

Dar luz aos textos, silenciar as vozes
“des”- conhecimento e distanciamento em processos de
construção da “música portuguesa” (1939-59)¹

Rosário Pestana
 Universidade de Aveiro
 inet-md – Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança
 rosariopestana@ua.pt

Resumo

Este trabalho propõe uma análise sobre o processo de silenciamento de registos sonoros de músicas de tradições orais realizados em Portugal entre 1936 e 1959. Centra-se, em particular, nas gravações de campo realizadas sob patrocínio de instituições do regime autocrático do Estado Novo, no período de vigência das autarquias provinciais (1936-39), durante o qual foi levado a cabo um extensivo processo de mapeamento dos traços tidos como definidores da cultura portuguesa. Os registos sonoros, depois de enormes investimentos humanos e financeiros postos na sua consecução, foram silenciados, permanecendo inéditos até aos dias de hoje. Quais foram as estratégias políticas que presidiram a essas realizações, quem foram os protagonistas, quais os conteúdos coligidos e por que foram silenciados, são as questões de que parto. O texto *versus* o som, o olhar *versus* o ouvir, é a temática que irei explorar no final: procuro o campo epistemológico, na acepção de Michel Foucault (2005), ou seja, um *modus operandi* implicitamente condicionador do processo em estudo que conduziu ao silenciamento de milhares de registos sonoros. Por fim, sustentada nos contributos do filósofo Jacques Rancière (2010), proponho uma discussão em torno do potencial *dissenso* gerado pela audição musical desses registos sonoros.

Palavras chave: registos sonoros, textualização, estética, *dissenso*, interlocução.

Abstract

This paper proposes an analysis of the process of silencing the music sound recordings of oral traditions carried out in Portugal between 1936 and 1959. It focuses on field recordings made under the auspices of institutions of the autocratic regime of the Estado Novo, the period of the provincial authorities (1936-39), during which an extensive process of mapping traits, taken as definer of the Portuguese culture, was carried out. The sound recordings, after enormous human and economic investments made in its implementation, were silenced and remained unpublished until the present day. What were the political strategies that presided over these accomplishments, who were the protagonists, which collected and the contents that were silenced, are the questions under debate. I aim to explore the themes of text *versus* sound, seeing *versus* listening. Drawing on Michel Foucault's concept of epistemological field (2005), I intend to reveal the *modus operandi* that influenced implicitly the process that led to the silencing of thousands of sound records. Finally, and sustained by the contributions of the philosopher Jacques Rancière (2010), I open up a discussion on the potential *dissensus* that might be prompted by the listening of those sound records.

Keywords: sound records, textualization, aesthetic, *dissensus*, interlocution.

¹ Este texto foi possível graças à colaboração de Salwa Castelo-Branco, minha orientadora de mestrado e de doutoramento, que acompanhou a sua redação com apreciações críticas. Essas apreciações foram todas integradas. Registo aqui o meu profundo agradecimento.

“Estávamos todos arrodoados à volta da máquina de gravar. No fim de nós cantarmos, a máquina cantava para nós. A máquina tinha a nossa voz! ... e cantava direitinho enquanto olhávamos admiradas umas para as outras” (entr. Caldeira 2008).

Estas são as palavras de Conceição Marques Caldeira, uma das vozes que integram a colecção de registos sonoros realizada em 1939-40 pelo folclorista Armando Leça, e que serão objecto de análise ao longo deste texto. Conceição Caldeira referia-se ao gravador de fita AEG K4, com que Armando Leça percorreu o país, do Algarve a Trás-os-Montes. Cerca de dois anos antes de dar voz às ‘Sécias’, ao “Jeremias” ou ao “Lavrador da Arada”, entre outros títulos gravados, Conceição Caldeira tinha sido informante de Diogo Correia, autor que publicara em *Cantares de Malpica* (1938), 25 transcrições musicais e poéticas coligidas naquela localidade do concelho de Castelo Branco. O nome de Conceição Caldeira não figura nem na colecção de Diogo Correia, nem na de Armando Leça. Todavia, na segunda o registo da voz permitiu a sua identificação por contrerrâneas suas que me conduziram à sua residência. Conceição Caldeira deixara nos registos sonoros a sua impressão pessoal.

A voz de Conceição Caldeira é uma entre milhares retidas em registos sonoros que, depois de gravadas, não suscitaram estudos, nem chegaram a ser editadas. A inexistência de um arquivo sonoro em Portugal e a entrada tardia da disciplina de Etnomusicologia na academia portuguesa², explicam em parte o esquecimento a que essas vozes foram votadas. Mas não só. Em Portugal realizaram-se milhares de registos sonoros que, depois de todo o investimento económico e humano posto na sua consecução, foram abandonados pelos patrocinadores, não chegando sequer a ser editados. Esse abandono contrasta, no entanto, com a enorme visibilidade conquistada pela textualização³ e performance folclorizada de músicas de tradições orais.

Registos inéditos em Portugal⁴: protagonistas, instituições patrocinadoras, colecções

Em Portugal, a tecnologia de gravação e reprodução de som foi posta ao serviço da música na viragem do século XIX para o século XX. Os primeiros registos conhecidos foram realizados nesse período e tiveram finalidades comerciais. A partir desse ano, as principais empresas comerciais de gravação e reprodução de som operaram crescentemente em Portugal, conquistando um público cada vez mais alargado e deslumbrado⁵. Já a primeira referência à utilização da tecnologia de gravação de som com a finalidade de registar o folclore musical, data das primeiras décadas do século XX

² A disciplina de Etnomusicologia foi introduzida em Portugal pela etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, em 1982, no curso de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

³ Por textualização refiro-me ao processo de tradução de comportamentos e experiências musicais em formas textuais, ou seja materiais e irrevogáveis.

