográficas, os próprios instrumentos musicais e os que deles derivaram.

Em 1419 e 1420, partiam do Algarve duas expedições para a ocupação permanente da Madeira e do Porto Santo. Estas datas, consideradas como o início da expansão ultramarina, terão sido na época consideradas como uma etapa necessária ao principal objectivo da descoberta da costa ocidental africana que até 1460, data da morte do infante D. Henrique, foi cuidadosamente descrita pelos navegadores portugueses que tinham atingido a costa da actual Serra Leoa, pensando erradamente estarem perto da costa oriental de África.

Das fontes documentais a que podemos ter acesso para o século XV, diz-nos Magalhães Godinho serem as “relações”, resultantes “*da experiência e memória pessoais dos feitos, utilizando também o testemunho oral e por vezes escrito*”, as que melhor descrevem... “*a vida dos indígenas, ausentes ou esbatidas nas crónicas*”.



*História Geral das Guerras Angolanas* de António de Oliveira Cadornega, 1681. Lisboa, Academia das Ciências.

Dos costumes das mulheres deste país, do que causava a admiração daqueles homens, e dos instrumentos musicais de que usam:

*“As mulheres deste país são muito jucundas, e alegres; cantam, e bailam de bom grado principalmente as moças; mas não bailam senão à noute à claridade da lua; e o seu bailar é muito diferente do nosso. [...]”*

*Neste país não se usam instrumentos musicos, senão de duas únicas qualidades: uns são atabaques Mouriscos, os outros uma espécie de violetas daquelas que nós tocamos com arco; mas não tem senão duas cordas; e tocam-a com o dedo de um modo simples, grosseiro, e que nada vale: não usam de nenhuns outros instrumentos [...] também se maravilhavam do som duma destas nossas gaitas de foles, que eu fiz tocar a um marinheiro meu; e vendo-a vestida de cores, e com franjas à roda, pensavam que era algum animal vivo, que assim cantava com diversas vozes, e tinham muito gosto, e maravilha ao mesmo tempo: vendo eu esta sua simplicidade, lhes disse, que era um instrumento, e lha dei nas suas mãos estando sem vento: pelo que conhecendo ser cousa artificial, diziam que era obra celeste; e que Deus a tinha feito com as suas mãos, pois tão docemente tocava, e com tanta diversidade de vozes: e protestavam não ter nunca ouvido cousa tão suave”.*

Cadamosto, 1455

Na primeira metade do século XVI as naus portuguesas tinham alcançado as Américas, a África Oriental e navegavam no Índico e no Pacífico, contribuindo decisivamente para o estabelecimento de novas rotas comerciais e o conhecimento de povos e culturas, embora raramente se aventurassem para além dos estuários navegáveis dos rios e braços de mar.

Menos de quarenta mil homens dos cerca de milhão e meio de portugueses da época, segundo Oliveira Marques, chegaram para colonizar quatro arquipélagos e a faixa costeira do Brasil, proteger as fortalezas em África e na Ásia, e defender as rotas comerciais.

Estamos provavelmente perante o cortejo de um alto dignitário, transportado numa liteira e acompanhado por músicos. Para Ruy de Matos, estes instrumentos musicais poderão ser os primeiros que na Europa nos mostram a música do antigo reino do Congo. A abrir o cortejo vemos dois tocadores de pluriarco, uma figura de costas que parece tocar um instrumento portátil, e a seguir ao dignitário, um outro conjunto de três músicos tocando xilofones portáteis.

Garcia Simões, numa carta de 1578, relatando o encontro de uma delegação dos reis do Congo com os portugueses, fala-nos de... *“hua viola que parecia huas poucas esparrelas juntas”*, notando Ruy de Matos que esparrela é a designação portuguesa de uma armadilha para pássaros e também de um leme de navegação auxiliar, cujas formas se assemelham às do pluriarco.

Duarte Lopez, comerciante português que embarca para o Congo em 1578, dá-nos em 1591, pela pena de Filippo Pigafetta, escritor e humanista italiano, uma descrição de um “alaúde” que uma leitura atenta permite concluir tratar-se de um pluriarco. Nessa descrição, as cordas estão presas uma a uma às cravelhas, que por serem umas mais longas e outras mais curtas se dobram para o “manico”, que é a parte do instrumento que o músico segura (pega). Com esse instrumento, os músicos *“exprimem os seus pensamentos e fazem-se compreender tão bem, que tudo o que se diz com palavras, eles fazem-no com os dedos, tocando o instrumento”*.