⁴ Este estudo baseia-se em pesquisas que realizei no âmbito da minha dissertação de doutoramento e de um projecto de investigação que Salwa Castelo-Branco e eu estamos a desenvolver no INET-MD (Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança) e nos contributos dos autores das entradas ‘Arquivo’, ‘Artur Santos’ e ‘José Redinha’ publicados na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, em 2010.

⁵ O processo de implantação em Portugal desse som editado por uma indústria emergente está a ser estudado no Instituto de Etnomusicologia INET-MD, no âmbito do projecto “Estudos em música popular e indústrias da cultura” coordenado por Salwa Castelo-Branco, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

e deve-se ao crítico de arte António Arroio⁶ (1913). Dezenas de cilindros de cera, cujos conteúdos sonoros e autoria se desconhece, estão dispersos por diferentes instituições, aguardando ainda um projecto que permita a sua reprodução⁷ (Castelo-Branco e Nery 2010).

Este estudo centra-se na apreciação crítica dos processos que envolveram a produção e o posterior silenciamento dos registos sonoros realizados entre 1936 e 1959, com finalidades documentais, que permaneceram inéditos. Começo por analisar cada um dos levantamentos realizados: Armando Leça (1939-40), Artur Santos (1949) e Vergílio Pereira (1955-8).

“Colheita e gravação do nosso riquíssimo folclore”⁸: Armando Leça (1939-40)

O primeiro levantamento sonoro patrocinado pelo Estado português foi realizado por Armando Leça e técnicos da Emissora Nacional de Radiodifusão, entre 1939-40. Esse levantamento surgiu enquadrado num clima apoteótico de celebração da portugalidade (Acciaiuoli 1991), implementados pelo regime autocrático do Estado Novo (1933-74), com a comemoração do chamado *duplo centenário*: o da fundação (1140) e o da restauração (1640) da nacionalidade portuguesa. O modelo de construção de identidade aglutinadora e monumental em torno do “ser português”, destinou-se aos portugueses e ao mundo e vinha a ser tutelado pelo Estado desde os primeiros anos da década de trinta. As comemorações acrescentaram-lhe a ocasião para um exercício massivo de controle dos cidadãos portugueses, através da sua inscrição numa matriz cultural única e pela catequização ideológica, moralização das condutas populares e envolvimento de cada um dos cidadãos no projecto nacionalista do Estado. O levantamento sonoro inseriu-se nessa estratégia. Destinava-se a constituir uma referência modelar da música portuguesa que contrariasse o dinamismo provocado quer pela adopção de práticas musicais importadas, quer pela emergência de contextos urbanos de produção musical.

O projecto foi entregue ao compositor e folclorista Armando Leça (n. 1891; m. 1977), figura que desde a segunda década do século XX vinha a colaborar no processo de construção⁹ da canção portuguesa, sustentado nas sucessivas “peregrinações folclóricas” que realizava no país. Armando Leça foi o primeiro folclorista a desenvolver sistemática e intencionalmente pesquisas *in situ*. Ao longo dessas “peregrinações folclóricas” (expressão que utilizou para caracterizar as pesquisas *in situ*), definiu um itinerário da música portuguesa - que foi posteriormente replicado pelos colectores seguintes -, elegeu um conjunto de práticas que passou a constituir o cânone da música portuguesa de múltiplos agrupamentos de folclore, e criou laços com detentores da tradição que

⁶ Desconhece-se o conteúdo, a data de realização assim como a localização desses registos experimentais realizados com o fonógrafo de Edison.

⁷ O mesmo acontece com outros suportes de som utilizados nas primeiras décadas do século XX, constatando-se que parte significativa se encontra em precárias condições de preservação, uma vez que em Portugal existem apenas dois arquivos frios: o do Museu Nacional de Etnologia e o da Rádio e Televisão de Portugal, estando este último a funcionar parcialmente.

⁸ Expressão utilizada pelo Coronel Linhares de Lima, responsável pela secção “Manifestações Cívicas, Históricas e Religiosas” da Comissão Executiva dos Centenários. Acta de 8 de Outubro de 1940 da Comissão Executiva dos Centenários, in Acervo do SNI Secretariado Nacional da Informação: 3037-A ou 2820, Torre do Tombo.

⁹ Com a implantação da República, em 1910, o processo de construção da “canção portuguesa”, um género que na óptica dos seus mentores assentava nas idiossincrasias do “ser português” na música, alastrou dos círculos eruditos para os centros de produção musical de grande consumo, tais como o teatro público, o disco e a rádio (cf. Pestana 2011).

colaboraram consigo em diferentes projectos¹⁰. Consciente da rápida substituição desses repertórios por outros mais recentes, desenvolveu acções para travar o dinamismo criado pelo crescente acesso a modelos urbanos e/ou importados. Com esse fim, participou em concursos de grupos folclóricos (que impuseram um determinado modelo de folclore) e proferiu palestras nas principais cidades e vilas portuguesas, mobilizando autoridades e eruditos locais. Nessa missão, privilegiou, ainda, a rádio, a indústria discográfica e o cinema, como meios de particular eficácia comunicativa do seu ideário. Leça não se posicionou contra os media, mas sim contra aqueles que se serviam desses meios de comunicação para difundirem modelos que, na sua óptica, desvirtuavam o que considerava ser a essência da música portuguesa.

Leça, que vinha a reivindicar a preservação de música que circulava oralmente no mundo rural, viu na gravação sonora uma oportunidade para alcançar esse desígnio. Entre 3 de Novembro e 18 de Abril de 1939, percorreu o continente português, do Algarve a Trás-os-Montes (com excepção da Estremadura), reunindo 62 fitas de acetato. Apesar das dificuldades de alimentação eléctrica, os registos foram efectuados em espaços abertos (tais como jardins e quintais) de modo a assegurar a ambiência sonora tida por natural. Graças à colaboração de mediadores e detentores da tradição de 82 localidades, coligiu mais de doze horas representativas do que considerava ser a geografia da música portuguesa. Em 1940, Armando Leça difundiu aos microfones da Emissora Nacional de Radiodifusão alguns excertos dessa colecção numa edição de oito rubricas radiofónicas intituladas *Música Popular Portuguesa*.

Concluído o levantamento sonoro, a Comissão Executiva dos Centenários, contratualizou, com o representante espanhol da Columbia, que operava em S. Sebastian, a edição de grande parte da colecção em discos de 78 r.p.m. Artur Santos, compositor e assistente de programas da Emissora Nacional, ouviu os registos sonoros e emitiu, inclusive, um parecer. Dos 487 registos reunidos, foram seleccionados 421 para um conjunto de 168 discos que não chegaram a ser editados. Contudo, depois deste processo o acervo foi dado como desaparecido.

A colecção de Armando Leça foi pioneira na abrangência territorial e na tecnologia utilizada. Esta colecção vai finalmente ser publicada a partir de um consórcio institucional que reúne o Arquivo Fonográfico da Academia Austríaca de Viena, o Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, a Rádio e Televisão de Portugal e a Câmara Municipal de Matosinhos. A colecção contém um extenso documentário sonoro de géneros (representativos de contextos de produção musical públicos e privados, desde canções de trabalho a orações de serões caseiros), de

¹⁰ Armando Leça (1891-1977) foi uma figura versátil e multifacetada. Compositor, intérprete, regente, folclorista, crítico, musicólogo, ensaísta, novelista e poeta, ilustra de modo exemplar a vida musical portuguesa nos anos a seguir à implantação da República. O seu percurso é revelador das oportunidades e dos novos desafios colocados aos músicos profissionais por uma sociedade em franca mobilidade, após a dissolução da ordem monárquica. Armando Leça foi uma figura no meio da actividade musical, dialogando com diferentes esferas do fazer música em Portugal. Vemo-lo como pianista a tocar durante as projecções de cinema, como compositor nacionalista e ideologicamente comprometido e como colector de músicas e vozes dos lugares recônditos e por mapear. A sua acção pautou-se por um comprometimento com a questão nacional na música. Vemo-lo, de facto, a participar no processo de construção e disseminação da “canção portuguesa”, um género poético-musical que, na sua óptica, reflectia o carácter e a alma dos portugueses. Atento às demandas do seu tempo, foi pioneiro ao explorar os novos meios de comunicação de massas, a rádio, o cinema e mais tarde a indústria discográfica (Pestana 2011 a).

recursos estilísticos (patentes em diferentes modos de colocação de voz, articulação, ataque, massa sonora) e de protagonistas (homens, mulheres e crianças).

Missão de Recolha do Folclore Musical do Museu do Dundo: Artur Santos (1949)

Em 1949, por solicitação do Museu do Dundo da Companhia de Diamantes de Angola, o professor de composição Artur Santos¹¹ (n. 1914; m. 1987) procedeu à recolha¹² de folclore musical nas regiões da Lunda e Alto Zambeze, acompanhado da sua mulher, Túlia Santos¹³. O Museu do Dundo, criado em 1936, na região mineira das províncias da Lunda norte e sul, integrava os Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). O Museu situava-se no Dundo, uma povoação a 12 quilómetros do actual Congo. Esta instituição - singular no panorama das colónias portuguesas -, promoveu campanhas etnográficas de recolha, a divulgação internacional dos levantamentos (em edições trilingues), a musealização de produtos culturais da região, a performance musical folclorizada, e outras iniciativas.

Esta acção do Museu do Dundo, centrada no levantamento, preservação e divulgação, distinguiu-se das iniciativas do Estado português mais viradas para o mapeamento do território colonizado e para o estudo da Antropologia Física e da Pré-história. Porquê, então, o enfoque na cultura dos povos nativos? Uma primeira explicação pode dever-se à necessidade da Companhia Diamang pretender construir internacionalmente uma imagem em contraponto com a exploração de recursos naturais e humanos que vinha a fazer em território colonizado. Face ao número elevadíssimo de mão de obra que mobilizava e às vendas fabulosas que conseguia, terá sido conveniente à Diamang exportar uma imagem de alguma proximidade com as populações.

A essa resposta virada para o exterior – em virtude da pressão da opinião pública internacional relativamente à acção da Diamang na Lunda (Porto 1999) -, juntou-se a exigência interna, por parte do Estado português, de controlo e apaziguamento dos povos colonizados. A preservação da cultura tradicional africana afigurou-se como o garante da manutenção da ordem, das hierarquias raciais e sociais, ou seja, inseria-se numa estratégia conservadora. A acção patrocinada providenciou também a negociação com os nativos: a companhia extraía os diamantes mas pretensamente promovia, salvaguardava e devolvia-lhes¹⁴ os bens culturais. Gerir milhares de trabalhadores

¹¹ Artur Santos foi um pianista, compositor e professor que desenvolveu várias iniciativas de “recolha” de música folclórica em Portugal e em Angola (território que se encontrava sob dominação colonial portuguesa). Depois de uma breve passagem pela Emissora Nacional como assistente e produtor de programas (1940-41), graças a uma bolsa do Instituto da Alta Cultura, estudou composição em Londres (1945-47) e Paris (1947-48) (Cruz 2001). Entre 1947-51, foi membro da Comissão Directiva do *International Folk Music Council* (*Ibid.*: 168). Realizou trabalho de campo em Angola, nas regiões autónomas dos Açores (Terceira, S. Miguel e Santa Maria) e Madeira, e nas províncias da Beira Baixa e Beira Alta (*Ibid.*).

¹² O termo “recolha”, muito utilizado para referir a constituição de documentos no terreno, reflecte a perspectiva essencialista que presidiu a estes projectos.

¹³ Informação retirada de [Sem Autor] 1949. “Mais ecos e notícias – Angola” *Boletim Geral das Colónias*. Ano 25, nº 292: 184-5.