*“Nas festas, como quando havia casamentos, cantam canções de amor e tocam um alaúde. Estes instrumentos têm uma forma estranha no côncavo e no cabo, nada parecido com o nosso (alaúde), possuem uma parte plana, em que é talhada a rosácea, de pele finíssima, como de bexiga, em vez de madeira, e as cordas são feitas de crinas tiradas da cauda dos*

elefantes, fortes e brilhantes e de certos fios que nascem no tronco da palmeira, que partindo da ponta do instrumento chegam à extremidade do cabo e aí vão-se prender às cravelhas, umas mais compridas e outras mais curtas, que se dobram em direcção ao cabo. A estas (cravelhas) penduram placas muito finas de ferro e prata cujo tamanho é proporcional (às cordas do ) ao instrumento e que produzem um tilintar; consoante a maneira como se tocam as cordas, que por sua vez fazem tremer as cravelhas, ouvindo-se um som entremeado. Os tocadores estimam convenientemente as cordas do instrumento e com os dedos, sem agarrar nas cordas, tal como se fosse uma harpa, pinçam magistralmente o alaúde, do qual sai, não sei se diga, melodia ou barulho (som) que os delicia.

Ainda mais — coisa espantosa — através daquele instrumento exprimem os seus pensamentos e fazem-se entender tão claramente, que quase tudo o que podemos dizer com palavras, o podem eles declarar com os dedos, tocando o instrumento. E com aqueles sons, dançam ao mesmo tempo com os pés, batendo palmas seguindo o ritmo daquela música”.

Lopez/Pigafetta, 1591

Girolamo Merolla, em 1692, na sua *Breve e Succinta Relazione del viaggio nel regno di Congo...*, desenha e descreve um instrumento, Nsambi, “parecido com uma pequena viola, mas sem braço, que é substituído por cinco arcos, com as cordas de fio de Palmeira”, explicando que o músico o afina, empurrando ou puxando os arcos (ou varas) presos à caixa de ressonância, o que altera a tensão das cordas. O instrumento é tocado com os dedos indicadores de ambas as mãos e apoiado no peito do tocador. Diz-nos ainda que “o som, sendo fraco, não desagrada por isso ao ouvido”.

António Cavazzi, que esteve no Congo pouco antes de Merolla, refere o mesmo instrumento, Nsambi, ... “Feito à semelhança das guitarras espanholas, mas sem fundo, tem boas cor-

das feitas com fibras muito fininhas de folhas de palmeira ou outras plantas”.

Parece não restarem dúvidas de estarmos perante instrumentos semelhantes ao representado na salva portuguesa de século XVI.

Kubik diz-nos que hoje os pluriarcos se encontram em parte do território do Zaire e no Sudoeste de Angola, onde teve oportunidade de gravar, em 1965, tocadores de pluriarco, “que é designado em Lunkhumbi e Luhanda por *chihumba*”. Redinha diz-nos que o pluriarco se encontra disseminado em Angola no Noroeste, no Planalto Central e no Sul. Na região de Lubango, alguns pluriarcos têm estriduladores enfiados nos arcos, acima da prisão das cordas, tal como nos descreve Lopez/Pigafetta no século XVI.

### Marimba do Reino de Angola, Matamba e outros

“Um dos instrumentos mais comuns é a marimba: é composto por uma boa quantidade de cabaças em número de dezasseis, no meio de duas réguas laterais que se suspendem com uma correia ao pescoço frente ao peito, como o demonstra a figura. Sobre as bocas das cabaças há umas tabuinhas finas e que ressoam, de madeira vermelha chamada (a madeira) *tacculla* um pouco mais compridas que um palmo. São tocadas por dois pequenos bastões (paus) e o som ressoa nas cabaças, que variadas e diferentes no tamanho espalham um ribombar não diferente do órgão.

A maior parte das vezes tocam quatro marimbas juntas; se quiserem tocar seis, devem juntar o cassuto — um pedaço de madeira com sulcos, de quatro palmos de comprimento. O baixo desta orquestra é o quilondo, um grande e bojudado instrumento com dois ou três palmos de altura, que parece uma garrafa invertida e é raspado do mesmo modo do cassuto. A harmonia é agradável, de longe, mas quando nos aproximamos, são tantas as pancadas dos bastões, fazendo grande confusão, que não é agradável mas aborrece, ofendendo mais que agradando ao ouvido”.

Girolamo Merolla, 1692



Tocadores de pluriarco e marimbeiros integram o cortejo de um alto dignitário do reino do Congo. Pormenores de uma salva. Trabalho português com motivos africanos. Inícios do século XVI. Lisboa, Coleção Particular.

Os xilofones representados na salva, e de que não encontramos referência em Duarte Lopez, são referidos por Cavazzi, que lhes chama *marimba* mas é pouco claro na sua descrição.

Merolla mostra-nos o desenho da marimba, acompanhado de uma descrição que confirma o que podemos observar na salva, que no entanto nos mostra instrumentos com menos cabaças do que teclas, talvez devido à dificuldade de os representar.