¹⁴ A noção de “devolução” de bens culturais, nomeadamente através da sua exposição no Museu do Dundo, foi um argumento usado para justificar e distinguir a acção destes etnógrafos. A noção era indiciadora de altruísmo e desapego à propriedade material. Todavia, a chamada “devolução” consistiu em recolocar – fosse no museu ou na edição de fitas magnéticas editadas -, os fragmentos da cultura em observação, num discurso com sentido para o curador do Museu ou para o autor da publicação. O alcance desta discussão excede o âmbito deste estudo, todavia, não quis deixar de sublinhar alguns dos paradoxos em que assenta.

requeriu a negociação com as autoridades locais. Os próprios sobas¹⁵ participaram nesse processo. O Museu do Dundo conseguiu dar uma resposta a estas exigências díspares através de uma estratégia: a simulação do encontro entre colonizador e colonizado. Como referi noutra lugar, nesse encontro simulado, a música desempenhou um papel de relevo, como foi patente nas performances do chamado “batuque guerreiro” (Pestana [no prelo]). A presença no Dundo de figuras como o etnólogo Lopes Cardoso acrescentou um cunho científico, no âmbito da antropologia cultural, a essas estratégias políticas.

Segundo Brito da Cruz, para a recolha de folclore musical Artur Santos contou com dois assistentes, entre os quais Pinho da Silva¹⁶, e seis auxiliares, percorrendo mais de quatro mil quilómetros, entre 27 de Agosto e 11 de Novembro de 1949, compilando em 66 discos de acetato um total de faixas por definir, fotografias e fichas de registo de dados (Cruz 2001: 72). Relativamente ao equipamento de gravação, sabemos que: “utilizou a aparelhagem sonora da Diamang, com misturador, respectivos microfones e gerador eléctrico” (*Ibid.*: 71). Nas notas de campo de Santos é patente o seu interesse pelo repertório, afinação, técnica de execução, material e proporções das diferentes partes do quissange e outros lamelofones. Neles constam desenhos, transcrições musicais, termos énicos e a identificação dos músicos proprietários dos instrumentos. Parte da colecção de fotografias resultante desta missão foi dada a conhecer em Junho de 1951, em Lisboa, no Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Três anos depois, Artur Santos expôs em Amesterdão, no Instituto dos Trópicos, fotografias e instrumentos de Angola e deu a ouvir alguns exemplos musicais. Os registos sonoros não chegaram a ser editados encontrando-se actualmente no Museu de Angra do Heroísmo, por digitalizar.

Gravação em fita magnética dos corais durienses: Vergílio Pereira (1955 e 1958)

Em 1955, após duas estadas no concelho de Arouca (1953, 1954), o director de coros e etnógrafo musical Vergílio Pereira¹⁷ realizou registos no concelho de Arouca, num TK5 Grundig, adquirido pela Comissão de Etnografia e História (CEH) da Junta de Província

¹⁵ Os sobas e reis constituíam a autoridade local reconhecida pelos angolanos nativos. Aos sobas correspondia um sobado, ou seja, uma parcela de território que estava sob a sua dependência.

¹⁶ Após Artur Santos regressar à Metrópole, em Dezembro de 1949, o seu assistente Pinho da Silva, assumiu o levantamento do “folclore indígena” e o cargo de “chefe da Missão de Recolha do Folclore Musical do Museu do Dundo”, num projecto coordenado por José Redinha, etnógrafo e conservador do Museu do Dundo (Cidra 2010: 1104) Pinho da Silva, acompanhado da mulher (replicando até nisso o modelo observado no ano anterior a Artur Santos), realizou várias missões nas regiões de Lunda, Alto-Zambeze e Alto e Baixo-Cuando, destinadas ao registo de música dos “vários povos” da região. A consciência do impacte da modernidade no folclore africano, decorrente dos novos meios de comunicação e de contactos com, por exemplo, missões protestantes, é expressa nos relatórios das cinco missões que Pinho da Silva assinou. Os relatórios contêm ainda indicações de ordem técnica como, por exemplo, a indicação de efectuem registos sonoros durante a noite para obterem maior silêncio e de terem registado a gravação da nota lá na extremidade do disco de acetato (a fim de permitir uma leitura exacta). Estão documentadas seis missões (1949, 1950, 1952, 1953, 1954, 1955). Por vezes, os músicos foram trazidos de longe para a tenda de gravação (a última missão envolveu 631 solistas e grupos corais). Em 1953, o Museu reunia 988 trechos, em 249 discos. Depois dessa data, o registo passou a ser efectuado em fita magnética (S.a. 1961: 18). Só nas missões de Lóvuá e Camissombo, Pinho da Silva fez cerca de 400 registos em fita magnética (Oliveira 1958: 12). Estas missões continuaram até 1968. Parte dos registos sonoros, transcrições poéticas e estudos foram publicados pelos Serviços Culturais do Museu, em duas edições em 1961 e 1967. O acervo encontra-se no Museu Antropológico de Coimbra e, actualmente, o antropólogo Nuno Porto está a desenvolver um projecto de digitalização dos discos da colecção, com vista a um *Web site*, graças a um protocolo que conta com a empresa angolana Escom.

¹⁷ Vergílio Pereira (n. 1900; m. 1965) estudou no Conservatório de Música do Porto e obteve a carteira de Chefe de Orquestra na Academia Mozart, na mesma cidade. Professor do ensino primário, fundou e dirigiu vários grupos corais escolares e amadores e fundou a Academia de Música da Covilhã.

do Douro Litoral. Os 156 registos sonoros que efectuou nesse concelho, entre Agosto e Outubro de 1955, inseriram-se no levantamento de tradições musicais que vinha a fazer desde 1947, no âmbito do “plano artístico e científico” da referida Comissão, da qual foi membro efectivo. Três anos depois, efectuou 84 registos sonoros de campo, na freguesia de Monte-Córdova, no concelho de Santo Tirso. Destas colecções, pioneiras em Portugal – pela integração num projecto mais vasto (o plano artístico e científico de que falarei adiante) e pela metodologia de campo implementada (*extensive survey*) – apenas estão acessíveis os 84 registos efectuados em 1958, uma vez que dos restantes se desconhece a actual localização.

Os lugares documentados nesses registos integravam, na década de 1950, o território tutelado pela autarquia provincial do Douro Litoral (instituída entre 1936-59), uma das onze unidades intermédias da administração do território continental, com capital na cidade do Porto. Esta autarquia criou em 1937 a Comissão de Etnografia e História (CEH) para dar cumprimento às suas atribuições no âmbito da cultura da província que tutelava. Presidida pelo etnógrafo Augusto César Pires de Lima, integrou profissionais liberais e quadros médios do Estado, homens que tinham herdado e partilhavam uma cultura urbana, de matriz técnica e positivista, com um elevado sentido de intervenção cívica. A Comissão construiu uma imagem da província sustentada na evocação de um património simbólico firmado na existência de uma comunidade autóctone anterior à própria nacionalidade, nos valores da ciência, nos comportamentos exibidos em palco e em performances por si patrocinadas. Criou um boletim, uma linha editorial, patrocinou levantamentos no terreno e por correspondência (nos domínios da arqueologia, da história e da etnografia), instituiu um Museu, um arquivo musical, uma biblioteca e, em 1947, deu início ao “plano artístico e científico”, no âmbito do qual se inseriu o levantamento textual e sonoro de práticas musicais, o seu estudo e a sua performance recontextualizada¹⁸.

Este investimento correlacionou-se com a admissão na CEH de três novos membros: o director de coros Vergílio Pereira, o engenheiro Rebelo Bonito e o antropólogo Jorge Dias. A CEH desenvolveu um modelo de aproximação à música de matriz rural que combinou trabalho de campo com o de laboratório e passou pelo levantamento extensivo, concelho a concelho, e pelo estudo comparado “das espécies”¹⁹. Nesse processo, foram privilegiadas as práticas polifónicas – os cramóis, as cantas, os cantaréus, os cantaraços, os benditos, entre outras - que se consideravam arcaicas e com uma origem erudita e, conseqüentemente, o universo musical feminino (porque era, na época, o detentor desse saber). Quando, em 1955, a CEH adquiriu tecnologia de gravação sonora, já havia editado um cancionero (*Cancioneiro de Cinfães*, 1950), estando outro no prelo (*Cancioneiro de Resende*, 1957) e um terceiro em preparação (*Cancioneiro de Arouca*, 1959).

As vozes fixadas nos registos sonoros de Vergílio Pereira não foram divulgadas nem sequer estudadas, uma vez que os estudos comparados realizados na CEH tiveram por base apenas as transcrições musicais. Todavia, os registos sonoros de práticas musicais em coro documentam a existência de um texto e de um contexto feminino, regulado e partilhado por mulheres, expresso e entendido por elas; uma forma de, através da música

¹⁸ Esta Comissão foi pioneira em Portugal ao patrocinar o levantamento extensivo do território, por Vergílio Pereira e o estudo comparado de exemplos coligidos Rebelo Bonito (Pestana 2009).

¹⁹ Designação atribuída por Vergílio Pereira aos exemplos musicais directamente transcritos no terreno (Pereira 1950).

e das palavras, mulheres darem sentido ao seu mundo, de viverem solidariedades, partilhas e sentimentos comuns. Esses registos revelam ainda competências musicais (técnicas de sobreposição de vozes, modos de articulação de notas, de alteração tímbrica) que estão ainda por estudar.

Pereira utilizou um formulário timbrado da JPDL, com campos pré-definidos, relativos ao número, data, lugar, freguesia, concelho, título e transcrição musical do registo sonoro. Além destes dados e do registo sonoro, Vergílio Pereira anotou informações relativas ao género musical e contexto de produção. Numa folha anexa transcreveu a letra e dados relativos aos informantes.

Entre 1960 e 1963, Vergílio Pereira foi encarregado de proceder a trabalhos de prospecção folclórica para a Comissão de Etno-Musicologia do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian (CE-FCG)²⁰. A maior parte do espólio de Vergílio Pereira encontra-se no Museu Nacional de Etnologia²¹.

O som e a voz em processos de construção do “ser português” (1939-59): co-existências e partilhas negadas.

As músicas que integram as colecções atrás referidas resultaram de um encontro desigual entre músicos detentores da tradição e colectores. Na verdade, salvo raras excepções, esse encontro em vez de propiciar diálogos e estabelecer plataformas de conhecimento mútuo, gerou desconfianças²² e exercícios de dominação²³.

Em Portugal, o processo de textualização de práticas musicais que circulam oralmente nos meios rurais decorre desde 1852. O interesse continuado deveu-se à persistência de um consenso em torno da sua portugalidade. Esse processo envolveu diferentes agentes – etnógrafos, músicos, eruditos locais, entre tantos outros –, num compromisso comum: dar à imprensa traduções de comportamentos e experiências musicais, tidos por portugueses, em formas textuais, ou seja, materiais e irrevogáveis²⁴. A tecnologia de gravação e reprodução de som não abalou esse império da imprensa e do texto escrito. Inclusive, no processo de gravação sonora atrás descrito é identificável o desígnio final de transformação em texto. Como se explica esta prevalência do texto sobre a gravação?

²⁰ A colaboração de Pereira surgiu no âmbito do projecto da Fundação Calouste Gulbenkian para a elaboração de uma carta etno-musicológica do país. Reuniu uma colecção 1727 registos sonoros (concelhos de Baião, Felgueiras e Santo Tirso, província da Beira Baixa e distrito da Guarda). Apenas quatro registos foram editados no *Musical Atlas - Unesco Collection*, permanecendo os outros inéditos.