Kubik refere que os xilofones portáteis como os que são descritos por Merolla se encontram hoje “em certas partes da África Central, onde terão chegado vindos do sul, da região do antigo reino do Congo”. No sul dos Camarões, anotou da tradição oral que a orquestra de xilofones pertencia ao chefe e nas suas viagens seguia à frente anunciando a sua chegada. O xilofone portátil “era um instrumento representativo de reis e chefes. Este costume expandiu-se rapidamente em vastas áreas da faixa oeste da África Central. Os estados organizados que existiam no norte de Angola nos séculos XV, XVI e XVII exerciam, cultural e politicamente, uma poderosa influência nas regiões limítrofes. A música de corte para marimba passou rapidamente para o interior do actual Congo Brazzaville. A presença de uma banda de xilofones portáteis tornou-se um símbolo de autoridade entre muitos dos pequenos chefados localizados a norte do poderoso reino do Congo”.

### Costa Oriental de África

Primeira notícia de xilofones em Moçambique:

“São muito dados aos prazeres de cantar e tocar. Os seus instrumentos são umas cabaças ligadas com cordas, e um bocado de madeira dobrado em arco, umas maiores outras mais pequenas, na abertura das quais põem trombetas com cera de abelhas bravas para melhorar o tom e têm instrumentos típles e baixos, etc.

De noite vão fazer serenatas ao rei e a quem quer que lhe fez um presente, e aquele que faz mais barulho é considerado o melhor músico.

*As suas canções são em geral de louvor àqueles para quem estão a cantar; como por exemplo ‘este é um bom, deu-nos isto ou aquilo, mas ainda nos há-de dar mais’.*

*Duas canções são muito vulgares entre eles: uma é Abenezaganbuia, o que significa que os Portugueses comem muitas coisas ao mesmo tempo, ou muitos pratos diferentes, pois que os Pretos não comem mais do que uma coisa de cada vez e nunca comem e bebem ao mesmo tempo, não por temperança mas por hábito”.*

André Fernandes, 1562

A Orquestra Real:

“Serve-se mais o Quiteve do outro género de cafres, grandes músicos e tangedores que não tem outro officio mais que estarem assentados na primeira sala do rei e à porta da rua e ao redor das suas casas, tangendo muita diferença de instrumentos músicos e cantando a elles muita variedade de cantigas e prosas, em louvor do rei, com vozes mui altas e sonoras. O melhor instrumento, e mais músico de todos em que estes tangem, chama-se ambira, o qual arremeda muito aos nossos órgãos. Este instrumento é composto de cabaças de abóboras compridas, uns muito grossos, e outros muito delgados, armados de tal feição que ficam todos juntos, postos por ordem, os mais pequenos e mais delgados, que são os típles primeiro, postos da mão esquerda em revez dos nossos órgãos e logo após os típles, se vão seguindo os mais cabaços, com suas vozes diferentes, de contraltos, tenores e baixos, que por todos são dezoito. Cada um d’estes cabaços tem uma bocca pequena feita na ilharga, junto ao pé e em cada fundo tem um buraco do tamanho de uma patacão e n’elle posto um espelho, feito de umas certas teas de aranha, muito delgadas, tapadas e fortes, que não quebram. E sobre todas as bocas d’estes cabaços, que estão eguaes, e sustentadas no ar com umas cordas, de modo que cada tecla fica posta sobre a bocca do seu cabaço, em vão, que não chegue à mesma bocca. Depois d’isto assim armado, tangem os cafres por cima d’estas teclas com uns paus, ao modo de paus de tambor, nas pontas dos quaes

*estão pegados uns botões de nervo, feitos em peloiros, muito leves, do tamanho de uma noz, de maneira que tangendo com estes dois paus por cima das teclas, retumbam as pancadas dentro nas boccas dos cabaços, e fazem uma harmonia de vozes mui consoantes e suaves, que se ouvem tão longe com as de um bom cravo. D'estes instrumentos há muitos, e muitos tangedores, que os tocam muito bem”.*

João dos Santos, 1586

A referência à primeira notícia sobre a existência de xilofones em Moçambique, numa carta do padre André Fernandes de 1562 que nos descreve a música dos Tsonga (parece que da região de Inhambane), e o testemunho de Frei João dos Santos em “*Ethiopia Oriental*”, 1586, citado por Margot Dias e relativo aos “*músicos do rei Quiteve, que devem pertencer ao povo dos Mateve, perto de Manica, considerado subgrupo dos Shona-Kavanja*”, são muito interessantes pelo cuidado posto na descrição dos instrumentos. “*Todos estes povos*”, diz-nos Margot Dias, “*e os Chope e parte dos Shangana têm um tipo de marimba muito mais aperfeiçoado do que os povos do Norte, Makonde, Shirima e Lomwe*”.