²¹ Este espólio, entre outros documentos, contém 46 bobines de fita magnética, cadernos de apontamentos, correspondência, transcrições musicais e poéticas, mapas das “zonas de recolha” e fotografias dos informantes.

²² Houve colectores que foram confundidos com inquiridores ou polícias do Estado. Crucho Dias narra o seguinte episódio a propósito de Armando Leça: “tomaram-no em Granja de Penedono por Informador Fiscal, que andasse por ali a fazer o cadastro de tocadores e cantadeiras para o Sr. Governo fintar uns e outras! Tocadores houve que afirmaram em público e raso irem partir as flautas e rabecas, violas e concertinas, tambores e ferrinhos... raparigas que trejuraram não mais cantar em mondas e sachas, cavas ou vindimas de Além Doiro, não fosse o novo tributo abranger as 'festadas' e cantorias” (Dias 1948: 1).

²³ O processo de folclorização, com mecanismos de regulação e controlo tutelados por etnógrafos e eruditos locais, impôs uma estética e uma moral exógenas em comunidades rurais.

²⁴ Curiosamente, a maior colecção de “músicas populares” publicada no século XIX - *O Cancioneiro de Músicas Populares* (1893, 1895, 1898) - foi assinada por um tipógrafo de profissão (César das Neves) e um jornalista (Gualdino de Campos) ou seja, dois oficiais da imprensa que partilhavam uma concepção da inadiabilidade de traduzir para o suporte textual práticas musicais que circulavam oralmente.

Qual foi o campo epistemológico que condicionou esse processo? Que leituras podemos, actualmente, fazer a partir desses acervos?

A questão da predominância da visualidade na percepção e consequente representação das sociedades não ocidentais pelas ciências sociais, e em particular pela antropologia, vem a ser criticamente explorada desde finais dos anos 1960. Essa predominância teve impacte não só nos documentos etnográficos produzidos como também no modo como as sociedades em estudo foram percebidas. A crítica de Said em *Orientalism* (1978), ao modo como o Ocidente viu e textualizou o Oriente, a partir de um posicionamento hegemónico do primeiro em relação ao segundo, permanece actual e pode ser transposta, evidentemente numa outra escala, para a realidade musical e poética construída por figuras letradas em Portugal, desde meados do século XIX. De facto, num e noutra contexto, a escrita esteve comprometida com jogos de poder sustentados no mito da pura racionalidade. O campo epistemológico deste *modus operandi* - centrado no ver²⁵ e no descrever – é o de um “pensamento abissal”, um tipo de pensamento que, na óptica de Boaventura de Sousa Santos, divide, dicotomisa e exclui (2009). A predominância da visualidade e da textualização também condicionou o processo de documentação de música de matriz rural ao secundarizar a experiência, ou seja, o tempo no seu devir, relacional e plural em que podiam ter sido partilhadas e tecidas histórias entre os colectores e os detentores da tradição.

Em Portugal continental, durante o período em análise, as transcrições da música que circulava oralmente nos meios rurais foram invariavelmente feitas no sistema de notação de cinco linhas, ou seja, segundo a escala temperada. A redução de práticas performativas ao sistema de cinco linhas neutralizou a estética que definia esse universo musical²⁶ e, ao fazê-lo, excluiu tudo o que na realidade em observação pudesse entrar em conflito com a cultura e poder dominantes. A transcrição operou assim a tradução necessária à compreensão/identificação dos leitores urbanos, formados na música erudita: reduziu a gama sonora à escala temperada, apagou desafinações (na óptica dos colectores), transformou movimentos sonoros de prolongados portamentos (indecifráveis pelos colectores) em sequências de notas destacadas. De facto, a sustentação de Clifford (1988) de que o processo de escrita foi um pré-requisito para a interpretação do colector, uma espécie de filtro entre dois universos distintos, aplica-se a esta realidade portuguesa. Constituíram-se extensas colecções de transcrições musicais ou seja, de fragmentos de uma paisagem sonora bem mais vasta e complexa.

Por outro lado, este tipo de des-conhecimento/distanciamento foi eficazmente apropriado pelas políticas culturais do Estado Novo. No quadro dessas políticas, as transcrições musicais (fragmentos descontextualizados) foram re-significadas em narrativas sobre a música portuguesa (em rapsódias e outras composições, ou repertórios de grupos corais e ranchos folclóricos) e foram, depois, directamente incarnados nos hábitos, nos modos de ser dos portugueses ao longo dos processos de folclorização (Castelo-Branco e Branco 2003) e de orfeonização da nação (Silva 2001). Por exemplo,

²⁵ Nesta abordagem tenho presente a advertência de Roland Barthes e Eric Marty quando sustentam que o olho não é mais racional do que a orelha (1987:54). O que me importa nesta discussão é o tipo de relação propiciado pelo olhar ou pelo ouvir.

²⁶ Utilizo o termo estética na acepção de Rancière, enquanto regime que define uma “partilha do sensível”, que não designa “nem a teoria da arte em geral, nem uma teoria da arte que remeteria para os seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de pensamento e de identificação das artes – um modo de articulação entre as maneiras de fazer e os modos de pensar as suas relações, implicando uma determinada ideia da efectividade do pensamento” (2010b: 10).

os grupos folclóricos, constituídos no âmbito do processo de folclorização, impuseram o modo da cultura dominante de pensar, comunicar e fazer a música traduzido, entre outros, na sincronia de instrumentos e gestos coreográficos, na aceleração dos andamentos, na afinação das vozes (segundo padrões da música erudita), na exclusão de intervalos microtonais ou na rejeição de assuntos julgados licenciosos. No processo de folclorização, as transcrições musicais foram apropriadas para veicularem esse modo de pensar e fazer música.²⁷ As maneiras de fazer, de comunicar e de pensar dos homens e mulheres rurais detentores da tradição foram, paradoxalmente, excluídos²⁸. Os grupos folclóricos reforçaram, assim, a distribuição ordenada e consensual dos lugares de uma sociedade fortemente hierarquizada. Nesse processo, a música folclórica (segundo o modelo proposto pelos folcloristas e etnógrafos), constituiu uma experiência realmente vivida que funcionou como um referencial e uma memória que ainda hoje persistem no imaginário de portugueses e de instituições como a Federação do Folclore Português.