Orquestras de Marimbas:

*“Na Zona Sul de Moçambique aparecem os Chope como sendo os mais afamados músicos, precisamente pelas suas orquestras de marimbas, que se apresentam de uma forma bastante única na África Oriental quanto à maneira de usá-las.*

*[...] Há sempre entre os componentes um músico que é considerado como o melhor, que compõe e ensaia, mas na exibição não se distingue como mestre, simplesmente está sentado no centro da primeira fila, e é ele que toca geralmente os solos da entrada. O entendimento com toda a orquestra dá-se de uma maneira invisível. Mas, faltando este, há vários outros que o podem substituir sem dificuldade. [...]*

*[...] A música tocada tem uma forma própria, é uma espécie de ‘suite orquestral’ com vários anda-*

*mentos, alguns só de orquestra, outros com mais um grupo de bailarinos, vestidos com traje tradicional, traje influenciado pelos guerreiros angónis, e outros em que este coro dos dançarinos está sentado no chão e só canta, acompanhado de orquestra. Em outros andamentos distinguem-se bailarinos, que saem das fileiras, dançam uns solos pitorescos, regressando de novo às fileiras; noutros andamentos toma uma ou outra mulher o papel de solista, passa entre as filas de bailarinos em passo de dança, fazendo o kulungela, o afamado trilo especial das mulheres da África Oriental, e cantando umas palavras. Antigamente esse papel solista era uma honra, que só era concedida excepcionalmente a mulheres que se tinham distinguido por qualquer razão. [...]*

*[...] Os instrumentos que formam a orquestra são hoje em geral 5 tipos de marimbas, watimbila, chamados sanje, chilanzane, debiinda, dole e chikhulu. Antigamente a orquestra completa parecia ter ainda um 6º. tipo de marimba, mbingwe, tipo entre dole e debiinda:*

Chilanzane	— soprano;
Sanje	— alto;
Dole	— tenor;
Mbingwe	— tenor;
Debiinda	— baixo;
Chikhulu	— contrabaixo”.

Margot Dias, 1986

Refere ainda Frei João dos Santos os lamelofones, que, tal como os xilofones, designa por *ambira*, sendo de sublinhar a apreciação que faz da música e dos músicos.

Um instrumento de branda e suave música, em Moçambique:

*“Outro instrumento músico tem estes cafres, quasi como este que tenho dito, mas é todo de ferro a que também chamam ambira, o qualem logar dos cabaços tem umas vergas de ferro, espalmadas, e delgadas, de comprimento de um palmo, temperadas no fogo de tal maneira, que cada uma tem sua voz diferente. Estas vergas são nove sómente, e todas estão postas em car-*



«Marimba de Cafre» in Gabinetto Armerico de Filippo Bonanni. Roma, 1723.

*reira, e chegadas umas às outras, pregadas com as pontas em um pau, como em cavalete de viola, e d'ali se vão dobrando sobre um vão que tem o mesmo pau ao modo de uma escudella, sobre o qual ficam as outras pontas no ar. Este, tangem os cafres, tocando-lhe n'estas pontas que tem no ar, com as unhas dos dedos pollegares, que para isso trazem crescidas e compridas; e tão ligeiramente as tocam, como faz um bom tangedor de tecla em um cravo. De modo que sacudindo-se os ferros e dando as pancadas em vão sobre a bocca da escudella ao modo de berimbau, fazem todos juntos uma harmonia de branda e suave música de todas as vozes mui concertadas. Este instrumento é muito mais músico que o outro dos cabaços, mas não soa tanto e tange-se ordinariamente na casa onde está o rei, porque é mais brando e faz mui pouco estrondo”.*

João dos Santos, 1586

O início do tráfico de escravos da África Negra, através do deserto do Sara, para o mundo mediterrânico, começa, segundo Inikori, a ser quantitativamente significativo no século IX, só vindo a declinar no século XVI, devido à abertura de novas rotas comerciais pelos navegadores portugueses e espanhóis no século XV. Utilizados principalmente em serviços domésticos nas casas ricas das cidades mediterrânicas, eram também procurados para combaterem nos seus exércitos. Há ainda a notícia de terem trabalhado como agricultores e mineiros no sul do Iraque, em finais do século IX. O Sul da Europa beneficiou até ao século XV do tráfico transahariano.

Com a descoberta e exploração da costa ocidental africana, iniciada pelos portugueses, começa o tráfico de escravos no Atlântico, que até meados do século XIX levou para fora de África um número estimado por Curtin em cerca de dez milhões e que Inikori corrige para 14 milhões, sem contar com as perdas de vidas durante a travessia do Atlântico. Estimando-se, segundo este autor, em cerca de oito milhões o

tráfico muçulmano transahariano, de 850 a 1890, a África ao sul do Sahara perdeu nestes dez séculos cerca de 25 milhões de pessoas, sem contar com todos os que morreram ao defenderem a sua condição de seres livres. Portugueses, ingleses, espanhóis, holandeses, franceses, dinamarqueses e americanos basearam, diz-nos António Carreira, nesses enormes contingentes de escravos, a exploração e colonização de extensos territórios, com especial destaque para a América do Sul e as Antilhas.