Contrariamente às transcrições musicais, a maior parte dos registos sonoros, depois dos enormes investimentos que as instituições puseram na sua consecução, foram dados como perdidos, arrumados e silenciados. Ou seja, não suscitaram a produção de conhecimento, nem foram operacionalizados no quadro das políticas culturais do Estado Novo. Uma exceção deve, contudo, ser assinalada: a edição de *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores* (78 r.p.m.). Vejamos, então, quais foram as especificidades deste caso.

Entre 1956 e 1965, o Instituto Histórico da Ilha Terceira e o Instituto Cultural de Ponta Delgada patrocinaram a edição de registos sonoros realizados por Artur Santos, no arquipélago dos Açores. Esses institutos, apesar de serem órgãos intermédios do Estado Novo, trabalharam no sentido da construção de uma identidade açoriana particular, distinta da portuguesa, identificada, neste caso, com a que vinha a ser construída pelo poder central. Essa acção passou pela formulação de discursos sobre a açorianidade e pela construção de narrativas museológicas, performativas, textuais, sobre o “ser açoriano”. Nesse processo, definiram uma idiosincrasia própria do açoriano - “rude”, “desgracioso” (Ribeiro 1964 [1936]: 32) -, resultante de uma relação absolutamente singular com a natureza, como sendo uma marca afirmativa da açorianidade e de “portugueses diferentes” (Leal 2000: 242). No contexto dessas políticas, os produtos sonoros - em bruto - tal como foram coligidos por Artur Santos, reforçavam a estética diferenciadora com que, subliminarmente, podiam afrontar os exercícios de dominação do poder central. É no quadro desta estratégia que, sustento, se justifica o esforço financeiro e humano das autoridades regionais açorianas no levantamento do património sonoro e no interesse que a divulgação do som desses registos suscitou: a audição dos registos sonoros providenciava experiências reais diferenciadoras do “ser açoriano” na música, capazes de abrir uma fenda no modelo hegemónico imposto pelo poder central.

Conclusões: a voz e a estética enquanto espaços de interlocução

²⁷ A título de exemplo, refiro o processo de constituição do repertório do Rancho de Castelo Branco que, em 1937, participou em Lisboa, no Cortejo Folclórico. O repertório musical deste grupo foi constituído a partir de transcrições musicais coligidas directamente de detentores da tradição por músicos, sob a orientação do principal etnógrafo local: Jaime Lopes Dias.

²⁸ Digo paradoxalmente porque no processo de construção da “música portuguesa” foram, de facto, subalternizados aqueles que legitimaram a sua sustentação: os anónimos camponeses detentores de práticas musicais definidoras da portugalidade na música.

Este estudo centrou-se na análise dos processos que envolvem os levantamentos sonoros realizados entre 1936 e 1959, sob o patrocínio de instituições do Estado português, que permaneceram inéditos. Esses registos, como foi documentado, correlacionaram-se com exercícios de dominação operacionalizados através da definição de identidades exclusivas e de modelos essencialistas de cultura. A audição desses registos não suscitou o interesse pelo estudo de traços estilísticos, de estruturas ou técnicas musicais. As ilações teóricas fizeram-se a partir das traduções textuais. A audição dos registos sonoros ameaçava introduzir elementos inadmissíveis e, por isso, de desconexão com a ficção dominante? Essa audição sugeriria uma presença efectiva de vozes autónomas²⁹, e de uma outra ordem de corpos, capaz geral conflito com a estética dominante? Na minha perspectiva, não se tratou apenas, como refere Bruno Nettl de “não conseguir ouvir até poder ver” (2005: 74) mas antes de não estar aberto à audição da diferença, à voz, aos modos de comunicar e à estética do Outro. A textualização apagava toda a heterogeneidade - na ordem da percepção - que pudesse perpassar outras formas de pertença identitária e hierarquias (Rancière 2010).

Com excepção das gravações efectuadas nos Açores, as restantes colecções em análise não chegaram a ser editadas, sugerindo que a sua audição apelaria à presença física – ainda que indecifrável e sincrética – de um “Outro” autónomo, segundo uma estética inadmissível para os detentores do poder político, porque independente do controlo e policiamento dos autores e patrocinadores dos registos. De facto, observa-se a disjunção entre estereótipos criados pelo regime para representar e controlar o povo português, nomeadamente através do processo de folclorização, e os sons dos corpos das mulheres e dos homens (ainda que fragmentados), ou seja, das vozes registadas (como a de Conceição Caldeira, com que abri este texto). Terá sido essa disjunção que conduziu ao silenciamento dos registos sonoros ou seja, que inviabilizou a sua operacionalidade na constituição de um arquivo sonoro do “ser português”? A emergência pela experiência auditiva de um Outro fora da ordem tida por natural, abriria uma fenda na hierarquia dominante? São questões que permanecem em aberto.

Nos dias de hoje, estes fragmentos não constituem um corpus documental em si. O antropólogo Miguel García explora exemplarmente esta questão a propósito do dilema epistemológico colocado pela edição dos registos sonoros efectuados na primeira década do século XX, na Argentina (2009: 100). Então, porquê estudar ou preservar esses acervos?