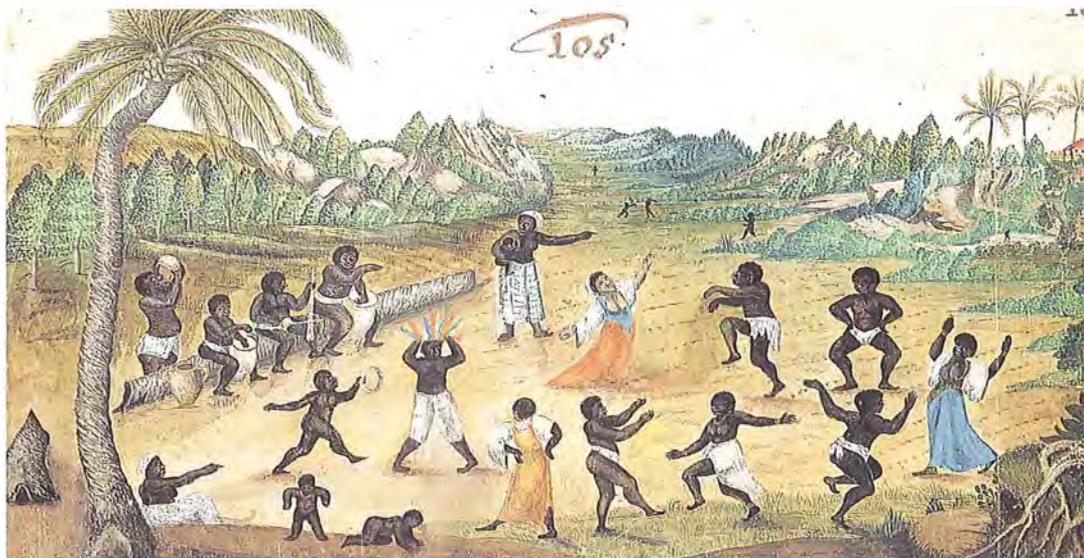
A cultura africana, diz-nos Pierre Verger, atravessou o Atlântico nas condições mais penosas que é possível imaginar, levada por pessoas reduzidas à escravidão e transportadas à força das suas terras, sem esperança de regresso. Como foi possível resistir a tal situação sem perder totalmente a sua identidade, cultura e religião?

A primeira remessa de escravos africanos de que se tem notícia certa, diz-nos Oneyda Alvarenga, chegou aos engenhos da capitania de S. Vicente (hoje Estado de S. Paulo) em 1538, embora Arthur Ramos refira que em 1531, Martim Afonso encontrou na Bahia uma frota que se julga estivesse empenhada no transporte de escravos.

António Carreira sintetiza em “Notas sobre o tráfico de escravos” os motivos que levaram à sua importação:

*“A população autóctone do Novo Mundo, além de escassa e dispersa, era rebelde ao trabalho disciplinado; internava-se na mata inacessível e rebelava-se contra os invasores, além disso, não se lhe reconheci aptidão para as tarefas exigidas pelos europeus. Propagou-se, então, toda uma teoria de que não era pecado, antes necessária e benéfica, a sujeição do africano à escravidão até porque ele possuía especiais qualidades e também robustez para trabalhos árduos. Desde que baptizado e integrado no seio da Igreja, não havia mal nenhum em fazer dele escravo; podia desse modo conquistar a redenção!”*

No século XVI, era a costa da Guiné a principal fornecedora, alargando-se progressiva-



Escravos africanos dançando ao som de tambores e instrumentos de cordas. Zacharias Wagener (1614-1668), *Thier Buch*, fl. 105. Dresden, Kupferstich-Kabinett.

mente ao Congo, Angola e Moçambique. Nos séculos XVIII e XIX, diz-nos Pierson, atingiu os seus valores máximos, devido à descoberta de diamantes e de ouro e ao desenvolvimento da cultura do café em S. Paulo. Nunca se saberá ao certo quantos escravos foram levados para o Brasil, que Curtin estima em 3,647 milhões e Arthur Santos em 5 milhões.

Oneyda Alvarenga diz-nos que *“durante o seu longo cativo, os seus cantos e danças foram praticamente a única diversão que lhes era permitida; com eles os escravos preenchiavam os seus raros ócios, comemoravam os dias de festa, quase todos do calendário católico, e tornavam menos árduo o seu trabalho realizado ao som de cânticos”*.

Pierre Verger ajuda-nos a compreender melhor o que se passava: *“Nas festas católicas, os escravos eram encorajados a dançar e a celebrar à sua maneira, fazendo soar os tambores. Os brancos imaginavam que eles dançavam em homenagem à Virgem Maria e aos Santos. Na realidade a Virgem e os Santos era apenas uma fachada. As canções e danças dos escravos, cujo*

*verdadeiro significado era desconhecido dos seus amos, eram danças rituais trazidas de África e dedicadas aos seus próprios deuses”*.

Os africanos tiveram força suficiente para refazer a sua música e instrumentos musicais, apesar das diferentes culturas de que provinham, miscigenando-as com os costumes e tradições dos ameríndios e dos colonos europeus. Os contactos com África mantiveram-se ao longo de todo o período escravagista e mesmo depois, especialmente com a costa ocidental, através das carreiras regulares entre a Bahia e Lagos, na Nigéria, que se mantêm até 1905.

#### Capoeira

[...] *“Em Angola, as tradições da preparação para a guerra têm sido referenciadas desde os primeiros tempos do contacto com os portugueses. Cavazzi (1687) descreveu e desenhou instrumentos musicais usados em danças guerreiras no actual território do noroeste de Angola. [...]*

*A capoeira foi difundida por angolanos no Brasil, nas plantações da Baía, durante os séculos XVIII e XIX,*

como preparação para uma possível luta de guerrilha. Eles reuniam-se nas plantações, muitas vezes durante a noite, para praticar várias posições e técnicas de ataque e defesa, usualmente sem armas, mas por vezes com a utilização de facas: o que mais tarde, na terminologia da Capoeira se chamaram 'golpes'. Os encontros eram acompanhados musicalmente por um tambor capaz de transmitir mensagens, e portanto de dirigir e controlar os movimentos dos lutadores.

[...] Quando os Brancos proprietários das plantações se aproximavam, vindos da sua 'casa grande', os Negros interrompiam o seu treino e modificavam-no um pouco de modo a parecer uma dança, a inofensiva 'brincar de Angola'. Geralmente um sinal dado pelo tambor, avisava os participantes da aproximação do homem branco“...

Gerhard Kubik, 1979

## X. O som português

Em meados do século XV, a população portuguesa começa a registar um saldo demográfico positivo, contrariando o decréscimo populacional que se verificou a partir de 1348 com a Peste Negra, de que Oliveira Marques nos diz ter dizimado “talvez um terço ou mais da totalidade da população” e a que se seguiram outras pestes, como a de 1361, que “dizimaram e enfraqueceram a resistência de várias gerações”.

A mobilidade de populações durante este período, consequência imediata da crise que se instalara na sociedade portuguesa e que a Peste Negra apenas ajudou a revelar, vai alterar significativamente a distribuição demográfica que se tinha mantido quase sem alterações durante os quatro séculos que se seguiram à Reconquista.

O crescimento da população a partir de 1450, que se manterá até ao final do século XVI, é acompanhado por migrações internas do campo para a cidade e da montanha para a planície.

A música e os instrumentos populares resultantes das profundas modificações que o país vive, e que Gil Vicente tão bem refere no *Triunfo do Inver-*

no, lamentando o declínio da gaita de foles e do pandeiro nas terras ocidentais, onde “já não há hi gaita nem gaiteiro”, permite-nos concluir que as particularidades das várias regiões estavam definidas no que de essencial as viria caracterizar e que Ernesto Veiga de Oliveira nos descreve no seu panorama (actual) músico-instrumental português:

“Por toda a faixa ocidental do País em geral, do Minho à Estremadura, limitada a nascente pela barreira serrana central, além dos raros e esporádicos exemplos de música arcaica e austera, canções de trabalho, corais solenes e mais géneros similares, que são apenas vocais, encontramos fundamentalmente, nas formas musicais populares mais correntes e características — canções coreográficas e sentimentais, desgarradas e desafios, etc., — os cordofones, nas suas múltiplas categorias, para a melodia e o acompanhamento harmónico, as mais das vezes juntamente com a voz e com tambores percussivos.

Nas terras pastoris do Leste, em Trás-os-Montes e nas Beiras interiores, o panorama músico-instrumental é totalmente diverso do que ocorre no Ocidente, e apresenta características especiais, com marcada incidência dos tipos arcaicos.

A parte instrumental, na música cerimonial e na música lúdica, aparece, quando existe, a cargo fundamentalmente das vetustas espécies do ciclo pastoral: em Trás-os-Montes, a gaita-de-foles e o pandeiro, nas Beiras interiores, o adufe — que por toda a parte mostra a peculiaridade de ser um instrumento exclusivamente feminino —, exprimindo também, pelo seu lado, o carácter da área. Estes instrumentos, ali, aparecem ainda hoje ligados a arcaísmos que se relacionam com a sua estrutura, na liturgia, na música cerimonial, na música profana e na música lúdica.