Mais de meio século depois de terem sido gravados, os registos sonoros referidos ao longo deste texto podem proporcionar novas leituras e novas narrativas não só sobre o processo de documentação de tradições orais em Portugal e em Angola, como também sobre modos de fazer música. Apesar de representarem fragmentariamente uma realidade musical ampla e dinâmica, essas gravações permitem constituir experiências de audição e vivências efectivas que suscitem novas questões. Num contraponto ao ver e escrever do paradigma dominante referido atrás, o ouvir e experienciar podem abrir caminho a um novo conhecimento. As coordenadas deste campo são situacionais e

²⁹ Não pretendo criar a ficção de que os registos sonoros encerram elementos “vivos” ou que operam o “áudio-transporte” para a sala da audição daqueles que foram gravados. Pretendo, sim, chamar a atenção para o facto de, por oposição às transcrições musicais, os registos sonoros conterem identificadores, marcadores de uma estética e dos modos de fazer e perceber a música daqueles que foram gravados (que, no caso referido na abertura deste texto, permitiram identificar a voz de Conceição Caldeira).

temporais e podem propiciar, através da experiência musical e ainda que pela audição, conhecimentos plurais.

No mundo globalizado em que vivemos, a biografia, a narração do passado, conquista uma crescente importância política. As multiculturas que o integram reivindicam espaços de interlocução e a revisitação/reconstrução das memórias colectivas propondo re-significações das suas heranças. Os registos sonoros que constituem as colecções aqui analisadas podem providenciar pontos de partida para novas narrações do passado, resultantes, agora, da participação daqueles que se inscrevem nessas biografias. Para tal é necessário devolver às comunidades os sons coligidos, para que possam constituir os seus arquivos/memória, seja os originais, ou as cópias em edições discográficas ou alocadas em Websites.

Entrevistas

Conceição Marques Caldeira (conhecida como Conceição Arranhada), entrevista no Lar da Santa Casa de Misericórdia, Castelo Branco, Agosto de 2008.

Bibliografia

ACCIAIUOLI, Margarida. 1991. Os anos 40 em Portugal O país, o regime e as artes ‘Restauração’ e ‘Celebração’. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH/Universidade Nova de Lisboa.

ARROIO, António. 1913. “Introdução” In Thomaz, Pedro Fernandes, *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Coimbra: F. França Amado.

BARTHES, Roland e Marty, Eric. 1987. “Oral/escrito”, “Oral/escrito Argumentação”. *Enciclopédia Einaudi*, volume II. Lisboa: Imprensa nacional Casa da Moeda. (37-57)

CASTELO-BRANCO, Salwa & Branco, Jorge Freitas (orgs). 2003. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora

CASTELO-BRANCO, Salwa e Nery, Rui Vieira (2010) “Arquivos, Bibliotecas e Museus” *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. (49-72)

CIDRA, Rui. 2010. “José Redinha” *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores. pp. 1103-4.

CLIFFORD, James. 1988. *The Predicamento f Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

CORREIA, J. Diogo (1938) *Cantares de Malpica: canções do Natal, do Entrudo, da Quaresma, da Páscoa, da ceifa, de S. João e outras*. Lisboa: Tip. Henrique Torres.

CRUZ, Cristina Brito (2000) *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal*. FCSHUNL/Tese de Mestrado.

FOUCAULT, Michel. 2005. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.

GARCÍA, Miguel. 2009. “Un dilema epistemológico” in Robert Lehamann-Nitsche Walzenaufnahmen aus Argentina 1905-1909. *Grabaciones en cilindros de Argentina*. Berlín: Berliner Phonogramm-Archiv.

LEAL, João. 2000. *Etnografias Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

NETTL, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

PESTANA, Maria do Rosário (2008) “A música na construção do Douro Litoral: colecção, estudo e divulgação de práticas polifónicas de música da tradição oral em Portugal (1947-1959)” *Etno-folk. Revista galega de etnomusicologia*. Baiona: Dos Acordes (Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Susana Moreno Fernández, coords.). Ano IV, Vol. 1, nº 12. pp.31-54.

PESTANA, Maria do Rosário. 2011a. *Armando Leça e a Música Portuguesa*. Lisboa: Tinta da China Editores.

PESTANA, Maria do Rosário. [no prelo]. “A música ou as duas faces de Jano: Conhecimento, inquietação e crise em processos de controlo e subjugação do ‘Outro’”. In *Actas do Congresso SIBE+: Músicas e Saberes em Trânsito*. Lisboa, dia 31 de Outubro de 2010, SIBE e INET-MD (orgs).

PORTO, Nuno. 1999. *Angola a Preto e Branco*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade.

RANCIÈRE, Jacques. 2010. *Discensus on Politics and Aesthetics*. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group.

RANCIÈRE, Jacques. 2010b. *Estética e Política A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. 2009. “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina. pp.23-72

SILVA, Manuel Deniz. 2001. “‘Orfeonizar a Nação’, O Canto coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1934-1945)”. In *Revista Portuguesa de Musicologia*. Nº 11. pp 139-174.

Outras fontes bibliográficas

DIAS, Crucho. 1948. “Música Popular Portuguesa de Armando Leça”, In *O Marcoense*, 4 de Setembro/231, p. 1.

OLIVEIRA, José Osório. 1958. “Introdução”, In *Flagrantes da vida na Lunda*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola. pp. 1-14.

PEREIRA, Vergílio. 1950. *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

RIBEIRO, Luís Ribeiro. 1964 [1936]. “Subsídios para um Ensaio sobre a Açoreanidade” *Obras II. História*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira –Secretaria Regional da Educação e Cultura. pp.515-556

[Sem Autor] 1949. “Mais ecos e notícias – Angola” *Boletim Geral das Colónias*. Ano 25, nº 292: 184-5.

[Sem Autor]. 1961. *Folclore Musical de Angola (colecção de fitas magnéticas e discos) I Povo Quioco (Área do Lóvua) Lunda*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.