No Baixo Alentejo, a música instrumental é praticamente inexistente e o seu significado é ofuscado pelo relevo e a beleza da sua forma característica — os corais polifónicos e unicamente vocais.

Notamos, à margem dessa forma essencial, nas terras além-Guadiana, o tamboril e a flauta, apenas com funções cerimoniais, e o pandeiro meramente fes-

Na Ilha da Madeira a braguinha generalizou-se tanto como instrumento citadino, como instrumento popular tocado por camponeses ou «vilãos».

Gravura do século XIX. Colecção particular.



Desenho de Manuel Pestana

tivo, e pouco relevante, a despeito de uma relativa frequência em certas partes da Província.

*Contrariamente ao que sucede nas terras ocidentais, os cordofones, por toda a área, são escassos e menos representativos das formas originais correntes”.*

A colonização da Madeira, na primeira metade do século XV, é o ponto de partida para a emigração portuguesa, que será uma das constantes da história de Portugal, e que Joel Serrão nos diz ser um factor importante da sua estrutura económica e social.

Os emigrantes e colonos portugueses recriaram, nas novas terras, as suas manifestações culturais, servidas, quando era o caso, por instrumentos musicais, que conservam até aos nossos dias características que nos permitem estabelecer, por vezes, a sua origem regional em Portugal.

O cavaquinho foi, juntamente com a viola, o instrumento favorito das rusgas e das ocasiões de carácter lúdico e festivo das romarias minhotas. Surge ainda por todo o país, especialmente em Lisboa e no Algarve, como instrumento urbano, burguês, tocado de ponteado, geralmente em conjuntos instrumentais, as tunas.

Parecem ter começado muito cedo as suas viagens nas mãos de emigrantes e colonos, tendo deixado marcas duradouras em Cabo Verde e no Brasil, onde a sua difusão é, como nos diz Jorge Dias, referenciada por vários autores brasileiros, nos conjuntos regionais, no choro, no samba, nos bailes pastoris, na chegada de marujos, no bumba-meu-boi, no cateretê, etc., notando ainda a sua influência na música erudita brasileira.

Na ilha da Madeira, o cavaquinho, designado localmente por braguinha, conhece uma utilização generalizada, por um lado como instrumento popular de camponeses ou “vilãos”, por outro como instrumento citadino, tocado de ponteado em conjuntos de que fazia parte a alta sociedade funchalense. Será da ilha da Madeira que a braguinha viajará para o Hawai.

Ernesto Veiga de Oliveira:

*“[...] o cavaquinho ou braguinha, foi introduzido em Hawai por um madeirense de nome João Fernandes, nascido na Madeira em 1854, e que foi da sua ilha para Honolulu no barco à vela ‘Ravenscrag’ num contingente de emigrantes — 419 pessoas, incluindo crianças —, com destino às plantações de açúcar, numa viagem pela rota do cabo Horn que demorou quatro meses e vinte e dois dias. Entre esses emigrantes vinham cinco homens que ficaram ligados à história da introdução do cavaquinho em Hawai: dois bons tocadores, o mencionado João Fernandes (que tocava também rajão e viola) e José Luís Correia; e três construtores, Manuel Nunes, Augusto Dias e José do Espírito Santo.*

*O ‘Ravenscrag’ chega a Honolulu a 23 de Agosto de 1879, e João Fernandes (segundo um relato feito à revista Paradise of the Pacific, de Janeiro de 1922), ao desembarcar, trazia na mão uma braguinha, pertencente a outro emigrante também passageiro do ‘Ravenscrag’, João Soares da Silva, que porém não sabia tocar e o emprestara a João Fernandes para que este entretivesse os demais companheiros na longa viagem até Hawai. Os havaianos, quando ouviram João Fernandes tocar o pequeno instrumento, ficaram encantados, e deram-lhe logo o nome de ‘ukulele’ que significa ‘pulga saltadora’, figurando o modo peculiar como é tocado. Depois de os recém-chegados estarem instalados, todos os naturais queriam que João Fernandes tocasse, o que ele fazia gostosamente — em danças, festas, serenatas, etc., tendo depois formado um conjunto com Augusto Dias e João Luís Correia. Tocou assim para o rei Kalakaua, em especial na festa do seu aniversário, para a rainha Emma e a rainha Lilinokalani, no palácio de Ilakla e no pavilhão de Verão, de Iolani, que era um centro de música, dança e cultura.*

*O ‘ukulele’ tornou-se extremamente popular em Honolulu e Manuel Nunes, na fábrica e loja de móveis que abriu na King Street, passou a construir esses instrumentos, que não sabia tocar, mas que*



A braguinha foi introduzida no Hawai por um emigrante madeirense, no último quartel do século XIX, tendo aí recebido o nome de «ukelele» («pulga saltadora»). Tocadoras de Hula, Hawai, c. de 1890. Coleção particular.

passava a João Fernandes para que este tocasse: e as pessoas reuniam-se à porta da sua oficina para o ouvirem.

Com o tempo os havaianos aperceberam-se de que o instrumento não era difícil de tocar, e começaram a comprar os exemplares ali construídos, cujo preço era então de 5 dólares. Esta actividade de Manuel Nunes — que, na tradição oral da sua família, desde então radicada em Honolulu, se iniciou logo a seguir à sua chegada — está documentada desde 1884; na mesma altura, Augusto Dias abre, pelo seu lado, loja de fabrico e venda de 'ukuleles'; e o mesmo faz José do Espírito Santo em 1888. Estes três primeiros violeiros passaram a utilizar as madeiras locais de Kou e Koa, com as quais construíram instrumentos de muito boa qualidade”.

E. V. Oliveira, 1982

Parte essencial da cultura dos povos, a música é uma das chaves para a compreensão da sua identidade, ao revelar o seu sentir profundo em todas as actividades que integra.

Resultante da permanente procura do Homem, ao dar significado aos seus actos, de sinais e símbolos, é no seio das culturas e dos grupos que ela ganha sentido, ao constituir-se em sistema dinâmico de regras e procedimentos, mais ou menos sensível à mudança, quer interna, quer externa.

Os instrumentos musicais, de que se conhecem, segundo Nettl, mais de 10 000 em todo o mundo, são o testemunho material de uma intensa actividade musical, presente em todas as culturas, mesmo quando o campo semântico dos termos que a designam não coincide de cultura para cultura.

São ainda documentos complexos que nos ajudam a conhecer diferentes aspectos da cultura a que pertencem, por serem objectos-síntese do sistema expressivo sonoro-musical e do sistema simbólico-material, em que as funções sonora, simbólica e estética interagem, e as

componentes decorativas, iconográficas e plásticas dão sentido mágico ao instrumento.

Como nos diz Margot Dias, cada povo encontra, com os materiais que o ambiente natural fornece e os meios técnicos ao seu dispor, os instrumentos musicais de que necessita, aproveitando da experiência de outras culturas, mas adaptando-os às suas possibilidades e condições locais.

#### AUTORES CITADOS

- Oneyda ALVARENGA, "A Influência negra na música brasileira", in *Boletim Latino-Americano de Música*, tomo VI, 1ª parte, 1946.
- Filippo BONANNI, "Gabinetto Armónico", Roma 1723, in F. Harrison & J. Rimmer, *Antique Musical Instruments and their players*, Nova Iorque, 1964.
- CADAMOSTO, "Navegação Primeira de Luís Cadamosto", in V. Magalhães Godinho, *Documentos sobre a Expansão Portuguesa*, vol. III, Lisboa, 1956.
- António CARREIRA, *Notas sobre o tráfico português de escravos*, Lisboa, 1978.
- António CAZZA, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, Bolonha, 1687, Lisboa, 1965.
- P. CURTIN, *The Atlantic Slave Trade. A census*, Madison, 1969.
- Dias MARGOT, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- John H. FELIX, Leslie NUNES, Peter SENEGAL, *The Ukulele, a Portuguese gift to Hawaii*, Hawaii, 1980.
- André FERNANDES, "Cartas...", in Margot Dias, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- Vitorino Magalhães GODINHO, *Documentos sobre a Expansão Portuguesa*, vol. I, Lisboa, 1944.
- Gerhard KUHIK, *Angolan traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*, Lisboa, 1979.
- Duarte LOPEZ, Filippo FIGAFETTA, *Relação do Reino de Congo e das Terras Circunvizinhas*, Roma, 1591, Lisboa, 1949.
- A. H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, I vol., 8ª ed., Lisboa, 1980.
- Mário Ruy Rocha de MATOS, *Iconographia da Música Africana. Reflexões sobre mais um importante documento*, Manuscrito, 20 págs., Museu de Etnologia, 1983.
- Girolamo MERIOLLA, *Breve e succinta Relatione del viaggio nel regno di Congo nel l'Africa Meridionale...*, Nápoles, 1692.
- E. Veiga de OLIVEIRA, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, 1982.
- Arthur RAMOS, *As culturas negras do Novo Mundo*, Rio de Janeiro, 1937.
- Frei João dos SANTOS, "Ethiopia Oriental", in Margot Dias, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- Garcia SIMÕES, "Carta datada de 20-10-1958 ao seu Provincial", in M. R. Rocha de Matos, *Iconografia da Música Africana*, op. cit.
- Pierre VERGER, "African Cultural Survivals in the NewWorld: The examples of Brazil and Cuba", in *The African Diaspora*, Nigéria, 1980.